

CON IL SOSTEGNO DI



Conservatorio
di Milano



IL FONDO MUSICALE DEL REGNO NAPOLEONICO D'ITALIA

LUOGHI, PROTAGONISTI, REPERTORI

17 MARZO | 24 LUGLIO 2023

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI MUSICA
G. VERDI DI MILANO





CON IL SOSTEGNO DI



IL FONDO MUSICALE DEL REGNO NAPOLEONICO D'ITALIA

LUOGHI, PROTAGONISTI, REPERTORI

MOSTRA BIBLIOGRAFICA A CURA DELLA
BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI MUSICA G. VERDI DI MILANO

IN COLLABORAZIONE CON
ALESSANDRA PALIDDA
(OXFORD BROOKES UNIVERSITY)

17 MARZO | 24 LUGLIO 2023
INAUGURAZIONE VENERDÌ 24 MARZO, ORE 18.00
BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI MUSICA G. VERDI DI MILANO

TESTI A CURA DI
ALESSANDRA PALIDDA E MARTA CRIPPA

CON IL CONTRIBUTO DI
MATTEO MARNI
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO)
PER LA SEZIONE RELATIVA ALLA MUSICA SACRA



Conservatorio
di Milano

Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano

A.A. 2022/2023

Raffaello Vignali Presidente

Massimiliano Baggio Direttore

Orario di apertura della mostra

17 marzo | 24 luglio 2023

Apertura da lunedì a venerdì dalle 10.00 alle 17.00.

La mostra resterà chiusa

da giovedì 6 a martedì 11 aprile

lunedì 24 e martedì 25 aprile

lunedì 1° maggio

venerdì 2 giugno

Credits immagini

© Biblioteca del Conservatorio di Musica G. Verdi di Milano

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati, Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Moriggia, Museo del Risorgimento, Disegni e Stampe, Milano

Comunicazione Raffaella Valsecchi

Creatività e grafica Studio Ergonarte

In copertina

LUIGI CANONICA, *Entrata di Napoleone in Milano da Porta Marengo nel 1800*,

Alessandro Sanquirico incisore, stampa, sec. XIX prima metà

Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Moriggia, Museo del Risorgimento, Milano

[Collocazione: Avvenimenti Storici 105]

© Comune di Milano – all rights reserved – Milano, Palazzo Moriggia | Museo del Risorgimento

Una nuova mostra volta alla valorizzazione del patrimonio della Biblioteca del Conservatorio, dedicata specificamente al Fondo Musicale del Regno Napoleonico d’Italia.

Siamo alle origini della storia dell’Istituto milanese, nato a seguito dell’incoronazione di Napoleone, per volontà del viceré Eugène de Beauharnais, su modello del Conservatorio di Parigi.

La Mostra rientra in un più ampio progetto di ricerca, *Il fondo musicale del Regno Napoleonico d’Italia. Percorsi tra ricerca e concerti*, promosso dal Conservatorio di Milano con il sostegno del Ministero dell’Università e della Ricerca – Direzione generale degli ordinamenti della formazione superiore e del diritto allo studio.

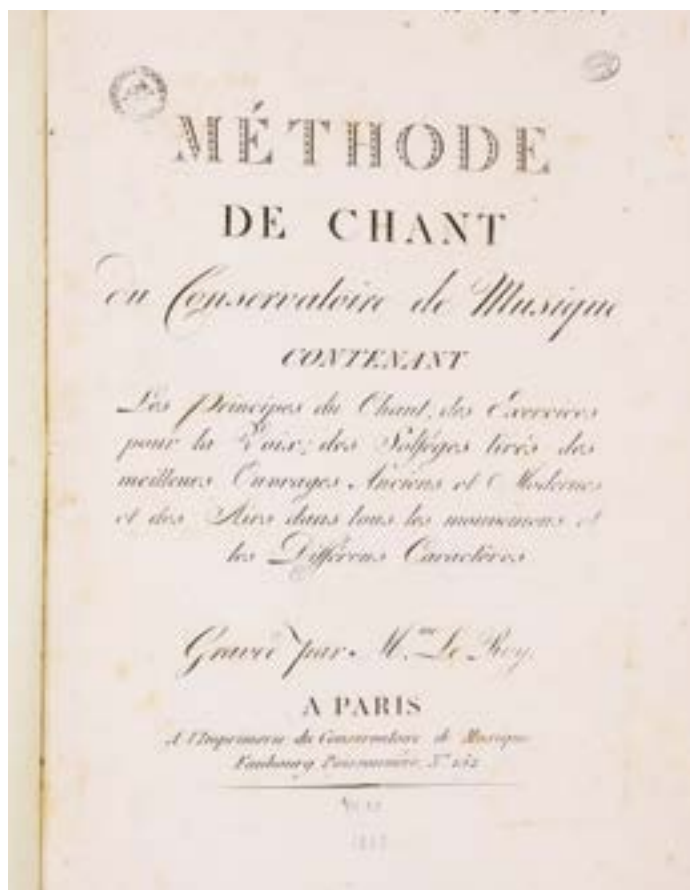
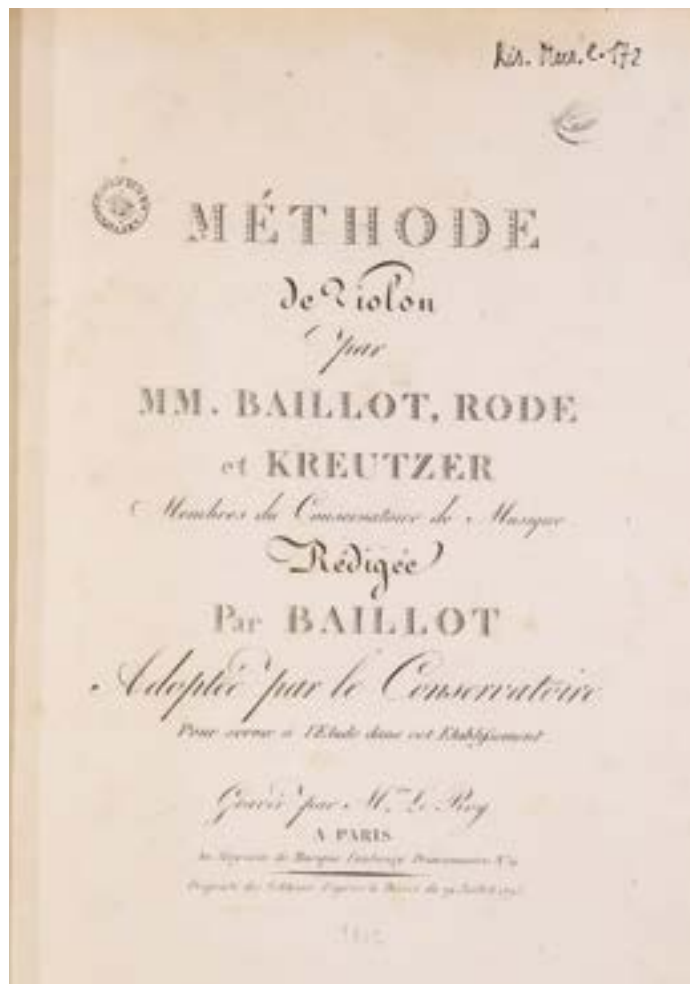
Accanto alla riscoperta del Fondo Napoleonico, con la conseguente valorizzazione delle fonti musicali in esso conservate, il progetto si articola in una serie di laboratori e in un ciclo di seminari destinati a studenti e ricercatori interni ed esterni al Conservatorio di Milano, dedicati in particolare al repertorio per clavicembalo e per tastiere antiche.

La restituzione al pubblico delle prospettive di ricerca, relative alla prassi esecutiva, alle tecniche di improvvisazione, alla realizzazione del basso continuo, allo studio dei trattati e delle metodologie di insegnamento della composizione (con particolare riferimento al ruolo della tastiera), avviene nell’ambito di una rassegna di concerti, che, realizzata in collaborazione con il Museo Nazionale Scienza e Tecnologia e con la Chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore, completa il progetto.

Un progetto articolato che vuole il Conservatorio al centro di un’ampia rete istituzionale, che coinvolge anche il Comune di Milano, in particolare la Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Castello Sforzesco) e le Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Moriggia (Museo del Risorgimento), a cui va il nostro grazie per la concessione delle immagini che concorrono alla piena realizzazione del presente catalogo.

Massimiliano Baggio
Direttore del Conservatorio

Raffaello Vignali
Presidente del Conservatorio



INTRODUZIONE

La mostra bibliografica *Il Fondo musicale del Regno Napoleonico d'Italia. Luoghi, protagonisti, repertori* intende valorizzare il Fondo musicale del Regno Napoleonico d'Italia (Milano, 1805-1814) posseduto dalla Biblioteca del Conservatorio di Milano. Grazie al ritrovamento, da parte della Dottoressa Marina Rosa, di un inventario manoscritto della musica della corte napoleonica presso l'Archivio di Stato di Milano (Atti di governo, Potenze sovrane, busta 219, Allegato n. 37) è stato possibile avere un primo elenco delle risorse bibliografiche del Fondo, buona parte delle quali oggi sparse nelle varie sezioni di collocazione della Biblioteca (LICIA M. SIRCH, *The Music Inventory of the Napoleonic Kingdom of Italy (Milan, 1805–1814)*, in «Fontes Artis Musicae», n. 68/2, 2021, pp. 67-157. I titoli della sezione relativa all'Incoronazione di Napoleone erano stati citati in ELENA BIGGI PARODI, *Francesco Pollini e il suo tempo*, in «Nuova rivista musicale italiana», vol. III, n. 4 (luglio-dicembre 1996), pp. 333-363). Con la realizzazione della mostra bibliografica si intende promuovere la conoscenza delle partiture prodotte per le varie esigenze musicali del Regno Napoleonico d'Italia, stimolando, nel contempo, ricerche e dibattiti sul contesto storico, sociale e musicale milanese, in cui un'intensa attività musicale fioriva nelle chiese, nei collegi, nelle accademie private, nei pubblici concerti e nei teatri della città. Si tratta inoltre di delineare la cornice culturale nella quale venne fondato il Conservatorio di Milano.

L'origine degli esemplari con le musiche per i diversi aspetti celebrativi e cerimoniali della Corte Napoleonica trae origine dall'incoronazione di Napoleone Bonaparte Re d'Italia, avvenuta nel Duomo di Milano il 26 maggio 1805. Il Regno, con capitale Milano, fu amministrato da Eugène de Beauharnais (1781-1824), figlio di primo letto della moglie dell'imperatore francese, nominato viceré d'Italia, amante delle belle arti e della musica, che fondò nel 1807 il Conservatorio di Musica di Milano – inaugurato poi il 3 settembre 1808 – sul modello istituzionale di quello parigino. Come Censore – cioè direttore del Conservatorio – e insegnante di composizione, venne nominato Bonifazio Asioli (1769-1832), Maestro della Cappella Reale milanese. Il 30 gennaio 1809 lo stesso viceré Eugène de Beauharnais donò al Conservatorio i *Méthodes de musique* pubblicati a Parigi tra il 1800 e il 1807, che rappresentano il primo nucleo della Biblioteca del Conservatorio (trattato di armonia, trattato di solfeggio in due volumi, metodo di canto, di pianoforte, di violino, di violoncello, di flauto, di clarinetto, di corno primo e secondo, di fagotto).

Da una lettera conservata presso l'Archivio Storico del Conservatorio (Archivio di Presidenza, anni 1816–1820) scritta nel 1817 da Ambrogio Minoja, successore di Asioli alla guida del Conservatorio, sappiamo che una parte degli esemplari musicali della corte francese si trovava già nella Biblioteca del Conservatorio, la restante parte – rimasta presso Palazzo Reale alla caduta del Regno – entrerà invece in Biblioteca solo dopo il 1817 (ad eccezione di quelle musiche che nel frattempo il viceré Eugène de Beauharnais aveva portato a Monaco, presso il suocero il Re Massimiliano I, dove si era trasferito in esilio con la famiglia, ed oggi conservate presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco).

1.
PIERRE-MARIE-FRANÇOIS DE SALES BAILLOT,
RODOLPHE KREUTZER, PIERRE RODE,
Méthode de violon, Parigi,
Gravée par M. me Le Roy, 1801
[Collocazione: RIMUS.E.172]

2.
Méthode de chant, Parigi,
Imprimerie du Conservatoire
de Musique, 1802
[Collocazione: RIMUS.E.171]

I.R. Conservatorio di Musica
Milano 21 luglio 1817

Al Sig.r Cav.re Conte Alessandro Annoni Ciambellano di S.M.I.R.A. e Direttore dello
Stabilimento

[...]

Colgo la presente occasione anche per significarle che La Reggenza passata lasciò per uso del Conservatorio la musica di Camera e Cappella che trovavasi nella nostra Biblioteca, e che era di ragione della cessata Corte.

Mi fu' in appresso offerto anche il restante della medesima esistente nel R.o Palazzo sotto la cura del Sig.r Martinelli, ma esigendo il sudd. da me una ricevuta illimitata

S. R. Conservatorio di Musica
Milano 21. Luglio 1817

M. Sig. Cav. Conte Alessandro Annoni Ciambellano
di S. M. S. R. A. e Direttore dello Stabilimento

Ho l'onore di accludere la nota di' spartiti che
furono consegnati al Conserv. nello scorso Anno dalla
cessata Amministrazione Teatrale Somaglia e Conf.
Mancano tuttora 5. spartiti che non sono peranco
stati consegnati come vedrà dalla suddetta nota.
A tenore poi del Decreto Governativo del 31. Gennaio
1816. N.º ⁵²²³/₄₇₆ che dice

Per le Opere che si daranno in seguito si dovrà in fine
delle rispettive rappresentazioni radunare tutti i pezzi di
musica di vocale che strumentale, ed imitamento alla
spartito rimetterli al Conservatorio, aggiungendosi inoltre
quattro o sei esemplari del libretto stampato.
Allorché i R. R. C. Teatri saranno da appaltarsi si dovrà
aver cura d'inviare nella scrittura d'appalto l'obbligo
agli Impresari di trasmettere al Conservatorio almeno una
Copia di ciascuno spartito d'Opera nuova, o vecchia
ove quest'ultime non fossero di già possedute dal Con-
servatorio medesimo.

non contentandosi che io gli rilasciassi ricevuta soltanto per quella che mi avrebbe
data, non sapendo io l'estensione della quantità di musica che avesse potuto esistere de-
clinai l'offerta. Ora però che sento che molte persone si fanno lecito di vederla non solo,
ma anche copiarla, e forse trafugarla, e che tutto resta in abbandono in balia de' sorci
e della polvere, crederei cosa utile per lo Stabilimento se Lei volesse addimandarla e
farsela consegnare, piuttosto che lasciarla andare in rovina e deperimento poiché sarà
qui certamente meglio custodita e tenuta.

Ho frattanto l'onore di rassegnarmi colla più distinta stima e rispetto.

Minoja Censore

Esaminando i numeri di ingresso riportati sugli esemplari è possibile ipotizzare che la parte di
musica della Cappella sia arrivata in Biblioteca successivamente a quella di musica della Camera.

3.
Lettera di Ambrogio Minoja
ad Alessandro Annoni, 21 luglio 1817
Biblioteca del Conservatorio,
Archivio di Presidenza, anni 1816-1820

Io mesi sono richiesti all'attuale Impresario che trasmet-
tesse una Copia dell'Opera La Festa di Brando del m.
Stiva, Altieri del Cons. ed il maometto del Maestra Winter
ma finora senza veruno effetto, non essendo nemmeno
degnati di rispondermi.
Colgo la presente occasione anche per significarle
che La Reggenza papata lasciò per uso del Conservatorio
la musica di Camera, e Cappella che trovavasi nella
nostra Biblioteca, e che era di ragione della cessata Corte.
Mi fu in appresso offerto anche il restante della medesi-
ma esistente nel R. Palazzo sotto la cura del Sig. Marti-
nelli, ma esigendo il sudd. da me una ricevuta illimi-
tata non contentandosi che io gli rilasciassi ricevuta soltan-
to per quella che mi avrebbe data, non sapendo io l'esten-
sione della quantità di musica che avesse potuto esistere
declinai l'offerta. Ora però che sento che molte persone
si fanno lecito di vederla non solo, ma anche copiarla, e
forse trafugarla, e che tutto resta in abbandono in balia
de' sorci e della polvere, crederei cosa utile per lo Stabili-
mento se Lei volesse addimandarla e farsela consegnare,
piuttosto che lasciarla andare in rovina e deperimento.
poiché sarà qui certamente meglio custodita e tenuta.
Ho frattanto l'onore di rassegnarmi colla più distinta
stima e rispetto.

Minoja Censore

Sicuramente gli esemplari a cui fa riferimento Minoja nella sua lettera sono stati consegnati
alla Biblioteca prima del novembre 1814; infatti in una lettera del 18 novembre 1814, con-
servata sempre presso l'Archivio Storico del Conservatorio (Archivio di Presidenza, anni
1816-1820), il segretario generale della Reggenza (ormai austriaca) scrive al Censore del
Conservatorio «La Reggenza, preso in considerazione l'argomento su cui verte la di lei lettera
17. corrente ha determinato, che la musica di ragione della cessata Corte d'Italia esistente in
cotesto Conservatorio, debba perora rimanervi a comodo, ed uso degli alunni».

L'inventario delle musiche della corte napoleonica, conservato presso l'Archivio di Stato di
Milano, fa parte degli inventari delle proprietà della corte francese del principe Beauharnais,
compilati da funzionari austriaci di ritorno in Lombardia dopo la sconfitta di Napoleone e la
conseguente caduta del Regno Italico.

Il documento presenta quattro sezioni, che sono state riproposte nella mostra bibliografica:

- Musica per la Regia Cappella
- Musica eseguita in Duomo il giorno dell'Incoronazione (26 maggio 1805)
- Musica per le Accademie
- Musica Particolare per il Principe Eugenio

Le diverse sezioni di questa mostra si pongono dunque la finalità di illustrare luoghi, figure, repertori e pratiche musicali della Milano capitale del Regno d'Italia, come rappresentati da questi quattro gruppi di fonti. Allo stadio attuale delle ricerche, la ripartizione per generi e contesto rispettata dall'estensore dell'inventario, non preclude l'ipotesi che il materiale rinvenuto presso la Biblioteca del Conservatorio possa originariamente essere appartenuto ad almeno tre Fondi musicali distinti (musica sacra per la Cappella Reale di San Gottardo in Corte, musica per le accademie e musica particolare del Principe Eugenio). Particolarmente problematica risulta la definizione ed individuazione delle poche partiture relative alla cerimonia di incoronazione nel Duomo di Milano, a cominciare dalla natura e paternità dei grandi *Veni Creator* e *Te Deum* eseguiti subito prima e subito dopo l'autoincoronazione.

Nell'ambito del progetto di ricerca verrà inoltre realizzata una collezione digitale liberamente fruibile online, all'interno della Biblioteca Digitale del Conservatorio, con le fonti del Fondo musicale del Regno Napoleonico d'Italia, realizzando così una ricostruzione "virtuale" del Fondo stesso. La digitalizzazione delle risorse bibliografiche, che è iniziata nel mese di marzo, si concluderà entro la fine di ottobre 2023.

La ricerca e la valutazione degli esemplari posseduti dalla Biblioteca del Conservatorio corrispondenti ai titoli dell'inventario dell'Archivio di Stato – il cui risultato verrà pubblicato in una tabella riassuntiva sulla Biblioteca Digitale – sono state condotte dalla Biblioteca del Conservatorio (in particolare da Marta Cattoglio), con la collaborazione di Alessandra Palidda (Oxford Brookes University), Matteo Marni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) e Sara Taglietti (Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano).



MILANO CAPITALE DEL REGNO NAPOLEONICO D'ITALIA (1805-1814)

La mostra bibliografica *Il Fondo musicale del Regno Napoleonico d'Italia. Luoghi, protagonisti, repertori* espone per la prima volta al pubblico gli esemplari del fondo musicale del Regno Napoleonico d'Italia e rappresenta l'occasione non solo di (ri)scoprire documenti e fonti totalmente o parzialmente sconosciuti, ma anche di esplorare luoghi, figure e contesti storici di interesse e rilevanza sorprendenti.

Il Fondo napoleonico in particolare ci permette di leggere una pagina della storia di Milano, quella del Regno Napoleonico d'Italia (1805-1814), che è stata spesso ignorata o poco considerata, specialmente se confrontata con i decenni che la precedettero e la seguirono. L'esplorazione delle pratiche sociali e musicali che lo caratterizzarono ci permette anche di comprendere a pieno il sotteso culturale che portò alla fondazione del Conservatorio, istituzione che si pone sempre di più non solo come centro di eccellenza nell'educazione dei musicisti, ma anche come scrigno della memoria musicale della città.

Il Regno d'Italia costituisce una pagina importante della storia di Milano nel suo percorso, iniziato decenni prima, verso una centralità culturale, politica e morale. Capitale di una florida provincia della Monarchia Austriaca, sede di una corte arciducale (quella dell'Arciduca Ferdinando d'Asburgo e di sua moglie la principessa Maria Beatrice d'Este) e capitale degli stati repubblicani napoleonici tra cui le Repubbliche Cisalpina e Italiana, tra la seconda metà del Settecento e l'avvento del Regno d'Italia, Milano si ritrovò al centro di un costante investimento politico e culturale. L'entusiasmo e il supporto dei governatori asburgici per ogni aspetto della scienza, della cultura, dell'economia e dell'educazione sono ben noti e non necessitano di approfondimento in questa sede. Guardando in maniera più specifica alla musica, l'interesse tutto particolare dell'Arciduca Governatore Ferdinando per il teatro musicale aveva portato, tra le altre cose, non solo a un supporto costante del Teatro Ducale negli ultimi anni della sua esistenza (fino al 1776), ma anche alla costruzione della Scala (1778), della Canobbiana (1779) e del Teatro Arciducal di Monza (1776), il che aveva dotato la città di un'offerta musico-teatrale che ne aveva potenziato di molto la presenza sulla mappa culturale dell'epoca. Persino durante le repubbliche giacobine (1796-1799 e 1800-1802), pur caratterizzate dalla tragica spoliatura e distruzione di opere d'arte, Milano era diventata centro di riflessione e produzione culturale di grandissima importanza: ne sono testimonianza, tra le altre cose, il panorama musicale e sonoro delle feste repubblicane, l'evoluzione del sistema di impresariato e le numerose sperimentazioni sonore, drammatiche e musicali che avevano arricchito e diversificato pratiche e repertori. Rinnovati organici corali e strumenti militari, ad esempio, avevano arricchito la musica delle opere alla Scala e alla Canobbiana, mentre le feste repubblicane avevano determinato un ricco scambio di repertori tra la sfera teatrale, quella militare e quella della canzone rivoluzionaria.

Vera e propria fucina culturale – «laboratorio della modernità» come l'ha definita Carlo Capra – e città cosmopolita inserita da decenni in circuiti culturali internazionali, Milano diventa perciò capitale del Regno d'Italia al culmine di un processo di instabilità, ma anche di profonda riflessione politica, sociale e culturale. Il legame con l'Austria, un tempo molto positivo e completamente diverso da quello ottocentesco, si era profondamente deteriorato sia durante il cosiddetto «triennio giacobino» (1796-1799), sia (soprattutto) durante l'interregno del 1799-1800, quando, approfittando dell'assenza di Napoleone che combatteva nella campagna d'Egitto, gli eserciti alleati di Austria e Russia riuscirono a riconquistare la Lombardia e la governarono per tredici mesi segnati dalla repressione più violenta. Se la prima entrata di Napoleone a Milano nel maggio 1796 non era stata particolarmente trionfale, quella del giugno 1800 all'indomani della battaglia di Marengo fu degna di un vero e proprio eroe: Corso di Porta Ticinese straripava di una folla immensa che sventolava tricolori francesi e cisalpini, intonava canti repubblicani e applaudiva il corteo militare. Un Alessandro Manzoni appena quindicenne descrisse il giorno di Marengo nel suo poemetto *Del trionfo della libertà* come quello in cui «La Tedesca Rabbia fu doma, e le fiaccò le corna la virtù Cisalpina e la Francesca»; il legame con l'Austria

veniva così tranciato e il destino della Lombardia veniva saldamente congiunto a quello francese. La parabola che condusse la Lombardia dalle repubbliche giacobine a quella italiana e infine al Regno d'Italia è caratterizzata da una maggiore moderazione, ma anche da una crescita costante del culto della personalità di Napoleone, che da generale divenne uomo di stato e da uomo di stato divenne imperatore e re, con il sistema di governo e il panorama culturale a seguire questa trasformazione. Il Regno d'Italia venne di fatto amministrato e difeso dal viceré Eugenio di Beauharnais, che, a differenza del patrigno, risiedette ininterrottamente nel capoluogo con la sua corte, che divenne il centro di numerosi eventi culturali e musicali.

Il centro ideale dell'intero sistema tanto politico quanto culturale rimase però Napoleone: il Regno d'Italia, così come l'Impero francese, poggiava sopra un sistema quasi feudale nel quale Napoleone si poneva al di sopra di tutti i suoi “vassalli” e se ne assicurava la fedeltà e l'adorazione con un attento mercato di benefici e concessioni.

Come capitale del Regno, Milano si trovò al centro di una fase di rinnovato investimento culturale di foggia completamente diversa da quella del recentissimo passato. La città divenne oggetto di lavori volti a modificarne l'aspetto e l'atmosfera in quelli di una capitale reale, con il concorso di architetti del calibro di Luigi Canonica: vennero rifatte e illuminate molte strade, create piazze e aperti giardini pubblici, edificati o ridecorati palazzi e monumenti in grandioso stile neoclassico che tanto ricordava quello della capitale imperiale francese. Ricordare i luoghi del Regno Napoleonico accanto agli eventi e alle pratiche musicali assume allora un valore tutto particolare; all'interno di questa mostra si insisterà molto sulla contestualizzazione della musica all'interno di una precisa cornice pratica e simbolica.

Anche le familiari forme di celebrazione, aggregazione e socialità culturale come feste, balli, serate celebrative nei teatri e *Te Deum* nelle chiese vennero man mano adattati al nuovo contesto sociale e politico. Come era stato il caso per le diverse fasi della Rivoluzione in Francia, o per le repubbliche e per l'interregno austro-russo a Milano, capacità come quella di adattarsi in fretta ad un nuovo contesto politico e culturale e quella di fornire musica che servisse scopi, organici e funzioni ben definite (molte delle quali avevano un forte contenuto politico e celebrativo) divennero parte necessaria del profilo di qualsiasi musicista che volesse fare o mantenere una carriera. Molte delle figure di compositori e musicisti presentate in questa mostra, da Ambrogio Minoja ad Alessandro Rolla, da Bonifazio Asioli a Francesco Pollini, furono in grado di passare più o meno indenni attraverso tutte o molte fasi della tormentata storia milanese tra fine Settecento e inizio Ottocento, dagli Asburgo-Este al Regno d'Italia passando per le repubbliche giacobine, l'interregno austro-russo e la Repubblica Italiana, collaborando a pratiche, convenzioni e funzioni musicali diversissimi. Un numero significativo di questi artisti arrivò inoltre a costituire parte del corpo docente del neonato Conservatorio di Milano nel 1808: ricostruire la loro cornice professionale attraverso l'esperienza del Regno Napoleonico appare allora tanto interessante quanto rilevante per comprendere a pieno il loro apporto come educatori e depositari della storia musicale della città.

La Mostra si pone dunque anche il fine di evidenziare il forte legame tra questo periodo storico e la nascita del Conservatorio e della sua Biblioteca, in entrambi i casi indissolubilmente legata al Regno d'Italia e al suo viceré Eugenio: oltre a essere figura istituzionale di riferimento per la fondazione dell'istituto, il viceré ne inaugurò infatti la Biblioteca, come già illustrato, tramite la donazione dei poderosi *Méthodes* provenienti dal Conservatorio di Parigi che dovevano idealmente informare l'insegnamento delle varie materie. Verranno inoltre sottolineati legami e connessioni tra il Fondo napoleonico e altre collezioni e documenti conservati presso la Biblioteca che ne possano favorire uno studio più profondo e dettagliato e che caratterizzano sempre più questa istituzione come un centro importantissimo di storia e bibliografia musicali. Infine, vale la pena sottolineare che, se la catalogazione e la digitalizzazione del Fondo musicale napoleonico sono ormai quasi ultimate, uno studio e una contestualizzazione dettagliati delle fonti ivi contenute è un'impresa monumentale che – ci auguriamo – possa essere stimolata da questa mostra bibliografica.

4.
JEAN FRANÇOIS BOSIO,
S.A.I. Le Prince Eugène Napoleon
Archichancelier d'Etat de L'Empire
Français, Vice-Roy d'Italie et Prince
de Venise,
Louis Rados incisore, stampa, 1808
Biblioteca del Conservatorio



MUSICA ESEGUITA IN DUOMO IL GIORNO DELL'INCORONAZIONE (26 MAGGIO 1805)

Tra gli eventi che segnarono la storia del Regno d'Italia, l'Incoronazione di Napoleone a Re d'Italia, avvenuta nel Duomo di Milano il 26 maggio 1805, è molto probabilmente il più noto e studiato. Vero e proprio rito di fondazione del Regno, la cerimonia milanese è simile per molti versi a quella avvenuta qualche mese prima – il 2 dicembre 1804 a Parigi – quando Napoleone si era autoproclamato Imperatore dei Francesi, anche se apparentemente si svolse su scala e con sfarzo maggiori. Entrambe le cerimonie si svolsero nelle cattedrali delle città che da quel momento sarebbero diventate capitali (Notre-Dame a Parigi, il Duomo a Milano), centri tanto geografici quanto ideali e spirituali delle città e dei loro abitanti; della cattedrale milanese si stava ancora ultimando la facciata, ma i lavori vennero coperti da speciali addobbi. Nel corso della cerimonia milanese vennero stabilite le figure guida del Regno d'Italia, vale a dire Napoleone come re, imperatore e centro ideale dello stato, ed Eugenio di Beauharnais come viceré, suo governante e difensore.



5.
Stemma del Regno d'Italia,
stampa, 1805
Civica Raccolta delle Stampe
Achille Bertarelli, Castello Sforzesco,
Milano
[Collocazione: A.S. p. 3-25]

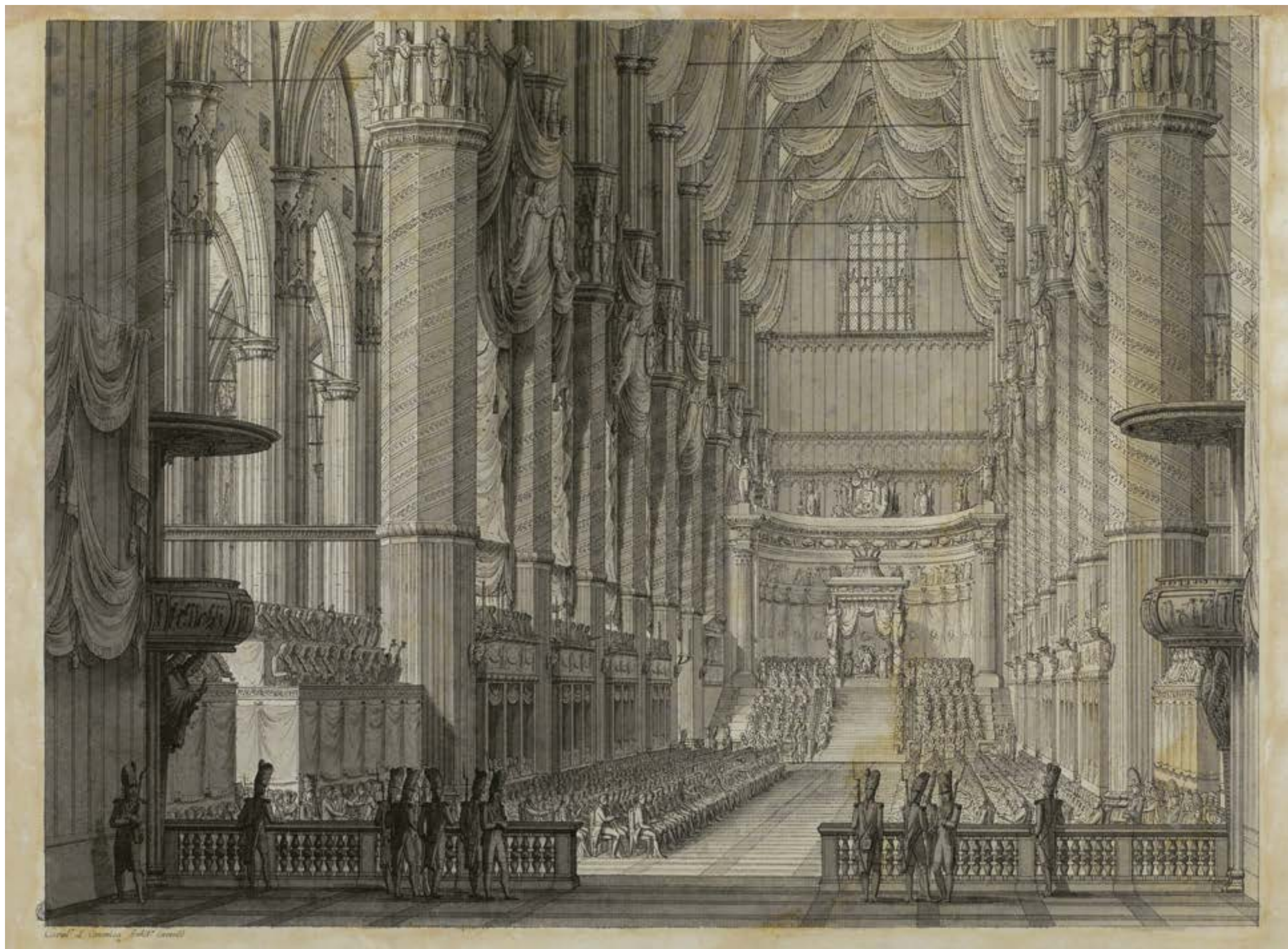
In entrambi i casi le cerimonie fecero uso (o meglio, riuso) di vari elementi simbolici, una pratica, questa, molto cara a Napoleone fin dai tempi delle cerimonie rivoluzionarie. L'Incoronazione parigina aveva visto la giustapposizione di simboli provenienti dall'antichità romana con altri che si riferivano alla storia patria francese, specialmente alla figura di Carlo Magno: vennero usate, ad esempio, due corone, una di alloro (in omaggio agli imperatori romani), l'altra – chiamata *couronne de Charlemagne* – realizzata ex novo e di foggia medievale (la corona originale di Carlo Magno era andata distrutta assieme alla maggior parte del tesoro della corona francese durante la Rivoluzione).

La corona ferrea fu senza dubbio uno dei protagonisti della cerimonia milanese: portata da Monza a Milano in processione solenne, venne ricevuta in Duomo dall'Arcivescovo Giovanni Battista Caprara Montecuccoli e dal cardinale Carlo Bellisomi (che la benedisse per conto del Papa Pio VII), collocata sull'altare con apposita cerimonia e custodita da una delegazione giorno e notte fino al termine dell'Incoronazione. Un'immagine della corona ferrea (anche se stilizzata in una forma diversa da quella reale) si può trovare anche al centro dello stemma del Regno d'Italia, che troneggiava sul portale del Duomo il giorno dell'Incoronazione, circondata da altri simboli familiari come il biscione visconteo, le chiavi pontificie e la corona imperiale.

La cerimonia milanese – descritta nell'opuscolo *Progetto di cerimoniale per l'incoronazione di sua maestà l'Imperatore Napoleone re d'Italia* (pubblicato a Milano nel 1805) – durò a lungo, circa tre ore e mezza, e vide un tale dispiego di elementi spettacolari, musicali e sonori sia sacri sia (soprattutto) profani che, come riferì ad esempio il canonico Luigi Mantovani, a malapena ci si accorgeva di trovarsi in una chiesa. La cattedrale era stata trasformata da Luigi Canonica in un sontuoso salone per feste di foggia quasi teatrale, ma con elementi provenienti dalla sfera militare: negli intercolumni erano stati costruiti dei palchetti, statue di soggetto profano erano state affiancate a quelle preesistenti e insegne e trofei militari e fregi neoclassici ornavano il trono.

In maniera molto simile alle feste repubblicane che si erano tenute in spazi diversi a Milano sin dalla primavera del 1796, ogni momento della cerimonia venne attentamente coreografato, gli elementi visuali e sonori curati in ogni minimo dettaglio e attentamente sincronizzati. La celebrazione della messa e il cerimoniale liturgico dell'incoronazione – opportunamente modificati, come ha già mostrato l'attenta analisi di Fausto Ruggeri, per adattarsi tanto al rito ambrosiano quanto agli elementi specifici della cerimonia napoleonica – si svolsero in un tripudio di benedizioni, acclamazioni simili a quelle che si facevano in teatro, giuramenti solenni, marce trionfali, rullo di tamburi e altri suoni militari: fu – per usare le parole che Enea Balmas già scelse per descrivere le solennità giacobine – una vera e propria «orgia di simboli».

Dal punto di vista musicale, l'Incoronazione si caratterizzò, come già accennato, per un'interessante combinazione di liturgia e musica appositamente pensata e prodotta per questa particolare cornice, da marce e altri pezzi di sapore militare a nuove, grandiose versioni di pezzi tradizionali come il *Veni creator Spiritus* e il *Te Deum* che aprivano e chiudevano la cerimonia. I musicisti impiegati nella cerimonia spaziavano da coristi e orchestrali a membri di bande militari: le fonti parlano di diverse orchestre per un totale di circa 250 strumentisti (numero impressionante per l'epoca) disposti su tribune appositamente costruite in modo da intervenire in diversi momenti della cerimonia come in una grandiosa coreografia. Come è il caso per molta musica celebrativa di questi anni, non molto si è conservato delle composizioni originali, soprattutto per quanto riguarda pezzi di carattere funzionale come le marce trionfali che accompagnarono l'ingresso di Napoleone, il percorso lungo la navata centrale fino al trono e l'attraversamento della piazza alla fine della cerimonia. Il nome di Alessandro Rolla, violinista di prestigio e membro dell'Orchestra della Scala, già impegnato



6.
LUIGI CANONICA,
*Incoronazione di Napoleone a re d'Italia
celebrata in Duomo il 26 maggio
1805*, stampa, 1805 post
Civica Raccolta delle Stampe
Achille Bertarelli, Castello Sforzesco,
Milano
[Collocazione: A.S. m. 66-60]

in diverse composizioni ed eventi per conto dei governi repubblicani, compare nei documenti dell'Archivio di Stato come compositore delle marce strumentali, ma gli esemplari musicali non sono ancora stati individuati.

Sia per la scarsità di fonti musicali, sia a causa dell'incoerenza di alcune fonti documentarie, le partiture confluite nel Fondo napoleonico si pongono come documenti di grande interesse per una maggior conoscenza e comprensione del repertorio musicale della cerimonia, che – nono-



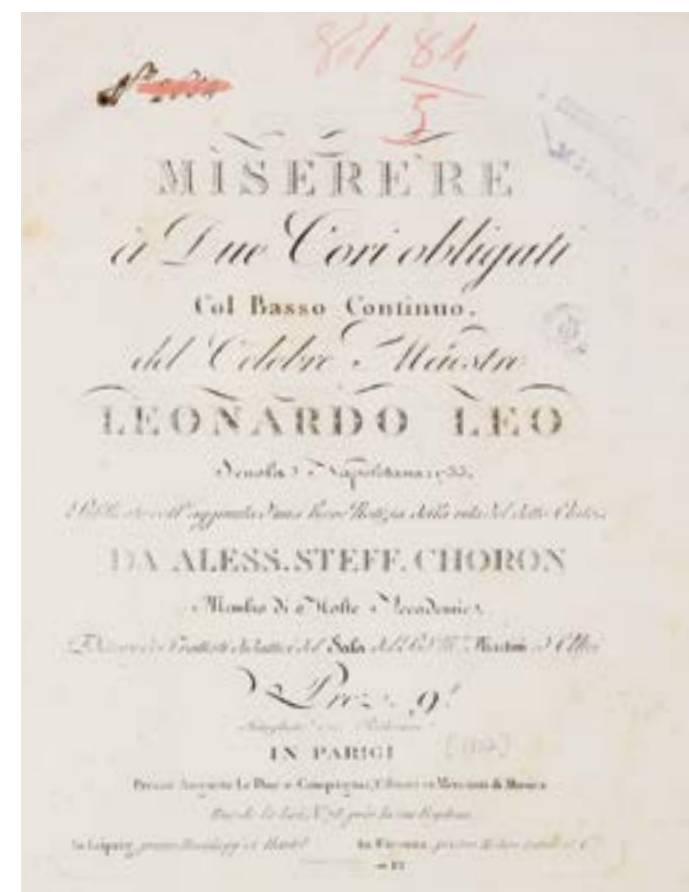
7.
FRANCESCO POLLINI, *Te Deum laudamus*, manoscritto autografo, [1800-1814]
[Collocazione: M.S.ms.222.6]
Si noti il richiamo musicale alla marsigliese dei clarinetti nella seconda immagine.

stante la centralità e l'importanza storica dell'evento – ci è ancora largamente sconosciuto. Molte fonti affermano, ad esempio, che un *Te Deum* e un *Veni creator Spiritus* a tre voci per grande organico vennero forniti da Ambrogio Minoja, all'epoca maestro al cembalo alla Scala e – come si vedrà più avanti nella sezione dedicata a lui e ai suoi colleghi – uno dei protagonisti indiscussi nella produzione di musica celebrativa nelle diverse fasi del governo francese/napoleonico, nonché docente e, dopo Ascoli, Censore al Conservatorio. Secondo altre fonti, sarebbe invece stato Simon Mayr, al tempo attivo a Bergamo e popolare sia per le opere che per la musica sacra, a comporre il *Te Deum* per la cerimonia dell'Incoronazione (l'esemplare musicale è oggi conservato presso la Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo).

La musica di Minoja non è stata rinvenuta (nonostante sia indicato *Veni Creator e Te Deum* nell'inventario dell'Archivio di Stato), mentre di quella di Mayr non compare menzione nel Fondo napoleonico; ivi appare invece un *Te ergo quaesumus* (parte del testo del *Te Deum*) messo in musica da Francesco Pollini, pianista e clavicembalista di grande talento, un altro favorito del governo francese dai tempi della seconda Repubblica Cisalpina e anch'egli destinato a collaborare all'offerta didattica del Conservatorio. La Biblioteca conserva l'intera partitura del *Te Deum* di Pollini, a 4 voci e per grande orchestra (un pezzo quindi molto adatto alle circostanze della cerimonia); proprio all'interno del *Te ergo quaesumus* vengono inoltre utilizzati motivi provenienti dalla *Marseillaise*, un interessante modo per rappresentare dal punto di vista sonoro l'unione di Francia e Italia nei titoli e nelle corone di Napoleone e per far interagire le sfere politica e liturgica. Tuttavia questo esemplare presenta caratteristiche dissimili dagli altri identificati nel Fondo; sono certamente necessarie ulteriori ricerche, considerando anche che nessuno degli altri esemplari elencati in questa sezione dell'inventario è stato rinvenuto in Biblioteca.

8.
LEONARDO LEO, *Miserere a due cori obbligati col basso continuo*, Parigi, Auguste Le Duc e Compagnia, 1806
[Collocazione: M.S.92.4]

Secondo l'inventario dell'Archivio di Stato, Pollini avrebbe composto anche la musica per le acclamazioni di Napoleone dopo l'Incoronazione (il *Vivat!* che nel cerimoniale dell'Incoronazione



viene descritto come sia gridato che cantato), della quale non c'è però traccia nel Fondo napoleonico. Segnaliamo che l'unica intonazione nota e compatibile dell'acclamazione *Vivat Rex* si trova nel Fondo musicale della Cappella del Duomo di Milano ad opera di Agostino Quaglia (1744-1823), maestro di Cappella della Cattedrale proprio nel periodo napoleonico. La partitura di Quaglia (Archivio Musicale della Fabbrica del Duomo di Milano, Busta 169.30) per doppio coro e doppio organo, difficilmente si sarebbe potuta impiegare in un contesto diverso da quello dell'Incoronazione del 26 maggio 1805. Le cronache antiche ricordano infatti che all'acclamazione *Vivat Rex* risposero i *musici* (con questo termine solitamente si faceva riferimento ai cantori delle Cappelle Musicali e non agli strumentisti, chiamati *sinfonia*). Nell'inventario dell'Archivio di Stato sono inoltre indicate *Marce* di Rolla, che non sono state però ritrovate.

In questa cornice molto frammentaria, uno studio approfondito del *Te Deum* di Pollini e la ricerca delle altre fonti in merito alla musica per l'incoronazione potrebbe rivelare molte informazioni interessanti tanto sulle pratiche di riadattamento, quanto sull'interscambio tra repertori e materiali in un contesto di celebrazione e propaganda. Le altre composizioni conservate in questa sezione del Fondo – i *Miserere* messi in musica da Leonardo Leo e Niccolò Jommelli – non furono scritti per l'occasione, ma vennero riproposti molto probabilmente con un organico più nutrito per adattarsi alla solennità dell'occasione e alle forze orchestrali e corali presenti. La pratica di riutilizzare pezzi preesistenti, adattandoli a nuove occasioni ed organici e mescolandoli con numeri provenienti da altri repertori, non era certamente una novità, specialmente durante le feste pubbliche degli anni repubblicani. Leonardo Leo e Niccolò Jommelli erano attivi anche in ambito teatrale e membri della prestigiosa scuola napoletana, molto amata da tutti i membri della famiglia vicereale e anche da Napoleone. Nella Biblioteca del Conservatorio non sono stati rinvenuti i manoscritti indicati nell'inventario dell'Archivio di Stato, tuttavia la Biblioteca possiede per entrambi i titoli l'edizione Leduc 1807, parte della *Collection générale des ouvrages classiques de musique [...] recueillis, mis en ordre et enrichis de Notices historiques par Alex E. Choron* (di cui risultano 12 libri, senza indicazione di titolo, nella sezione dell'inventario della Musica Particolare del Principe Eugenio).

La predilezione per la scuola napoletana trapela d'altronde anche dalla musica scelta per l'incoronazione parigina, tra cui figura un *Te Deum* appositamente composto da Giovanni Paisiello (il cui manoscritto è oggi custodito presso la Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, MS-8035).

La ricerca delle fonti musicali relative all'incoronazione del 1805 potrebbe offrire dunque interessanti spunti di approfondimento e di confronto per comprendere più a fondo pratiche e repertori musicali comuni durante il regno napoleonico, ancora in gran parte da scoprire.

MUSICA PER LE ACCADEMIE

PALAZZO REALE, VILLA BELGIOJOSO BONAPARTE E VILLA REALE DI MONZA

Una copiosa sezione del Fondo napoleonico contiene quella che viene indicata come «Musica per le Accademie», vale a dire la musica composta ed eseguita all'interno di eventi privati o semi-privati che la corte organizzò nelle sue residenze di Milano (Palazzo Reale e Villa Belgiojoso) e Monza (Villa Reale). Tali accademie venivano solitamente organizzate in concomitanza con anniversari o altre ricorrenze legate alla corte, anche se non è escluso che alcune (soprattutto alla Villa Reale, più villa di delizia che residenza ufficiale) venissero offerte all'aristocrazia e agli ufficiali militari e di governo come semplici divertimenti. La pratica di offrire serate celebrative o di piacere con una specifica componente musicale non era naturalmente una novità; la corte arciducale degli Asburgo-Este aveva organizzato eventi molto simili negli stessi luoghi.

Come gli arciduchi Ferdinando e Maria Beatrice, sia Eugenio che sua moglie, la principessa Augusta Amalia di Baviera, erano amanti della musica. Per il viceré – la cui madre, Giuseppina, era musicista raffinatissima – la musica aveva costituito, insieme alla scienza e all'arte militare e della caccia, parte integrante della formazione e della vita sociale ed egli mostrò in diverse occasioni un grande entusiasmo per eventi quali concerti, feste danzanti e serate in teatro. Augusta Amalia invece era cresciuta alla corte del padre Massimiliano I di Baviera, dove aveva potuto assaporare una raffinata offerta musicale di stampo soprattutto francese. Entrambi i principi divennero presto famosi (e a volte anche criticati) a causa del loro entusiasmo per tutto ciò che era festa, musica e divertimento.

In aggiunta a questi interessi personali, era prerogativa e in un certo senso “obbligo” della corte – arciducale o vicereale che fosse – quella di mantenere una struttura culturale che, tra le altre cose, fornisse musica e musicisti per gli eventi organizzati dalla corte stessa. L'istituzione di una corte si poneva infatti come nuovo polo di prestigio nella geografia culturale e sociale della capitale e gli eventi dinastici e celebrativi ad essa legati dovevano diventare celebrazioni collettive. Nel caso di Eugenio e Augusta Amalia, la corte disponeva inoltre di una cappella musicale diretta da Bonifazio Asioli (futuro primo censore del Conservatorio), il quale – come verrà illustrato nella sezione relativa alla musica della cappella – era largamente responsabile per la produzione di musica sacra. Organici, eventi e collaborazioni includevano però molti musicisti e compositori attivi nelle maggiori istituzioni musicali milanesi, dalla Scala alle chiese e ai concerti privati. Molte di queste figure, ad esempio Alessandro Rolla, Ambrogio Minoja e Francesco Pollini, venivano da una lunga carriera che aveva attraversato (non senza qualche difficoltà) le vicissitudini storiche e politiche della capitale lombarda sin dai tempi degli Asburgo-Este ed erano destinati a ricoprire un ruolo di primaria importanza come primi docenti o collaboratori del Conservatorio.

Le accademie si svolgevano, come già accennato, nelle due residenze milanesi della coppia vicereale, vale a dire Palazzo Reale e la Villa Belgiojoso Bonaparte. Già residenza della coppia arciducale, il palazzo in Piazza del Duomo era stato radicalmente ristrutturato negli anni Settanta del Settecento da Giuseppe Piermarini. Durante le repubbliche, in mancanza di una figura a capo del governo, l'edificio – con il nuovo nome di Palazzo Nazionale – era diventato sede di diversi organi di governo nonché teatro di manifestazioni ed eventi a sfondo soprattutto militare. Forse proprio in virtù di questa funzione di rappresentanza, il palazzo divenne oggetto di tragici saccheggi durante l'interregno austro-russo, quando venne spogliato di ogni bene prezioso. Un parziale riscatto si ebbe durante la Repubblica Italiana, quando parte del palazzo divenne residenza del vicepresidente Melzi d'Eril. Per divenire residenza ufficiale di un imperatore e sede di una corte, l'edificio necessitava però di lavori approfonditi di ristrutturazione e decorazione, lavori che vennero affidati all'architetto Luigi Canonica (allievo di Piermarini a Brera) e al pittore Andrea Appiani, tra i maggiori protagonisti nel processo di “adeguamento” di Milano al suo nuovo stato di capitale del regno.



9

Mantenendo alcuni degli ambienti già progettati da Piermarini (ad esempio, la Sala delle Cariatidi), Canonica realizzò numerosi luoghi cerimoniali e di rappresentanza, appositamente decorati da Appiani con temi allegorici che celebravano Napoleone e la sua stirpe. Tra questi, una posizione di privilegio spetta sicuramente alla Sala del Trono, nella quale trovavano posto gli eventi di maggior prestigio: molto probabilmente le accademie a Palazzo Reale si svolsero in questa sala, che offriva uno spazio e un contesto appropriati. Da notare però che i lavori durarono molto più tempo del previsto e vennero realizzati a più riprese, il che fece sì che molti eventi, nonostante Palazzo Reale rimanesse residenza ufficiale dell'imperatore e del principe, si svolgessero invece nelle due ville di Milano e Monza.

La Villa Belgiojoso Bonaparte (oggi Villa Palestro) era stata costruita tra il 1790 e il 1796 come residenza del conte Lodovico Barbiano di Belgiojoso su progetto di Leopoldo Pollack (altro allievo di Piermarini). Ai primi dell'Ottocento era stata residenza di Gioacchino Murat e di Carolina Bonaparte, sorella di Napoleone, che gliel'avevano donata nel 1802. Gioiello neoclassico di eleganza e funzionalità, venne pensata sin da subito come residenza principale di Eugenio e della sua sposa, ma doveva avere anche il decoro che si confaceva all'imperatore nel caso quest'ultimo avesse voluto soggiornarvi. A partire dal 1806, la Villa venne perciò sottoposta ad un radicale intervento di adeguamento alla sua nuova funzione e

9.
GIOVANNI BATTISTA BOSIO,
GASPARO GALLIARI,
*Veduta della Piazza del Duomo
col Palazzo Reale in Milano. Dedicata
a S.A.I. la Ser.ma Principessa Augusta
Amalia di Baviera Viceregina d'Italia*,
Francesco Bellemo incisore, stampa,
1808.
Civica Raccolta delle Stampe
Achille Bertarelli, Castello Sforzesco,
Milano
[Collocazione: Raccolta Beretta,
D1 n. 290]



10

al gusto contemporaneo. Tale intervento interessò soprattutto il piano superiore, che venne interamente ridecorato con grande sfarzo e arredato in Stile Impero: tra gli ambienti più rappresentativi vennero realizzate una sala da pranzo affrescata da Andrea Appiani sul tema del Parnaso e una sfarzosa sala da ballo. È molto probabilmente in quest'ultima che si tennero la maggior parte delle accademie organizzate presso la Villa Bonaparte.

10.
GASPARO GALLIARI,
GIOVANNI BATTISTA BOSIO,
*Veduta della R. Villa Bonaparte presa
dai Giardini Pubblici di Milano.*
*Dedicata a S.A.I. la Ser.ma principessa
Augusta Amalia di Baviera Viceregina
d'Italia*, Francesco Bellemo incisore,
stampa, 1808.
Civica Raccolta delle Stampe
Achille Bertarelli, Castello Sforzesco,
Milano
[Collocazione: Raccolta Beretta,
D3 n. 373]

Unica residenza ufficiale della corte fuori da Milano, la Villa Reale di Monza era strettamente legata ai governanti del periodo asburgico: Ferdinando l'aveva fatta edificare da Piermarini negli anni Settanta del Settecento come residenza estiva e assieme villa di rappresentanza della corte, scegliendo Monza non solo per il suo clima, ma anche per la sua storia illustre e per la vicinanza a molte ville di piacere di aristocratici milanesi. Durante le repubbliche – ribattezzato Villa della Repubblica – l'edificio e il suo parco erano stati adibiti ad alloggiamento militare e campo di esercitazione ed avevano subito diversi danni. A differenza di Palazzo Reale, la Villa di Monza venne in parte restaurata durante l'interregno austro-russo, ma il grosso dei lavori di restauro e ripristino venne eseguito a partire dal 1803 su iniziativa di Melzi d'Eril e con il supporto di Napoleone, che accarezzava l'idea di trasformarla in sua residenza fuori dalla città.



11

In seguito all'incoronazione del 1805, il prestigio di Monza come città custode della corona ferrea crebbe; in più, Eugenio amò sin da subito la Villa Reale, forse anche perché non doveva dividerla con la figura (a volte scomoda) dell'imperatore/patrigno; specialmente nella bella stagione, la coppia vicereale passava molto più tempo a Monza che a Milano. Opportunamente ristrutturata dal Canonica e dotata – in maniera simile a Versailles – di un parco che comprendeva anche altri edifici e strutture (ad esempio la Villa Mirabello, prediletta da Augusta Amalia), la Villa Reale divenne spazio privilegiato di rappresentanza della corte, teatro delle sue cerimonie e strumento di coinvolgimento della cittadinanza, la quale, a seconda dell'estrazione sociale e del ruolo che occupava nel sistema politico e amministrativo del regno, veniva invitata a partecipare ad eventi di vario tipo, da rappresentazioni operistiche e concerti privati a grandi divertimenti di carattere popolare che utilizzavano anche gli immensi giardini. La Villa di Eugenio e Augusta Amalia aveva diversi spazi dedicati alla musica, tra cui una grande cappella, una sontuosa sala da ballo e un teatrino di gusto neoclassico, che era stato edificato ex novo nel 1806 dal Canonica molto probabilmente su espresso desiderio della viceregina.

11.
GIUSEPPE PIERMARINI,
[*Villa Reale di Monza*], disegno,
1777-1778
Civica Raccolta delle Stampe
Achille Bertarelli, Castello Sforzesco,
Milano
[Collocazione: P.V. g. 6-50]

La corte vicereale aveva dunque a disposizione una complessa geografia di spazi nei quali organizzare e offrire accademie e altri eventi con una spiccata componente musicale. La sezione del Fondo napoleonico denominata «Musica per le Accademie» è quella numericamente più consistente; per molte composizioni resta comunque difficile – se non impossibile – ricostruire luogo e occasione della prima esecuzione in un contesto cortigiano. È d'altronde probabile che gli intrattenimenti musicali della corte napoleonica utilizzassero in maniera abbastanza flessibile un capitale di pezzi musicali – in parte provenienti da altri contesti (soprattutto dalla sfera teatrale), in parte commissionati ai musicisti al servizio del viceré o attivi a Milano – e che tali pezzi venissero riproposti o riutilizzati diverse volte a seconda della loro popolarità e funzionalità.

Un gruppo molto nutrito di composizioni presenti in questa sezione del Fondo è costituito da estratti di opere che avevano riscosso recente successo sulle scene milanesi o di compositori prediletti dal pubblico o dal governo. Abbiamo così molti pezzi di compositori celeberrimi, soprattutto appartenenti all'amatissima scuola napoletana (tra molti altri, Zingarelli, Cimarosa, Tarchi, Paisiello e Fioravanti), ma anche “stelle” in ascesa sul mercato tanto italiano

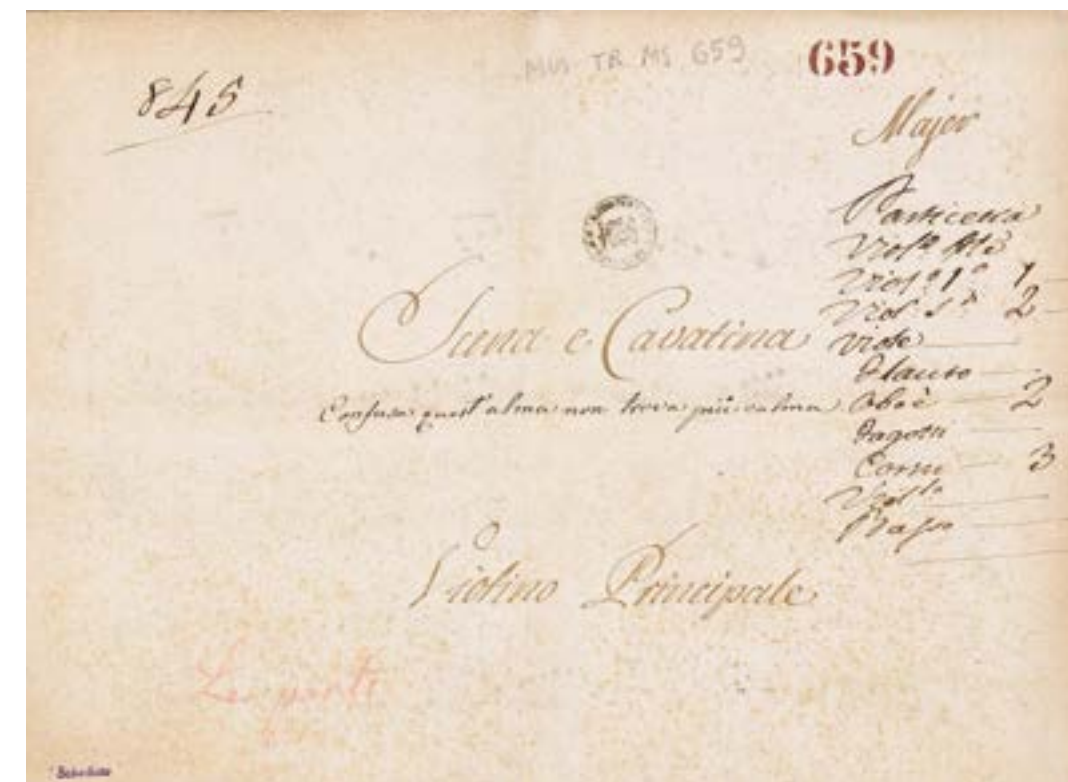


12

quanto internazionale (come, ad esempio, Mayr, Weigl e Portugal). In molti casi i titoli si riferiscono a estratti da opere che erano andate in scena alla Scala con grande successo, alcune anche diverse volte, prima e durante il regno.

Non mancano esempi di compositori – e librettisti – che avevano costruito la propria fortuna negli anni repubblicani e che erano stati attivi anche in altre sfere di produzione musicale per conto

12.
DOMENICO CIMAROSA,
Rondò Ah tu sai se à quel sembiante,
copia manoscritta, [1790-1810]
[Collocazione: MUSTM.292]
Da *Achille all'assedio di Troja*



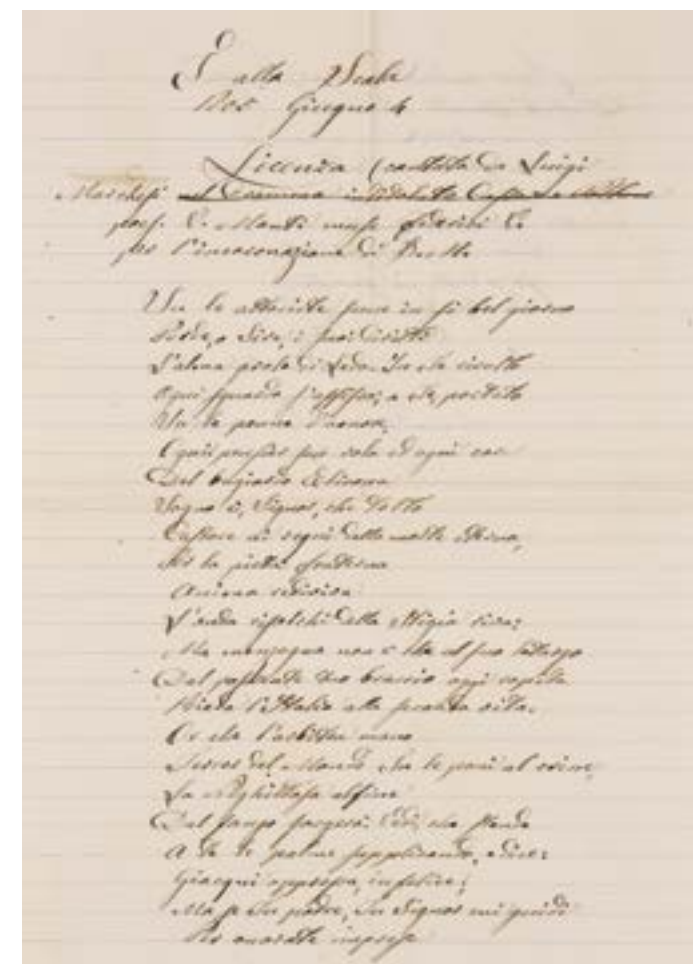
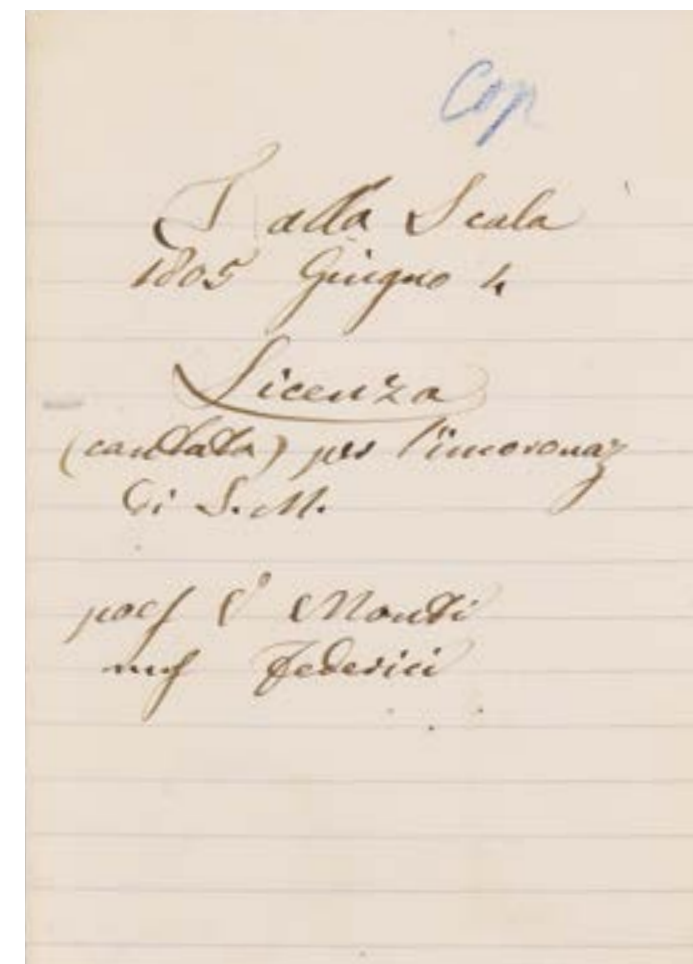
13

13.
SIMON MAYR,
*Confusa quest'alma non trova più
calma scena e cavatina*,
copia manoscritta, [1790-1810]
[Collocazione: MUSTM.659]
Da *I misteri eleusini* andata in scena
alla Scala nelle stagioni di Carnevale
del 1802 e Quaresima del 1807.
Dell'esecuzione andata in scena nella
Quaresima del 1807 la Biblioteca
possiede anche il libretto
(testo di Giuseppe Bernardoni),
collocazione LIB.P.6

della corte o del governo. Un esempio significativo è quello di Vincenzo Federici, autore, assieme a librettisti di prestigio come Vincenzo Monti, di numerose cantate e licenze dagli anni della prima Cisalpina fino a quelli della Restaurazione. Tra le diverse composizioni ricordiamo, per esempio, la *Licenza* che Luigi Marchesi cantò nel giugno del 1805 all'interno dell'opera *Castore e Polluce* per celebrare la recente Incoronazione di Napoleone a Re d'Italia e *Il trionfo della pace*, cantata del 1806 per celebrare la pace di Presburgo e conseguente annessione del Veneto al Regno d'Italia.



14



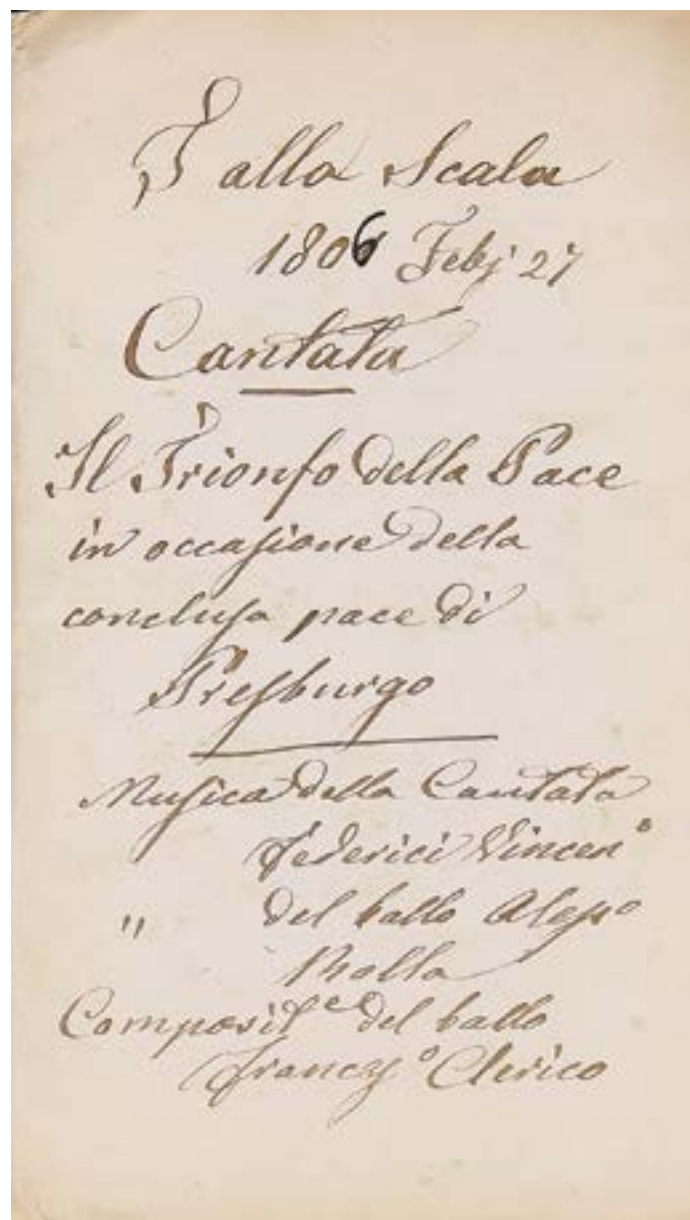
15

14.

VINCENZO FEDERICI,
*Duetto negli Elisi Dille che l'aure io
spiro*, copia manoscritta, [1800-1810]
[Collocazione: MUSTM.410]
Da *Castore e Polluce* andata in scena
alla Scala nelle stagioni di Carnevale
del 1803 e Primavera del 1805.
Dell'esecuzione andata in scena
per il Carnevale del 1803 la biblioteca
possiede anche il libretto
(testo di Luigi Romanelli),
collocazione LIB.SOMMA.247

15.

VINCENZO MONTI,
*T. alla Scala 1805 Giugno 4 Licenza
(cantata) per l'incoronazione
di S.M. poes[ia] V. Monti mus[ica]
Federici*, libretto manoscritto,
autografo di Francesco Somma,
[1870-1890]
[Collocazione: Legato Somma,
faldone n. 2]



16

Inoltre, figurano estratti di compositori – primo fra tutti Haydn – che, sebbene assenti dalla scena teatrale milanese, venivano proposti grazie all'interesse di figure, come Asioli, impiegate alla corte vicereale e poi al Conservatorio; fu proprio grazie ad Asioli, infatti, che *La Creazione* di Haydn venne eseguita per la prima volta in Italia in Conservatorio nel 1810. Il ruolo di questi musicisti è davvero significativo per la scelta del repertorio eseguito dagli studenti del Conservatorio e, più in generale, per la scena musicale milanese di quegli anni. Il fatto che l'*Armida* di Haydn, della quale il Fondo contiene un'aria per soprano, non risulti in programma alla Scala per tutta la durata del Regno rende le accademie di corte ancora più interessanti come luogo d'incontro di repertori e musicisti impiegati in vari ambiti.

Le musiche conservate in questa sezione del Fondo includono sia pezzi solistici che d'insieme, ad esempio duetti e terzetti, probabilmente eseguiti con organico ridotto rispetto all'originale per il teatro e sia in forma di concerto sia in forma scenica per il palco del teatrino di Monza, anche se allo stato attuale della ricerca non possiamo fare altro che avanzare ipotesi.

In questa sezione, oltre agli estratti d'opera, sono inclusi anche alcuni pezzi celebrativi d'occasione, soprattutto cantate composte per celebrare ricorrenze ed eventi dinastici legati alla corte.

16.
LUIGI CERRETTI,
Il trionfo della pace, Milano,
Dalla Stamperia Reale, 1806
[Collocazione: Legato Somma,
faldone n. 2]



17

17.
FRANZ JOSEPH HAYDN,
Odio furor dispetto, copia manoscritta,
[1790-1800]
[Collocazione: MUSTM.577]
Da *Armida*

La pratica di solennizzare figure ed eventi legati al governo e alla nuova "storia patria", con pezzi celebrativi scritti appositamente, aveva ricevuto una spinta notevole negli anni repubblicani e aveva fatto la fortuna di compositori come Ambrogio Minoja e Vincenzo Federici, nonché di poeti come Vincenzo Monti. Composizioni come inni e cantate che celebravano eroi ed eventi repubblicani erano stati molto richiesti per pubbliche celebrazioni sia in teatro che nelle strade e piazze milanesi; la loro domanda non era diminuita nemmeno durante l'interregno austro-russo e non fece altro che crescere nella rinnovata cornice celebrativa del Regno. Minoja, ad esem-



18

pio, aveva composto un *Inno per la caduta dell'ultimo re dei francesi* nel gennaio del 1799 per la Repubblica Cisalpina e una *Cantata per festeggiare l'ingresso in Milano delle vittoriose truppe austro-russe* nel maggio dello stesso anno. I pezzi celebrativi per grande organico (tra cui quelli a cui si è appena accennato) venivano eseguiti all'aperto in spazi pubblici, arricchiti talvolta di grandiosi apparati spettacolari, oppure in teatro (per cui non sono contenuti in questa sezione che invece include musica composta per occasioni ed eventi più intimi e solitamente ad opera di artisti molto vicini alla corte).

Un esempio di composizione celebrativa da eseguirsi all'interno della corte (con organico ridotto rispetto a quelli eseguiti in teatro o in spazi pubblici) è *Il tempio di Imeneo*, titolo ovviamente riferito alla coppia vicereale, un componimento drammatico con cori e danze di Pietro Ray, compositore molto attivo sia a Milano che a Monza e primo Professore di solfeggio al Conservatorio. Venne eseguito nel 1811 nel Teatrino di Monza, probabilmente approfittando anche dell'atmosfera idilliaca dei suoi giardini. Una cantata di Ray intitolata *Alessandro in Armozia*, composta nel 1808 per festeggiare il ritorno delle truppe italiane capitanate da Eugenio dalla Germania, compare anche nella sezione dedicata alla Musica del Principe.

Vale la pena ricordare che la Biblioteca del Conservatorio di Milano possiede una straordinaria collezione di pezzi d'occasione (oltre che di libretti e di documenti d'archivio relativi

18.
PIETRO GILARDONI,
[Tempio della Immortalità].
Macchina artificiale eretta ed
incendiata [...] alla Porta della
Riconoscenza (Porta Venezia)
la sera del 15 Agosto 1806,
giorno dell'anniversario della nascita
di S.M. Napoleone 1° Imperatore
dei Francesi e Re d'Italia,
Fratelli Bordiga incisori, stampa,
1806 circa
Civica Raccolta delle Stampe
Achille Bertarelli, Castello Sforzesco,
Milano
[Collocazione: A.S. g. 22-25]

ai teatri milanesi) che, pur con fonti a volte frammentarie, vennero raccolti dallo studioso e collezionista Francesco Somma, il quale donò il suo intero archivio all'istituzione musicale milanese. Uno studio comparato del Fondo napoleonico e del Legato Somma potrebbe rivelare informazioni ancora sconosciute in merito alla musica e ai testi celebrativi, durante le diverse fasi della storia sociale, politica e culturale milanese.



19.
PIETRO RAY,
Il tempio d'Imeneo, Musica
del Sig. r Pietro Ray. Eseguito Nel Teatro
della R. Corte di Monza il giorno
3 Agosto 1813, copia manoscritta,
[1810-1840]
[Collocazione: M.S.ms.225.1]

La Biblioteca possiede anche il libretto:
*Il tempio d'Imeneo componimento
drammatico intrecciato con danze
da eseguirsi nel Teatro della Real Corte
di Monza [la poesia è del signor
Ab. Franceschinis del Collegio
Elettoriale dei Dotti, la musica è del
signor Maestro Ray Professore
nel Real Conservatorio di Musica],
Milano, dalla Stamperia Reale, 1813,
collocazione LIB.V.96*



19

MUSICA PARTICOLARE PER IL PRINCIPE EUGENIO

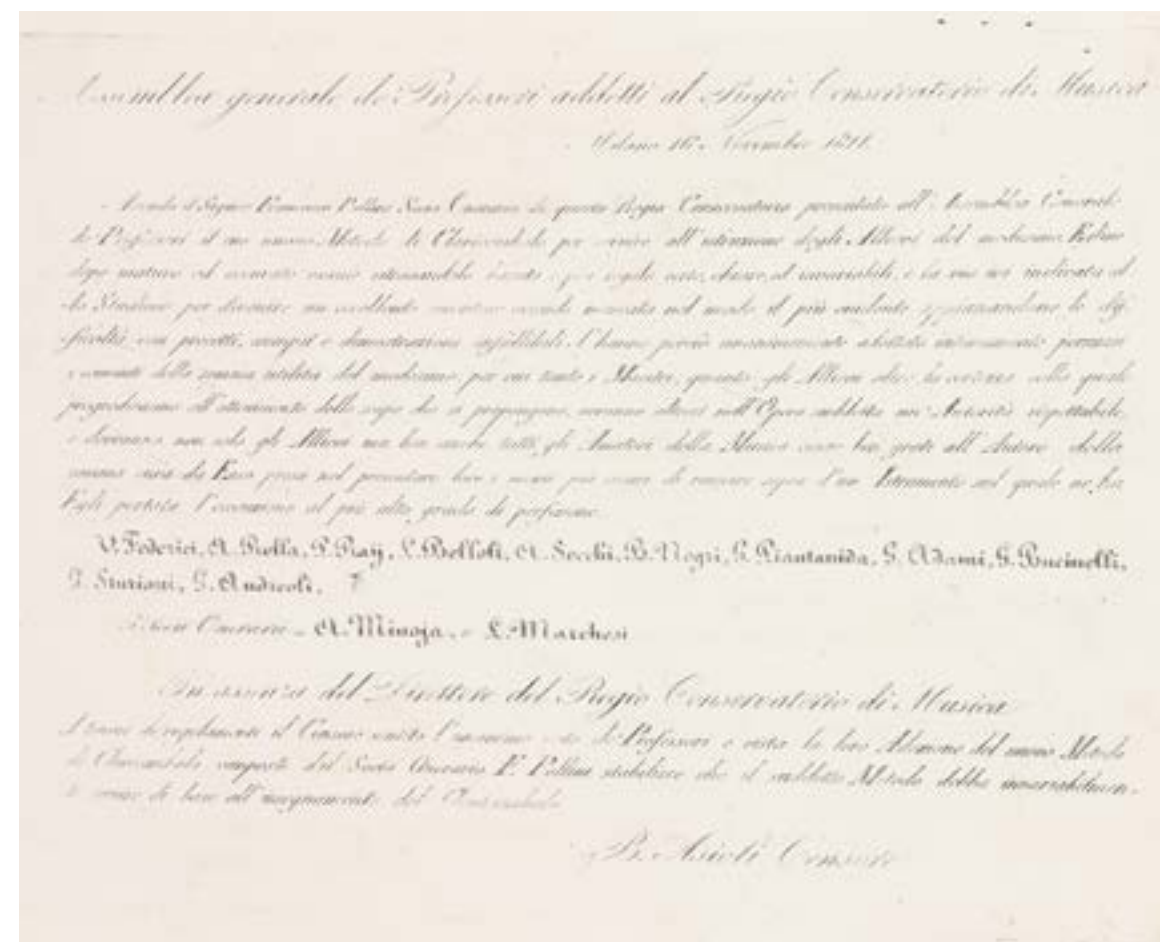
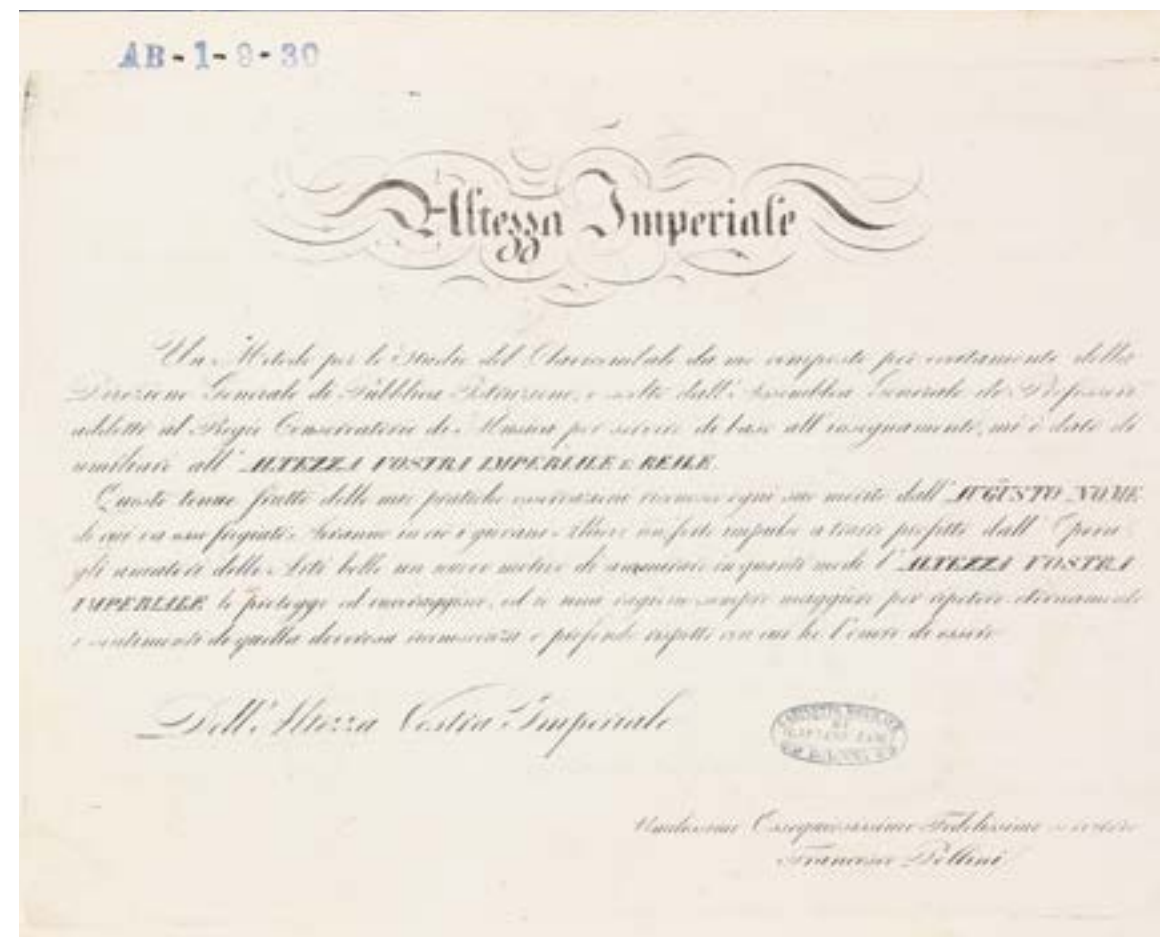
BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI MILANO
E BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK

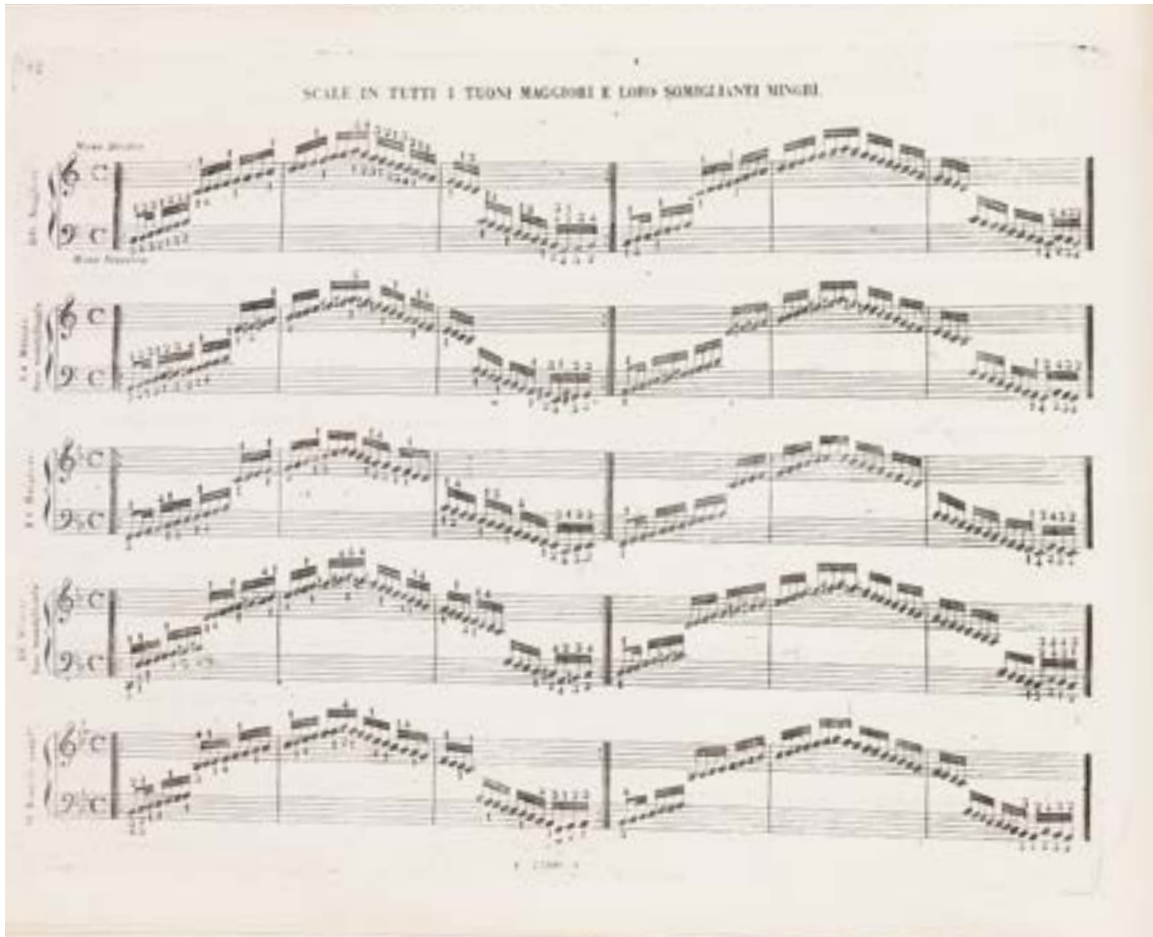
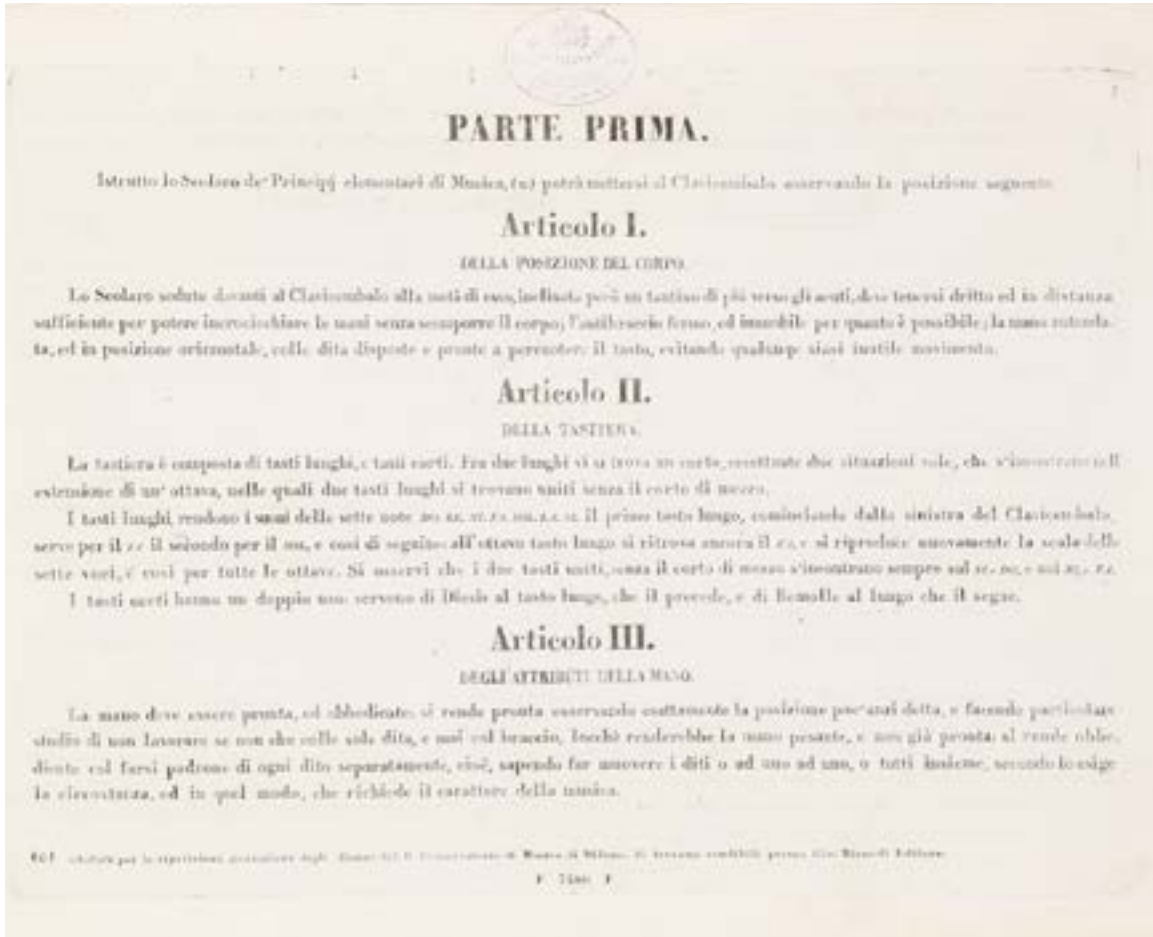
La sezione del Fondo denominata «Musica particolare del Principe Eugenio» raccoglie quella che era la biblioteca musicale privata del viceré Eugenio al momento della sua partenza da Milano, nell'aprile del 1814. Privo del supporto sia del patrigno (che nel frattempo aveva anche formalmente abdicato), sia delle istituzioni francesi, sia della popolazione milanese, al viceré non rimase che rinunciare al regno e rifugiarsi presso il suocero, Massimiliano I di Baviera. Questa sezione dell'inventario del Fondo risulta di grande interesse sia per esplorare i gusti musicali del Principe e della sua corte (un aspetto che, come già accennato, è molto importante per comprendere il contesto istituzionale e culturale attorno alla fondazione del Conservatorio), sia per comprendere nella sua completezza la storia del Fondo e la sua collocazione attuale.

Nel 1816, molti dei pezzi elencati in questa sezione dell'inventario furono spediti a Monaco di Baviera nella nuova residenza di Eugenio e – in seguito alla donazione del re Ludovico II negli anni Settanta dell'Ottocento – sono oggi conservati presso la Bayerische Staatsbibliothek. Un altro gruppo di fonti rimase a Palazzo Reale (in balia «dei sorci e della polvere» come afferma Minoja nella lettera riportata nell'introduzione) fino al 1817, quando venne finalmente trasportato nella Biblioteca del Conservatorio: al fine di comprendere a pieno le caratteristiche di questa porzione del Fondo bisogna quindi considerarla assieme alla collezione bavarese, anche se uno studio approfondito e comparato di entrambi i fondi non è ancora stato condotto. La varietà e particolarità dei pezzi contenuti anche solo nella porzione milanese della collezione ci fa comprendere a pieno la versatilità e la raffinatezza del gusto della coppia vicereale: assieme agli onnipresenti estratti da opere di compositori della scuola napoletana e di compositori celebri all'epoca (tra i molti, Mosca e Cimarosa), la collezione contiene due opere complete di Spontini (*La vestale* e *Ferdinando Cortes*), molto popolari a Parigi, ma che non vennero rappresentate pubblicamente a Milano fino a dopo la Restaurazione.



20.
FRANCESCO POLLINI,
Metodo pel clavicembalo,
Milano, Ricordi, 1813
[Collocazione: AB.1.9.30]





Allo stesso tempo, la collezione di Eugenio contiene lavori teorici, studi e pezzi strumentali, spesso forniti dai musicisti impiegati alla corte, ma nel frattempo divenuti anche docenti al Conservatorio e autori di molti materiali di insegnamento. Del resto, mentre i *Méthodes* parigini donati al Conservatorio da Eugenio possono venire considerati parte del rituale di fondazione dell'Istituzione, in pratica essi vennero presto soppiantati da materiale didattico prodotto da docenti e musicisti italiani. In questa sezione possiamo, ad esempio, trovare una copia del *Metodo per clavicembalo* di Pollini, edito da Ricordi (che aveva avviato la sua attività a Milano come editore musicale nel 1808) e dedicato ad Eugenio, che venne presto adottato in molte classi pianistiche del Conservatorio.

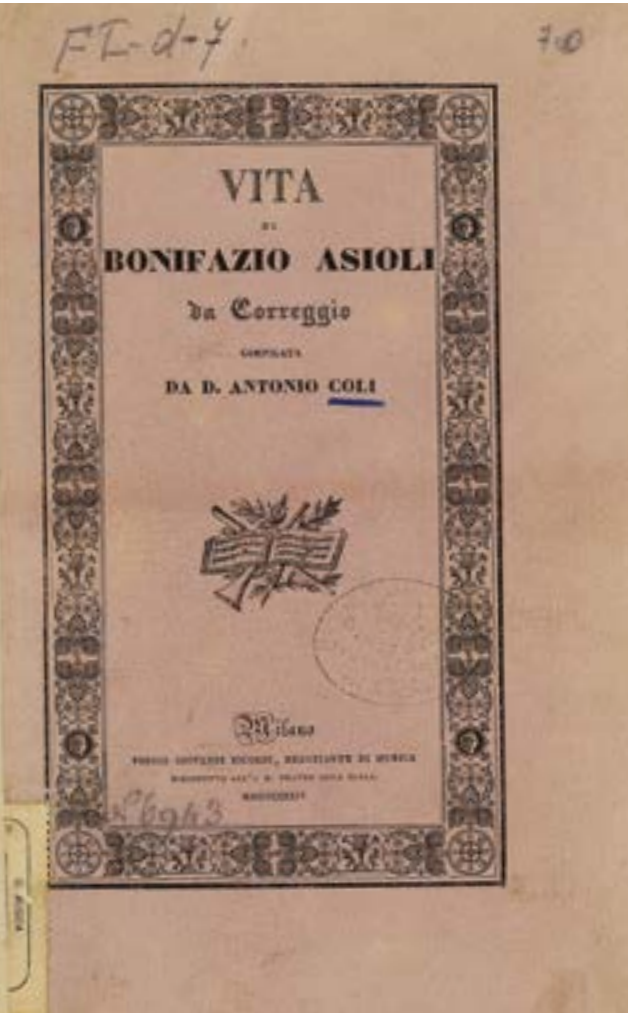
Nella collezione di Eugenio, nella sezione oggi conservata a Monaco, figura anche una copia del *Metodo chiaro e facile per il piano forte* di Giovanni Agostino Perotti, docente e pianista insigne in diverse istituzioni veneziane dell'epoca, del quale la Biblioteca del Conservatorio possiede una copia (molto utilizzata nelle classi di strumento a tastiera) delle *Variazioni per il Forte-Piano* (collocazione 1.A.448.18). Infine, come già illustrato dall'analisi preliminare di Licia Sirch, risulta inoltre che la collezione oggi a Monaco conserva lavori strumentali di grande pregio, molti dedicati a Eugenio, primo fra tutti un concerto per chitarra del celeberrimo Mauro Giuliani, ma anche dei temi con variazioni per pianoforte di Giovanni Battista Perrucchini, accademico filarmonico veneziano. Tale abbondanza di lavori e dediche ci fa capire in maniera ancora più approfondita non solo come Eugenio fosse un raffinatissimo musicista e patrono della musica, ma anche come la corte vicereale abbia occasionato incontri ed eventi musicali di altissimo livello.

LE PARTITURE DI MUSICA SACRA DEL FONDO MUSICALE DELLA CAPPELLA VICEREALE DI MILANO IN ETÀ NAPOLEONICA

Matteo Marni (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Negli anni in cui Eugenio di Beauharnais governava il Regno d'Italia con la qualifica di Viceré per conto del padre adottivo Napoleone, nel Palazzo vicereale di Milano l'attività della cappella musicale di Corte ferveva frenetica sotto i migliori auspici. Gli inventari¹ delle partiture prodotte o sedimentate fra il 1805 e il 1814 per le funzioni che venivano celebrate nella cappella palatina di S. Gottardo testimoniano una quantità sorprendente di musica sacra concepita per impreziosire le devozioni di un regime che, nei giorni della fioritura giacobina, aveva ostentatamente impugnato l'ateismo come grimaldello per scardinare convenzioni politiche e sociali ormai consolidate entro le quali anche alla musica veniva riconosciuto un ruolo funzionale. In nome della decapitazione del sistema di *ancien regime*, i Giacobini chiusero al culto la cappella palatina di S. Gottardo in Corte, ne dispersero gran parte degli arredi e nel settembre 1796 licenziarono parroco, chierici, custodi, sagrista e musicisti.² Il maestro di cappella e organista di Corte Carlo Monza (1735-1801) insieme ai quattro *musicisti* assoldati per il disimpegno delle molte incombenze liturgiche inoltrò invano una supplica ai *cittadini* amministratori per ottenere una qualche forma di sussidio,³ stante la condizione di indigenza nella quale i musicisti di chiesa erano precipitati a causa del divieto di celebrare solennemente il culto pubblico.⁴ Il ritorno effimero degli Asburgo nei mesi centrali del 1799 sbloccò lo stallo ma non riuscì a garantire le condizioni per un riassetto duraturo del funzionamento della cappella palatina, per il quale si dovettero aspettare gli anni della Repubblica e del Consolato. Snodo fondamentale nella riappacificazione fra le sfere del potere temporale e religioso fu la stipula del Concordato del 1801 con il quale si avviò l'*iter* che avrebbe condotto alla doppia incoronazione di Napoleone in Notre-Dame a Parigi e nel Duomo di Milano, all'istituzione della festa di S. Napoleone e al reintegro dei *musicisti* e strumentisti della cappella di Corte. Uno dei frutti del Concordato fu la prescrizione della recita dell'invocazione *Domine, salvam fac Rempublicam* al termine delle ufficiature della ripristinata "cappella nazionale" di S. Gottardo a partire dal 1802; questo evidente segno di distensione nei confronti della religione e del clero fu raccolto e registrato positivamente dal cronista milanese canonico Luigi Mantovani nel *Diario politico-ecclesiastico*.⁵ Cinta la corona imperiale, in Napoleone si riaccese il ricordo di una pratica connaturata nel cerimoniale della monarchia francese che l'Imperatore strumentalizzò non solo per cercare di ricucire grossolanamente uno strappo fin troppo evidente con la morale e la tradizione ma anche, rinnegando i trascorsi rivoluzionari, per convalidare la legittimazione divina del proprio potere assoluto. Una delle molte contraddizioni che caratterizzarono il decennio napoleonico è incarnata dal testo liturgico che l'inventario delle musiche della cappella di Corte attesta intonato con maggior frequenza: *Domine, salvum fac Regem*.⁶ La tradizione del canto dell'antifona che impetra presso l'Altissimo forza e vittoria per il sovrano risale al regno di Francesco I, ma solo nella Versailles del Re Sole questa pratica propria della liturgia gallicana viene codificata e istituzionalizzata.⁷

1 Licia M. Sirch, *The music inventory of the Napoleonic Kingdom of Italy (Milan 1805-1814)*, in «Fontes Artis Musicae» LXVIII/2 (2021), pp. 67-157.
2 Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), Atti di Governo, Culto P.A. 1079.
3 *Ibidem*.
4 Matteo Marni, *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica*, in «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», 2020, pp. 65-75.
5 Luigi Mantovani, *Diario politico-ecclesiastico*, Roma, Istituto storico italiano per la Storia Contemporanea, 1985, Tomo II pag. 485.
6 *Domine, salvum fac Regem [Imperatorem] et exaudi nos in die qua invocaverimus te*.
7 Nella lunga parabola del regno di Luigi XIV non si contano le intonazioni del *Domine, salvum fac Regem* composte da Jean Baptiste Lully e Marc Antoine Charpentier, i due compositori di riferimento nella Versailles del Re Sole.



21

Termometro di un'epoca e ponderata strategia istituzionale, il canto del *Domine, salvum fac Regem* era previsto dal cerimoniale al termine delle celebrazioni che si tenevano in S. Gottardo⁸ non solo come orazione propiziatoria ma anche come manifesto suggello della ritrovata concordia fra Stato e Chiesa. Il musicista incaricato di rivestire di note l'orazione governativa fu l'emiliano Bonifazio Asioli (1769-1832), giacobino della prima ora e intellettuale organico che fu premiato da Eugenio con l'assegnazione della *piazza* di maestro di cappella di Corte⁹ e Censore del neonato Conservatorio di Milano. La prima biografia postuma dell'Asioli, affidata alla penna di padre Antonio Coli ed edita a Milano per i tipi di Giovanni Ricordi nel 1834,¹⁰ (posseduto dalla Biblioteca del Conservatorio nel Fondo Italiano) ragguaglia sul funzionamento ordinario della cappella di S. Gottardo in Corte nel decennio napoleonico «Ogni giorno festivo dell'anno la Corte assisteva al Sacrificio divino, in tempo del quale cantavasi a piena orchestra il Mottetto, e dopo il *Domine Salvum fac Regem*».¹¹

8 Intonazioni di *Domine, salvum fac Regem* e *Vivat Rex!* ad opera di Agostino Quaglia (1744-1823), maestro di cappella del Duomo di Milano negli anni di Napoleone, sono conservate nell'archivio della Veneranda Fabbrica a testimonianza delle celebrazioni filogovernative che si allestivano anche in Cattedrale.
9 La scelta dell'Asioli quale maestro di cappella è stata compiuta a discapito del milanese Ferdinando Bonazzi (1764-1845), uomo per tutte le stagioni cui la direzione sarebbe spettata ereditariamente per diritto di *futura* dopo la dipartita di Carlo Monza nel 1801. Bonazzi, che fu *de facto* maestro di cappella fronteggiando i molteplici impegni dell'Asioli, sarà finalmente promosso soltanto con il ritorno degli Asburgo nel 1815.
10 Antonio Coli, *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*, Milano, Giovanni Ricordi, 1834.
11 *Ibidem*, pp. 45-46.

21.
ANTONIO COLI,
Vita di Bonifazio Asioli da Correggio,
Milano, presso Giovanni Ricordi, 1834
[Collocazione: Fl.D.7]



22.
BONIFAZIO ASIOLI,
*Mottetto e Domine Il Regno
del Messia*,
copia manoscritta, [1800-1810]
[Collocazione: M.S.ms.19.5]
Si noti nelle ultime due immagini
un esempio della prassi
liturgico-musicale della cappella
di corte dove al mottetto seguiva
senza soluzione di continuità
l'antifona *Domine salvum fac
Regem*



23

23.
FERDINANDO BONAZZI,
Domine Salvum fac Regem a 4
Con Sinfonia, copia manoscritta,
[1800-1810]
[Collocazione: M.S.ms.42.2]
Si noti l'alternanza testuale
Regem-Imperatorem che consentiva
di impiegare la stessa antifona
in occasione di celebrazioni in cui
si invocava la protezione divina
sul Napoleone Imperatore
o su Eugenio Viceré.

Questa succinta descrizione delle liturgie palatine aiuta a comprendere la particolare consistenza del *corpus* di manoscritti musicali che dovrebbe rappresentare il repertorio dell'Imperial-Regia cappella di Milano fra il 1805 e il 1814. Tali partiture, confluite nella sezione *Musica Sacra manoscritta* della Biblioteca del Conservatorio di Milano, non presentano timbri o contrassegni distintivi salvo una numerazione progressiva – da 1 a 76 – comune tanto alle partiture quanto ai *set* di parti staccate (quando presenti) che non rispetta un ordine alfabetico o tematico ma, così pare di intuire, il deposito nel fondo musicale della cappella. Delle 76 partiture registrate nell'inventario della cappella di Corte è stato possibile rintracciarne 52 nella Biblioteca del Conservatorio di Milano; tutti i manoscritti sono contrassegnati dal numero progressivo corrispondente che si ritrova nell'indice. Ad eccezione degli oratori di Haydn e Zingarelli¹² e di poche altre composizioni, le partiture di ragione della cappella di Corte afferiscono ai due generi ricordati nella biografia dell'Asioli: mottetti sacri e *Domine, salvum fac Regem*.

Il mottetto sacro, che a Milano vantava una lunga tradizione sin dagli anni remoti della reggenza di Franchino Gaffurio alla cappella del Duomo, nel corso del XVIII secolo era divenuto componente irrinunciabile delle occasioni celebrative festive, conquistando grazie alla voce dei più virtuosi *musici* al soldo delle cappelle¹³ un primato nell'intero assetto delle liturgie. Non si trattava di un mero riempimento di momenti nei quali il rituale avrebbe previsto un fisiologico silenzio ma di un più accattivante sostitutivo di antifone, salmi o intere sezioni dell'*ordinarium Missae*. L'assenza di intonazioni di parti del proprio o dell'ordinario della Messa fra le partiture riferibili al funzionamento della cappella di Corte, unitamente alla notizia trasmessa da padre Coli, sembra suggerire che in S. Gottardo si prediligesse una particolare forma di celebrazione nella quale durante una sbrigativa *missa letta* gli astanti erano intrattenuti dal canto di un lungo mottetto su testo italiano che, per struttura, forma e contenuto, si situava a mezza via fra una cantata sacra e un atto d'opera.¹⁴ L'inventario napoleonico riporta 18 titoli di mottetti sacri composti dal maestro di cappella di Corte, Asioli,¹⁵ unitamente a qualche titolo di Vincenzo Federici (1764-1826),¹⁶ Johann Simon Mayr (1763-1845)¹⁷ e Gaetano Valeri (1760-1822).¹⁸

Cantato il mottetto era d'obbligo intonare il *Domine, salvum fac Regem* (del quale si trovano anche le varianti testuali *Domine, salvum fac Imperatorem* e *Domine, salvum fac Imperatorem et Regem*): la grande frequenza di celebrazioni *con musica*¹⁹ che si allestivano nella cappella di Corte è corroborata dalle 21 intonazioni di questa antifona così tipicamen-

¹² *Del matrimonio di Tobia* ne è stata fatta una riduzione in forma di mottetto (M.S.ms.144.1, numero 49 dell'inventario della cappella di Corte), del medesimo autore è presente anche una copia de *Le sette ultime parole di Cristo* (M.S. 146-1, numero 76 dell'inventario della cappella di Corte). Le *Agonie* di Zingarelli, impiegate verosimilmente per i venerdì di quaresima e le funzioni della Settimana Santa, sono presenti in ben 5 versioni differenti, tutte catalogate con la moderna segnatura M.S.ms.253.1 ma rispettivamente numeri 47, 55, 56, 57 e 61 della serie progressiva dell'inventario.

¹³ MATTEO MARNI, *Luigi Marchesi musico contralto nella cappella del Santuario di San Celso di Milano*, in *Musica, Lettere e Istituzioni a Milano nell'età di Marchesi*, a c. di R. Cafiero e S. Aresi, Alkmaar, Stile Galante, 2021, pp. 49-58.

¹⁴ Nella liturgia milanese della seconda metà del Settecento una analoga prassi celebrativa si riscontra in Cattedrale per la messa *in die* della mattina di Natale nella quale la cappella non esegue *proprium* e *ordinarium Missae* ma mottetti sacri senza soluzione di continuità dalla processione introitale sino all'ultimo Vangelo. La notizia si ricava dal manoscritto del *Gerletto* della cappella musicale del Duomo conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (A. 11 suss.).

¹⁵ Biblioteca del Conservatorio di Milano, M.S.ms.19.3-6, M.S.ms.20.1, M.S.ms.21.22, M.S.ms.22.1-3, M.S.ms.23.2, M.S.ms.25.1-2, M.S.ms.26.1-2, M.S.ms.26.1bis, M.S.ms.27.1-3.

¹⁶ Al numero 42 dell'inventario corrisponde un Mottetto di Federici che non è stato possibile reperire fra le partiture della Biblioteca del Conservatorio.

¹⁷ I numeri 46 e 59 dell'inventario, rispettivamente M.S. ms. 190-4 e 191.1 secondo a moderna segnatura, corrispondono a due mottetti *a piena orchestra* composti dal maestro di cappella naturalizzato bergamasco.

¹⁸ L'unica composizione di Gaetano Valeri registrata con il progressivo 40 dell'inventario, corrispondente alla moderna segnatura M.S.ms.248.1, è un mottetto.

¹⁹ Così venivano chiamate, in gergo settecentesco, le celebrazioni nelle quali intervenivano musicisti e strumentisti delle cappelle musicali.

te napoleonica – 19 ad opera di Asiola,²⁰ più una di Bonazzi²¹ e una di Federici²² – che varia, nell'invariabilità del testo, per sontuosità dell'organico,²³ quantità di voci e durata.²⁴

Mentre gli organici delle cappelle musicali delle chiese milanesi erano stati ridotti ai minimi termini, complici non solo il progressivo mutamento del gusto stilistico ma anche le finanze delle fabbricerie prosciugate da una tassazione opprimente e da una estenuante politica ecclesiastica, proprio negli anni a cavallo tra XVIII e XIX secolo, con la riapertura al culto della cappella di Corte il nuovo governo volle dare un segnale non solo di ideale continuità con il recente passato ma anche di ostentata opulenza alloggiando nella tribuna appositamente disegnata dall'architetto Luigi Canonica (1762-1844) una cospicua compagine composta da 12 parti di canto e 27 strumentisti fra i più virtuosi della città.²⁵ Nel Fondo musicale della cappella di Corte di Eugenio e Napoleone si riflette il grande paradosso di una deflagrazione rivoluzionaria che ha prodotto un anacronistico regime assolutista: il *Domine, salvum fac Regem* è rappresentazione sonante del cesaropapismo cerimoniale di un imperatore che, consapevole dell'efficacia della musica, ha costruito la sua forza sull'apparato e sulla propaganda.

20 Biblioteca del Conservatorio di Milano, M.S.ms.19.2, M.S.ms.19.5, M.S.ms.20.2-4, M.S.ms.21.2-3, M.S.ms.24.1-7, M.S.ms.26.3-4, M.S.ms.26.4bis, M.S.ms.27.4-5.
21 *Ibidem*, M.S.ms.42.2.
22 *Ibidem*, M.S.ms.94.3.
23 Si passa dalle intonazioni per 4 voci senza soli, archi, oboi e corni sino alle 5 voci e orchestra al completo comprensiva di archi, oboi, flauti, clarinetti, fagotti, corni e continuo.
24 Insieme a partiture di decine di carte ve ne sono un paio decisamente più smilze, su una delle quale si legge *dura un minuto*.
25 I *ruoli* della cappella di Corte, ovvero gli organici dei musicisti e strumentisti, possono essere ricomposti consultando la documentazione archivistica (ASMi, Atti di Governo, Culto P.A. 1079) e bibliografica (*Milano Sacro*, Milano, Agnelli, 1807-1814): insieme ai 12 cantori (Canti, Alti, Tenori e Bassi, 3 per parte), vi erano 9 violini, 1 viola, 2 violoncelli, 2 contrabassi, 6 corni, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti e organo. Il primo violino era Alessandro Rolla (1757-1841), allora capo orchestra del Teatro alla Scala, così come molti altri musicisti si trovano contemporaneamente in forza all'orchestra di Corte e a quella del Teatro Grande.

PER CONCLUDERE: IL REGNO E IL CONSERVATORIO

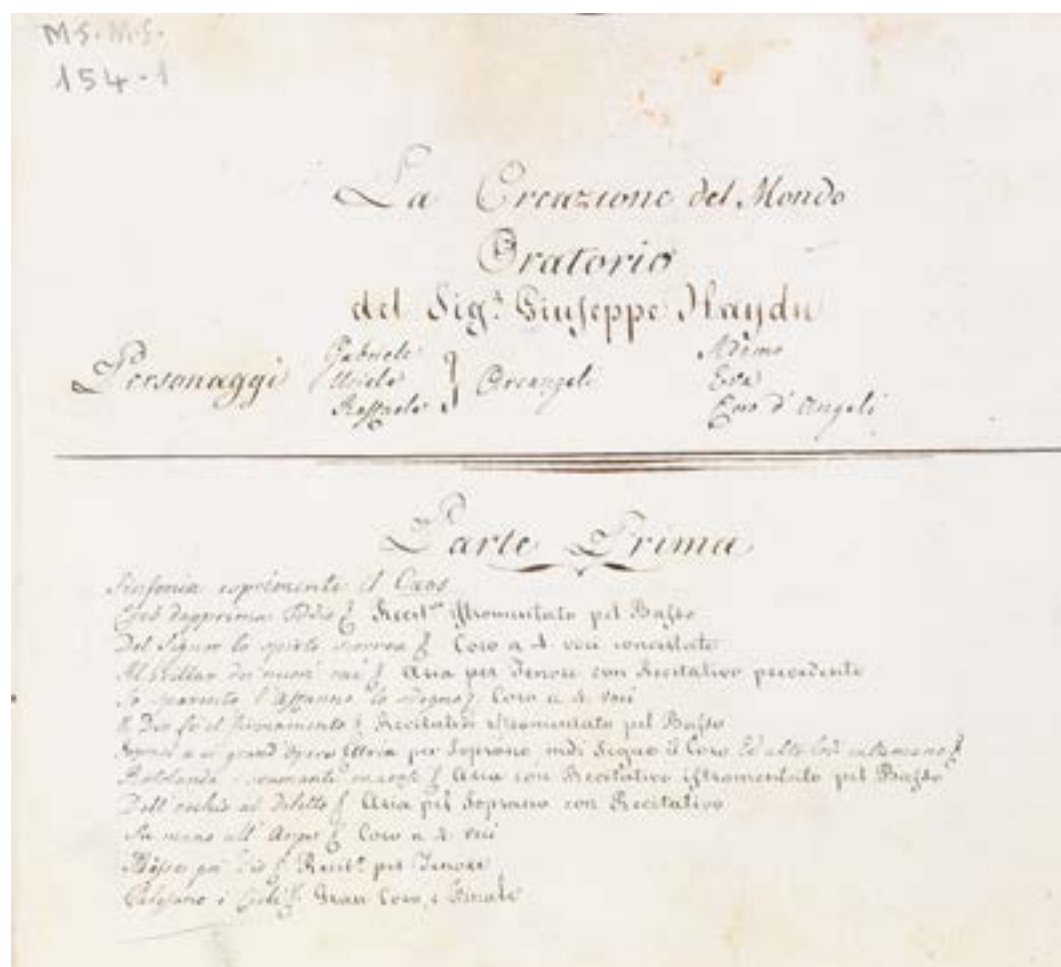
Come già accennato in apertura a questo catalogo, l'esplorazione di luoghi, figure e pratiche musicali durante il Regno napoleonico d'Italia ci permette non solo di leggere una pagina spesso dimenticata o poco conosciuta della storia culturale milanese, ma anche di individuare i legami fortissimi che uniscono questo periodo e il suo contesto socio-culturale alla nascita del Conservatorio di Milano. In questa sede di chiusura del catalogo – andando anche oltre gli esemplari del Fondo musicale del Regno Napoleonico d'Italia – vogliamo quindi ricordare alcune delle figure più attive e versatili nei vari contesti di produzione ed esecuzione musicale del Regno e che diventarono docenti e figure di primaria importanza all'interno del Conservatorio dopo la sua fondazione del 1808. Bonifazio Asiola, ad esempio, direttore della Cappella musicale della corte vicereale e attivissimo anche nella sfera della musica per le accademie, nonché organizzatore di eventi musicali e musicista richiestissimo, divenne primo Censore e professore di composizione: per i suoi studenti realizzò diversi materiali didattici, soprattutto dei fortunatissimi *Principi elementari di musica* che conobbero numerose riedizioni.

In qualità di Censore, Asiola ebbe anche una grandissima influenza sul repertorio che gli studenti eseguivano nei saggi finali e nei concerti pubblici, con un grande impatto non solo sulla loro formazione, ma anche sulla scena musicale milanese di quegli anni: un esempio particolarmente celebrato è quello della *Creazione* di Haydn (con testo nella traduzione italiana di Giuseppe Carpani), della quale Asiola promosse e curò la prima italiana con gli studenti del Conservatorio nel marzo del 1810. Di questa storica esecuzione, la Biblioteca conserva sia la partitura che le parti staccate, nonché il libretto e diversi materiali pubblicitari e celebrativi.

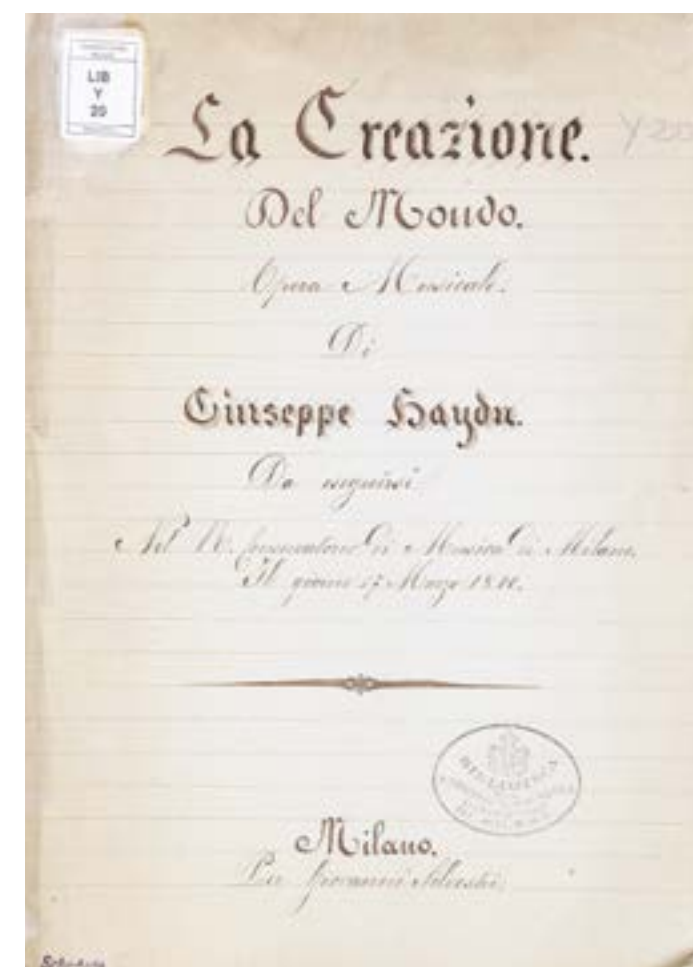


24

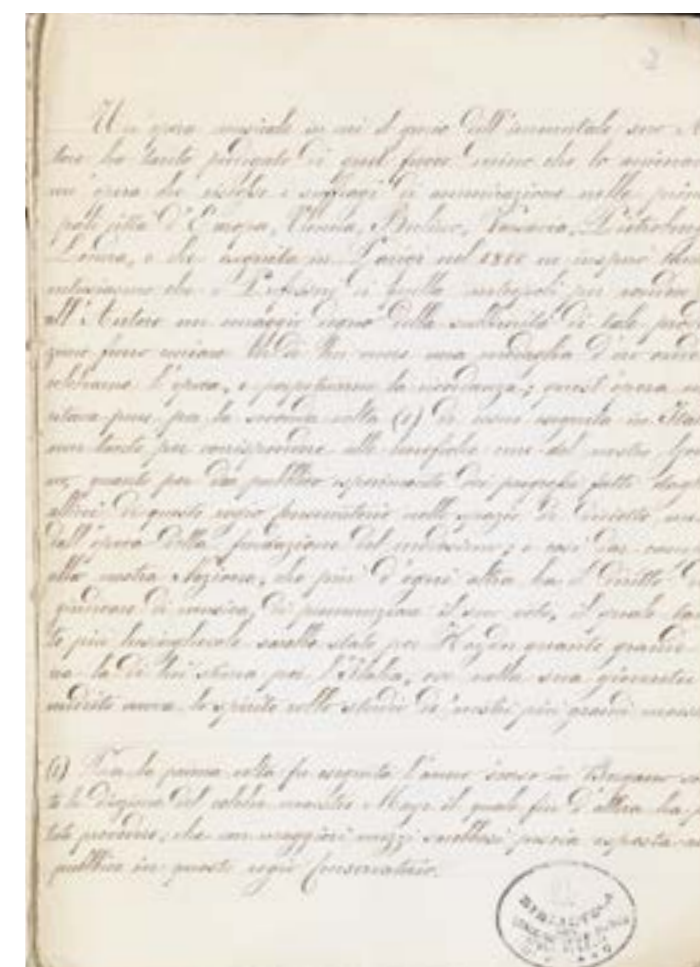
24. BONIFAZIO ASIOLI, *Principj elementari di musica adottati dall'I. R. Conservatorio di Milano per le ripetizioni giornaliere degli alunni*, Bologna, Presso Cipriani e C. C., 1827 [Collocazione: RISER.B.72]



25.
FRANZ JOSEPH HAYDN,
La Creazione del Mondo Oratorio,
copia manoscritta, [1810]
[Collocazione: M.S.ms.154.1]



26.
FRANZ JOSEPH HAYDN,
La Creazione del Mondo,
opera musicale da eseguirsi
nel R. Conservatorio di Musica di Milano
il giorno 17 marzo 1810,
libretto manoscritto, [1810]
[Collocazione: LIB.Y.20]





27.
AMBROGIO MINOJA,
Solfeggi a due,
copia manoscritta, [1810-1840]
[Collocazione: NOSE.N.11.3]

28.
ALESSANDRO ROLLA,
Studj per Violino solo
(coll'accompagnamento di un secondo
ad libitum),
Milano, presso Gio. Canti, 1837
[Collocazione: A.26.33.23]

Un'altra figura molto attiva negli anni napoleonici fu Ambrogio Minoja. Impiegato come maestro al cembalo alla Scala per decenni, aveva lavorato con alcuni dei migliori musicisti del tempo (molti dei quali divennero suoi colleghi in Conservatorio); compose numerosi pezzi d'occasione per i vari governi napoleonici e perfino durante l'interregno austro-russo, diventando uno dei maestri più richiesti per la musica celebrativa. Coinvolto, come abbiamo già visto, nella produzione di musica sacra e per l'incoronazione, nelle accademie e in numerosi eventi musicali, Minoja – anche se oggi quasi completamente dimenticato – può venire considerato uno dei compositori più rappresentativi del suo tempo. Socio onorario del Conservatorio sin dalla sua fondazione, Minoja successe ad Asioli come Censore nel 1814, quando quest'ultimo dovette rinunciare alla carica in quanto straniero (era infatti nato nel Principato di Correggio). Anche prima di assumere l'importante carica, Minoja aveva prodotto materiali didattici molto apprezzati a Milano, ad esempio la *Lettera sopra il canto* del 1812 (dedicata ad Asioli stesso) e numerosi *Solfeggi*.

Altra figura importantissima tanto durante il Regno d'Italia quanto per il Conservatorio (e per tante altre istituzioni milanesi) fu il celeberrimo violinista e violista Alessandro Rolla, allievo di musicisti protagonisti del panorama milanese settecentesco come Giovanni Andrea Fioroni e Giovanni Battista Sammartini e impiegato come capo d'orchestra alla Scala senza soluzione di continuità dal 1802 al 1833. Incredibile virtuoso e insegnante sia di violino che di viola e ammirato dai musicisti di tutta Europa sia come solista sia come musicista orchestrale e capo d'orchestra, Rolla venne sistematicamente impiegato in praticamente ogni aspetto della produzione musicale del Regno, dalla composizione della musica per i balli – tanto in teatro quanto nelle residenze vicereali – alla direzione dell'orchestra di corte.



27



28



29

Primo insegnante di violino e viola del Conservatorio, Rolla produsse un'enorme quantità di studi, esercizi, concerti, sonate e altri materiali didattici riconosciuti come una pagina imprescindibile della tecnica del violino e della viola. Come primo violino dell'orchestra degli studenti, Rolla ebbe inoltre un grande impatto sulla loro formazione come musicisti professionisti e facilitò in molti casi il loro inserimento nell'orchestra della Scala.

Con questa breve galleria di figure (alla quale possiamo aggiungere anche Francesco Pollini, il quale non fu mai impiegato al Conservatorio, ma che produsse materiali didattici di grande risonanza) concludiamo la nostra esplorazione e ci auguriamo che sia solo il primo passo in un lungo percorso di ricerca e scoperta.

29.
ALESSANDRO ROLLA,
Esercizio ed Arpeggio per Viola
(opera postuma), Milano,
Tito di G. Ricordi, 1860
[Collocazione: A.28.44.14]

PER SAPERNE DI PIÙ

ENEA BALMAS, *Dalla festa di corte alla festa giacobina*, in *Lo spettacolo nella Rivoluzione francese*, a cura di Paolo Bosio, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 137-155

ALBERTO BANTI, *Il Risorgimento italiano*, 4ª ed., Roma, Laterza, 2004

ACHILLE BERTARELLI E ANTONIO MONTI (a cura di), *Tre secoli di vita milanese*, Milano, Hoepli, 1927

ELENA BIGGI PARODI, *Francesco Pollini e il suo tempo*, in «Nuova rivista musicale italiana», vol. III, n. 4 (luglio-dicembre 1996), pp. 333-363

CARLO CAPRA, *Il laboratorio della modernità: Milano tra austriaci e francesi*, Milano, Skira, 2003

ANTONIO COLI, *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio*, Milano, Ricordi, 1834

Il Conservatorio di musica per la cultura milanese dal 1808 al 1860, catalogo della mostra, Milano, 17-19 gennaio 1980, Sala dei Congressi della Provincia, Milano, Biblioteca del Conservatorio G. Verdi, 1980

VITTORIA CRESPI MORBIO (a cura di), *La Scala di Napoleone: spettacoli a Milano 1796-1814*, Torino, Allemandi, 2010

GIOVANNA D'AMIA (a cura di), *Il palazzo reale di Milano in età napoleonica (1796-1814)*, Viterbo, BetaGamma, 2017

FRANCO DELLA PERUTA, *Napoleone e Milano*, in *I cannoni al Sempione. Milano e la «Grande Nation» (1796-1814)*, Milano, Cariplo, 1986, pp. 9-32

LUIGI INZAGHI, *Alessandro Rolla. Vita e opera del grande musicista maestro di Niccolò Paganini*, Milano, La Spiga, 1984

LUIGI MANTOVANI, *Diario politico-ecclesiastico*, Roma, Istituto storico italiano per la Storia Contemporanea, 1985, Tomo II pag. 485

LUIGI MANTOVANI, *Quando Milano era capitale. Cronache milanesi dal 1796 al 1824*, a cura di Matteo Noja, Milano, La vita felice, 201

MATTEO MARNI, *Luigi Marchesi musicista contralto nella cappella del Santuario di San Celso di Milano*, in *Musica, Lettere e Istituzioni a Milano nell'età di Marchesi*, a c. di R. Cafiero e S. Aresi, Alkmaar, Stile Galante, 2021, pp. 49-58

MATTEO MARNI, *La musica nelle chiese di Milano durante l'età napoleonica*, in «Annuario dell'Archivio di Stato di Milano», 2020, pp. 65-75

CARLO MOIRAGHI, *Napoleone a Milano: 1796-1814. Storia, testimonianze e documenti*, Brescia, Megalini, 2001

CESARE MOZZARELLI, *Antico regime e modernità*, Roma, Bulzoni, 2008

ANGELO OTTOLINI, *La vita culturale nel periodo napoleonico*, in *Storia di Milano*, a cura di G. Treccani degli Alfieri, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, vol. XIII, pp. 401-441

ALESSANDRA PALIDDA, *Milan and the Music of political Transitions in the Napoleonic Period. The Case of Ambrogio Minoja (1752-1825)*, in *Music and War in Europe from the French Revolution to WWI*, a cura di Étienne Jardin, Turnhout, Brepols, 2016, pp. 105-122

EMANUELE PIGNI, *Le due incoronazioni di Napoleone*,
in «Aevum», anno LXXIX, fasc. 3 (settembre-dicembre 2005), pp. 739-744

Progetto di cerimoniale per l'incoronazione di sua maestà l'Imperatore Napoleone re d'Italia,
Milano, s.n., 1805

Accessibile liberamente online grazie alla digitalizzazione della Biblioteca Statale di Cremona:
<https://www.google.co.uk/books/edition/_/rqH1XLWSYpsC?hl=en&gbpv=0>

ETTORE ROTA, *Milano napoleonica*, in *Storia di Milano*, a cura di G. Treccani degli Alfieri,
Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri, 1956, vol. XIII, pp. 3-348

FAUSTO RUGGERI, *L'incoronazione di Napoleone Re d'Italia nei documenti del Capitolo metropolitano di Milano*, in «Aevum», anno LXXIX, fasc. 3 (settembre-dicembre 2005),
pp. 745-776

GUIDO SALVETTI (a cura di), *Milano e il suo Conservatorio: 1808-2002*, Milano, Skira, 2003

LICIA M. SIRCH, *The music inventory of the Napoleonic Kingdom of Italy (Milan 1805-1814)*,
in «Fontes Artis Musicae», LXVIII/2 (2021), pp. 67-157

GIORGIO TABORELLI, *Milano capitale della musica*, Roma, Editalia, 2000

Il teatrino nella Villa Reale di Monza, Monza, Rotary Club di Monza Est, 1975

AGOSTINA ZECCA LATERZA, *Vincenzo Federici: un musicista per la Repubblica Cisalpina*,
in *D'un opéra l'autre*, a cura di Jean Gribenski, Paris, Université de Paris Sorbonne,
1996, pp. 331-338



