



ACCADEMIA NAZIONALE  
DI SANTA CECILIA  
*Fondazione*

## STUDI MUSICALI

Digital repository

Titolo / Title: Storia dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia

Autore(i) / Author(s): Remo Giazotto

Studi Musicali

Anno I - 1972, n. 2, pp. 237-284

Link permanente:

<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB0000000081>

Accessed: 20/01/2011

---

L'accesso all'archivio digitale di Studi Musicali comporta l'accettazione delle Condizioni d'uso disponibili all'indirizzo <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Secondo tali condizioni d'uso dunque non è consentito scaricare un intero fascicolo della rivista o copie multiple dello stesso articolo; inoltre l'uso di questo articolo e in generale dei contenuti digitali di questo archivio è consentito solo per uso personale, fini di studio e in nessun caso per uso commerciale. Per tutti gli usi differenti da quelli consentiti è necessaria l'approvazione dell'Accademia di Santa Cecilia. E' possibile contattare l'Accademia di Santa Cecilia all'indirizzo: <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

Your use of the STUDI MUSICALI archive indicates your acceptance of STUDI MUSICALI's Terms and Conditions of Use, available at <http://studimusicali.santacecilia.it/info.html>. Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the STUDI MUSICALI archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the Accademia di Santa Cecilia regarding any further use of this work.

Accademia di Santa Cecilia contact information may be obtained at <http://studimusicali.santacecilia.it/contatti.html>

REMO GIAZOTTO

STORIA DELL'ACCADEMIA NAZIONALE DI S. CECILIA

Invitato e sollecitato a scrivere, per questa nuova pubblicazione dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, intorno alla complessa e complicata istoria dell'Istituzione medesima, confesso che son rimasto nel dubbio se fosse davvero il caso – dato che tutto quel che poteva dirsi e prodursi su questo argomento io non lo avevo certo taciuto né nascosto nella mia recente opera sulla storia ceciliana<sup>1</sup> – di ritornare con un saggio sull'argomento, oppure se l'invito fosse da accogliersi proprio in considerazione della vastità, della varietà e della molteplicità degli aspetti suoi. Infatti tale vastità, tale varietà, tale molteplicità mi hanno costretto a una trattazione quanto mai meticolosa, quindi diffusa anche se circostanziata, panoramica e al tempo stesso episodica e particolareggiata: il che ha inevitabilmente reso l'opera storica di una così granitica consistenza e densità e, diciamo pure, di una mole così imponente, da incutere soggezione e fors'anche prevenzione in chi avesse l'intenzione di affrontarla con lo studio o con la semplice lettura. Di fronte a tale considerazione il mio dubbio è caduto. Certo, a tutte le opere di vasta trattazione, estese lungo il corso di più secoli, popolate di centinaia di personaggi, sostenute da infinite e le più disparate iniziative, non nuoce davvero un'appendice con carattere di sintesi, una specie di lettura selezionatrice e consapevole dei *fatti* necessari agli equilibri storici e ai più rigorosi *segni* cronistici. È così mi accingo in queste pagine a offrire, a proporre, ai lettori della rivista ceciliana, un'appendice impostata proprio su quei presupposti.

Prima di essere accademia, l'istituto che fu ideato e impostato da Gregorio XIII, tra il 1580 e il 1585, era una congregazione di tipo classico convenzionale, cui non si affidavano solo responsabilità nel campo dell'arte, ma si assegnavano, e per statuto, incarichi sociali per i quali doveva presupporre una base finanziaria non indifferente. Solo in quanto congregazione, l'istituto di nuova creazione, poteva agire in senso umanitario; non certo se avesse ricevuto subito il crisma dell'accademia. Come era stato, dal 1548, per la Compagnia dei Virtuosi del Pantheon

---

<sup>1</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *Quattro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia*, a cura dell'Accademia Naz. di S. C., Mondadori, 1971.

e, dal 1577, per la Venerabile Compagnia di S. Luca et Nobil Accademia delli Pittori di Roma. La nostra congregazione era in effetti una « compagnia », o anche una « confraternita », che agiva « nel nome del Signore », cioè si disponeva ad « assistere agli uffici divini che si celebreranno nella chiesa della confraternita . . . dotare le fanciulle povere, procurare loro adeguato matrimonio, o aiutarle in ciò . . . dare ospitalità agli indigenti . . . visitare gl'infermi e i carcerati e soccorrerli con elemosine . . . comporre pace, o farle comporre o procurar di comporre coi nemici propri e altrui . . . accompagnare alla sepoltura i confratelli defunti . . . istruire i fanciulli nella musica e nella grammatica, insegnar loro a leggere e a scrivere " gratis et amore Dei " . . . ».

Ecco dunque perché il concetto di accademia, in senso rinascimentale, era assente dai capitoli di questa istituzione: il prossimo, con tutti i suoi dolori e le sue carenze d'ordine spirituale e materiale, veniva collocato su di un piano più alto di quello occupato dalle incombenze artistiche affidate alla congregazione: sì, anche la musica, la professione musicale, l'istruzione musicale, insomma l'aspetto culturale più attinente allo scopo, erano stati oggetto di semplice considerazione da parte dei fondatori del nuovo istituto che nasceva sotto il segno della santa protettrice della musica, Cecilia, e dal papa illustre, Gregorio Magno, che alla storia della musica chiesastica diede quel che tutti sappiamo. Infatti nella prima parte della Bolla di fondazione si fa diretto riferimento alle funzioni educative in campo musicale che avrebbero dovuto esercitare i congregati, ma senza elevarle ad elemento di prima istanza nella serie delle disposizioni emanate. Ecco come si legge: « Invero già da qualche tempo i confratelli della Confraternita dei musici di Roma avevano esposto a Gregorio XIII che alcuni mesi innanzi alcuni di quei musici operanti in Roma avevano fondato, per suggerimento del diletto nostro figlio Alessandro Marino veneto . . . una Confraternita sotto l'invocazione della Visitazione della Beata Vergine, di S. Gregorio e di S. Cecilia, con sede nella Chiesa di S. Maria Rotonda a lode gloria e onore di Dio in soccorso e per la salute delle anime del prossimo e per l'unione di tutte le persone desiderose di conoscere e amanti della musica . . . ».

Naturalmente, allorché si parla di « musica » la si mette in relazione coi precetti emanati in materia dal Concilio di Trento. E l'estensore del documento non dimentica di precisare che il vicariato romano aveva ben vagliata la pratica e che tutto era conforme a quei decreti; inoltre, ci si premura di assegnare una sede ufficiale alla nascente compagnia dei musici di Roma, ed è indicata, appunto, la chiesa di S. Maria Rotonda, « ad Martyres », ossia il Pantheon.

Quindi l'ideatore della Bolla, Gregorio XIII, dovette possedere idee ben chiare circa la funzione della nuova confraternita musicale cittadina. E non solo chiarezza d'idee, ma una ben spiccata propensione nei suoi riguardi se si preoccupava di vederla ben sistemata in una chiesa nel centro di Roma; e si sarebbe fors'anche disposto per fornirla di mezzi finanziari, se tanto sforzo sociale le veniva richiesto per ordine superiore. Ma Gregorio XIII morì nel marzo dell'anno appresso, e dopo un mese saliva sul trono di San Pietro Sisto V che – bisogna pur riconoscerlo – dovette provare anch'esso tanto simpatia per questa istituzione congregazione, da firmare subito il decreto di costituzione; è, questo, uno dei primi atti ufficiali del nuovo pontefice.

Stando al documento fu patrocinator, sostenitore e solerte difensore, in curia, Alessandro Marino. Questi, lo si legge nella Bolla del 1585, aveva convinto il papa al riconoscimento di una istituzione di liberi musicisti – liberi nella professione – che esercitasse in Roma per completare l'opera del collegio dei cantori sistini, i quali non potevano agire se non che in San Pietro. A quest'ultimi spettava di far musica nelle solennità e in tutte quelle occasioni che il protocollo liturgico lo avesse richiesto; era una compagine di musicisti eccellenti, tra i quali, però, non mancavano elementi scadenti o addirittura nullità, come si apprende da più d'uno dei *Diari sistini*; un collegio di stipendiati – e con larghezza – abituati a cantar le musiche dei più illustri artisti che professavano a Roma, e tra questi il Pierluigi da Palestrina. Ma a loro non era certo lecito uscire dalla cappella, diffondersi isolatamente o in gruppo in altre chiese o nelle case private, come invece era riconosciuto lecito ai musici di Roma, quelli della Congregazione cecilianica. Il Marino fece comprendere al pontefice che, proprio in ossequio ai precetti e alle disposizioni del Concilio di Trento, occorreva a Roma un corpo di musici che non fosse limitato e costretto, come i sistini, da vincoli tutti derivanti dal loro stato civile (erano cappellani soprannumerari legalmente riconosciuti) e dalle disposizioni di legge che gravavano sull'organizzazione e l'amministrazione della cappella pontificia. Era necessario che con maggior liberalità, libertà, quasi spregiudicatezza, a Roma si facesse musica per il popolo e non solo per le caste privilegiate delle gerarchie chiesastiche. Quindi il nuovo corpo di musici se fosse riuscito a mantenere una attività intensa e regolare, animata da un reale spirito di corpo; se, nel contempo, avesse provveduto a rispettare le clausole che lo volevano fervidamente attivo nella beneficenza e nelle pratiche di conforto dedicate ai poveri, ai malati, agli afflitti fratelli della Congregazione, sosteneva il patrocinator Alessandro Marino,

si sarebbe certamente assistito a qualcosa di eccezionalmente edificante: lo spirito battagliero e, al tempo stesso, conciliatore del Concilio di Trento, sarebbe stato perfettamente osservato e rispettato. Questo fece intendere il Marino al papa e questi vide subito di buon occhio la nuova Congregazione dei musicisti di Roma.

Il Marino, agostiniano veneto, era esso stesso compositore attivo e militante,<sup>2</sup> come la produzione di questi anni ci fa sapere; quindi nessuno più di lui, che non era della cerchia dei professionisti romani, e quindi assolutamente disinteressato, poteva riuscire nell'intento. E ci riuscì. La Bolla « Rationi congruit » del primo maggio 1584<sup>3</sup> ce lo attesta apertamente, come pure dichiara, senza ombra d'equivoci, che il nuovo pontefice riconosceva tutto il merito della recente creazione al papa defunto, Gregorio XIII. Inoltre la Bolla ci dice il nome della chiesa, il Pantheon, dove la Congregazione avrebbe avuto sede. In questo sito in verità già aveva eletto recapito ufficiale la Compagnia dei Virtuosi del Pantheon insieme ad una decina di altre congregazioni e compagnie d'arte e mestieri.<sup>4</sup> La Congregazione dei musicisti di Roma non si trovò a suo agio in questa sede già così popolata: il tipo stesso della sua professione, la necessità di avere spazio a disposizione per studio, prove, riunioni, congregazioni e altro ancora, fece sì che indispettì gli altri coinquilini. Sin dal 1610 i musicisti cecilianici cominciarono a studiare la possibilità di trasferirsi altrove; ma questo accadrà solo nel 1624.

Se per la storiografia moderna l'esistenza della Congregazione cecilianica veniva considerata un fatto inoppugnabile, ma di incerta costituzione e funzione, oggi si può esser certi che essa invece agiva assiduamente nell'espletamento dei suoi compiti artistici e sociali e che di essa facevano parte illustri esponenti della musica più attuale. Ce ne fa fede la raccolta dal titolo *Madrigali a cinque voci* « Le Gioie »<sup>5</sup> raccolti da Felice Anerio come scritti « da diversi eccellentissimi Musicisti della Compagnia di Roma ». Nella tavola dei componimenti si leggono i nomi di Palestrina, G. Maria Nanino, l'Anerio medesimo, Luca Marenzio, Annibale Stabile, Arcangelo Crivelli, Paolo Quagliati, Annibal Zoilo che aveva già ricevuto da Gregorio XIII il compito, insieme al Palestrina, di emendare le melodie del Graduale; e altri ancora

<sup>2</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 43, 44 e *passim*.

<sup>3</sup> Questo prezioso documento si conserva presso l'Archivio dei Brevi nel Libro I del *Bullarium Sixtus V* ai fogli, 31, 32, 33 v. e r.

<sup>4</sup> La Compagnia dei virtuosi del Pantheon era nata « sub invocatione Sancti Josephi de Terra Sancta » verso il 1542.

<sup>5</sup> La raccolta di madrigali venne pubblicata dall'Amadino di Venezia nel 1589.

di minore importanza. Diciannove in tutto. Questo, dunque, un significativo e quanto mai efficiente nucleo che agiva sotto l'insegna cecilianiana. E tale attività si mantenne certamente intensa, e senza cedimenti, tra la fine del XVI secolo e il 1620; il che, del resto, ci viene confermato dall'accertata presenza, in questo ventennio, di alcuni musicisti assai significativi, quali Paolo Quagliati, Francesco Soto, Agostino Agazzari, Orazio Griffi; i quali tutti appaiono impegnati in servizi musicali, legati all'attività artistica del sodalizio ceciliano. Queste presenze attive ci inducono a contraddire il gesuita padre Angelo De Santi – colui che per primo ritrovò la Bolla « Rationi congruit » – il quale sostenne che per essere stato emesso un nuovo Breve (e non Bolla, correggo io) da Urbano VIII nel 1624, si doveva pensare che la Congregazione cecilianiana fosse in quegli anni completamente defunta, cioè che non agisse più in alcun senso e che dunque essa si fosse esaurita subito dopo la sua prima fondazione. Occorre precisare che Urbano VIII, con la sua conferma apostolica, dà quasi la sensazione d'ignorare il precedente documento siglato da Sisto V. Ma una accurata ricerca storica – come ho detto – ci ha dimostrato che invece la compagnia restò in pieno assetto operativo dal giorno della nascita – e forse anche alcuni anni innanzi – sino a quest'epoca.

Urbano VIII, papa Barberini, il 20 novembre 1624, dunque, emise il suo Breve di conferma per la Congregazione dei musicisti di Roma. Da due anni, inoltre, i cecilianiani avevano lasciato il Pantheon per trasferirsi a S. Paolino alla Colonna, cioè in piazza Colonna, nel convento-chiesa dei Barnabiti.<sup>6</sup> Fu questo un bel successo della diplomazia cecilianiana di cui fu considerato creditore Orazio Griffi, il musicista sistino che era anche segretario della Congregazione. Ma successo vero, pieno, sorprendente, e che sollevò le ire dei sistini, i cecilianiani lo conquistarono facendo inserire nel Breve due articoli, il 6° e il 7°, coi quali veniva riconosciuto il diritto di controllare tutte le musiche a stampa che uscivano a Roma e di vigilare sulle scuole di musica che esercitavano già o che avrebbero esercitato. Chi avesse trasgredito sarebbe stato multato pesantemente.<sup>7</sup> Ma le due concessioni non durarono a lungo: solo due anni. Nel 1626 Urbano VIII – sollecitato dai sistini infuriati per quanto era accaduto di recente – stabilì di giungere addirittura all'abrogazione delle due concessioni: ma per far ciò il papa dovette promulgare un nuovo Breve,

<sup>6</sup> La lunga interessante pratica con i barnabiti di S. Paolino alla Colonna ha inizio nel 1622 ed è portata a conclusione nei primi mesi dell'anno successivo. Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 60 e sgg.

<sup>7</sup> Il Breve di Urbano VIII è del 20 XI 1624.

cioè un contro-Breve (cosa davvero inconsueta nella storia degli atti apostolici). Che cos'era accaduto? Ecco: Francesco Severi musicista cantore del collegio sistino, aveva fatto pubblicare dal Masotti di Roma una raccolta di *Arie a una, 2, 3 voci etc.*: ma editore e autore dimenticarono di farsi concedere il « placet » dai cecilianici, stando al dispositivo di Urbano VIII. Naturalmente la Congregazione dei musicisti di Roma non esitò un istante e inviò « gli sbirri acciò levassero alcune opere di musica che fece stampare il Signor Francesco Severi . . . ».

I cecilianici dovettero incassare il colpo, ben sapendo che ormai, tuttavia, la loro fama, il loro prestigio erano fatti reali, assodati, riconosciuti in ogni ambiente musicale romano. La nuova sede a S. Paolino alla Colonna, in pieno centro della città, aveva messo in rapporto la Congregazione coi padri Barnabiti che erano potentissimi e rispettati: e questo fu un nuovo punto a suo favore. Del resto i cardinali protettori che si erano succeduti sino al 1626, nonché i monsignori primiceri, stanno a confermarci in qual conto essa fosse tenuta nelle più alte sfere del Vaticano. Apprendiamo dalla Bolla « Rationi congruit » che fondatore dell'istituzione fu un potentissimo agostiniano veronese: Alessandro Marino; apprendiamo dalle « Gioie » dell'Anerio che Pietro Orsini fu il primo protettore: « . . . È grandissima ventura per certo quella della virtuosa compagnia de i Musicisti di Roma, havendo per Signore et padron loro V.S. Ill.ma ». Cioè Pietro Orsini cui la raccolta madrigalistica è dedicata. Di Girolamo Rusticucci e Camillo Borghese, che si sarebbero succeduti tra la fine del secolo e il 1615 circa come protettori, senza escluderli, non posso pronunciarmi per mancanza di elementi probanti. Ma ecco, sicuramente, Marzio Ginnetti verso il 1620. Quando nel 1652, in una congregazione generale, si cita il Ginnetti si mette in evidenza la sua anzianità di protettore. Ma è dal 1622 che le informazioni sui cardinali protettori e i primiceri cominciano ad essere storicamente documentate. Ecco Francesco del Monte, il cui nome resta legato alla rappresentazione della *Dafne* Rinuccini-Peri, in casa di Jacopo Corsi, a Firenze nel 1589. Ma il Del Monte passò la carica a Girolamo Vidone,<sup>8</sup> nobile cremonese, un porporato di Clemente VIII Aldobrandini. Gli succedette, come protettore della congregazione il cardinale Teodoro Trivulzio,<sup>9</sup> milanese. Tutti personaggi di prima istanza, nobili e potenti, cui furono affidati i supremi incarichi della Congregazione cecilianica. La quale, dopo l'accordo con i Barnabiti, aveva rafforzato la

<sup>8</sup> Sulla figura di questo porporato e sulla sua funzione in Congregazione cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 379 e sgg.

<sup>9</sup> Anche per Teodoro Trivulzio cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. I, p. 380.

sua posizione come organo di propagazione diretta, immediata, della cultura musicale a Roma; e fuori Roma serviva d'esempio per ammodernare il professionismo profano e religioso che ancora si muoveva sulla falsariga degli insegnamenti rinascimentali. La Congregazione, in vero, nacque nel momento preciso del trapasso dell'arte musicale dalla canonicità rinascimentale alla precettistica barocca; e se la sua costituzione statutaria appare essere di pretta marca rinascimentale con il senso delle gerarchie portato all'exasperazione, la sua pratica attività era una testimonianza della liberalità, dell'umanità, della indipendenza, artistica e sociale, con le quali l'istituto si uniformava appunto alla nuova socialità barocca.

Cardinale protettore e monsignore primicerio: il primo era il presidente onorario dell'istituzione; il secondo il presidente effettivo o, se si voglia, un vice presidente. Ma il protettore non si limitava ad essere insignito della carica; egli, che sovente si recava alla sede della Congregazione, vigilava dall'alto perché i confratelli restassero sempre nelle buone grazie della più alta curia, onde fargli ottenere, a tempo debito, quel che essi richiedevano (s'è visto cosa era accaduto con Urbano VIII). Il primicerio, che pure viveva in curia, era il diretto tramite tra protettore e fratelli congregati: ma un tramite di tutti i giorni, che prendeva a cuore gli affari in corso e quelli futuri, che firmava mandati, verbali etc.

I fratelli si riunivano assai spesso in congregazioni generali e congregazioni segrete. La storia di queste assemblee ha inizio, regolare e documentato, il 22 ottobre 1651; per le riunioni che precedettero questa nulla sappiamo, ma su di esso siamo autorizzati, dai documenti rintracciati, a dedurre una eguale regolarità e serietà. La congregazione generale null'altro era se non che una odierna assemblea dei soci; la congregazione segreta equivaleva all'attuale consiglio direttivo ristretto. L'archivio dell'istituzione, che si presentò alla mia ricerca assolutamente intatto e perfettamente (anche se disordinatamente) conservato, ci documenta la serie completa di queste congregazioni generali e segrete dal 1651, può dirsi, sino ai nostri giorni, con qualche lacuna di varia ampiezza. Ed è una documentazione rivelatrice di un costume, di una fede, di un amore, di una forza e di un ideale quali è difficile ritrovare in altri casi di istituzioni similari.

Dunque, tra il 1624, e il 1651, con i suoi due Brevi pontifici, coi suoi illustri cardinali protettori e primiceri, coi suoi due domicili, al Pantheon e a S. Paolino alla Colonna, con la presenza in congregazione di tanti e tanti uomini illustri, S. Cecilia appariva pienamente preparata per accingersi a quelli che possiamo considerare come i suoi più significativi cimenti, nel campo dell'arte e dell'assistenza sociale, della



sua esistenza a partire da questo momento. Che è il momento cruciale per tutte quelle che possiamo definire soluzioni e premesse del pensiero e del costume barocchi; in tali soluzioni e in tali premesse, riferendoci all'ambiente romano, che in questi anni era quanto mai in fervore in ogni settore della cultura, la posizione dell'istituto ceciliano si definiva in imprese di non costretta o limitata significazione ma come estrinsecantesi, esplodenti da un insieme di proiezioni, di mozioni, di sollecitazioni nel cui corso si sublimava, quasi si esaltava, la sua esperienza ormai provata ma non stanca o delusa.

Gli atti d'ufficio, a partire dalla seduta del 22 ottobre 1651, sono una serie di testimonianze che, in tal senso, si snoda senza soluzione di continuità sino ai primi decenni del secolo successivo. Tra i primi nomi che appaiono come presenti in congregazione, parte attiva nelle imprese sostenute dalla compagnia ceciliana, ecco quelli di Michele Todini, G. Antonio Leoni, Stefano Fabri, Fabrizio Fontana, G. B. e Stefano Meonessi. Cantori, strumentisti, teorici, e tutti compositori alla moda. Todini famosissimo in quegli anni come costruttore di strumenti, teorico, autore di buone musiche, apprezzatissimo e citato da Atanasio Kircher nella sua *Phonurgia* e dal Bonanni nel *Gabinetto armonico*.<sup>10</sup> Il Leoni, ottimo strumentista e compositore; e gli altri tutti personaggi di primo piano nelle cappelle delle chiese e delle basiliche romane. Lo schieramento, quale si presenta e s'impone in un regolare verbale di seduta, era vigilato da quattro guardiani presidenti che erano i responsabili di tutto quanto avveniva nelle rispettive sezioni ed erano quelli che proponevano gl'interventi artistici nelle varie chiese cittadine, che stabilivano i turni di coloro che dovevano parteciparvi, che fissavano i servizi in occasione di determinate festività, S. Cecilia, S. Carlo etc., o per le Litanie o le Salve nei giorni stabiliti; infine erano quelli che firmavano le proposte di sovvenzione agli ammalati, ai poveri, ai vecchi: proposte che poi venivano rese valide dalle firme dei camerlenghi, che erano gli effettivi e pratici amministratori del sodalizio. Figura importante anche quella del camerlengo e veniva essa affiancata da quella del segretario, cui competeva la mansione principale di vigilare sull'andamento disciplinare della società ceciliana, di indire le congregazioni generali e segrete, di verbalizzarle con cura e assiduità.

È nella serie dei guardiani presidenti di sezione che noi troviamo,

---

<sup>10</sup> MICHELE TODINI pubblicò nel 1676 una *Dichiarazione della Galleria Armonica eretta in Roma* etc. nella quale si descrivono gli strumenti da lui raccolti o inventati e tra quest'ultimi quell'archicembalo (formato di un organo, un archicembalo e tre cembali che potevano essere comandati da un solo esecutore contemporaneamente) che Kircher riproduce nella sua *Phonurgia* edita nel 1673.

come in una esposizione intenzionalmente allestita nei decenni, il fior fiore della musicalità romana. E a tale carica venivano chiamati appunto coloro che più erano popolari e quindi apprezzati nei vari e non sempre selezionati ambienti musicali cittadini; nomi di prestigio e di attrazione i quali potevano, con tali attrattive e prerogative, interessare vaste categorie di pubblico e quindi continuare a rendere sempre più popolare, seguita e amata l'istituzione ceciliana. Se si rivolge uno sguardo, sia pur fuggitivo, alla successione dei nomi dei guardiani tra il 1650 e il 1700, si resterà sorpresi e ammirati. E ciò valga per le quattro categorie, nessuna esclusa. Quattro categorie che rispondevano alle quattro specialità professionali ufficialmente riconosciute; maestri di cappella, organisti, strumentisti, cantori. Mi limiterò, qui, a citare i nomi più appariscenti che appaiono nei verbali delle sedute congregazionali, nonché nei numerosi incarti amministrativi e disciplinari che si conservano – disordinatamente raccolti – nell'archivio sociale di Via Vittoria. Per la prima e più importante categoria, quella dei maestri di cappella, eccoli: Stefano Fabri (1650-53), Orazio Benevoli (1654-57), Silvestro Durante (1658-62), Antonio Maria Abbatini (1663-64, 66, 69), Orazio Benevoli (1665, 1678), Ercole Bernabei (1670-72), Francesco Foggia (1673-1683), Ottavio Pitoni (1685 e 1690), Angelo Berardi (1693), Pietro Franchi (1694), G. B. Gianzetti (1699) etc. Una successione di nomi prestigiosi e nella quale si riassume, in questo cinquantennio, lo sforzo di base che le nuove generazioni di artisti romani ed operanti in Roma andavano compiendo per mantenere sul piano della tradizione palestriniana l'autorità della scuola locale. La quale, in vero, mirabilmente, proseguiva la sua funzione guida nella consapevolezza degli intrinseci valori della tradizione più illustre nonché delle capacità sua di tramandarsi e di consistere sempre in entità reali e ben predisposte ai più audaci aggiornamenti. La Congregazione ceciliana, dunque, elevando alla carica di presidente dei maestri di cappella dapprima un Fabbri e, subito dopo, un Benevoli vuole fornire la prova del suo preciso inflessibile punto di vista in proposito. E cioè: se una tradizione era da preservarsi e da esaltarsi, questa era quella palestriniana; e poiché, l'illustre Pierluigi – come abbiamo del resto constatato – era stato della virtuosa compagnia, sarebbe parso impensabile che, dovendosi eleggere un presidente, trovandosi ancora in vita un Fabbri e un Benevoli, non si fosse offerta a entrambi la carica più rappresentativa della Congregazione, anche se non la più alta gerarchicamente. E naturalmente la continuità viene mantenuta quasi ostentatamente, non appena il posto si fa libero per un Pitoni ancor nel verde degli anni o per un Chiti. Palestrina-Fabri-Benevoli-Pitoni-Chiti costituiscono una catena ferrea che contiene

e disciplina, nella musica sacra, tutte le aspirazioni e, insieme, tutte le dissipazioni delle coeve generazioni musicali.

E se questo accadeva per i maestri di cappella, altrettanto, e con maggior tempestività forse, si ripeteva per la categoria degli organisti nella quale, ad esempio, il più illustre e più autorevole tastierista del momento, Bernardo Pasquini, viene eletto alla carica di guardiano per ben quattro volte, nel 1665, nel '67-68, nel '92 e nel '700; e prima di lui lo era stato il reputatissimo Fabrizio Fontana, e poi Ercole Bernabei e, tra il '92 e il 1700, quel Bernardo Gaffi che si proclama allievo del grande Pasquini. E allorché si dovesse leggere di una simile successione per una categoria di strumentisti, non si sarebbe obbligati a pensare che le scelte erano avvenute con il preciso intento di mettere bene in mostra, quasi con orgoglio, l'alto privilegio di simili aggregazioni? Una serie come questa: Michele Todini (1650-52, Antonio Leoni (1658-62), Carlo Mannelli (1663, 1696), Carlo Caproli (1665), Arcangelo Corelli (1681-82, 1700), Francesco Valentini (1688) etc. E i più ricercati, i meglio retribuiti specialisti di canto dell'epoca vengono aggregati ed elevati subito all'ambita carica direttiva di guardiano: G. B. Maonessi, Antonio Tobia, Francesco Ghiringhelli, Vincenzo Leoni, Matteo Fornari, Giuseppe Fedè, Vittorio Chiccheri.

Ma in che consistevano questa tanto ambita carica di guardiano e relativa funzione? Indubbiamente tutta intera l'attività pratica, il complesso delle iniziative assistenziali, la responsabilità dell'andamento disciplinare e, di conseguenza, quella del bilancio di gestione erano affidate per statuto ai quattro guardiani e tra questi, il più responsabilizzato, era il guardiano presidente, cioè il capofila della sezione dei maestri di cappella. Pertanto la carica esigeva – per rispondere unitamente alle due domande – che si vigilasse indefessamente sul livello artistico, sull'assiduità congregazionale, sul volonteroso e regolare gettito delle tasse che venivano imposte ai fratelli della categoria; la presenza in congregazione era un obbligo morale per il guardiano, come per tutti i fratelli che vi venivano comandati o per quelli che di volta in volta, con ordini verbalizzati, erano prescelti a scrivere gli uffici in varie pre-stabilite solennità. Inoltre il guardiano esercitava la sua funzione, previi accordi con il monsignore primicerio e il camerlengo; e a lui, in ultima analisi, toccava rispondere del gettito delle entrate, render conto dei consuntivi i quali elencavano, tutti, le spese sostenute nell'anno per sovvenzioni ai fratelli malati, poveri o vecchi.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> L'archivio storico di S. Cecilia raccoglie un buon numero di libri amministrativi dai quali tale attività assistenziale è largamente documentata. Anche di questo argomento è stata fatta vastissima trattazione in R. GIAZOTTO, *op. cit.*, *passim*.

Il guardiano era dunque il sostegno primo di questo complesso edificio, la base di esso; e il suo prestigio in quanto ufficiale della Congregazione dipendeva dal prestigio che esercitava negli ambienti musicali cittadini come libero professionista. In tal senso si può spiegare la regolarità con la quale al guardiano si succedevano i nomi più autorevoli di ciascun momento artistico; e per questa ragione, tale carica, era una specie di vetrina di attualità, quasi un indice costante e aggiornato della maturità che la Congregazione andava acquistando con il passar degli anni. Il guardiano, o presidente di categoria, assommava le aspirazioni, le qualità, lo spirito di comprensione e di carità che, lo abbiamo visto, stavano alla base della struttura morale cecilianiana. Doveva essere egli, dunque, un esempio di autorità e di prestigio quanto alla professione musicale, e, al tempo stesso, era un obbligo per lui non deludere sul piano morale dimostrando di essere uno scrupoloso osservante dei principi istitutivi della Congregazione. E il protettore, coadiuvato dal primicerio, doveva dare il « placet » alle nomine dei guardiani; nomine che avvenivano sempre per ballottaggio. E i registri contenenti i verbali di congregazione, a partire dal 1651, ci lasciano al riguardo una documentazione tanto precisa quanto pittoresca. Era difficile però che protettori e primiceri influenzassero le elezioni a presidente di categoria, mal disponendo o approfittando della loro potenza gerarchica; al contrario ostentavano essi la più piena adesione a tutte le decisioni che la società cecilianiana avesse preso o avesse in via di realizzazione.

La serie, quanto mai e sempre più vistosa, dei protettori, giunta al Vidoni, che fu un solerte e vigile tutore della compagnia dei musici di Roma, prosegue con il cardinale Teodoro Trivulzio, un politico e un uomo di guerra, che accentrò in sé tutta la responsabilità dell'amministrazione cecilianiana, per passarla, verso il 1640, al cardinale Giovan Battista Pallotta, il quale, nel 1652, aveva come primicerio monsignor Marcello Santa Croce. Questi però divenne protettore, verso il 1670, alla morte del Pallotta che era restato sempre attaccatissimo alla Congregazione e spesso ne riuniva i dirigenti nel suo palazzo. Al Santacroce, succedette nella protettoria un altro potente porporato: Federico Baldeschi-Colonna, che ebbe come primicerio monsignor Antonio Altoviti. Vennero poi gli anni, lunghi anni, della protettoria d'uno dei più singolari personaggi di quest'epoca: il cardinale Pietro Ottoboni, che volle legare la sua opera di ceciliano, quindi il significato delle sue funzioni di protettore, al nome di un altro personaggio, altrettanto singolare, monsignor Lodovico Sergardi: uno dei più spregiudicati letterati di questi anni, non solo della Roma ottoboniana ma dell'Italia tutta. Si giunge così, con questi due altissimi rappresentanti delle gerarchie cecilianie,

quasi nel mezzo del XVIII secolo; e può dirsi che il patrimonio morale e artistico della Congregazione avesse raggiunto un livello notevole, anche in virtù di simili rappresentanze che possiamo considerare come una precisa volontà della Chiesa esercitata verso i confratelli cecilianiani, ai quali si continuava, come s'è visto, a conceder credito e ossequio.

Abbiamo notato come, per non dover convivere in comunanza con altre congregazioni e compagnie, al Pantheon, la nostra compagnia cecilianiana intavolasse trattative verso il 1622 con i Barnabiti, che avevano la loro casa madre a Milano, onde ottenere asilo presso il loro nuovo convento-chiesa a S. Paolino a Piazza Colonna. E lo ebbero in quell'anno dopo una serie di interessanti e rivelatrici pratiche burocratiche e notarili che mi è stato possibile rintracciare negli archivi milanesi dell'ordine.<sup>12</sup> In questa occasione Orazio Griffi, potente musico sistino, appare segretario della Congregazione.<sup>13</sup> E da S. Paolino eccoli, i musici di Roma, dal 1651 sicuramente, trasferirsi in S. Cecilia in Trastevere dove resteranno per un decennio, cioè dal 1651 al 1661; di qui se ne andarono, ancora una volta per plausibili ragioni di dignità del loro domicilio, che doveva essere sempre più consono agli sviluppi dell'istituzione cecilianiana, per trasferirsi a S. Nicolò ai Cesarini, presso l'Argentina. Ma, in verità, non fu un trasferimento fortunato; non era questa una chiesa che potesse offrire spazio alla compagine sempre in aumento dei musici di Roma; era ben centrale, questo è vero, ma tale pregio non valse a convincere la congregazione segreta perché si restasse in quel sito che, dopo solo due anni, nel '63, fu abbandonato. Fu la volta della chiesa della Maddalena; quivi, convento e chiesa erano abitati ed amministrati dai padri Camillini e i cecilianiani vi restarono ospitati sino a quando non venne stipulato un accordo che riportava i cecilianiani in seno all'organizzazione barnabítica. Quest'ordine, da S. Paolino, si era installato, dopo aver acquistata un'area adatta nella zona anche questa assai presso all'Argentina, nella nuova, grande e sontuosa chiesa di S. Carlo ai Catinari. Il nuovo domicilio della nostra Congregazione, S. Carlo ai Catinari, costituisce la prova definitiva ed esauriente della forza di espansione che i cecilianiani avevano esercitato in quell'ultimo trentennio, cioè tra il 1652 e il 1685, anno, quest'ultimo, del trasferimento dalla Maddalena a S. Carlo ai Catinari. E in questa sede si resterà per oltre un secolo e mezzo in un rapporto di amicizia e di reciproca solidarietà con il potente ordine barnabítico. La dignità sociale era stata salvaguardata durante l'ormai compiuto secolo di vita: e questo aspetto

<sup>12</sup> Milano, *Archivio di S. Barnaba*, B. Cartella XII, fasc. I, n. 7.

<sup>13</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 83 e sgg.

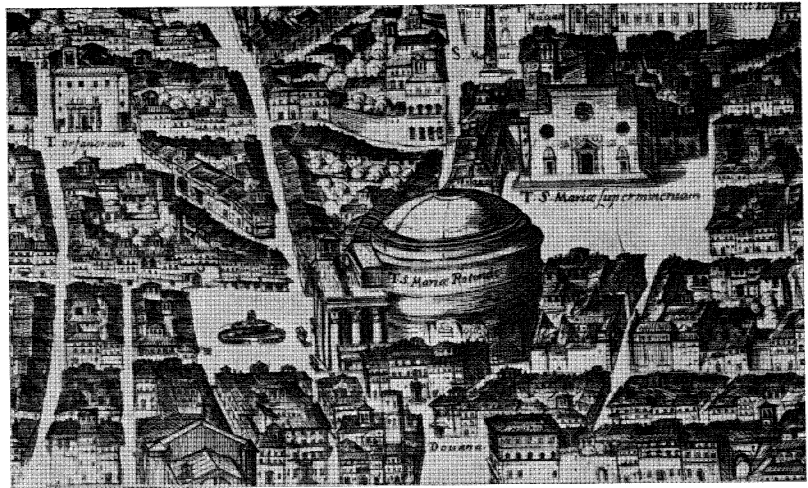
dell'organizzazione era oltremodo importante per i musicisti di Roma che avevano sempre avuto come protettori altissimi personaggi della curia romana e che avevano visto la propria istituzione fregiarsi delle più illustri aggregazioni: dei più significativi rappresentanti dell'arte musicale locale, dilettanti e professionisti, in ogni sua specialità.

E se tutti costoro, dico dei più significativi rappresentanti del professionismo romano, si avviavano lungo il cammino che li portava alla Congregazione, si era perché ben sapevano che nulla avevano da chiedere, se non che onori e riconoscimenti morali; poiché anche la designazione a una carica sociale – guardiano, camerlengo e segretario – non comportava che sacrifici, dedizione, assiduità. E questo era accaduto e tuttavia andava accadendo perché sempre ferma rimaneva l'intenzione di rispettare lo spirito delle prescrizioni tridentine; secondo le quali la musica, comunque esercitata, avrebbe dovuto essere non solo un esercizio d'arte ma un incentivo al miglioramento spirituale dell'esecente musicale, mediante un'azione costante e vigile nella società di cui era parte. La Bolla di costituzione « *Rationi congruit* » portava alla base questa premessa: e tale Bolla può essere considerata una preziosa testimonianza dell'atteggiamento dell'autorità religiosa in fatto di professione musicale, nel momento in cui dalla musica si tentava di bandire tutte quelle contraddizioni basate sul formalismo astratto e sull'assenza di un'autonomia consapevole dei valori sociali di essa. Secondo me questa Bolla, destinata alla creazione di un'istituzione prediletta da numerosi papi, è un atto ufficiale, l'atto ufficiale, col quale si consacra, si determina e si funzionalizza la sostanza sociale della musica e le si riconoscono i nessi morali necessari alla sua obbiettivazione in quanto assunto specifico dell'arte. E se Todini, Ercole Bernabei, Antonio Maria Abbatini, Orazio Benevoli, Corelli, Carlo Mannelli, Agostino Steffani, Ottavio Pitoni, i due Scarlatti e tanti altri aderirono non solo ai principi che facevano della Congregazione una grande centrale per le comunicazioni del linguaggio artistico, bensì a quelli che la esaltavano ponendola su di un piano di assoluta preminenza in quanto organizzazione assistenziale; ciò stava a significare che tutti costoro agivano nella consapevolezza della propria obbedienza a dei precetti che osavano trasferire l'azione meramente artistica e trasumanata dal mondo della trascendente interiorità, nel quale l'attività musicale era sino a quel punto restata, a quello che avrebbe potuto accogliere tutte le proiezioni più immediate provenienti dai gusti, dalle emozioni, dalle esaltazioni di pubblici vasti, vari, ed eterogenei. Col sancire ufficialmente una istituzione come quella cecilianica, nel 1584, la Chiesa non solo definiva le posizioni dell'arte musicale in seno alla società romana dell'epoca sulla base dei

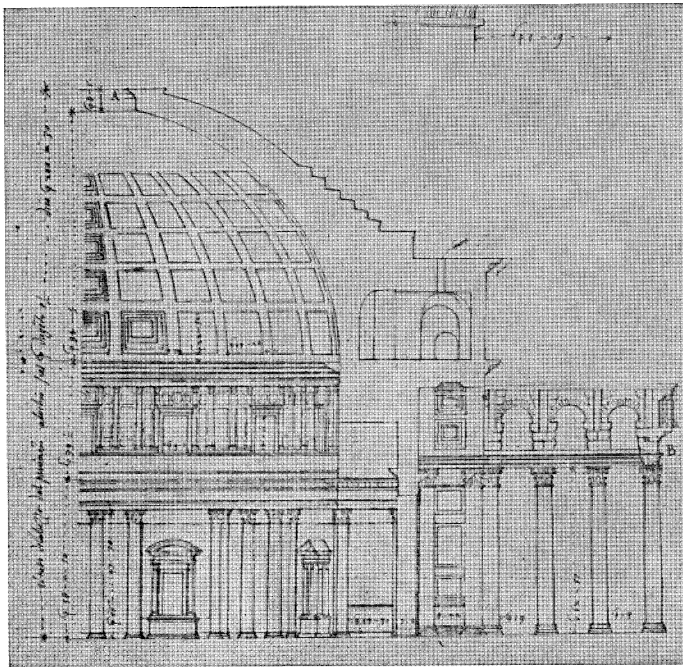
precetti tridentini, ma andava oltre, quasi sentisse essa la necessità di trasfondere questi precetti teorici nella pratica viva e urgente significata in qualcosa di nuovo sia dal punto di vista umano, quindi dello spettacolo esteriore, sia dal punto di vista spirituale, quindi di un'analisi di una concentrazione interiore. La Bolla « *Rationi congruit* », a mio avviso, è l'atto – lo ripeto – col quale la Chiesa si apre alle esigenze del mondo moderno per il quale quello della musica diventava uno spiegamento di forze autonomo, coerente, solidale sempre, al quale si sarebbe dovuto dar credito in ordine a qualsiasi valutazione d'ordine mondano e divino. Del resto l'oratorio è proprio, come anno di nascita, di quest'epoca medesima: e l'oratorio, si sa, aveva per compito di accudire alla più strenua divulgazione delle storie sacre che mai si fosse affrontata: l'oratorio è un atto di vita moderna e attuale che la Chiesa riconosce legittimo, affidandone la responsabilità ai filippini; e così, quasi con intenzioni polemiche e audacemente sostenuto ed esaltato, questo tipo di componimento sacro, reso vivo e attuale solo mediante l'intervento della musica, rappresenta, ad un tempo, l'interiorità e l'esteriorità, l'ideologia e la concretezza dei nuovi presupposti sociali con i quali la Chiesa tentava di riconquistare le numerose posizioni che l'aggressione luterana le aveva carpito. A guardare con attenzione ci si renderà conto che il Concilio di Trento, in materia musicale, non ebbe, non esercitò una funzione repressiva, ma servì a liberalizzare quelle forme d'arte che da non pochi anni attendevano solo il crisma dell'ufficialità per socializzarsi definitivamente. E in questo quadro la creazione della confraternita cecilianica acquista logicità di fisionomia e di funzione; e si affermano sostanza, coerenza, opportunità, evidenza con l'ausilio della fede, lo spirito di sacrificio, l'entusiasmo con cui vengono affrontate le pratiche d'arte e quelle d'investitura eminentemente sociale.

In regime di libertà assoluta, anche se proclamato nel nome di una effettiva obbedienza a regole d'umanità più che d'arte, ogni attività si estrinsecava, per la nostra confraternita, con la logicità del fenomeno naturale: poiché era suonata l'ora in cui dovevano accordarsi le esperienze subordinate e quelle autonome del vasto rivolgimento morale ed estetico che le ultime avvisaglie del rinascimento stavano selezionando e valutando.

Con grande serenità, consapevolezza e coerenza, la Congregazione dei musicisti di Roma accettò le disposizioni del contro-Breve di Urbano VIII, nel 1626; furono, è vero, abrogate le due importanti concessioni relative all'insegnamento musicale e alla stampa delle musiche – si ricorderà –, ma, in realtà, tutto proseguì come se nulla avesse leso la dignità e i diritti cecilianici. Infatti, se si faceva musica nelle chiese,



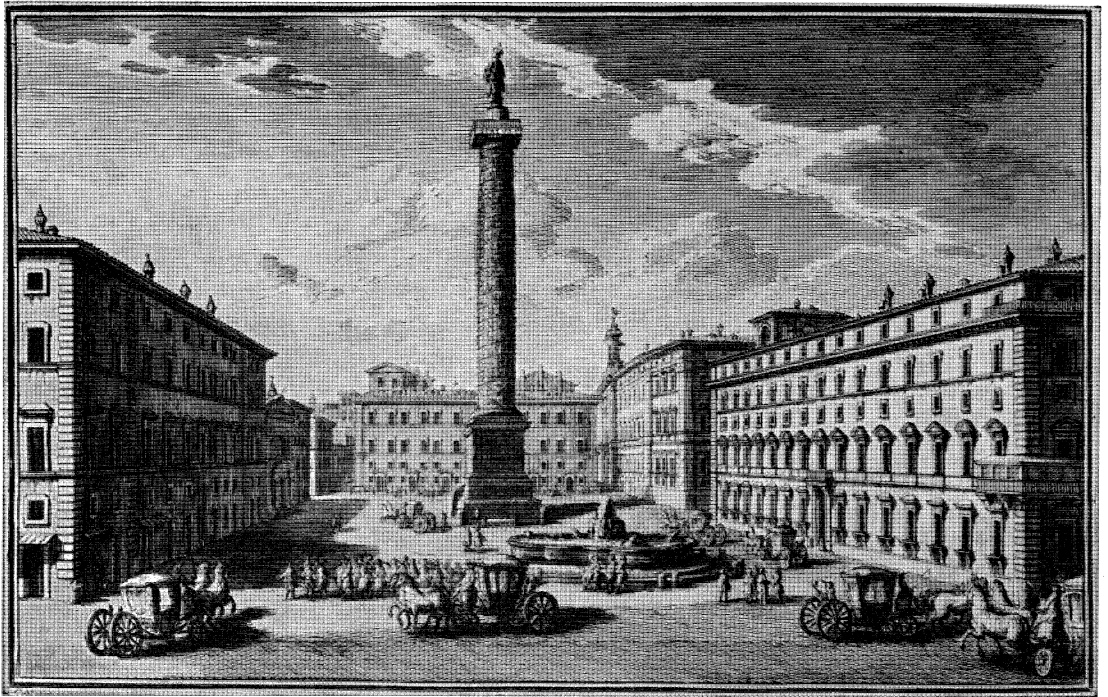
La Piazza del Pantheon nel 1593.



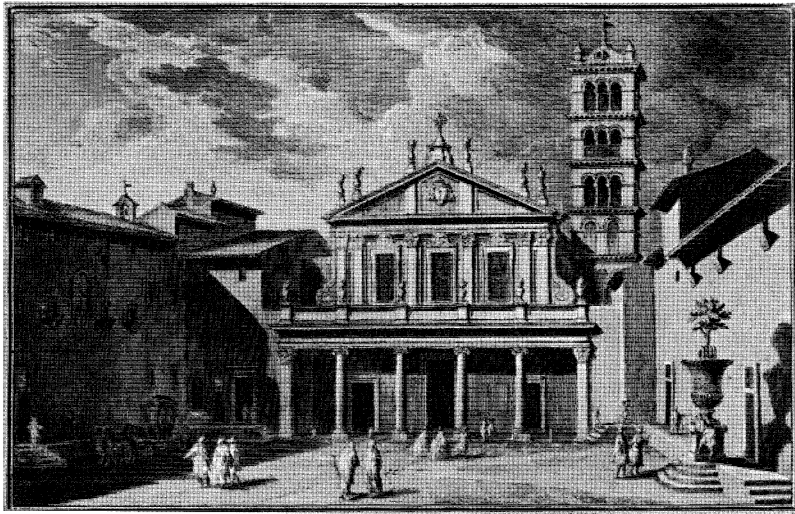
Sezione longitudinale del tempio (1574 c.).

La prima sede dei Musicisti di Roma al Pantheon (1585-1624). La congregazione era ospitata, assieme ad altre, nei locali situati sotto la volta del tempio, indicati nel disegno di Giovan Antonio Dosio come « tutto quello che è sopra al entrata della porta ». Il disegno si trova agli Uffizi di Firenze, la pianta di Roma, incisa da Antonio Tempesta, alla Biblioteca Vaticana.





Piazza Colonna.



Santa Cecilia in Trastevere.

Nel Seicento la Congregazione dei Musici di Roma, cambiò sede cinque volte: presso i Barnabiti a S. Paolino alla Colonna (1624-1651), a S. Cecilia in Trastevere (1651-1661), a S. Nicolò ai Cesarini (1661-1663), presso i padri Camilini alla Maddalena (1663-1685) e finalmente presso i Barnabiti a S. Carlo ai Catinari dove rimase oltre un secolo (1685-1848).

Le quattro incisioni fanno parte delle *Magnificenze di Roma antica e moderna* di G. Vasi (1752); Biblioteca Vaticana.

non di pertinenza della cappella pontificia, essa era affidata sempre a elementi della Congregazione; e le esecuzioni che si allestivano nelle varie cappelle romane erano sempre esibizioni di bravura, di sapienza e di autorità; appariva scontato in partenza che se occorreva una particolare funzione ispirata a un alto grado di solennità, questa era appannaggio della confraternita; e poiché era questa che, in base ai suggerimenti della congregazione segreta, destinava i propri adepti a comporre le musiche e ad eseguirle, nominandone le cariche provvisorie nelle medesime sedute, ciò stava a provare che ogni responsabilità in materia era affidata ad essa, senza che alcun altro potesse intervenire o interferire.

A tal proposito espongo qui, anticipandone una eventuale formulazione, un progetto che, secondo me, appare pieno di attrattiva, di fascino e di seduzione, sia dal punto di vista estetico sia da quello storico-documentario. Cioè, credo che sarebbe impresa degna di ogni lode quella che portasse alla ricerca, alla identificazione e, possibilmente, alla esumazione di quelle musiche che nacquero sotto l'insegna cecilianiana per le varie ricorrenze cui la Congregazione doveva musicalmente accudire. Numerose sono le Messe che si conservano ancora dedicate a S. Cecilia, a S. Carlo, a Maria Maddalena, e con le Messe, Vespri, Litanie, Salve: tutta produzione romana di quest'epoca contrassegnata dai nomi illustri di musicisti cecilianiani operanti nella loro società come artisti e come fratelli votati alle opere assistenziali. Perché non accertare se questa musica non fu veramente commissionata dalla Congregazione? perché non valutare semmai la portata artistica di quell'altra produzione che, anche se non nata per uno specifico incarico della Congregazione, acquistava una fisionomia dettata dall'indirizzo, dall'ambiente e dal costume ceciliano?

E questo costume ceciliano si estrinsecava in una forma davvero singolare, se esige che con la massima spontaneità i maestri di cappella professanti in una qualsiasi delle chiese e delle Basiliche romane (ad eccezione di S. Pietro che era sempre dominato dai musicisti pontifici) prendessero seco le cassette delle elemosine e le esponessero all'ingresso dei templi nei quali svolgevano la loro attività. In tali cassette venivano depositi baiocchi e scudi che i romani destinavano alla sovvenzione dei malati, dei poveri e degli anziani cecilianiani. E tra i congregati si stabiliva una vera e propria gara che accomunava l'ambizione artistica con il fervore assistenziale. Così nel 1666, ad esempio, si videro Francesco Ghiringhelli, Francesco Litrico, Francesco Verdoni, Orazio Gherardi, Filippo Corsi, Carlo Mannelli, portare ed esporre le cassette per l'elemosina nelle chiese nelle quali professavano e precisamente a

S. Giovanni in Laterano, a S. Giovanni in Damaso, a S. Apollinare, a S. Maria in Trastevere a S. Girolamo della Carità. Il Mannelli fu incaricato di esporre la sua cassetta in Castel S. Angelo dove si teneva stabilmente concerto di strumenti: non si dimentichi che il Mannelli era dai contemporanei soprannominato « del violino », in virtù della sue eccelse qualità di strumentista; quindi la sua destinazione, Castel S. Angelo, era più che giustificata, poiché era esso la sede di un corpo di musicisti strumentisti che vi faceva regolare concerto. Tale incombenza, dopo alcuni anni, toccherà anche a Corelli.

Se poi si considererà che tali cassette – mezzo esplicito ed efficace per far quattrini in favore dei sovvenzionati del sodalizio – verso il 1670 venivano collocate anche nella sagrestia e all'ingresso di S. Pietro, si avrà ulteriore conferma del mutato rapporto tra i due istituti musicali cittadini; ciò stava a significare dunque che i sistini avevano posto da parte risentimento, invidia, antipatie, rancori verso il più giovane sodalizio ceciliano nel quale – come s'è constatato – papi, cardinali e personaggi influentissimi avevano riconosciuto un'istituzione di primaria importanza per la divulgazione razionale, la disciplina, e l'incrementazione delle varie attività musicali romane, nessuna esclusa tra quelle profane e quelle spirituali.

Stando così le cose, mantenendosi ufficialmente simili posizioni, tutte lealmente rientranti nelle clausole contenute nel primo atto di costituzione, non v'era ragione che le autorità ecclesiastiche, da quelle del Vicariato a quelle della segreteria apostolica, non seguitassero a nutrire sentimenti di piena fiducia, di solidarietà e di protezione verso i ceciliani; e per tanto, ad ogni richiesta di modifica statutaria, si rispondeva accontentando i postulanti con l'intenzione di dimostrar loro, così, che il papa per primo riconosceva l'alta funzione culturale e umanitaria dell'istituzione fondata da Gregorio XIII e la giudicava degna di tali pronte, efficaci attenzioni. Il terzo Breve di conferma porta la sigla di Innocenzo XI; ben 158 ceciliani sottoscrissero la supplica per la « revisione » e tra questi sono Alessandro Scarlatti, Carlo Mannelli, Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini, Michele Todini, Ottavio Pitoni e altri ancora assai influenti. Il Breve venne promulgato il 18 maggio 1684. Erano trascorsi sessant'anni precisi dal precedente Breve che recava la firma di Urbano VIII. Là era stata la generazione che aveva assistito e partecipato direttamente ai rivolgimenti dell'arte e della cultura operati dal trapasso da un'epoca estremamente razionalistica, quella rinascimentale, all'altra, quella barocca, tutta fatta di particolari tensioni emotive e spirituali. Ed ecco che, negli anni di Innocenzo XI, mentre le conquiste del Barocco stanno eccessivamente intellettualizzandosi in

manifestazioni letterarie sostenuta da verbalizzazioni astratte, una nuova generazione rinnova le preoccupazioni già avvertite dalle precedenti, relativamente alle sorti dell'istituzione ceciliana, e insiste per ottenere ancora un Breve di conferma apostolica onde ribadire taluni principî istituzionali coi quali la società ceciliana aveva fatta la sua forza e la sua ragione d'essere. Tra questi principî stava quello della solidarietà incondizionata tra confratelli; quello della vigilanza nel soccorso dei bisognosi e dei vecchi; quello della obbedienza anche negli incarichi più pesanti e d'un certo sacrificio, come accadeva per gl'infermieri di turno; infine venivano le disposizioni riguardanti l'arte musicale la quale restava tuttavia sempre un aspetto condizionato, e non autonomo, del complesso disciplinare dell'istituzione.

Sulla base di simili presupposti, coinvolgenti ogni attività ufficialmente riconosciuta della Congregazione, si possono spiegare l'ansiosa premura con la quale i confratelli, ad ogni ben calcolata e ricorrente occasione, si adoperassero per ottenere nuove conferme apostoliche nonché la sollecitudine con cui l'autorità apostolica li accontentava emanando i Brevi di conferma. Dopo quello di Innocenzo XI, ecco, nel 1716, quello di Clemente XI. Anche questo pontefice riserba cure e premure alla Congregazione perché, questa del sodalizio ceciliano, era una realtà che non poteva sfuggire al nuovo papa, così attivo e vigile nella esaltazione delle cose divine e nella disciplina – senza repressione – di quelle mondane. Ciò è significato dal fatto che istituzioni culturali e artistiche come l'Arcadia trovarono in lui non solo un protettore, bensì un fervido critico che seppe animarle e, ad un tempo, tenerle a freno, nel momento della maggiore influenza del cardinale Pietro Ottoboni.

Il Breve di papa Clemente XI è stato certamente un parto e un sollecito del protettore d'allora, proprio il cardinale Ottoboni che, come ho già detto, s'era scelto come monsignore primicerio, Ludovico Sergardi. E fu l'intraprendente cardinale che obbligò i musicisti di Roma a inserire, nel contesto delle suppliche, al capitolo primo, quanto segue:

Qualunque persona, tanto secolare quanto ecclesiastica che al presente esercita e che in avvenire eserciterà la Professione della Musica... deve osservare li Statuti della nostra Congregazione... eccettuati li Musicisti della Cappella Pontificia, li quali formano tra loro un Collegio affatto distinto...

Ciò stava a significare che, per quel che concerneva la professione musicale romana, non si poteva sfuggire al controllo ceciliano, nel senso che tutti coloro che intendevano far musica nelle cappelle cittadine, come maestri di cappelle o musicisti o strumentisti o organisti, avrebbero dovuto ottenere il *placet* dell'istituzione la quale avrebbe provveduto

a iscriverli come soci. Ripeto che questa prerogativa, concessa da Clemente XI, rendeva agente il principio, sancito e poi abrogato dai due Brevi di Urbano VIII, secondo il quale alla Congregazione spettava il diritto di vigilare sulle scuole di musica romane; poiché obbligando a iscriversi tutti i professionisti romani che volevano liberamente esercitare – essendo sempre in vigore la prova d'esame per ottenere il diploma – si veniva a stabilire una ovvia selezione di cui era unica arbitra la Congregazione. È inoltre da tener conto del fatto che obbligando, il Breve di Clemente XI, alla iscrizione gli esercenti romani che volevano continuare indisturbati nei loro incarichi, si dava agio altresì alle casse dell'istituzione di recepire nuovi alimenti; per cui può dirsi che il Breve clementino era una specie di sovvenzione indiretta, poiché ogni nuovo iscritto doveva pagare quel canone che era in vigore da numerosi decenni.

Quella del pagamento di un canone individuale, che andava principalmente a rendere possibile l'ampia attività assistenziale dell'istituto, era una regola antica, suggerita dal cardinale Del Monte verso il 1624, negli anni di Urbano VIII; regola quanto mai opportuna perché contribuì a porre l'istituzione cecilianiana su di un piano diverso da quello d'ogni altro istituto di tipo accademico. Può dirsi ch'è proprio da questi anni che la Congregazione si configura entro i netti contorni di una società umanitaria per la quale le pratiche funzioni artistiche erano, davvero, un supporto solidissimo agli scopi sociali – quindi umanitari – dei quali, in verità, gli statuti, i verbali di congregazione e gli altri documenti superstiti, poco parlano: come se questo aspetto dell'attività cecilianiana fosse dato per scontato.

Solo con un elevato e sempre teso spirito di corpo fu consentito alla Congregazione tenere uniti tanti confratelli, di indoli cultura e ideali diversissimi; e ciò fu possibile ancorché i sacrifici materiali che si richiedevano agli iscritti non fossero poca cosa davvero; si pensi solo alle funzioni esercitate dagli infermieri che si recavano nelle case dei malati, dei poveri e dei vecchi: si pensi alla tassa regolare che ognuno doveva versare nelle casse cecilianiane; si pensi a tutti gli altri oboli sporadici (anche per le spese di pubblicazione del Breve di Innocenzo XI vennero tassati più che cento confratelli), ai servizi comandati e non remunerati ai quali continuamente venivano officiati, in qualità di compositori e di strumentisti o cantanti. Insomma fare il ceciliano non fu, in quegli anni, cosa facile. Nel 1688 questo spirito di corpo giunse al punto di suggerire una specie di « previdenza » in messe e preghiere da recitarsi dopo la morte di un confratello, qualora questi avesse aderito alla iniziativa della « Società del centesimo » che imponeva una

sensibile tassa annua vita natural durante onde ottenere quel privilegio da defunto. I fondi della « Società del centesimo »<sup>14</sup> naturalmente venivano incamerati dalla Congregazione che li destinava alle più urgenti necessità del momento. E poiché questa « Società del Centesimo » visse di vita floridissima per numerosi anni, nel 1706 fu deciso che gli aderenti e contribuenti, potevano essere portati da cento a centocinquanta.

Il denaro aveva avuto e seguitava ad avere dunque molta importanza per il rispetto di una efficienza morale che era la non elusiva dimostrazione della efficienza artistica. E impostando questa assillante esigenza pecuniaria, l'istituto ceciliano non poco contava – oltre che sui cespiti normali costituiti dagli oboli e dalle tasse normali – sulle entrate straordinarie, quali i legati di cui venne a beneficiare tra i primissimi del XVII secolo e la fine di esso. Cominciò una nobile milanese Claudia Rangone che fece una donazione in morte,<sup>15</sup> poi fu la volta, nel 1626, del lascito Alberto Magno, un cittadino romano che legò all'istituto ceciliano un capitale, non davvero indifferente, di mille scudi, ben messo a frutto presso tre monti diversi: Monte Ristorato, Monte della Carità, Monte della Comunità. Con il giungere di questo lascito la Congregazione fu posta in grado di allargare e di intensificare la sua azione assistenziale: numerosissimi sono i fratelli che ricevettero generi alimentari o anche denaro: la serie di questi nomi è quanto mai suggestiva perché, unita a quelli dei defunti, a loro volta in precedenza assistiti, cui fu riserbato ufficio funebre adeguato, ci fa conoscere la vera situazione economica di alcuni artisti che avevano raggiunto i più alti traguardi della considerazione artistica a Roma e fuori Roma: A. A. Leoni, A. Foggia, Bernardo Pasquini, Agostino Steffani, Orazio Gherardi, P. Francesco Tosi, Antonio Tobia, Orazio Benevoli, A. Maria Abbattini, Giacomo Carissimi, il pittore Carlo Rainaldi e, infine, il violinista notissimo e ovunque celebrato Carlo Mannelli. Quest'ultimo, poi, vuol far parte del numero di coloro che avevano assicurato beni materiali, in denaro, azioni e cose, alla Congregazione. Il testamento che elenca la serie dei beni che il Mannelli lasciava all'istituzione ceciliana è stato conservato e mi è stato possibile rintracciarlo.<sup>16</sup> Questi beni giunsero alla Congregazione verso la fine del 1696; giusto in tempo per consentire di portare a termine i lavori per la costruzione della Cappella in S. Carlo ai Catinari; lavori che procedevano sotto la guida del pittore

<sup>14</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 359 e sgg.

<sup>15</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 363 e sgg.

<sup>16</sup> Roma, *Archivio di Stato*, Atti notaio Ottaviani, prot. 14, cc. 364-366.

architetto Antonio Gherardi, cui fu anche commesso l'incarico di dipingere la grande tela raffigurante S. Cecilia e che ancor'oggi si può ammirare sull'altare della cappella omonima. Particolarmente impegnato nel controllo delle spese, dei mandati e delle incombenze attinenti fu, in questo periodo, Arcangelo Corelli che riebbe la carica di guardiano nel biennio 1699-1700; e non si dimentichi che proprio in questo periodo egli dovette accudire alla rifinitura e alla stampa della sua op. v, cioè le Sonate per violino e cembalo, che contribuiranno a renderlo famoso in tutto il mondo, più di quel che non avevano saputo fare le sue precedenti quattro opere di Sonate a tre. Queste Sonate corelliane furono pubblicate a Roma, incise da Gaspare Pietrasanta, dopo che anche le precedenti quattro opere di Sonate a tre avevano vista la luce ad opera di editori romani.

La conoscenza di quel che accadde, in quanto precise determinazioni organizzative, nella nostra Congregazione ci aiuta a svelare alcuni aspetti umani che mai avremmo potuto scoprire, dalla narrazione critica, esegetica ed anche biografico-anagrafica, in non pochi personaggi di prima istanza: come accade per Corelli, per Mannelli medesimo, per Pasquini, per Pitoni. Sono proprio gli scarni documenti, le asciutte notizie, che li riguardano come guardiani in carica e quindi come firmatari di atti amministrativi, o in veste di infermieri attestanti l'espletamento dell'umile funzione presso i malati o nelle carceri, che facilitano, anzi sollecitano, questa conoscenza e che ci fanno partecipi di vocazioni e dunque di azioni che non avremmo mai supposte in loro. L'avara biografia del Corelli, ad esempio, nulla cita al riguardo dei suoi apporti come guardiano e come infermiere, cariche decise dalle congregazioni del 1682 e del 1699. Corelli è restato, storicamente, un personaggio ermetico; come accade sempre per un artista la cui fama subitanea o la potenza dei suoi influssi culturali pongono su di un piano di altissima considerazione, mentre, al contrario, gli elementi biografici che lo riguardano come uomo e come artista son restati taciuti, nascosti, avaramente risparmiati. Pertanto veder vestirsi, ornarsi, svelarsi tali avere biografie con il tramite di elementi di scarsa importanza per l'arte, ma preziosi per la natura umana che esse avrebbe dovuto indicarci, è cosa che ci commuove e che va messa a pieno profitto per una completa esauriente valutazione critica, oltre che umana. E quel che ci consegnano i documenti ceciliani al riguardo di Corelli, di Pasquini, di Bernabei, di Mannelli, di Benevoli, di Pitoni e di altri numerosi ancora, sono non solo ornamenti biografici, ma pietre di sostegno che rivelano la vera sostanza di quelle indoli, la incrollabile fede in qualcosa che nel nostro caso ha

nome « congregazione ceciliana »; la quale da loro pretendeva amore per il prossimo, dedizione alle pratiche sociali che investivano problemi assistenziali, obbedienza agli ordini che riguardavano l'attività artistica. E occorre riconoscere che chiunque avesse pagato il proprio obolo di iscrizione e fosse diventato così un legittimo congregato, mai tentava di sottrarsi agli ordini, di eluderli con mezzi e ripieghi meschini e mendaci, ma accettava il tutto, come si accetta una penitenza giunta da un chiuso, anonimo confessionale.

In nome della S.ma Trinità, Padre, Figlio e Spirito santo.

All'unione delle voci deve corrispondere la concordia degli animi se desideriamo formare una perfetta armonia come pare che convenga alla nostra Congregazione dei Musicisti per renderci più graditi al Signore Iddio dal quale abbiamo il precetto di amarci scambievolmente conforme Egli ama Noi... Conoscendo perciò noi infrascritti, che dalla concordia dipende il mantenimento di qual si sia radunanza e desiderando che molte opere pie (come per esempio cantare Litanie e Salve ogni mercoledì in honore della Beata Vergine, celebrare solennemente la festa di Santa Cecilia nostra Avvocata; cantare diverse Messe annue in suffragio dell'Anima de' Benefattori e fratelli defonti, sovvenire i fratelli infermi e bisognosi, con qualche carità, oltre tenere un Medico salariato in servizio loro, et altri atti di pietà, che dalla nostra Congregazione sono soliti farsi) non s'habbino mai da tralasciare ma sempre più aumentarsi a gloria di Dio etc. . . .

Lo spirito della Bolla 1585 rivive, vi appare, anzi, esaltato e più definito, in questi due passi del Breve di Innocenzo XI. Anche l'attività assistenziale veniva codificata e circostanziata, per contro non si faceva nessun accenno alle risorse economiche necessarie per poter sostenere un tale peso d'impegni. Il papa avrà certo saputo che i congregati cecilianiani, forse unici fra tutti coloro che appartenevano ad accademie, sodalizi culturali, congreghe d'arte, si sottoponevano spontaneamente a una regolare tassazione: e quindi deduceva che l'organizzazione ceciliana, se per tanti anni, con tale mezzo, aveva provveduto a soddisfare pienamente ogni suo incarico di natura sociale, anche al presente e per l'avvenire non si sarebbe trovata in difficoltà fidando sulle sue sole risorse. Ho detto anche, è vero, che Clemente XI, nel 1716, disponendo, con un nuovo Breve, che alla Congregazione ceciliana dovessero iscriversi d'obbligo tutti gli esercenti musicisti romani, concedeva un privilegio non solo di carattere morale, ma di natura materiale bella e buona, poiché per ogni iscritto nuovo era una nuova tassa che veniva devoluta nelle casse sociali. E già questo privilegio è in atto nel Breve di Inno-



cenzo XI; poiché vi si fa esplicito riferimento al disposto di Urbano VIII, così esprimendosi:

Potrà la congregazione segreta far i Decreti che saranno necessarij per il buon governo della Congregazione tanto nello spirituale quanto nel temporale, et anco circa l'essercitio della Professione della Musica . . .

L'efficienza, la potenza, lo spirito d'intraprendenza nelle cose temporali, dimostrati dalla Congregazione, può dirsi, dal suo primo nascere, ebbero un corrispettivo sintomatico nel rispettoso interessamento dei pontefici alle cose che la riguardavano. Tra il 1585 e il 1716, in oltre centotrent'anni di vita, la Congregazione cecilianica sollecitò ed ottenne una Bolla e quattro Brevi di fondazione, di conferma e di rettifica, per interessamento di cinque pontefici: Gregorio XIII e Sisto, V, rispettivamente ideatore-fondatore e legislatore dell'istituzione; Urbano VIII che firmò due Brevi uno di conferma (con concessioni eccessive) e uno di rettifica nel 1624 e nel 1626; Innocenzo XI che confermò, nel 1684, quanto disposto in precedenza; e ora ecco ancora Clemente XI che, praticamente, mise la Congregazione nelle condizioni di comandare su tutti gli ambienti musicali romani.

Il Seicento per la Congregazione fu indubbiamente il secolo non solo dell'avviamento sostanziale in ogni settore della cultura musicale, bensì del consolidamento dei principî informatori della sua costituzione: consolidamento che avvenne con una costante, diuturna dimostrazione, quasi ostentazione, di forza, di fede e di attività caparbia e tenace. Una straordinaria sete di investigazione, sia nel dominio delle attività sociali sia in quello di pertinenza dell'arte pura, aveva distinto e tuttavia seguiva a distinguere ogni iniziativa che era stata oggetto di cura da parte dei confratelli cecilianici. E questa sete d'investigazione aveva portato ad aprire le porte del sodalizio ad ogni forma, ad ogni vocazione di professionismo musicale. E tra Seicento e Settecento queste vocazioni sentivano in profondità l'incalzare della novità musico-teatrale quale ferma opposizione alla plurisecolare aspirazione polifonico-vocale. Non dimentichiamo che la Confraternita aveva incominciato la sua attività proprio con l'annullare, nel giudizio estetico e nella valutazione sociale, ogni diritto di casta nella scala dei generi e delle forme musicali. Le sue porte venivano aperte a chiunque avesse osservato scrupolosamente il rinnovato concetto barocco del professionismo musicale e che lo applicava con assoluta aderenza alla realtà sociale ormai sostanzialmente trasformata.

La Congregazione, dunque, veniva a trovarsi alle soglie del XVIII se-

colo ricca di una esperienza, nelle cose della vita e in quelle dell'arte, che era il suo vero patrimonio. Del resto, questo patrimonio le era legalmente riconosciuto dall'intera popolazione romana che aveva sempre guardato con grande simpatia a questo corpo di volontari capace di recare tanto refrigerio allo spirito con l'esercizio di un'arte eletta e con l'esempio di tante prove di fratellanza. Tale simpatia era manifestata da tutti gli ordini religiosi, da ogni tipo di autorità ecclesiastica, da ogni ceto dell'aristocrazia e della potenza finanziaria; cioè, Santa Cecilia riceveva queste testimonianze con la coscienza di meritarse tutte e di essere la depositaria, resa ufficiale dall'adesione pontificia, delle aspirazioni, delle vocazioni di una società che intendeva regolarsi mediante norme nuove, ma nelle quali occorreva credere ciecamente.

Il XVIII secolo aveva inizio, per i nostri congregati ceciliani, sotto un buon auspicio. Nella seduta congregazionale del 27 aprile 1700, presidente Bernardo Pasquini, fu letta dal segretario Paolo Maria Ceva, una mozione dei Barnabiti con la quale si riconoscevano ai musicisti di Roma ben 700 scudi « una tantum », nonché un'assegnazione annua di sei scudi « con patto che la Congregazione sia obbligata ogni anno, principiando col prossimo venturo, millesettecentouno, a tre servitij di musica . . . nella Chiesa di S. Carlo ai Catinari ». Era questa un'offerta che aveva valore, sì, sul piano materiale, ma assai più importanza sotto l'aspetto morale. Settecento scudi costituivano una bella somma indubbiamente; e se si terrà conto che, in precedenza, i ceciliani avevano avuto dai Barnabiti il « luogo della cappella », nella stessa chiesa, del tutto gratis, si potrà dedurre di quale considerazione la compagnia cecilianica fosse fatta segno dal potente ordine barnabítico.

Nel 1700 uno dei più rappresentativi personaggi agenti nel mondo della musica, considerata in ogni sua accezione, era Alessandro Scarlatti: e a questa data il musicista palermitano faceva parte del sodalizio ceciliano da ben sedici anni; infatti lo avevamo incontrato tra i firmatari della supplica che i confratelli decisero di indirizzare a Innocenzo XI onde ottenere una nuova conferma degli Statuti sociali; tra gli altri firmatari stanno Corelli, Pitoni, Foggia, Astesani. Scarlatti fu guardiano:<sup>17</sup> e se su di lui, in quanto guardiano, le notizie tramandate nell'archivio di via Vittoria non abbondano, al contrario un solo prezioso elemento da me ritrovato in un documento del 6 agosto 1708 è sufficiente a farci sapere che egli aderiva pienamente ai principî che imponevano ai fratelli ceciliani oboli ed elemosine al fine assistenziale. Egli lascia la sua preziosa firma in una carta amministrativa, impegnandosi

---

<sup>17</sup> Cfr. R. GAZOTTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 411 e sgg.

per tre paoli, insieme a quella di Bernardo Gaffi, allievo di Pasquini, e di altri tre ceciliani.

È facile intendere il significato dell'importanza di una simile aggregazione. Scarlatti, in questi anni, era il compositore più alla moda, *à la page*, che si conoscesse; e come tale era ricercato in ogni ambiente musicale italiano e straniero. Non si dimentichi che due anni innanzi, Scarlatti, Corelli e Pasquini, venivano ricevuti fra gli arcadi, rispettivamente, in Arcadia, Terpandro, Arcomelo, Protico. Aggregare Scarlatti – così come era stato qualche anno innanzi per Pasquini e Corelli – voleva dire, per la Congregazione, affermare il principio della sua autorità, del suo prestigio. Voleva dire, inoltre, dimostrare che i responsabili della società ceciliana, cioè coloro che facevano parte delle congregazioni segrete, non dormivano affatto, ma vigilavano, invece, per ribadire che l'eccezionale capacità ricettiva e selettiva – nelle varie scelte –, che aveva distinto in ogni epoca il loro istituto, era sempre in atto e che, come per il passato, conduceva, senza indugio e senza recriminazioni, « ipso facto », all'aggregazione di quei soggetti che stavano a significare qualcosa di nuovo e di sostanzialmente valido nel campo dell'arte. L'aggregazione di Alessandro Scarlatti fu, dunque, tempestiva, come la era stata, due anni prima, quella di Corelli; e tempestiva sarà anche quella di Domenico Scarlatti. Quest'ultimo prese parte alla vita del sodalizio tra il 1714 e il 1718 e di tale partecipazione ci restano solo due testimonianze dirette: la citazione del nome a una congregazione generale del 7 novembre 1718, nella quale egli ci appare officiato per le musiche delle Quarantore; e, prima, nel 1715, egli era apparso legato a un'operazione simile a quella che ci ha tramandato il nome del padre Alessandro: cioè anche il figlio Domenico si impegnava generosamente con uno scudo quale elemosina per la celebrazione della prossima festa di S. Cecilia. Tali aggregazioni avevano importanza, per il prestigio dell'istituto ceciliano, per le ragioni suesposte che possedevano carattere di attualità, cioè estremamente legate agli interessi più urgenti della Congregazione; ma direi che un significato particolare assumono esse per lo storico d'oggi che, in grado di valutare nel suo complesso la portata d'ognuno di questi elementi, può trarre considerazioni determinanti e quanto mai confortanti sulle funzioni storico-sociali-artistiche svolte dall'istituzione ceciliana lungo il corso plurisecolare della sua esistenza.

Con Alessandro e Domenico risulta presente nella Congregazione anche Pietro Scarlatti, altro figlio del primo, e come gli altri musicista. Lo si trova iscritto e presente in Congregazione nel 1703. La presenza quasi simultanea di tre esponenti di una famiglia di musicisti così im-

portanti nella storia musicale italiana, mi fa riflettere che non è questo l'unico caso del genere. Già avremmo potuto segnalare quello di Bernardo e Stefano Pasquini, di Ercole e Giuseppe Bernabei nel Seicento. Quindi nulla di nuovo, anche nel secolo nato da poco; tutto ciò che poteva contribuire alla dimostrazione di forza e di capacità coesiva nel campo delle aggregazioni, i ceciliani lo avevano dichiarato e posto in atto, con scrupolo di applicazione e inflessibilità di metodo, sin dal primo consistere della loro organizzazione. Il Settecento non fa che proseguire il Seicento; lo fa ricorrendo sempre a casi di alto prestigio tali da rendere sempre più autoritaria la posizione che i ceciliani si erano conquistata con le proprie opere e che i pontefici gli avevano riconosciuto sino a renderli arbitri assoluti della professione musicale cittadina.

E di tali casi di aggregazioni di intere famiglie musicali non pochi se ne citano lungo il percorso del nuovo secolo. Il quale ha inizio, appunto, con il caso Scarlatti e prosegue con i casi Haim, Bononcini, Valentini, Gasperini, Colista, Franchi, Lulier sin verso la metà del XVIII secolo.<sup>19</sup> Era la ricerca di prestigio del singolo che voleva essere ampliato, avvalorato da una specie di prestigio familiare; si costituivano, così, veri e propri « clans » che, in verità, non erano affatto considerati come prove di arrivismo, ma, al contrario, quali dimostrazioni di prestigio dell'istituto che li lasciava formare, anzi li falcitava compiacendosene.

Anche per Antonio Caldara possediamo prove di appartenenza al sodalizio: una sola citazione da parte del verbale del 23 ix 1710: ma più che sufficiente a convincerci che il musicista veneziano, trovandosi a Roma, al servizio dei Ruspoli,<sup>20</sup> non poteva mancare di aspirare a questa aggregazione. Lo stesso era stato per Francesco Gasparini<sup>21</sup> che, in virtù della sua particolare posizione nell'ambiente teatrale romano e di teorico ormai notissimo e apprezzatissimo, era stato accolto con tutti gli onori dalla Congregazione.

Il Settecento, per la Congregazione, nasceva dunque sotto buoni auspici: da un lato il riconoscimento spontaneo di quei settecento scudi da parte dei Barnabiti che stavano a fornire la prova della considerazione in cui era tenuto il sodalizio negli ambienti ufficiali romani. Dal-

---

<sup>18</sup> Per le funzioni di questi musicisti nella Congregazione v. le testimonianze numerose che li riguardano in R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 279 e sgg.

<sup>19</sup> Altri casi del genere, ma non così significativi, si ripetono ancora nei primi decenni del XIX secolo.

<sup>20</sup> Cfr. U. KIRKENDALE, *A. Caldara. Sein Leben und seine Venezianisch-Römischen Oratorien*, Colonia, 1966.

<sup>21</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. I, pp. 281 e sgg.

l'altro la presenza nei verbali di congregazione di nomi illustri, ambittissimi, di cui – dato il carattere e il fine di questo scritto – mi sono limitato a fornire prove di presenze o poco più. E da tutto ciò si può dedurre che la natura stessa dell'istituzione non si smentiva mutando i tempi; mutando anche quel concetto, del tutto rinascimentale, di casta col quale essa si era primamente costituita e formata. Nuovi orizzonti si erano andati spalancando con l'accentuarsi e il consolidarsi della mentalità collettiva che contribuiva in notevole misura a rendere sempre più eclettico il sistema dell'aggregazione, senza tuttavia procurar mai delusioni di carattere professionale. Certo, la professione si allargava perché si allargava sensibilmente l'uso dei generi e delle forme. Il teatro aveva aperto infinite strade alla professione musicale; per cui la psicologia dell'aggregazione si faceva sempre più elastica e da obbiettiva poteva diventare anche subbiettiva se non fosse stato sempre acceso quello spirito di corpo che imponeva il rigore nelle scelte. Alessandro Scarlatti, Francesco Gasparini, Antonio Caldara, e cito solo questi tre, riferendomi al periodo di cui sto discorrendo, rappresentavano il nuovo ma non il « novissimo »; tuttavia, già quel nuovo aveva posto su di un piede di guerra i ceciliani delle precedenti generazioni; per i quali vigeva intatto il principio di una prestazione totale, in quanto ceciliani, così degli strumentisti di tipo Haim, Valentini, Bononcini, Lulier e Colista, come dei « teatranti » di tipo A. Scarlatti, Gasparini, Caldara e Galuppi. Il quale ultimo rappresentava, sì, il nuovissimo, insieme a Jommelli; e anche con essi la Congregazione non muterà tono, anche se i tempi forse lo avrebbero imposto. La risultante musicale seguitava ad essere il rapporto costante, permanente tra le due attività consacrate dal sodalizio, riferentisi all'arte attiva e alla vita di congregazione. In realtà, non i ceciliani, ma l'istituzione, in quanto simbolo e realtà, seguì a tener viva ed efficiente l'intesa tra i suoi statuti e i soggetti che aggregava; l'intesa, dopo breve tempo di permanenza, si trasformava in solidarietà tecnologica, di tipo professionale e diventava, per il singolo soggetto, una specie di salvaguardia morale.

Ho detto che se il nuovo era significato nei nomi di Scarlatti, Gasparini, Caldara in quanto rappresentanti della professione teatrale; il « novissimo » stava tutto significato, in questo stesso lasso di tempo, nel binomio operistico Jommelli-Galuppi, e, in quello strumentale, nel nome di Muzio Clementi. Con tali aggregazioni, quanto mai tempestive, la Congregazione ceciliana insisteva nel dimostrare che la sua vita, in questo caso essenzialmente musicale, aveva valore solo se intesa in quanto fenomeno di cultura intensiva ed estensiva insieme; e nel far ciò, anche nel bel mezzo del XIII secolo, nonostante alcuni innegabili rilassa-

menti disciplinari, non solo essa voleva conservare antichi diritti, ma tendeva con tutte le sue forze, a conquistarne di nuovi. Il diritto, ad esempio, di sottoporre ad esame un musicista ormai arrivato e consacrato, come operista, negli stessi ambienti musicali romani; tanto consacrato, infatti, che se nel 1747 la Congregazione ebbe l'occasione di iscrivere, previo esame, il musicista di Burano, ciò accadeva perché questi era stato invitato a Roma per mettere in scena la sua ultima opera, *Evergete*, al Teatro Capranica. Ebbene a Galuppi fu chiesto se voleva far parte della Congregazione e gli fu specificato che, se accettava, avrebbe dovuto sottoporsi ad un esame di ammissione. E così fu: ci resta il documento che parla di questo esame<sup>22</sup> e che dunque ci fa sapere, in modo inequivocabile, che il Buranello divenne ceciliano, superato l'esame, l'11 febbraio 1747. Dieci anni appresso lo diventò Nicolò Jommelli; precisamente, troviamo il suo nome in un verbale del 14 XI 1754.<sup>23</sup> Tale data coincide con l'anno in cui Jommelli, a Roma, rinunciò alla carica di coadiutore di Pietro Paolo Bencini in S. Pietro. L'entrata in Congregazione di Jommelli, in quanto maestro coadiutore a S. Pietro, era cosa ovvia che si poteva ottenere di diritto, senza esame. Per Galuppi non era stato così, lo abbiamo visto; ma Galuppi proveniva dal mondo teatrale, e questo era un titolo diverso per i censori ceciliani.

Ottavio Pitoni è un elemento singolare e sta in una posizione altrettanto singolare. Egli ebbe la natura del ceciliano: operoso, dotato di parola incitatrice, portato ai più diversi studi, musico eccellente di discendenza palestriniana, assimilata attraverso un Bonevoli, il cui retaggio egli tenne bene a frutto per numerosi anni, tramandandolo, poi, a un gruppo di musicisti di scuola romana, tra i quali ha spiccato particolare Girolamo Chiti. Pitoni entra in Confraternita a diciannove anni nel 1676 e si trova affiancato da numerosi esponenti dell'antica illustre scuola quali Alessandro Melani, G. B. Piazza, Nicolò Stamegna, A. Maria Abbatini, Florido De Silvestris e altri ancora; si accompagnerà alla generazione intermedia, formata da Corelli, Mannelli, Pasquini, Scarlatti; e seguirà ad avvicinare, assimilare e analizzare persone, voci, frutti provenienti dalla nuovissima generazione, quella che avrà come esponente lo strumentalismo dei Bononcini, dei Valentini e dei Colista e la drammaturgia di un Galuppi o di Gasparini. Ma nonostante tanti accostamenti, tante interferenze, tante sovrapposizioni di culture, istinti,

<sup>22</sup> Galuppi fu sottoposto ad esame nel 1747 come risulta da questo singolare documento: « Io sotto scritto o' ricevuto dall Sign. Bernardino Nicolini Camerlengo Quindici Bajocchi quali sono per avere inviato li Esaminatori per le same (sic) del Sig.re Buranelli. In fede, Questo di li Febraro 1747 ». Cfr. R. GIAZZOTTO, *op. cit.*, vol. II, p. 2.

<sup>23</sup> Cfr. R. GIAZZOTTO, *op. cit.*, vol. II, p. 3.

aspirazioni che rendono così variato e aggressivo il mondo ceciliano, Pitoni resterà sempre il fedele interprete e depositario del messaggio palestriniano giunto sino alla metà del XVIII secolo mercé l'opera del Benevoli e da lui, Pitoni, fissato in uno schema quasi ideologico nel quale egli seppe pur conservare più d'una traccia di verità palestriniane. La sua produzione è immensa; e poiché lunga, intensa e disciplinata fu la sua carriera di ceciliano, durante la quale mai rifiutò un incarico di carattere compositivo, si deve esser certi che non poche pagine di questa sua produzione sia nata proprio per l'istituto che egli servì dal 1676 al 1743. Credo che sia, la sua, la più tenace e la più coerente vita di ceciliano che la densa storia dell'istituto ci faccia conoscere.

E con Pitoni e dopo di lui, sulla sua scia, vengono altri musicisti di prestigio, per cultura, aspirazioni professionali, interessi artistici; alcuni di questi imitano letteralmente il Pitoni, ad esempio G. B. Costanzi, Pietro Paolo Bencini;<sup>24</sup> altri, come Girolamo Chiti, che uniformandosi al suo esempio di libero compositore e di adepto ceciliano, tentano essi stessi, autonomamente, di impostare e di invigorire una scuola liturgica nuova, rispondente agli ideali artistici del momento, senza tralasciare rispetto al passato e senza eccedere rispetto al futuro.<sup>25</sup> Ma accanto a costoro che rappresentavano, tra il 1700 e il 1750, il nerbo, ufficializzato dalle credenziali pontificie, della nuova musicalità romana, stanno numerosi altri artisti di carattere operaio-artigianale che formavano una schiera variopinta di impegni, mansioni e iniziative. Sono una parte dei numerosi strumentisti che popolano le non poche orchestre private e teatrali della Roma settecentesca; occorre ricordare, sia pur di sfuggita, per completare il nostro quadro, Carlo Alfonso Poli, Giuseppe Valentini, Carlo Guerra, A. Maria Bononcini, Bartolomeo Gregori, Urbano Ferraus, tutti violinisti; Lorenzo Gasparini e Bartolomeo Mossi violisti; G. A. Haim, G. Piedz violoncellisti; il contrabbassista Bartolomeo Cimapanè. Quasi tutti costoro fanno parte del gruppo di professionisti stipendiati dai Ruspoli per le loro famose manifestazioni musicali.<sup>26</sup> Ebbene anche costoro fanno comodo alla Congregazione ceciliana; certo, non più solo i musicisti d'élite, non più i soli capiscuola, i maestri — per ciascuna delle quattro categorie contemplate dagli statuti sociali —; ma anche più umili ed egualmente utili categorie di strumentisti e cantanti la cui opera era indispensabile alla realizzazione di funzioni religiose, di concerti o di spettacoli teatrali. Ed

<sup>24</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. II, p. 43.

<sup>25</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *ib.*

<sup>26</sup> Cfr. U. KIRKENDALE, *op. cit.*

erano tasse che giungevano alle casse sociali, erano esperienze umane che venivano ad arricchire il patrimonio non indifferente, in questo senso, del sodalizio ceciliano.

Nel 1764 il romano Muzio Clementi, anticipando il caso Mozart dell'Accademia Filarmonica bolognese, sosteneva esame d'organo per essere iscritto tra gli organisti della Congregazione: non aveva che dodici anni. Egli resterà ben poco a Roma, per trasferirsi, di lì a qualche anno, a Londra;<sup>27</sup> tuttavia quell'esame e quella conseguente aggregazione costituirono indubbiamente un'esperienza preziosa per il musicista romano. E ciò accadde in un momento di rilassamento disciplinare, come i verbali di congregazione lasciano intendere ormai da alcuni anni. Intanto, primo sintomo di un male nuovo e che occorreva curare tempestivamente, si legge di un abuso scandaloso di patenti « di grazia »; cioè concesse a seguito di interventi politici; e naturalmente si trattava sempre di patenti forzatamente rilasciate a elementi di scarso o scarsissimo valore.<sup>28</sup> Ma, a considerarlo bene, anche questo aspetto negativo del momento è una testimonianza del prestigio che ancora godeva l'istituto, se potenti laici e religiosi pretendevano aggregazioni senza esami, per chiara fama, oggi si direbbe; era dunque la prova che esser ceciliano voleva dire ancora avere la possibilità di esercitare senza intralci e con il dovuto rispetto. E che questi casi non influiscano menomamente sul rispetto che gli artisti veramente degni di considerazione nutrivano per l'istituzione, lo dimostra il fatto che in questi medesimi anni, accanto a un Clementi che aspira, giovanissimo, a fregiarsi di quel titolo, vi siano artisti più anziani che nutrivano la stessa aspirazione. Personali istanze per appartenere al corpo ceciliano aveva avanzate Domenico Zipoli nel 1710,<sup>29</sup> e allo stesso modo si comporteranno, sulla fine del secolo, Domenico Terradellas, Pasquale Anfossi, Valentino Fioravanti, Nicola Zingarelli. Il nome di Fioravanti appare spesso nei verbali ceciliani del primo Ottocento ed è anche legato all'attività degli esaminatori; attività che abbandonerà a seguito di malintesi tra lui e la Congregazione, ma che poi riaccetterà, non sapendo resistere al richiamo che seguiva a provenire da S. Carlo ai Catinari dove ancora aveva domicilio il sodalizio. Valentino Fioravanti era anche maestro titolare della cappella Giulia e, in nome di questa, trovò giustificazione plausibile per distaccarsi dalle cariche sociali. Ma S. Cecilia guardò sempre con

---

<sup>27</sup> *Arch. Acc. S. C.*, n. 3, posiz. Clementi.

<sup>28</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. III, p. 11.

<sup>29</sup> Per le notizie riguardanti D. Zipoli congregato ceciliano e le testimonianze sulla sua permanenza nel sodalizio si rimanda all'*op. cit.* di R. GIAZOTTO, vol. II, p. 423.



simpatia all'illustre maestro e allorché cadde malato, ricusando egli ogni aiuto materiale, si decise egualmente di inviargli un omaggio consistente «... in un piccolo bacile fornito di cioccolata e Pan di Spagna...».<sup>30</sup>

Con questi nomi, tutti di scuola napoletana, si chiude il secolo XVIII e si apre il XIX, nell'infuriare della tempesta napoleonica. Fu una tempesta che investì la nostra istituzione allo stesso modo che furono colpiti numerosi altri istituti d'arte e cultura di tutta la Penisola e di Roma in particolare. Eppure, nel momento in cui la Chiesa sentiva, dopo la caduta della monarchia francese, che tempi nuovi e oltremodo calamitosi si stavano preparando per sé e per le proprie più care istituzioni, mentre in realtà tutto faceva presagire minaccia, sconforto e disordine; la Congregazione, con quello spirito di corpo oltremodo egoistico – l'egoismo egemonico che le proveniva da oltre due secoli di vita piena e vissuta secondo le regole umanitarie più elevate: quindi egoismo in quanto sete di potere volto soprattutto al bene comune dell'istituzione – che le aveva concesso in ogni tempo di superare crisi anche gravi; ebbene in questo nuovo frangente calamitoso per l'intera nazione apostolica, essa, la Congregazione, ci appare come ignara, indifferente, sorda: i sommovimenti che si stanno verificando in tutto il mondo, i primi violenti assalti che sta subendo la capitale papale non la sfiorano né meno. Seguitano imperterriti i ceciliani ad occuparsi delle cose loro, indicano adunanze, si stilano verbali e si propongono iniziative di questo genere:

formati per il buon ordine e regolamento della nostra Congregazione essendovi aggiunto quanto viene prescritto dalli nostri Statuti quali tutti furono approvati dalla detta Congregazione generale e fu pregato Sua Eccellenza Monsignor Primicerio che prendesse premura di fare confermare detti decreti a ottenerne dalla Medesima Santità un Breve il che benignamente promise di fare.

Era la seduta del 21 febbraio 1793: gli echi della caduta della monarchia francese, le notizie catastrofiche che riguardano l'intera famiglia reale, notizie che fanno fremere di orrore e di spavento il Vaticano, sono poca cosa per i ceciliani, sempre tesi alle conferme apostoliche della loro potenza. Un nuovo Breve ci voleva, per essi. E Pio VI, tormentato dai mali corporali, angustiato da quelli spirituali e morali, accoglie la supplica ceciliana e il 16 settembre del 1794 concede il Breve.

---

<sup>30</sup> Ciò accadde il 14 IX 1783.



Santa Maria Maddalena.



San Carlo ai Catinari.

Era una riconferma del Breve di Innocenzo XI, dal quale erano trascorsi più di cento anni. E il nuovo documento veniva siglato dal papa nei medesimi giorni in cui i romani si lasciavano trascinare dall'indignazione per la notizia della esecuzione di Maria Antonietta.

Come sul finire del XVII i ceciliani conclusero la loro attività secolare con il Breve di Innocenzo XI, così, a concludere il secolo che seguì, ecco il Breve di Pio VI: e pertanto i ceciliani riuscivano ancora una volta ad ottenere la testimonianza dell'apprezzamento apostolico. Ma le peripezie dei tempi erano di così grave portata per la vita sociale, e quindi anche quella culturale, di Roma, che solleva davvero meraviglia la constatazione di questa tetragona, caparbia istituzione che non arretra dinanzi a nulla, pur di sentirsi forte, giovane e ansiosa di fare anche sotto un pontefice che stava per affrontare un vero e proprio calvario. Era forse questa la ragione prima della sua esistenza: il farsi rinnovare gli statuti, con aggiunte, miglioramenti, ampliamenti, o anche senza nulla di nuovo, significava per l'istituzione ceciliana quasi un riconoscimento della sua sempre giovane energia: era come se ringiovanisse ogni volta e ogni volta riacquistasse lena e entusiasmi per proseguire nella sua opera artistica e sociale. E ci volle proprio l'esperienza napoleonica, e, prima di questa, del Direttorio, per costringere la Congregazione di S. Cecilia a chiudere i battenti. Il che accadde nel 1798; e ogni attività congregazionale venne sospesa sino al 1802.

Alla ripresa, proseguendo nella sua politica di accorto opportunismo politico, la Congregazione si scelse come primicerio monsignor Ercole Consalvi, insomma un vero e proprio politico; e Pio VII, che era succeduto a Pio VI, apparve subito anche un abile manovriero al quale l'istituto ceciliano fornì, senza perdere tempo, la misura della sua intraprendenza politica e finanziaria. Siamo nel luglio del 1804 e in una congregazione restata famosa si decise che, d'ora innanzi, i teatri di Roma avrebbero dovuto riserbare una serata per ciascuno a totale beneficio della Congregazione. I tempi si erano evoluti; la società aveva seguito l'evoluzione dei tempi e anzi l'aveva sollecitata. Non era più pensabile, dato il nuovo costume musicale nelle chiese, lo sviluppo delle orchestre nei teatri, l'infittirsi, dunque, dei professionisti, che la Congregazione – se voleva persistere nella sua politica assistenziale e organizzativa – continuasse a confidare solo sulle entrate rappresentate dagli oboli dei soci e dalle tasse d'iscrizione. Questa nuova imposizione fiscale che colpiva elementi esterni, completamente al di fuori del mondo ceciliano, cioè gl'impresari teatrali, fu una vera, grande e profonda rivoluzione. Compiuto questo atto, fattoselo approvare dalle superiori gerarchie apostoliche, la Confraternita tornò a chiudere i battenti; ma

non perché essa si vedesse esaurita o per defezioni di soci, o per depauperamento delle sue casse, o per deficienza di spirito di corpo: no, nulla di tutto questo. Era successo che anche il nuovo papa aveva dovuto subire le imposizioni di Napoleone che avrebbe voluto la Chiesa una provincia del suo impero. Nel 1804 Pio VII si era recato a Parigi per incoronarlo; sembrava che con il Concordato l'antica dignità della Chiesa sarebbe stata completamente reintegrata; al contrario, anche per questo pontefice fu l'umiliazione dell'esilio. E la Congregazione tornò, non a sciogliersi, ma a interrompere le attività; e questa volta restò ferma per ben tredici anni dal 1809 al 1822.

L'adattarsi agli avvenimenti dei tempi, non forzarli, cercare, anzi, di trarne esperienza, anche se dolorosa; ma non addormentarsi, non rinunciare alle posizioni conquistate, seppur momentaneamente abbandonate, è segno di saggezza e di forza al tempo medesimo. E questo esempio poté dare la nostra Congregazione per ben due volte nello spazio di un quarto di secolo, tra il 1798 e il 1802 una prima volta e tra il 1809 e il 1822 una seconda volta. La chiusura dell'istituzione, l'interruzione di ogni sua attività, sotto il regno di Pio VII – interruzione di ben tredici anni –, valsero a far sentire in Roma di qual natura fossero le sue iniziative, sia tra i professionisti esercenti, sia tra le amministrazioni religiose che seguitavano, ancorché i tempi volgessero al peggio, ad avere bisogno di musica di parata. Nei pochi anni che l'attività cecilianiana riprese, prima della seconda chiusura, cioè tra il 1802 e il 1809, i romani si resero conto che l'azione dell'antica Congregazione era sempre efficace ed efficiente; infatti era bastato che essa si muovesse, che levasse appena la voce, perché iniziative vaste, pericolose ed estremamente delicate andassero subito in porto, come nel caso delle serate di beneficio che furono proposte e decise – come s'è detto – nella seduta segreta del 23 luglio 1804, l'anno medesimo del viaggio a Parigi di Pio VII per incoronare Napoleone. E la prima di queste serate, imposte all'impresario del Valle, Vincenzo De Santis, fruttò la bella somma al netto di 98 scudi. E nonostante la chiusura forzata, i musicisti romani bisognosi in quanto malati o vecchi, seguitarono ad avere sussidi, come risulta da un passo che Luigi Rossi, segretario perpetuo dal 1830, lascia in uno dei suoi primi verbali, ordinatissimi.<sup>31</sup> Era una forma assistenziale privata e quasi clandestina, tuttavia sempre utile e assai ben vista negli ambienti apostolici. Bisogna inoltre osservare, a titolo di merito dei cecilianiani di questa « nuova » epoca, che le due chiusure, specie quella assai lunga, tra il 1809 e il 1822, furono anche il segno di

<sup>31</sup> Roma, *Archivio Acc. S. C.*, Libro 4° degli « Atti etc. », 27 iv 1822.

un orientamento politico ben preciso e di una lungimiranza d'impostazione diplomatica non indifferente; infatti il non aver aderito ai nuovi governanti, che soggiacevano alla volontà francese, ma aver preferito ritirarsi nel silenzio e nell'inattività costituivano una prova di fedeltà al governo pontificio non indifferente. E questo, bisogna pur riconoscerlo, non dimenticherà un simile atteggiamento ceciliano e allorché il sodalizio conobbe l'opportunità di chiedere un nuovo Breve che sistemasse determinati capitoli restati inesatti (come quello sul nuovo tipo di assistenza e sui modi di procurarsi i mezzi per esercitarlo, e quello della professione musicale cittadina), non dovette tardare ad essere accontentato: Pio VIII lo concedette e venne pubblicato il 24 agosto del 1830. L'aspetto riguardante la professione musicale aveva riscosso particolare attenzione da parte dei proponenti e, di conseguenza, da parte dei legislatori; i quali si resero conto che solo Santa Cecilia era in grado di porre rimedio alla situazione catastrofica che si era determinata, causa il disordine politico di quei primi due decenni del secolo XIX, con gli abusi introdottosi nelle chiese dove avevano preso a svolgere i loro servizi elementi di dubbio valore e che non appartenevano al sodalizio. E l'azione che quest'ultimo operò per riportare all'antico ordine la situazione fu decisa, violenta, drastica. Era ancora in congregazione Valentino Fioravanti e da poco era stato aggregato Giuseppe Bainsi il potentissimo capo del corpo dei musicisti di S. Pietro, storico e compositore di largo seguito. In quest'anno 1830, l'anno del Breve di Pio VIII, Bainsi aveva già pubblicato il suo libro su Palestrina,<sup>32</sup> aveva più volte asserito la sua piena dedizione al corpo pontificio; tuttavia, anche perché il protettore ceciliano d'allora, cardinale Giuseppe Albani, ve lo aveva sospinto, non ricusò di appartenere anche al corpo ceciliano. E con questo corpo, in un primo momento, sembrò che il Bainsi desiderasse collaborare con ogni apporto del suo vasto sapere; ci restano vari libri<sup>33</sup> contenenti le prove d'esame di numerosi aspiranti alla patente ceciliana; la sua firma, come esaminatore, è visibile in molte pagine. Ciò significa che egli partecipava assiduamente e con amore alla vita di congregazione. Ma, in seguito, il Bainsi si comporterà, in più occasioni, in maniera ambigua e contraddittoria. Anche questa volta, a suscitare atteggiamenti di ostilità verso i ceciliani, fu un Breve: quello di Pio VIII; poiché non fu difficile leggere, nei capitoli che esso conteneva, il medesimo favore che i precedenti pontefici ave-

---

<sup>32</sup> Cfr. G. BAINI, *Memorie Storico-critiche della Vita e delle Opere di G. Pierluigi da Palestrina*, Roma, 1828.

<sup>33</sup> Conservato presso la Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia.

vano usato verso l'istituzione sin dal 1624. Bainsi, dopo la pubblicazione del Breve, non poté restare insensibile alle proteste dei cantori pontifici di cui era parte; ma egli faceva parte anche della Congregazione cecilianiana; quindi, ecco in lui un imbarazzo nascente dalla sua duplice veste di pontificio e di ceciliano. Bainsi abbandonò il suo posto di esaminatore; poi lo richiese e i ceciliani glielo negarono.<sup>34</sup> Ad assumere questo atteggiamento aveva spinto i ceciliani anche il comportamento del Bainsi in occasione di una vertenza tra la Congregazione e Domenico Alari: comportamento dichiaratamente ostile a loro.

Con il 1830 cioè con l'avvento al « potere » – così può proprio dirsi – del segretario perpetuo Luigi Rossi, ha inizio per l'istituzione cecilianiana un periodo di totale rinnovamento sia nelle cose interne, quanto alla disciplina e al concetto di appartenenza all'istituto, sia in quelle esterne, ovvero nel rapporto coi ceti musicali italiani e stranieri. Rossi intuì che dopo due secoli e mezzo di vita vissuta e combattuta con onore, la Congregazione doveva mutare tono; occorreva creare un istituto che, internazionalizzando le sue mire, le sue ambizioni e i suoi interessi, giungesse ad essere una specie di depositario europeo dei valori e delle tradizioni più evidenti e significative. Sino a questo punto all'istituto ceciliano avevano fatto ingresso, con o senza esame, gli esercanti locali, romani; poiché era una vera e propria prescrizione statutaria quella che imponeva al ceciliano di servire in tutto e per tutto l'istituzione, con l'arte e le opere di bene; quindi era *conditio sine qua non* che l'aggregato risiedesse a Roma. A tal proposito va notato che proprio in base a tale criterio musicisti come Vivaldi ed Haendel che risiedettero a Roma e, se pur episodicamente, vi operarono, non ricevettero la proposta di aggregazione. Ma ora che, con i nuovi statuti di Pio VIII, alla Congregazione poteva aver ingresso, per esame, qualsiasi professionista esercente; ed essendo, inoltre, assai vasta l'attività specie nei teatri – Argentina, Valle, Apollo, Capranica –, si andava incontro al pericolo di rendere l'istituto ceciliano una congerie di musicisti mediocri o infimi, accanto a qualche esponente di reale valore. Il pericolo era quello, dunque, di veder scadere la qualità del corpo accademico. Ma poiché era proprio questo corpo accademico locale che – come per il passato – seguiva ad alimentare, con iscrizioni, tasse per gli esami e per le relative patenti, le casse sociali, esso non poteva essere trascurato, né – tanto meno – messo da parte. E Rossi pensò, dunque, di creare un corpo altisonante di soci onorari col quale contribuire, in maniera e misura clamorosa, al prestigio dell'istituzione, alla divulga-

<sup>34</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. II, pp. 73 e sgg.

zione del suo nome, alla propagazione dei suoi criteri e significati sociali e artistici. Per raggiungere questo scopo, Rossi proponente e protettore e primicerio consenzienti, non arretrarono dinanzi ad alcuna scelta e ad alcun mezzo onde portare dalla loro i soggetti auspicati. Si demolirono quelle barriere che avevano precluso l'entrata a esponenti di settori di attività non contemplati dagli statuti; letterati, musicologi, librettisti, danzatrici, attori drammatici, impresari e dilettanti di un certo rilievo; e poi alti esponenti del patriziato romano e non romano, principi regnanti, delfini e altezze reali, diplomatici e politici.

Cosa stava accadendo? Semplicemente questo: che Luigi Rossi, prendendo in mano le redini del comando, stava trasformando le tradizionali funzioni del segretariato – al quale posto era stato designato sin dal 1830 – in quelle, assolutamente nuove e rivoluzionarie, di un impresariato con pieni poteri. Sì, egli si comportò sempre come un impresario che agisse per suoi esclusivi interessi, senza arretrare dinanzi a una qualsiasi iniziativa capace di arrecare un qualsiasi profitto. Nonostante ciò – desidero precisare – Luigi Rossi poté dimostrare sempre, anche ai suoi più feroci detrattori e accusatori, che aveva le mani pulite. Egli si sentiva con la Congregazione come un padre col figlio: i propri interessi erano quelli della sua creatura, anche se questa era nata tanto prima di lui. In realtà, a smentita delle tante accuse che gli piovvero addosso tra il 1847 e la fine del suo mandato, 1855, non si approfittò mai della posizione conquistata, del resto, con la piena acquiescenza del protettore, del primicerio e di tutti i congregati, in seno alla « sua » istituzione amatissima. Egli fece suoi gl'interessi di essa nel senso che diventava per lui quasi un fatto personale, ma sempre disinteressato, qualsiasi iniziativa da lui escogitata volta al bene economico organizzativo e rappresentativo della società che gli aveva affidato tale mandato. E allora questo segretario, autonominatosi « perpetuo » e riconosciuto tale da Pio IX,<sup>35</sup> questo impresario, questo « barnum » ante-litteram messo al servizio della più illustre e antica associazione musicale che si conoscesse, preso dal « raptus » del potere, inventa arzigogoli politici, amministrativi, rappresentativi, di maniera che, a un certo momento, l'istituto ceciliano, abbandonata la sua linea tradizionale improntata al riserbo, al dignitoso distacco, potremmo dire quasi a un voluto e premeditato isolazionismo, si vede portato con violenza sulle prode di lidi di guerra; e fa ciò con baldanza, sicurezza, se non addirittura sicumera. Di qui tutte le azioni di natura

---

<sup>35</sup> Cfr. il passo del verbale relativo all'udienza concessa da Pio IX a tre congregati ceciliani tra i quali il Rossi. L'udienza ebbe luogo il 17 agosto 1850.

politico-diplomatica con le quali Rossi pensò di trasformare l'istituzione da un centro di potenza locale – strettamente e gelosamente locale – in un altro di potenza decentrata, diffusa universalmente, perché agente in ogni luogo e sotto ogni forma nel mondo della musica; di qui i compromessi politici, appunto, che contribuiscono non certo al discapito morale dell'istituzione, bensì al rafforzamento del suo prestigio morale nonché al suo consolidamento sociale: di qui l'azione coraggiosa e sovvertitrice che aprì le chiusissime porte della Congregazione cecilianiana a un folto numero di personaggi dei due sessi, d'ogni professione e d'ogni vocazione musicale; di qui, infine, il nascere di quei presupposti che porteranno sulla fine del secolo alla realizzazione di alcuni progetti – il liceo, l'assistenza regolare e sovvenzionata, l'attività concertistica ufficializzata – che saranno da annoverarsi tra le più illustri affermazioni dell'istituto.

Rossi mise da parte l'antica diplomazia; abolita la carica di guardiano, restò sola, in seno alla Congregazione, quella di segretario a tutto fare e a tempo pieno; tolterate quelle di protettore e di primicerio, ecco lui solo, il Rossi, a sostenere il colloquio con le più alte autorità politiche e religiose. E così lo vediamo, lui solo, sollevarsi nel nome di tutti gli aderenti alla società cecilianiana, durante il governo dei Triumviri – fuggito Pio IX a Gaeta –, reclamare sussidi per i musicisti romani qualificati esercenti che gli ultimi avvenimenti politici avevano estromesso dall'esercizio artistico nelle chiese e nelle basiliche romane. Si chiedeva un indennizzo, ma questo giunse in una misura irrisoria, offensiva, capace solo di scatenare lo sdegno del Rossi, le sue proteste, il tutto esposto e condensato nel suo indirizzo agli « onorevoli cittadini Triumviri ».<sup>36</sup> Centocinquanta scudi per indennizzare centoquarantatré soggetti erano davvero un'offesa alla professione musicale. Ecco l'oggetto dello sdegno del Rossi. Ma poi venne il generale Oudinot; prima, nel breve periodo dei Triumviri, era stata « la generosa Repubblica romana » ora invece era « un'anima generosa e benevola che dà sollievo all'avvilimento dei musicisti romani »; così Rossi invoca Oudinot. Quello che, all'epoca del Triumvirato, era stato un « improvvido governo » (riferendosi al governo pontificio) ora torna ad essere l'invocato governo » di Pio IX al quale, non appena rientrato dall'esilio, ci si premura di chiedere udienza. E l'udienza è concessa il 17 agosto del 1850;<sup>37</sup> l'hanno ottenuta la pazienza e la pervicacia del Rossi. Il pon-

<sup>36</sup> L'indirizzo del Rossi ai Triumviri è del 23 vi 1849.

<sup>37</sup> Questo colloquio è stato ampiamente riferito in R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. II, pp. 234 e sgg.



tefice, accomiatandosi dalla commissione ceciliana, ha queste parole per Luigi Rossi: « Il locale e la musica . . . ! ». Ciò stava a significare che il papa sapeva che premura prima del segretario era quella di procurarsi un locale adatto all'esercizio delle funzioni sociali e, al tempo stesso, capace di ospitare un istituto didattico: il tanto sospirato liceo.

Dal cardinale Lambruschini che, per insistente raccomandazione e astuto intrigo del Rossi, divenne protettore nel 1837, al cardinale Tosti che lo fu dal 1840 al 1866, il sistema dell'elezione alla più alta carica sociale venne condizionata dall'evoluzione della politica vaticana, nel senso che una certa liberalizzazione si fa sentire anche in affari di costosa natura. Per tutto il XVII e il XVIII secolo quella del protettore era stata una nomina che rispondeva, in ultima analisi, a interessi di gabinetto; era una nomina che veniva imposta all'istituto ceciliano il quale poteva e, semmai, limitarsi a esprimere un voto a proposito di questo o di quel cardinale. Ma nell'800, con Rossi, le cose mutarono sostanzialmente, le posizioni si capovolsero; il segretario proponeva all'autorità apostolica le nomine « utili », ne perorava l'accoglimento e ne sollecitava l'effettuazione: così fu per il Lambruschini e così fu per il Tosti.

Brigare per ottenere come protettore un cardinale Lambruschini, nel momento cruciale del processo – possiamo pur dire – disgregativo della tradizionale cultura settecentesca e del suo rinnovarsi e consolidarsi con l'urgere dei nuovi ideali civici e delle nuove aspirazioni politiche artistiche e scientifiche, poteva apparire mossa di uno scaltro diplomatico; e in effetti lo fu poiché proprio con Lambruschini si diede il via alla nuova politica delle aggregazioni e fu con Tosti che questa campagna poté concludere i suoi piani e raggiungere clamorosamente i suoi obbiettivi.

Chi volesse sfogliare semplicemente e solo i registri del Protocollo degli anni compresi tra il 1837 e il 1848 circa si troverebbe di fronte a un eccezionale *tour de force* compiuto dalla segreteria della congregazione: tutto lavoro che era ideato ed effettuato manualmente da una sola persona: Luigi Rossi. Tale azione di politica espansionistica coincideva con l'aggregazione onoraria di Gaspare Spontini che allora risiedeva a Berlino ed era un personaggio molto influente alla corte di Federico Guglielmo IV. Le velleità e le ambizioni di Rossi ceciliano furono ben secondate dai suggerimenti spontiniani. Il musico di Majolati, che era stato aggregato come onorario nel 1837,<sup>38</sup> era giunto a Roma nel 1839 e si accingeva a compilare quel *Rapporto intorno la Riforma*

---

<sup>38</sup> Cfr. tutto il nutrito capitolo su Spontini in R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. II, pp. 87 e sgg.

della *Musica di Chiesa* che era stato preceduto dall'*Editto contro l'abuso delle musiche teatrali introdotto nelle Chiese* pubblicato il 27 novembre 1838 dal cardinale di Jesi, Pietro Ostini. Ma, preoccupata dalle minacce che incombevano sulla professione musicale, quasi interamente svolta nelle chiese, la Congregazione cecilianiana fu la vera istigatrice di questo *Rapporto* spontiniano. Questo documento, invero assai interessante, era stato preceduto da una serie di appunti del Rossi e non escludo che lo Spontini si sia valso — egli fresco del suo arrivo a Roma dalla Germania —, dei consigli del Rossi medesimo per orientarsi e districarsi nella selva delle licenze, degli abusi e delle situazioni offensive di cui la musica di chiesa dava spettacolo in tutta Roma.

Fu un atto importante con il quale si inizia la serie delle iniziative dello Spontini ceciliano. Atto, tuttavia, che restò senza alcun seguito, e che procurò dolore e delusione all'onesto musico marchigiano il quale, boicottato dal Bainsi, non vedrà mai applicarsi praticamente le sue innovazioni volte a riportare ordine e dignità nella musica di Chiesa. Tornato in Germania, Spontini, mentre seguita a chiedere — anche allo Zacchia primicerio — sulla sorte del suo *Rapporto*, in nulla offeso o disgustato per l'indifferenza che negli ambienti musicali della curia romana, dominati dal Bainsi avversario dello Spontini su questo e altri punti, si andava ostentando; eccolo pronto a dimostrare compiacente il suo devoto attaccamento alla Congregazione e tutto dedito alla realizzazione di quel piano di aggregazioni che avrebbe, di lì a pochissimo, trasformato il secolare istituto ceciliano in qualcosa di assolutamente nuovo e sino allora impensato; cioè, come già ho accennato, si stavano per varare quei progetti che miravano a rendere la Congregazione una ben ordinata congerie di soci effettivi, onorari, corrispondenti, così possiamo definirne almeno una parte cospicua. E fu proprio Spontini che, prima di lasciare Roma dopo il poco fortunato soggiorno che lo aveva visto completamente dedito a stilare il *Rapporto*, per commissione della Congregazione e col superiore permesso del papa, pose nelle mani di Rossi un foglietto con su una lista di nomi che, secondo lui, anche se lontani da Roma, avrebbero dovuto far parte lo stesso della Congregazione. Ecco i nomi contenuti in questo biglietto firmato da Spontini con la qualifica di « maestro esaminatore » e datato 14 gennaio 1839: Cherubini, Morlacchi, Donizetti, Mercadante, Onslow, Spohr, Aiblinger, Auber, Adam, Labarre, Field, Liszt, Thalberg, Czerny, Pixis, Moyaeder, Baillot, De Beriot, Dragonetti, Giulia Grisi, Rubini famoso tenore, Lablache celebre basso, e Tamburini, altro eccellente basso.

Fu questo il seme della trasformazione. Da questo punto l'azione non ebbe più soste, le iniziative si susseguirono incalzanti. Furono dap-

prima quelle volte a portare in seno alla Congregazione i personaggi, o meglio, determinati personaggi del mondo musicale internazionale. Già la lista compilata da Spontini era più che sufficiente a far conoscere ufficialmente l'orientamento preciso del nuovo indirizzo nel dominio delle aggregazioni. Ma Rossi, poi, agì di testa sua, compiacente lo Zacchia primicerio. Ed ecco subito dopo, Rossini, Verdi, Paër, e la moglie Francilla, Paganini, Pacini, Mendelssohn, Mayr, Cramer tra i compositori: Giuditta Grisi, oltre Giulia proposta da Spontini, la Pasta, la Catalani, la Ungher, la Frezzolini, la Barbieri, Adelaide Ristori come artista drammatica – ché anche i « comici » non erano esclusi dal programma di aggregazioni – ; due ballerine di grido, la Taglioni e la Cerrito.

Era logico che Rossi proseguisse con ardore, insistenza e pervicacia in questo tipo di politica che non solo recava lustro, dignità, adesione morale nel gran mondo della musica di teatro, di concerto e di danza, ma che inoltre procurava non poco denaro anche se le aggregazioni onorarie non imponevano la tassa che, invece, seguitava a giungere da parte dei suoi soci ordinari. E tra quest'ultimi ve n'erano anche di quelli che si ribellavano a pagar la gabella; tra questi, ad esempio, Jacopo Ferretti, il librettista di Donizetti e di Rossini che si rifiutò categoricamente di pagare il tributo. Ma, dicevo, Rossi vedeva nel « programma spontiniano » anche un mezzo per far soldi. E in qual modo? Ad esempio la Taglioni aveva promesso un'accademia a favore della Congregazione se questa le avesse fatto avere subito il diploma d'onore. E con la Taglioni molti altri artisti, si dimostrarono disposti a questo baratto. Clamoroso è il caso del principe della Moscovia, J. N. Ney, che, appassionato di musica, protettore e mecenate di ogni iniziativa volta alla diffusione in Francia della musica italiana,<sup>39</sup> si fece *sponte sua*, procacciatore di soci e, insieme, cassiere a Parigi dei crediti della Congregazione. Tale fiducia a lui riserbata dal Rossi valse a sollevare gelosie in Spontini e, dunque, a far nascere equivoci spiacevoli che egli, Rossi, tuttavia, con la consueta e scaltra abilità, riuscì ad appianare e a sanare.

E poi furono i sovrani: la regina Vittoria, e il suo consorte Alberto, il re di Prussia, Leopoldo I del Belgio, Luigi Carlo di Baviera, Ferdinando II re delle Due Sicilie, Isabella di Spagna, Maria Teresa d'Austria per non citare che i più appariscenti. Tutti ebbero il loro certificato onorifico firmato dallo Zacchia e dal Rossi. Lablache a Londra, Ney

---

<sup>39</sup> J. N. Ney, principe della Moscovia, aveva fondato una « Société de musique vocale, religieuse et classique » nel 1843, con sede a Parigi.

a Parigi, Spontini a Berlino furono i corifei, i « Barnum », ufficialmente incaricati, che si adoperavano nel raccogliere fondi e nell'allargare la cerchia dei sostenitori dell'antico glorioso istituto. La sua origine « palestriniana » era una realtà magica che agiva prontamente ed efficacemente negli ambienti culturali europei più evoluti. E bisogna riconoscere che l'azione di Luigi Rossi fu lungimirante, precisa e benefica: perché i fondi che giungevano dovevano alimentare le casse sociali per sostenerle in un'opera, diventata vastissima, di sovvenzione e, al tempo stesso, per poter realizzare le numerose costosissime esecuzioni che si facevano a scopo benefico.

Nel 1845 si inaugurò a Bonn il monumento a Beethoven; i ceciliani, per dimostrare adeguatamente a tutti coloro che avevano accordato fiducia al loro istituto, che erano all'altezza della situazione e che non sottovalutavano il significato della cerimonia nel nome del grande artista, decisero di farsi rappresentare da Mendelsshon.<sup>40</sup> Questi non poté accettare perché assente, in quei medesimi giorni, dalla Germania; ma Santa Cecilia era a posto. Era un omaggio all'arte e alla cultura insieme che rientrava elegantemente nella serie di iniziative, della stessa natura, che, in verità, aveva contribuito a mutare il volto dell'istituzione. Ho già detto che Bainsi prese parte alla vita di congregazione come esaminatore; e Bainsi poteva considerarsi come il caposcuola, il capocorrente nell'ambito della storiografia musicale; e con lui l'abate Fortunato Santini, abile raccoglitore e ordinatore dei capolavori dell'antico; Francesco Florimo, Francesco Caffi, Angelo Catelani, Gustavo A. Noseda, Pietro Lichtenthal, Giuseppe Bertini; chi a Roma, chi a Napoli, chi a Milano o a Venezia, insomma, era tutta l'Italia musicologica che veniva chiamata a raccolta.<sup>41</sup> E con gli italiani, il Fétis, il Kiesewetter, l'Orloff, il Kastner, il Lafage, il de Coussemaker.<sup>42</sup> Era, tra l'altro, anche una bella prova di aggiornamento culturale, una manifestazione di precise valutazioni critiche, poiché ogni aggregazione era conseguente a un giudizio, quasi sempre emesso dal Rossi. Il quale prese l'iniziativa di aggregare anche Jacopo Ferretti, il poeta melodrammatico romano che legava il suo nome a quelli della già affermata e a quelli della nascente generazione operistica italiana. Il Ferretti non fu un aggregato facile: le sue insubordinazioni non si contano, come socio ceciliano; contribuente evasore e lingua non davvero generosa, ebbe più volte a bec-

<sup>40</sup> Per questo interessante e istruttivo episodio cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. II, pp. 167 e sgg.

<sup>41</sup> Cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. II, pp. 155 e sgg.

<sup>42</sup> *Ib.*

chettarsi col segretario perpetuo che lo sopportava proprio in virtù del nome suo.

E le generazioni si susseguono; e Santa Cecilia sta al passo di quelle. Wagner, Gounod, Thomas, Bazin, Polledro, Puccitta, Vaccai, Carafa, Petrella, Bazzini, su su sino a Sgambati, Boito, Sivori e altri ancora, lasciano i loro segni, le loro testimonianze vivissime. E non mancarono gli editori. E fa un certo effetto leggere i nomi, accoppiati assai spesso, di Leopoldo Ratti e G. B. Cencetti, violinista e cornista entrambi aggregati alla Congregazione, che fondarono insieme un'attiva casa editrice, con recapito di stamperia e copisteria in via de' Sediari. Toccò a loro due l'onore di pubblicare, dopo le vicissitudini romane di cui fu teatro l'Argentina, la partitura, in nitidissimi caratteri, del capolavoro rossiniano, con il primo titolo *Almaviva o sia il Barbiere di Siviglia*. Tito Ricordi, nel 1845, scrive al Rossi dicendogli sinceramente che il padre suo Giovanni, il fondatore della casa editrice milanese, avrebbe gradito particolarmente l'aggregazione d'onore. Orbene, tra casa Ricordi e Santa Cecilia già da anni si erano stabiliti rapporti assai cordiali tutti a beneficio, s'intende, del sodalizio romano che più volte si ebbe gratuitamente spartiti e partiture per esecuzioni. E così non solo Giovanni bensì il figlio Tito venne insignito del riconoscimento ceciliano. Questo fu richiesto anche da Francesco Lucca, altro editore milanese che puntava verso le nuove esperienze dell'arte musicale, e fu accordato a Raimondo Härtel, a Pietro Orfeo Erard, costruttore di arpe e pianoforti, a J. B. Vuillaume liutaro tra i più famosi del XIX secolo.

Parallelamente a questa politica di espansione dell'effettivo dei soci, con la creazione della categoria degli « onorari », per volontà del Rossi si andava svolgendo un'attività intensissima volta ad ottenere un istituto didattico gestito completamente dalla Congregazione. Le carte archiviali ceciliane ci hanno dimostrato che anche su questo punto Spontini disse la sua e fece proposte concrete; <sup>43</sup> esiste una lettera del primicerio Zacchia al musicista dalla quale si apprende questo importantissimo elemento: vi si parla addirittura di un « conservatorio Spontini ». Ma la faccenda, ancorché Rossi per primo e altri congregati, tra i quali M. G. De Paolis, Emilio Angelini, Giovanni Campana, Ottavio Gigli e monsignor Giuseppe Morandi, se ne interessassero a fondo, restava sempre al punto di partenza per due ragioni fondamentali; la mancanza di un contributo da parte della municipalità e la necessità non soddisfatta di una sede adeguata (non dimentichiamo che ancora in questi

<sup>43</sup> Lettera in data 22 luglio 1840.

anni la Congregazione aveva sede in S. Carlo ai Catinari). Poi fu l'intervento non chiaro di Pietro Agostino d'Avack che aveva escogitato un sistema per far fondi per l'erezione del Liceo; ma i suoi progetti si rivelarono ben presto non solo inattuabili ma addirittura infondati.<sup>44</sup> Tale problema era sempre più condizionato da quello relativo a una sede idonea ad ospitare istituzione madre e Liceo. E Rossi avviò le due soluzioni, nell'ottobre del '48 portando la Congregazione da S. Carlo ai Catinari al n. 13 di Piazza S. Salvatore in Lauro; questo trasloco non consentì di allargare adeguatamente la sede sociale, ma la trasferì in luogo più centrale. Il problema del Liceo restava aperto. E non toccò certo al Rossi il vederlo risolto: dovranno, del resto, trascorrere, dall'anno del suo allontanamento dall'istituzione (1855), altri ventidue anni prima di veder coronati dal successo tanti sforzi sostenuti dal 1840 in poi. Ma si era tuttavia creata, mercé sua, una coscienza didattico-pedagogica, alimentata da un rinnovato concetto della cultura musicale che sarà il filo lungo il quale seguirà a correre la corrente di energie che, negli anni di Sgambati e Pinelli, recheranno alla auspicata fondazione del Liceo.

Se su questo punto Rossi dovette cedere le armi e veder restare mera chimera quel che egli avrebbe voluto invece concretizzato in una realtà viva e fremente, su un'altra questione, quella delle « serate di beneficio », egli seppe spuntarla con grande abilità. Così, verso la metà del secolo la Congregazione riuscì a imporsi, a tal proposito, anche sulla Filarmonica romana, che era nata, può dirsi, solo a questo scopo. Già nel 1841 Santa Cecilia aveva preso l'iniziativa di creare una Istituzione di Beneficenza, garantita dalla Cassa di Risparmio di Roma, al fine di raccogliere fondi per i professori indigenti e vecchi. Ma non bastava che numerosi soci aderissero all'iniziativa sottoscrivendo azioni in numero adeguato e che l'impresa fosse coronata anche dal più pieno successo morale; occorreva altresì farsi organizzatori di grandi spettacoli musicali, veri e propri avvenimenti nella vita musicale non solo romana: il *Requiem* di Mozart nel 1841, lo *Stabat* di Rossini l'anno appresso, il *Miserere* di Muti Papazzurri (ex presidente della Filarmonica), *Le sette parole di Dio* di Cesare Castellbarco nel '47, infine, nel '52, *Giuseppe* « tre drammi in uno posti in musica da Pietro Raimondi ».

Tutte queste iniziative, in parte restate lettera morta, in parte andate a buon fine, dimostravano come Santa Cecilia tendesse con tutte le sue forze a farsi centro propulsore d'ogni iniziativa viva e urgente

<sup>44</sup> È questo un episodio restato non chiarito nella storia dell'istituzione cecilianiana.

che fosse, innanzi tutto, precisa testimonianza del suo spirito e della sua ferma volontà di evoluzione. E mi sembra opportuno sottolineare questo fatto veramente significativo: cioè, l'istituzione cecilianiana si faceva, a mezzo il XIX secolo, una dispensatrice, onorata e auspicata, di riconoscimenti ufficiali indirizzati non solo ai personaggi del melodramma – restato, in questo secolo, unico elemento di prova dell'interessamento degli italiani nei domini della musica – ma a quelli più in vista e più generosi di opere della musica da camera e del solismo strumentale, ai letterati e ai musicologi: a tutti coloro, insomma, che i pubblici d'allora, più o meno colti, apertamente trascuravano.

Così facendo, Santa Cecilia si poneva nella massima evidenza tra tutti gli istituti europei di cultura musicale e, ovviamente, essa si affermava perentoriamente anche negli ambienti letterari e mondani internazionali. Si verificava cioè proprio il contrario di quanto gelosamente osservato dal 1585 in poi; era una smentita clamorosa che, col passar degli anni, cioè tra il 1830 e il 1870, si dimostrava una vera necessità di vita, un'opportuna norma da considerarsi presupposto indispensabile a quanto si attuerà, nella storia dell'istituzione, dal giorno della raggiunta unità nazionale. Questo sforzo evolutivo, nel campo del rapporto sociale e quindi anche in quello delle responsabilità culturali in quanto impegni di dimensione sociale, prepara efficacemente la definitiva trasformazione della Congregazione in Accademia. Così, allorché il governo dei papi lasciò il posto a quello dei re sabaudi, l'Accademia si accingeva a realizzare il primo, il più urgente e il più tormentato dei suoi progetti: quello per il Liceo. Ora essa appariva sostenuta da nuove forze, fresche energie che, bisogna pur riconoscerlo, sembrano adattarsi agevolmente non solo al nuovo corso della cultura italiana, bensì al novero dei complessi problemi accademici. Giovanni Sgambati, Tullio Ramacciotti, Ettore Pinelli – e non cito che questi tre benemeriti – afferrano i significati del retaggio che le precedenti generazioni loro confidano e sono i primi a dare una parvenza di realtà concreta alla tanto auspicata istituzione didattica. Ora, se si ripensa alle tappe percorse dai cecilianiani lungo lo spinoso cammino che avrebbe dovuto portare al Liceo, si dovrebbe subito vedere il nome di Spontini quale primo ideatore e proponente; e poi Rossi con tutti i suoi sforzi, per ottenere locale e Liceo, col pontefice e coi Triumviri della Repubblica Romana; e poi a tutte le complesse e non chiare vicende di cui fu attore Agostino d'Avack. Ma Rossi cedette il posto al conte Francesco Dandini, lasciò l'Accademia dopo trent'anni di appassionato servizio, e il problema restò al punto di partenza per altro tempo ancora, sino a quando il cardinale Camillo Di Pietro, l'ultimo dei protettori, non

si adoperò, riuscendovi, affinché nella sede accademica di via Ripetta<sup>45</sup> si iniziassero corsi regolari di pianoforte e di violino sotto la guida di Sgambati e di Pinelli. Con questo decreto del 23 maggio 1870 non si configurava ancora l'auspicato istituto autonomamente organizzato e funzionante, ma si sanciva il diritto, più volte reclamato, di concedere ospitalità nelle sale di via Ripetta a scuole di musica. Non v'è dubbio, tuttavia: il principio era stato stabilito; ora la macchina s'era messa in moto. Gli allievi aumentavano di mese in mese; e gl'insegnamenti in un solo anno da due passarono a cinque: si aggiunsero, il violoncello (Ferdinando Forino), il canto (Alessandro Orsini) e gli strumenti d'ottone (Vedasto Vecchietti). Santa Cecilia voleva guadagnare il gran tempo perduto e mettersi al passo con il Liceo di Lucca (particolarmente ammirato dal Rossi)<sup>46</sup> col Regio Conservatorio di Milano, col Liceo filarmonico di Bologna, e col Conservatorio di Napoli cioè con gli istituti didattici più apprezzati d'Italia e di maggior tradizione.

La strada era ormai aperta. Succedendo alle passate congregazioni direttive, i consigli laici, con relativi presidenti da Filippo Bornia<sup>47</sup> a Emilio Broglio, da Filippo Marchetti a Emmanuele Pes di Villamarina sino a Ruggero Bonghi e al conte Enrico di San Martino<sup>48</sup> il problema del Liceo diventava sempre più un problema reale, di rinnovata attualità. Ebbe i suoi logici e naturali sviluppi fino a raggiungere la soluzione che ai componenti i consigli accademici che si susseguirono tra il 1875 e il 1919 parve l'unica auspicabile a dimostrazione dell'importanza dell'iniziativa non solo in quanto decoro dell'istituzione ma anche e soprattutto quale altissimo ornamento della cultura musicale nazionale. Il Liceo venne regificato nel 1919 diventando Conservatorio; reca sempre l'insegna cecilianiana a testimoniare che anche se non più sotto la diretta gestione dell'Accademia, di questa esso intende considerarsi figlio legittimo e consapevole.

La linea seguita dalle più anziane generazioni ceciliane, si può dire dalla capostipite, fu osservata e rispettata anche da quella che si trovò al governo dell'istituto nel momento del trapasso dei poteri, dopo la presa di Roma. Si era sempre considerata l'attività musicale pubblica

<sup>45</sup> A proposito di questo trasferimento cfr. R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. II, pp. 295 e sgg.

<sup>46</sup> Creato e amministrato personalmente da Carlo Lodovico di Borbone, questo Istituto musicale lucchese fu fondato nel 1842.

<sup>47</sup> Alcune notizie riguardanti F. Bornia e l'Accademia si possono leggere in R. GIAZOTTO, *op. cit.*, vol. II, p. 500.

<sup>48</sup> Per tutti questi presidenti dell'istituzione dopo il 1870 rinvio alla mia op. già ripetutamente cit.



come un dovere morale, da esplicarsi artisticamente e organizzativamente, e può dirsi che dal 1585 in poi l'esecuzione nelle chiese e nelle basiliche romane di musiche di cecilianiani aveva la funzione di un omaggio reso alla religione e all'arte con la partecipazione dei credenti nell'una e nell'altra. Si poteva già parlare di spettacolo, di particolare spettacolo, per il quale occorreva un'organizzazione centrale, del che ci restano numerose testimonianze nei verbali di congregazione, i quali tramandano non solo le delibere con le quali si officiavano i confratelli a scrivere musiche e ad eseguirle nelle varie ricorrenze, ma persino le cifre delle tasse che venivano imposte per poter creare simili trattenimenti pubblici. Così fu nel Seicento e nel Settecento. Nel XIX secolo l'organizzazione in tal senso non si accontentò più delle chiese, ove anche i Brevi più recenti, compreso quello di Pio IX, davano sempre il massimo credito all'esercizio dei cecilianiani, ma si espanse e cercò ospitalità (sempre gratuita) nei teatri. I Torlonia concedettero l'uso del loro teatro, l'Argentina, per vari spettacoli e si poterono allestire esecuzioni memorabili di oratori, Requiem, Stabat, Miserere<sup>49</sup> e i successi che si ottenevano inculcarono vieppiù nella coscienza e nella ambizione del ceciliano l'aspirazione al raggiungimento di un istituto ufficialmente riconosciuto e sovvenzionato per la gestione del trattenimento pubblico nei teatri, nelle sale di concerto, nelle chiese. Il Rossi, nei suoi Statuti lasciati appena abbozzati, ma egualmente mastodontici e pletorici, tracciati nel 1848, già prevedeva questa precisa funzione accentratrice della Congregazione e Accademia, arrivando a considerare di pertinenza di questa anche gli spettacoli dei saltimbanchi, purché vi fosse musica.<sup>50</sup> Ma qui tutto era stato calcolato e predisposto per organizzare, gestire e sovvenzionare l'attività musicale in pubblico e, al tempo stesso, per assicurare lavoro in equa misura, tra chi lo meritava, ai musicisti di Roma, ed anche di fuori Roma, proteggerli, con l'istituzione di una cassa pensioni modernamente intesa e gestita. Anche questa della protezione del musicista, era stata sempre preoccupazione dominante del ceciliano di razza, e di evoluta educazione sociale.

Con tali premesse di volontà e di esperienza, l'Accademia di fine secolo non poteva stare senza un luogo suo, esclusivamente suo, dal quale farsi propagatrice della sua lezione pratica, del suo verbo in fatto

---

<sup>49</sup> Lo *Stabat* di Rossini nel 1842, il *Requiem* di Mozart nel '41, il *Miserere* del Papazzurri nel '46, *Le sette Parole di Dio* di Cesare Castelbarco nel 1847 e il *Giuseppe* del Raimondi nel 1852.

<sup>50</sup> L'incartamento dello Statuto impostato dal Rossi è un voluminoso fascicolo che si compone di ben 1078 articoli.

di gusto, del suo programma estetico storico e di costume con il quale integrare e valorizzare quello didattico-teorico che s'impartiva nelle aule dell'ormai fondato e sistemato Liceo. Così accanto a queste aule, nella sede che venne dopo quella di via Ripetta, cioè in via Vittoria, nel Collegio delle Orsoline,<sup>51</sup> fu presto innalzata una Sala accademica destinata ai concerti dell'istituzione; e questa fu l'indispensabile strumento di un'attività culturale di eccezionale valore per Roma che si poneva, d'improvviso, nel novero dei centri musicali più evoluti d'Europa. Concerti di musica da camera, sinfonici, col ricorso agli allievi del Liceo, saggi corali, eseguiti sempre dagli allievi, prove d'esami pubbliche; il tutto faceva dell'istituto didattico e della sala accademica un insieme inscindibile nel quale trovavano logica soluzione tanti e tanti anni di aspirazioni, di speranze e di lotte. Questo connubio sembrava che fosse stato raggiunto per volere dello spirito, sempre vigile, della tradizione secolare cecilianica; e doveva essere considerato allora il più alto tributo che Roma avesse mai offerto alla cultura musicale. Era un tributo modernamente inteso e audacemente realizzato, era comunque la premessa a imprese ancor più vistose che avrebbero dato vita, di lì a tredici anni, al tempio più illustre e più suggestivo che la musica si ebbe in ogni tempo: l'Augusteo. Furono due feste d'arte eccezionali: la Sala Accademica venne inaugurata, alla presenza della regina Margherita, il 2 febbraio 1895 e l'Augusteo il 16 febbraio 1908. Artefice primo di queste due superbe realizzazioni fu il conte Enrico di San Martino e Valperga che restò alla presidenza dal 1895 al 1947 quasi ininterrottamente salvo il periodo della gestione commissariale che seguì alla conclusione della guerra. Egli fu il protagonista di tutte le imprese più illustri che l'Accademia può vantare dalla fine del secolo scorso ad oggi. Egli poté portare a buon fine tutte queste imprese che, nel complesso, dovettero essere affrontate come vere battaglie. San Martino vinse quella per il Liceo che volle a tutti i costi che diventasse un esempio di organizzazione, di funzionalità didattica; vinse quella per la Biblioteca e riuscì ad ottenere che tutti i fondi musicali delle altre biblioteche romane fossero trasferiti a Santa Cecilia; vinse quella per la Sala accademica e successivamente quella per l'Augusteo e la sua orchestra stabile. E vinse — bisogna pur riconoscerlo — nel nome della sua fede illimitata nell'istituzione secolare che egli presiedeva in assoluto disinteresse confortata dal rispetto e dall'adesione incondizionata di coloro che con lui cooperarono a tutti quei fatti d'arte e di cultura.

---

<sup>51</sup> Per la costruzione della Sala accademica cfr. il vol. II dell'op. già cit. di R. GIAZOTTO, pp. 431 e sgg.

Oggi l'Accademia, che è retta, come dal suo primo nascere, da un consiglio accademico (altra volta congregazione segreta e, poi, consiglio di reggenza) con un presidente e due vicepresidenti, si ritrova il peso di un retaggio tanto illustre quanto pesante; retaggio, come si è visto, fatto d'impresе d'arte ed umane tutte realizzate però nell'organica, granitica univocità dell'istituzione, arbitra assoluta di esse e consapevole delle proprie responsabilità.

Riguardando obbiettivamente a tante glorie passate, e non poche recenti, si potrebbe forse oggi rimpiangere che un istituto didattico, come quello che dal 1919 è un Conservatorio di Stato, non sia più parte integrante dell'istituzione madre, cioè dell'Accademia che lo creò nel 1877. Ma l'Accademia deve essere più che soddisfatta, ripercorrendo a ritroso i tempi dell'ideazione, dell'istituzione e degli sviluppi dell'odierno Conservatorio, nel constatare d'esser stata la prima a sollevare il problema e ad esser restata la sola, in Roma, a volerlo risolto. Era dunque inevitabile che un istituto musicale del genere, aperto a tutte le categorie sociali in una città in espansione come Roma, dovesse in brevissimo giro di anni ingrandirsi al punto di richiedere un sistema d'interventi finanziari che solo lo Stato poteva garantire.

E il caso si ripeteva con l'istituzione dei concerti. Anche questa, in effetti, era nata in base a un preciso indirizzo culturale che l'Accademia aveva ereditato dalla Congregazione. Tutto l'Ottocento, in questo senso, sarà una pratica dimostrazione di come il mandato pontificio a riguardo dell'attività culturale pubblicamente esercitata venisse osservato dall'Accademia con lo scopo, innanzi tutto, di dar da lavorare regolarmente a chi professava nella musica. La Sala Accademica, nel 1895, portò alla costituzione di un'orchestra, mista di dilettanti (non pochi erano gli allievi anche diplomati) e professionisti, che, ingrandendosi e perfezionandosi, diverrà nel 1908 quella dell'Augusteo, la cui attività era guidata e amministrata da un Comitato. Questo Comitato, in vero, era già in atto sin dagli anni della prima attività alla Sala Accademica: ma non aveva che un compito rappresentativo di natura onorifica, essendo ancora lasciata ogni responsabilità di gestione all'Accademia, pur ricevendo essa fondi regolari da varî enti. Ma il Comitato dell'Augusteo divenne un organo amministrativo allargato, formato di accademici e no, al quale fu demandata ogni responsabilità al riguardo delle stagioni concertistiche effettuate con orchestra e coro.

Oggi al posto del Comitato esiste un Consiglio di Amministrazione della Gestione autonoma dei Concerti: l'ha costituito la legge n. 800 del 1967 recante il *Nuovo ordinamento degli Enti lirici e delle attività musicali*. Questa legge, in verità, avrebbe potuto tener

presente che l'Accademia di S. Cecilia, per le sue tradizioni e funzioni culturali – quali la recente opera sulla sua storia ci ha ampiamente dimostrato – non poteva entrare a far parte del gruppo degli Enti Lirici. Invece ciò è proprio accaduto. L'Accademia avrebbe meritato – ancorché nel rispetto delle più logiche e legittime norme di controllo –, di costituire un caso a sé stante e quindi d'essere oggetto di una legge speciale.

Anche la storia recente, dal '900 in poi si dimostra, dunque, ricca non solo di messaggi e di aspirazioni, ma di opere reali che hanno proseguito la serie delle testimonianze sulla produttività culturale dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia.