

FLAVIO ARPINI

LA MUSICA NEL MUSEO DI CREMA

La musica e il territorio di Crema: una premessa

Nella costruzione dell'identità culturale di Crema e del suo territorio è senso comune che una parte consistente spetti all'apporto della musica. Con quali tempi e modalità abbia preso forma e natura tale apporto sarebbe tema per una interessante ricerca dal taglio antropologico che attende di poter veder la luce. In tale ricerca potrebbero evidenziarsi stratigraficamente i tracciati generazionali ed il loro incrocio, per lo meno suggestivo sotto questa luce, con quanto è emerso sino ad ora sul versante della ricerca storica culturale musicale. Lo scavo storico si è mosso, lo rammentiamo brevemente a beneficio del lettore, dal versante delle memorie storico biografiche – ed intendo qui le memorie di fatti musicali che punteggiano le cronache dei cremaschi a partire dal XVI secolo (ad es. il ms. di Andrea Marchese detto Carevaggio) – alle segnalazioni organizzate storicamente – quali il contributo del 1958 di Ginevra Terni De Gregori – sino alle azioni di «ricostruzione storica della cultura musicale» promosse in tempi più recenti, nello specifico organizzate secondo una triplice ripartizione «di ricerca d'archivio», «di valorizzazione del patrimonio recuperato», e di «edizione critica di testi musicali di rilevante interesse storico e artistico» giunti sino a noi, premessa per le riprese anche esecutive della produzione artistica musicale che nell'ultimo decennio hanno avuto una sorta di intensificazione.¹

La posizione geografica di Crema nel territorio lombardo è premessa per

un intreccio di tutta evidenza con i fenomeni coevi che hanno percorso la pianura, anche in ambito culturale. Nello specifico musicale, ciò avvenne all'insegna della curiosità, dell'interesse per le novità, del confronto, affermando adesioni, dissensi, o, nel caso, proponendo scelte particolari, soluzioni musicali di tutto interesse nel quadro complessivo di riferimento; nei diversi secoli secondo luci differenti.

Se, fra Cinque e Seicento, una delle chiavi di volta pare essere il criterio di lettura intertestuale – che mette in sintonia gli autori cremaschi Giovan Battista Leonetti e Giovan Battista Caletti con autori quali Andrea e Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Benedetto Pallavicino, Salomone Rossi, Luca Marenzio, Pierluigi da Palestrina, Claudio Monteverdi, Carlo Gesualdo da Venosa, coprendo un'area geografica che da Cremona e Brescia giunge a Mantova, Parma, Ferrara, Venezia, Milano, Roma – che si diparte da una intensificazione dei concetti di imitazione, emulazione e omaggio,² così nell'Ottocento un autore come Bottesini ci appare nel suo essere virtuoso ma anche profondo conoscitore della prassi compositiva coeva, dimensioni entrambe rafforzate dai suoi frequenti spostamenti internazionali all'insegna del concertismo di cui fu prim'attore, facilitando conseguentemente una sorta di 'inevitabile aggiornamento' per l'ambito compositivo. D'altra parte il caso di Bottesini richiama, fra gli altri, per lo meno il caso del contemporaneo Vincenzo Petrali.

Ma gli accadimenti fra Sei e Settecento ci mostrano che i mutamenti del gusto muovono in parallelo alle modificazioni che investono le Istituzioni in vari modi coinvolte con l'arte musicale: dall'interessamento del Vescovo Alberto Badoaro verso forme rappresentative in musica che si modellarono sul melodramma come sull'oratorio, al profluvio di musicisti 'stranieri' che, a partire dalla scomparsa di Giovan Battista Caletti, migreranno verso Crema (dai lodigiani ai milanesi ai bergamaschi), al riaffermarsi di alcune generazioni di musicisti stabilmente fermatesi a Crema (dai lucchesi Mammini sino a giungere allo stesso veronese Giuseppe Gazzaniga alla fine del XVIII secolo).

Di contro sono da ricordare quei musicisti cremaschi che invece intrecciarono la loro formazione cittadina con esiti felici in altri luoghi, a cominciare da Oliviero Ballis (con quella sua dipartita così rumorosa dalla città) alla fine del Cinquecento,³ al Caletti poi Cavalli nel Seicento, a

Giuseppe Carcani nel Settecento (che sostituì J.H. Hasse all'ospedale degli Incurabili a Venezia prima di concludere la sua parabola a Piacenza), per terminare con quella serie di musicisti cremaschi che nell'Ottocento ruotarono, ad esempio, su Milano (dai due cantanti che vennero cooptati per le celebrazioni dell'Incoronazione di Napoleone nel Duomo milanese nel 1805, agli strumentisti – violinisti, violoncellisti, per es. – nei diversi teatri Scala, Canobbiana, Re), quando non Venezia e Vienna (come è il caso, seppur particolare – vista la sua contemporanea stanzialità cremasca – di Stefano Pavesi) o, per entrare nel capitolo dei cantanti, Dresda oltre alle piazze italiane, con Ranuzio Pesadori.⁴ E senza dimenticare i problemi tuttora aperti dal punto di vista biografico, quale è il caso del liutista Giovan Maria da Crema, noto esponente della scuola liutistica di Francesco da Milano.

I mutamenti in ambito musicale sono da collocare sullo sfondo del complessivo quadro degli interessi culturali coltivati in città: insomma le esperienze in ambito musicale non sono che un tracciato della storia della cultura, ovvero dei pensieri e dei loro cambiamenti, di coloro che ci hanno preceduto, ed il tassello cremasco, proprio per la peculiarità di punto di convergenza di flussi migratori che la città ha rivestito sin dalle sue origini (lo stesso Benvenuti, già a metà Ottocento, ricordava che diversi ceppi famigliari nobili si fossero risolti di stabilirsi definitivamente a Crema provenendo dalle parti d'Italia le più diverse), diventa particolarmente interessante nel complessivo quadro culturale lombardo.⁵

Una digressione per tutte sulla falsariga degli esempi musicali citati poco sopra, seppur per nomi d'autori.

Il forte interesse per la musica nel Cinquecento, di cui rendono testimonianza le risultanze dell'indagine documentaria musicale, va letto nel quadro generale della funzione riconosciuta alla musica in quel tempo; vissuta come punto di incontro privilegiato tra il terreno ed il divino. Per quanto riguarda Crema, tale tracciato trova un punto di affermazione nella dichiarazione con cui la Comunità cittadina prese la decisione di rafforzare l'impegno finanziario a beneficio della musica nella sua chiesa maggiore: «Perché non si puote mai così bastevolmente con debiti honori magnificar l'Immenso Iddio et la dolcissima matre sua», per le «infinite gratie [...] acciò che non pariamo ingrati di tanti benefitii a noi donati».⁶

D'altro canto gli avvenimenti musicali secenteschi, pur conseguenti a quella decisione, si muovono sotto il segno della spettacolarizzazione degli eventi, così come la scuola violinistica cremasca (ma si dovrà prima o poi affrontare anche quella organistica) della fine del Settecento si intreccia con i fremiti di approvazione estetica che i virtuosismi poco a poco riscuotono nel pubblico, premessa per una affermazione del singolo virtuoso, una sorta di traduzione in ambito musicale dell'importanza dell'apporto del singolo individuo e della sua singola capacità di rapportarsi agli elementi. Gli apprezzamenti per le capacità di variazione da proporsi contemporaneamente alla lettura a prima vista che si trovano testimoniati nei documenti Settecenteschi predispongono verso la figura del virtuoso che diverrà nell'Ottocento sempre più una dimensione che tenderà ad identificarsi con la figura del musicista 'artista'; uno dei segni distintivi di quel secolo che avrà incidenze a lungo respiro anche sul secolo successivo per prolungarsi, ad esempio, nelle diramazioni formative e didattiche, ancora sino a noi.

La musica nei percorsi museali

Il luogo per poter mostrare, in qualche modo tangibile, tale intreccio interdisciplinare – oltre alla definizione dei concetti chiave che ne divengono capisaldi per molteplici mappe interpretative stilate dagli studiosi di ambiti e discipline le più diverse –, è proprio la sede museale che appare, fra quelle conservative, quella più naturalmente disposta a facilitare la mediazione fra i diversi tempi ed i percorsi individuali che il singolo può intraprendere in margine o meno delle mappe interpretative predisposte. I tempi sono quelli di colui che compone “l'opera” (manufatto, o opera d'arte con supporti materici i più diversi), di coloro che hanno riletto e interpretato i nodi concettuali salienti, quelli del lettore odierno. La coscienza di tale intreccio e la convinzione che il luogo museo sia un luogo deputato alla conservazione sì ma con una vocazione alla facilitazione della lettura delle raccolte lì assemblate, pur secondo tracciati e mappe lasciate alla ricomposizione concettuale del lettore – con beneficio di labirinto –, muove le decisioni che via via i più importanti musei hanno preso negli ultimi decenni: la valorizzazione dei percorsi che rendano

ragione del costituirsi dell' identità del territorio, non forzatamente unica ma plurima, grazie alle tracce e ai segni di memoria affidate ai manufatti.⁷ Questo prevede anche possibili declinazioni in ambito didattico. Ed è in tale quadro che sono da leggersi le valorizzazioni dei patrimoni musicali, a partire dalle raccolte organologiche (cito per tutti l'esempio del Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco di Milano) alle raccolte di musiche che possono costituire sezioni speciali nelle biblioteche (come è il caso ad esempio della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, o della Civica Mai di Bergamo) o di biblioteche speciali, connotazione che assumono di fatto, se non *de iure*, le biblioteche dei conservatori laddove raccolgono fondi storici notevoli per dimensione e fondamentali per importanza (ad es. Milano, Napoli, Roma, Venezia). Il punto di interesse si situa nell'intersezione fra il lato conservativo e il lato informativo (diremmo per una biblioteca) o di utilizzo culturale (per il museo).

A Crema: alcune note dal Registro di ingresso

A Crema le memorie storico musicali sono conservate principalmente – per parte pubblica –, sotto forma di partiture, parti e spartiti, manoscritti e stampe, per lo più presso la locale Biblioteca Comunale, in parte presso il locale Museo e in parte nella Biblioteca della Civica Scuola di Musica, intitolata al suo fondatore Luigi Folcioni, biblioteca la cui destinazione primaria la connota per statuto ad una biblioteca scolastica.⁸ A codesta scuola e al Museo appartengono anche alcuni strumenti musicali che, pur definendo una sezione organologica, si distinguono nel primo caso per una matrice ad impronta didattica – con il possibile utilizzo da parte degli studenti di quegli strumenti – e nell'altro precipuamente conservativa (l'auspicabile utilizzo di tali strumenti riveste una valenza dimostrativa didattica di tutt'altro segno).

La costituzione del fondo musicale della Biblioteca Comunale si deve far risalire in gran parte al progetto concepito e realizzato dal suo direttore Luigi Magnani fra il 1896 e il 1913. Egli, infatti, individuate alcune sedi in cui erano dislocate partiture e spartiti in Crema e paventando la dispersione di tale patrimonio, individuato con la locuzione “raccolte Benzi, Petrali, Bottesini, Pavesi”, propose all'allora sindaco di Crema di riunire

in un solo luogo conservativo tale patrimonio, costituendo in tal modo la sezione musicale della Biblioteca stessa. Dato seguito al progetto si trovò a dirimere alcuni problemi di gestione di quel patrimonio, decidendo di affrontare le questioni relative allo spazio prima di quelle inerenti alla catalogazione.⁹

La sezione musica del Museo si è per la gran parte costituita intorno alle donazioni che i singoli privati o le istituzioni, fra le quali lo stesso Comune di Crema, fecero a partire dal 1960, più precisamente dal 27 febbraio 1962, data a cui rimanda la prima registrazione di una donazione di carattere musicale.¹⁰ Pochi gli acquisti¹¹ e accanto ad essi una serie di prestiti o depositi. L'intento didattico è evidente nel contestuale deposito di ventuno manoscritti di autori cremaschi (Carlo Fezia, Giuseppe Gazzaniga, Pietro Bottesini, Stefano Pavesi, Giuseppe Benzi) effettuato dalla Biblioteca Comunale di Crema, nella persona della sua direttrice *pro tempore*, Laura Oliva, e di alcuni strumenti musicali aerofoni in ottone e strumenti ad arco provenienti dall'Istituto Civico Folcioni (fot. n. 1 e 2), nella persona del Direttore dello stesso Istituto, il maestro Giorgio Costi.¹² Accanto ad essi, si aggiunsero altre partiture, strumenti, reperti e materiali, come quelli in dono (la *console* dell'organo del Duomo, in occasione della sua sistemazione/sostituzione) ed in deposito (modelli di studio di organi successivamente realizzati) dalla Ditta Tamburini, oppure gli strumenti acquistati dal Museo stesso (una chitarra, un pianoforte a coda).¹³ L'evidente intento era quello di porre in essere una sorta di memoria materiale soprattutto sul versante organologico, con esemplari di strumenti appartenuti e utilizzati da musicisti locali che avevan lasciato memoria di sé, e contestualmente una sorta di galleria temporale delle partiture cremasche; il criterio di fondo è dunque quello di una mostra che risponde ad una storia della musica materiale e fenomenologica.

Il dato che reputo interessante da segnalare in questo contesto è l'eccezione in tale quadro: la musica sacra di Vincenzo Antonio Petrali. Infatti il cospicuo fondo di manoscritti della produzione sacra di questo autore cremasco risulta, dalla documentazione che ne segnala la reperibilità bibliografica,¹⁴ appartenente alla Biblioteca Comunale di Crema e, nel caso, in deposito presso il Museo. In realtà è esattamente l'opposto; infatti, come risulta dalla dicitura chiaramente leggibile nel *Registro di ingres-*

so o *Inventario* del Museo, i manoscritti furono donati al Museo stesso il 7 novembre 1962 dal Maestro Natale Gallini, pur essendo essi, nella gran parte, conservati presso la locale Biblioteca Comunale di Crema.¹⁵ Cinquantasei manoscritti con note di datazione dal 1859 al 1880, che intersecano dunque anche il periodo compositivo in cui l'autore ricoprì l'incarico di maestro di cappella presso il Duomo di Crema (5 marzo 1860-31 dicembre 1872).¹⁶ Dunque ciò che a prima vista potrebbe sembrare un fondo Petrali unico, conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema, è invece storicamente il risultato di due percorsi differenti che hanno portato a due fondi giustapposti: l'uno relativo alla produzione per banda e l'altro a quella sacra. Non siamo in grado ora di poter rispondere al legittimo quesito che il fondo con i pezzi destinati alle trascrizioni per banda pone, se cioè tale fondo fosse parte integrante di quel corpo indentificato già alla fine dell'Ottocento dal bibliotecario Magnani come musica della Banda municipale, e se esso fosse disgiunto o no, e in tal caso a quale grado potesse giungere la sovrapposizione, con quelle musiche giacenti presso l'Economato del Comune in quegli anni. Per la parte sacra, invece, rimangono aperti i quesiti sui passaggi di proprietà precedenti all'acquisizione da parte del maestro Gallini; la loro soluzione getterebbe luce non solo sulla raccolta stessa, ma anche sugli eventuali intrecci con le coeve raccolte musicali.

Suggerimenti per percorsi musicali nel Museo cremasco

Appare naturale che anche la sede museale cremasca possa promuovere una nuova visione dell'apporto della musica nella costruzione dell'identità culturale cittadina che emerge dal patrimonio conservato in codesta sede. D'altro canto la stessa valorizzazione del patrimonio posseduto, se letta attraverso la lente informativa di mediazione delle conoscenze, trarrebbe beneficio indispensabile da ulteriori tasselli che pur conservati in altre sedi sono comunque necessari per la costruzione di particolari percorsi attraverso la memoria, rinnovando una naturale collaborazione fra le diverse sedi conservative, locali o non.

La coniugazione della valenza conservativa con quella informativa, e con le declinazioni didattiche che da essa si diramano, potrebbe avere dalla



Fotografia 1. Aerofoni con tamburo. Museo Civico di Crema.

sezione musica un apporto apprezzabile. Infatti, accanto ad una sezione conservativa, costituita dalla dotazione naturale del museo stesso secondo le direttrici interpretative che la direzione reputa essere quelle preminenti, è innegabile che altri percorsi potrebbero essere proposti. Mutuando ciò che avviene in altre sedi conservative, due perlomeno mi sembrano essere i tragitti da prendere in considerazione. L'uno è destinato ad una lettura silenziosa e l'altro invece ad una lettura che possiamo definire sonora. Da un lato la acquisizione e la conservazione di ciò che si ritiene essere oggetti intorno ai quali si coagulano punti nodali della memoria del territorio, dall'altro la proposta – che potrebbe avere una scansione tematica e temporale – di percorsi interpretativi che guidino il visitatore nella visione di talune mappe interpretative del fenomeno musica cremasca nella storia della cultura. I percorsi interpretativi possono avvalersi della sola esposizione di ciò che si conserva *in loco*, secondo apparati informativi e di consultazione che riprendono le linee direttrici



Fotografia 2. Strumenti ad arco.
Museo Civico di Crema.

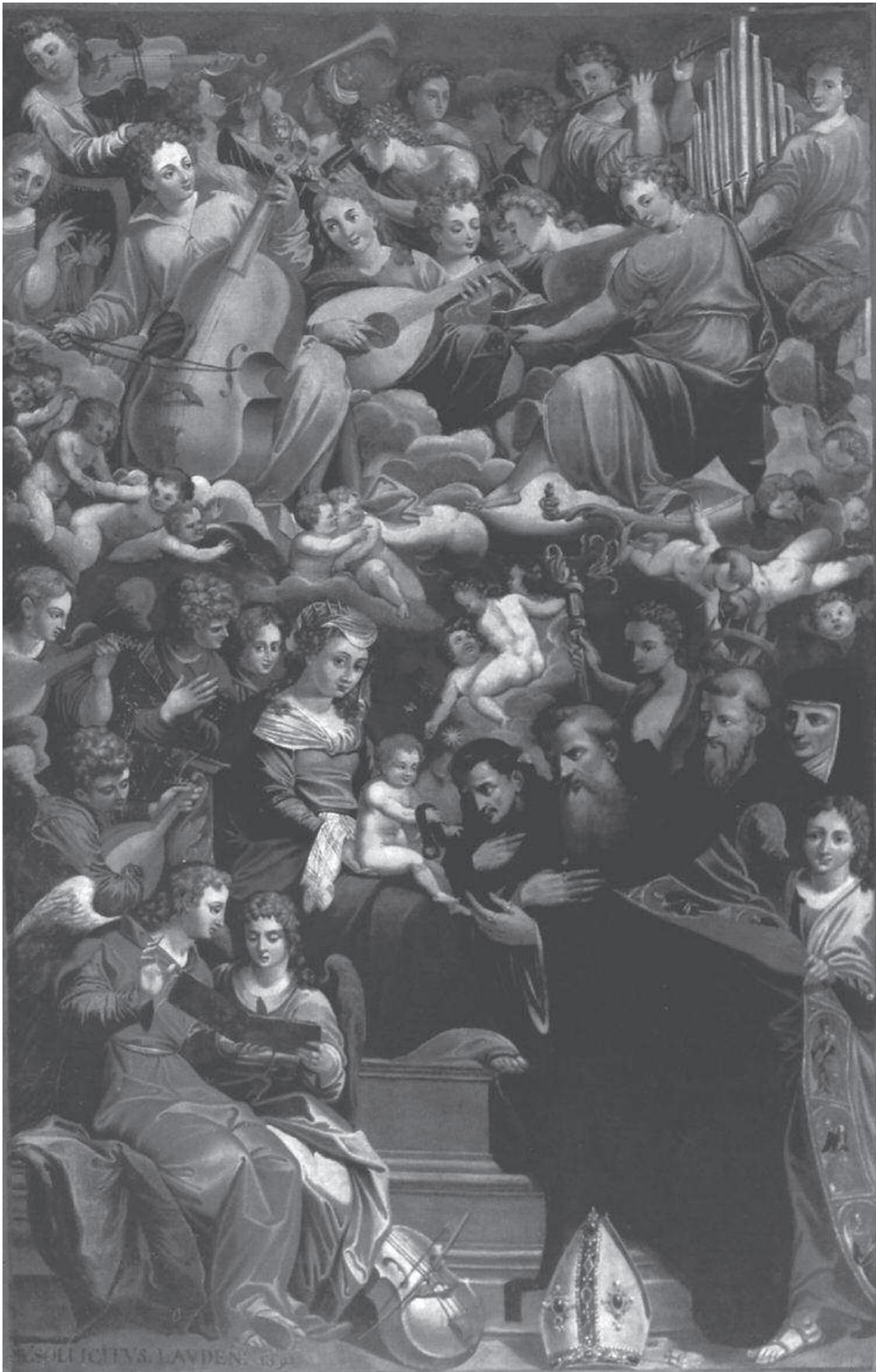


Fotografia 3. Violino. Museo Civico
di Crema.

attinenti agli intrecci culturali individuati, oppure avvalersi, per essi, anche di esecuzioni mirate. In altre sedi, si stanno sperimentando tali vie: da un lato il recupero degli strumenti conservati, con restauri mirati, per mantenere gli stessi nelle condizioni necessarie (lo stato attuale di conservazione, che innegabilmente necessita di interventi di restauro, è ben visibile nella fot. n. 3) e dall'altro esecuzioni mirate e contestualizzate, promosse per far conoscere gli stessi strumenti attraverso l'utilizzo di strumenti d'epoca o di copie degli stessi. La proposta didattica può limitarsi alla mera esecuzione strumentale o affrontare un momento formativo più complesso avvalendosi della interazione di più discipline nella costruzione dello stesso.¹⁷

Nella valorizzazione dei percorsi interni che il museo potrebbe proporre, naturale appare il possibile intreccio tra il patrimonio della quadreria posseduta (cfr. fot. n. 4) e l'apporto musicale, attraverso una chiave di lettura che può oscillare dalla semplice individuazione organologica, a quella sociale, funzionale, a quella più complessa che assomma le diverse sollecitazioni che l'opera d'arte visiva reca con sé alle ricostruzioni storico musicali giungendo ad una nuova rilettura della propria identità. Notevole, d'altro canto, è l'intreccio che potrebbe stabilirsi con i bozzetti delle scenografie Rovescalli e ancor più di Luigi Manini, il cui fondo cospicuo è oggetto di recenti studi.¹⁸

Ma se ciò appare obiettivo ambizioso di lunga data, certamente il Museo, a breve, potrebbe porsi come catalizzatore di alcune iniziative di indagine storica in ambito anche musicale che hanno preso le mosse negli ultimi decenni, dandone in sintesi le risultanze sotto forma di schede o brevi mappe interpretative. Per il periodo storico che va dal Cinquecento sino alla nostra epoca gli elementi sono ora aggiornati e disponibili; diverso invece, seppur estremamente interessante, e ambizioso, sarebbe il capitolo relativo ai periodi storici più antichi, ché i reperti qui conservati di natura non dichiaratamente musicale andrebbero letti in filigrana al fine di poter offrire al 'visitatore' un possibile quadro musicale di codeste epoche. Diverso ancora, seppur nello stesso segno di lettura della propria memoria fattuale per un percorso di identità, sarebbe l'intreccio con la sezione costumi per una mappatura delle istanze musicali nelle ultime e ultimissime generazioni.



Fotografia 4. Sollecito Arisi, *Madonna con Bambino. Angeli e Santi Agostiniani*, 1591. Museo Civico di Crema.

NOTE

1. La cronaca manoscritta è quella, ben nota agli studiosi d'area cremasca, di ANDREA MARCHESE detto CAREVAGGIO, *Memorie del suo tempo di Andrea Marchese di Crema dal anno 1576 al 1653* o *Memorie delle cose avvenute nella Città di Crema al mio tempo cominciato l'anno sud^o 1574 descritte da me And[rea] Marchese detto Carevaggio cittadino di Crema*, ms. 245 conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema; l'articolo è invece GINEVRA TERNI DE GREGORI, *La Musica a Crema*, in «Archivio Storico Lombardo», LXXXV, 1958, VIII, pp. 301-7. Le espressioni citate sono di MARIA CARACI VELA, *Presentazione*, in GIOVAN BATTISTA LEONETTI, *Il primo libro de madrigali a cinque voci e Missarum octonis vocibus liber primus*, ed. critica a cura di Flavio Arpini, Crema, Amici del Museo di Crema, 1998 (Biblioteca Musicale Cremasca, I), pp. IX-X: IX. Oltre alle edizioni promosse dall'Associazione Amici del Museo di Crema con la Biblioteca Musicale Cremasca (giunta al suo terzo volume con OLIVIERO BALLIS, *Canzonette amoroze spirituali*, ed. critica a cura di Rodobaldo Tibaldi, Crema, Amici del Museo di Crema, 2001 -Biblioteca Musicale Cremasca, II-, e GIOVAN BATTISTA CALETTI, *Madrigali a cinque voci, libro primo, 1604*, ed. critica a cura di Flavio Arpini, Crema, Amici del Museo di Crema, 2001 -Biblioteca Musicale Cremasca, III -) di cui si può leggere la recensione a cura di Arnaldo Morelli in «Recercare», XV, 2003, pp. 185-186, rammentiamo quelle delle opere strumentali di Giovanni Bottesini, promosse dal Concorso Internazionale intitolato al contrabbassista cremasco (GIOVANNI BOTTESINI, *Concerto in Si minore – Concertino in Do minore*, ed. critica a cura di Flavio Arpini, Lucca, LIM-Comune di Crema, 1999, e GIOVANNI BOTTESINI, *Quartetto n. 6 in Mi minore*, ed. critica a cura di Antonio Delfino, Pisa, Edizioni ETS, 2003). Segnaliamo invece che di un testimone dei *Sei duetti* di Nicolò Antonio Porpora appartenuto a Giuseppe Gazzaniga e conservato presso la Biblioteca Comunale di Crema si dà ragione, in sede stemmatica, nel recente NICOLA ANTONIO PORPORA, *Sei duetti latini sulla passione di nostro Signore Gesù Cristo, Mottetti per Angiola Moro*, ed. critica a cura di Stefano Aresi, Pisa, ETS, 2004 (Diverse voci, 5). Le riprese esecutive sono ora rintracciabili nelle registrazioni che da tali edizioni sono scaturite, ad esempio i Compact Disc editi da Stradivarius (STR 80017 del 1998), o da Tactus (TC 571290, del 2000, TC 570301 del 2002), in cui sotto la direzione di Bruno Gini si dà una interpretazione delle edizioni critiche sopra citate afferenti alla produzione di Leonetti, Caletti e Ballis.
2. Il rimando è al noto saggio di HOWARD MAYER BROWN, *Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance*, in «Journal of American Musicological Society», XXXV, 1982/1, pp. 1-48.
3. Si veda il documento di condanna espresso dalla Comunità di Crema nei suoi confronti il 9 giugno 1577 (Biblioteca Comunale di Crema, Archivio Storico di Crema, Parte III, Serie II, *Registri delle provvisioni e parti della comunità di Crema* – d'ora innanzi *Registri* –, vol. XXV, c. 28) riportato in FLAVIO ARPINI, «*Scientia Musicae*»

- e musicisti a Crema fra '500 e '600*, Crema, Amici del Museo di Crema, Arti Grafiche 2000, 1996 (Lectura Minima, 15), pp. 29-47: 31-33.
4. Per l'episodio milanese: ID., «Cognizione di musica» e «abilità non ordinaria»: appunti sulla musica a Crema fra XVIII e XIX secolo, in *Giovanni Bottesini: tradizione e innovazione nell'Ottocento musicale italiano*, Atti della Tavola Rotonda (Crema 9 ottobre 1992), a cura di Flavio Arpini e Elena Mariani, Crema, Comune di Crema-Centro Culturale S. Agostino, Tipolito Uggé, 1993 (Quaderni del Centro Culturale S. Agostino, 14), pp. 1-28: 6-7; AGOSTINA ZECCA LATERZA, *Bonifacio Asioli maestro e direttore della Real Musica*, «Chigiana», XXVI-XXVII, 1969-1970, n. s. 6-7, pp. 61-76.
 5. FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Storia di Crema*, Milano, Giuseppe Bernardoni, 1859 (rist. anast., Bologna, Forni, 1974), II, p. 316.
 6. *Registri*, vol. XVI, c.231v, 31 dicembre 1535; si legge in stampa in FLAVIO ARPINI, «Scientia Musicae» cit., p. 15.
 7. Il riferimento è alle raccolte organologiche prestigiose, quali quella del Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco di Milano, o alle raccolte di Firenze, Roma, Bruxelles. Sul versante didattico, basterà pensare alle proposte della Cité de la Musique a Parigi; informazioni rapide in merito si trovano anche via web, ad esempio <http://www.cite-musique.fr/>.
 8. Biblioteca che risale al 1919 (cfr. <http://www.cilea.it/music/mussigle.htm#C>).
 9. Ne dò conto nel mio *La produzione sacra di Giuseppe Gazzaniga nella Biblioteca Comunale di Crema*, in *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana*, a cura di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero, Angela Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 529-545: 530-532 e note. Si auspica che la catalogazione di quel fondo, in gran parte coincidente con l'attuale fondo della Biblioteca Comunale, avviata alla fine del secolo scorso, possa riprendere e concludersi con esiti felici, chiudendo una vicenda che affonda le sue radici sin alla costituzione del fondo stesso.
 10. Si tratta del volume «*Didone* di F. Cavalli, XV maggio musicale Fiorentino 1952 (Firenze, 1952) », donato dal Teatro Comunale di Firenze e segnato al numero di ingresso 341 (cfr. *Registro di ingresso* del Museo di Crema, al numero). Da un rapido spoglio del *Registro di ingresso* del Museo di Crema, d'ora innanzi *Registro*, si può notare la massiccia preponderanza delle donazioni rispetto agli acquisti o ai depositi, sorta di prestiti concordati finalizzati all'esposizione ragionata del materiale.
 11. Una chitarra e un pianoforte (cfr. *Registro* cit., ai numeri 348, 412, alla data, rispettivamente, 7 marzo e 25 agosto 1962); un mandolino e una campana (cfr. *Registro* cit., ai numeri 719, 729, alle date 4 e 18 febbraio 1964), una viola del liutaio Rovescalli (n. 900 nel *Registro* cit., 28 ottobre 1966), un disegno per un progetto di un organo e un «Carillon» (cfr. *Registro* cit., nn.1104, 1132, alla data 12 marzo e 7 ottobre 1970), e «Piombi » con musiche di A. Samarani incise (cfr. *Registro* cit., al n. 1223, alla data 21 maggio 1974).

12. Nel *Registro* cit., alla data 31 agosto 1962, nn. 425-451, si trovano annotati, provenienti dall'Istituto Musicale Folcioni, i seguenti pezzi «1) Busto in gesso di Giuseppe Benzi; 2) Ottoni: n. 3 Bassi Serpenti (Mi-Fa- Sib); n. 1 Basso in Sib; n. 4 Flicorni; n. 1 Cornetta; n. 1 Piatto; n. 2 Triangoli; 3) N. 2 paia di manelle per tamburo; N. 1 tamburo; 4) n. 3 Sassofoni (Sib (alto)-Tenore-Baritono); n. 1 Fagotto di legno; n. 1 Clarinetto Sib; n. 1 Clarinetto piccolo in Mib; n. 1 Flauto d'argento (Algisi); n. 1 Flauto di legno chiaro; n. 2 flauti neri di legno; n. 2 Ottavini neri di legno»; alla stessa data, ingresso n. 453, si trovano le memorie di registrazione relative ai pezzi lasciati dalla Biblioteca Comunale di Crema in deposito al Museo: «N. 21 manoscritti di musicisti cremaschi: 1) Bottesini, Pietro. Tema con variazioni... Milano s.d.; 2) Exulta gaudio. Mottetto (1 foglio ms.); 3) Pavesi. Sinfonia (ms); 4) Pavesi. Sinfonia (ms.); 5) Pavesi. Dies Irae a 4° Concert.° (ms.); 6) Gazzaniga, G. Stabat Mater (ms); 7) Gazzaniga, G. Tantum Ergo (ms.); 8) Tantum Ergo per Basso (ms); 9) Gazzaniga, Himnus, Pange Lingua (ms.); 10) Pavesi, S. Chirie a 4 Concertato (ms.) 1838; 11) Pavesi, S. Gloria in excelsis 1828 (ms); 12) Fezia, C. Messa piena a 4 voci (ms); 13) Benzi, G. Dixit a 4 parti reali (ms); 14) Benzi, G. Messa con accompagnamento (ms.); 15) Benzi, G. Gismondo Rethel (2 voll. mss.); 16) Benzi, G. Sinfonia n. 1 (mss); 17) Benzi, G. Cantata a grande orchestra (ms.); 18) Cavalli, F. Aria di Lisi dal Dramma (ms.); 19) Cavalli, F. Due arie (di Venere e di Lisi) (ms); 20) Cavalli, F. Dal dramma ...Le nozze di Teti e Peleo, Aria di Venere; 21) Benzi, G. Litanie a 4 voci con accompagnamento d'orchestra di B.G. (ms)». Le annotazioni sono da vagliare attentamente, valga per tutti l'esempio del primo pezzo in elenco, citato come manoscritto, ma che è invece, come ben noto, una stampa. Necessario dunque il raffronto fra le annotazioni, purgate dalle imprecisioni che possono ingenerare equivoci, e quanto effettivamente reperibile nel Museo; tale operazione è stata effettuata per i manoscritti relativi a Pavesi e Gazzaniga (per quest'ultimo rimando al mio precedente *La produzione sacra di Giuseppe Gazzaniga nella Biblioteca Comunale di Crema* cit., *passim*). Parimenti l'operazione è da effettuare per i numeri riferiti al Cavalli, dove l'annotazione con tutta probabilità ha lasciato cadere la specificazione del secolo cui appartengono i manoscritti ingenerando incertezze identificative nel lettore; non avendo potuto visionare i pezzi, posso supporre, sulla base della prassi abituale negli anni '60, trattarsi di trascrizioni recenti, come suggerisce il caso dei brani visibili nelle vetrine espositive della sezione musica del Museo stesso di G.B.Caletti (*Registro* cit., n. 920 «Copia manoscritta di G.B.Caletti Bruni Madrigale: Vita della mia vita. pp.12» donata dal Maestro Giorgio Costi: sul ms. esposto si legge essere la trascrizione di R. Monterosso, con tutta probabilità si tratta di quella rinvenibile in RAFFAELLO MONTEROSSO, *Mostra bibliografica dei musicisti cremonesi: catalogo storico-critico degli autori*, Biblioteca Governativa e Libreria Civica, Cremona 1951-Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona, 2-, pp. XXIV-XXXI) e di G.B.Leonetti (trascrizione della *Missa il Tempo è Breve* e di due madrigali, *Misero in abbandono* e *Mio cor*, effettuata nel 1966, e donata al Museo come «sintesi di uno studio di Angelo Scandelli presentato come lavoro di Magistero pres-

so il Pontificio Istituto Ambrosiano di Musica Sacra», come recita la scritta interna). Il primo settembre del 1962 l'Istituto Folcioni completava la dotazione con il prestito di strumenti ad arco, come risulta dalla medesima fonte, *Registro* cit., nn. 454-460, con l'aggiunta di un quadro raffigurante Giovanni Bottesini, ovvero: «1) Quadro con ritratto di Giovanni Bottesini; 2) N. 2 violoncelli [...]; 3) N. 4 violini (di cui uno è piccolo)», il n. 456 risulterebbe restituito.

13. *Registro* cit., nn.555-558, il 2 aprile 1963: «Consolle del vecchio organo del Duomo di Crema, costruito dal cav. Pacifico Inzoli nel 1908-10; Canne d'organo che costituivano la facciata del vecchio organo del Duomo di Crema, costruito dal cav. Pacifico Inzoli nel 1908-10; Somiere (selva di canne in legno e in metallo) faciente [sic] parte di una delle prime opere del costruttore d'organi cav. Giovanni Tamburini, già discepolo del cav. Pacifico Inzoli; Modellino dell'organo dell'Auditorium della RAI di Napoli,ultima opera in ordine cronologico della Ditta Tamburini, inaugurato nel febbraio 1963»; per gli acquisti si veda poco sopra.
14. Le scarse notizie, fintantoché la catalogazione dell'intero fondo, avviata, ma sfortunatamente interrotta, dallo scrivente e dalla attuale bibliotecaria dell'Istituto Civico L. Folcioni negli anni '90, non sarà portata a termine, si ricavano dall' *Inventario topografico* della sezione musica presso la Biblioteca Comunale di Crema, indicazioni riprese nelle schede dell'Ufficio Ricerca Fondi Musicali della Biblioteca Braidense presso il Conservatorio di Musica di Milano.
15. *Registro* cit., n. 511, alla data 7 novembre 1962: «Donazione del M° Natale Gallini Autografi di Vincenzo Petrali 1) Miserere Concertato a quattro voci 2) Kyrie a quattro voci 3) Credo a 4 4) Dixit a quattro voci 5) Domine Deus – Quartetto obbligato a Flauto, Oboe, Corno e Fagotto 6) Laudate pueri Dominum a quattro voci 7) Miserere a quattro voci. Docebo a basso solo con cori. Benigne per contralto solo con Flauto obbligato 8)Kyrie a quattro voci 9)Tantum ergo a tenore con coro 10) Gloria (da una Messa Pontificale) 11) Credo a quattro voci 12) Stabat Mater 13) Tantum ergo a tenore e basso 14) Ave Regina Caelorum per tenore e basso con cori 15) Inno “Pange Lingua Gloriosi” 16) Domine ad adjuvandum a quattro voci 17) Credo a quattro voci 18) Sanctus a quattro voci 19) Gloria in Excelsis a quattro voci 20) Cum Sancto Spiritu a quattro voci 21) Qui tollis per tenore con cori, obbligato a violino 22) Quoniam, solo per basso 23) Laudamus et Gratias, solo per tenore 24) Tota pulchra per baritono con cori 25) Domine Deus per soprano, tenore e basso 26) Salve Regina per tenore con cori 27) Domine ad adjuvandum a quattro voci 28) Letatus [recte Laetatus] a quattro voci 29) Nisi Dominus a basso solo 30) Laudate pueri a quattro voci 31) Tantum ergo a quattro voci 32) Sanctus Benedictus ed Agnus Dei 33) Laudamus per tenore solo 34) Domine Deus per basso solo 35) Laudamus, quartetto per soprano, contralto, tenore e basso 36) Qui sedes per tenore solo con violino obbligato 37) Qui tollis solo per tenore con cori 38) Kyrie a quattro voci 39) Dixit a quattro voci 40) Gloria in Excelsis Deo a quattro voci 41) Cum Sancto Spiritu a quattro voci 42) Confitebor per basso 43) Qui tollis per soprano con cori 44)

Domine ad adjuvandum a quattro voci 45) Laudate Dominum a quattro voci 46) Magnificat a quattro voci 47) Laudamus duetto per tenore e basso 48) Kyrie a quattro voci 49) Gloria in Excelsis a quattro voci 50) Cum Sancto Spiritu 51) Kyrie a quattro voci 52) Credo a più voci 53) Credo 54) Inno a quattro voci 55) Inno 56) Sanctus 1) Salmi, Cantici ed Inni Cristiani del conte Luigi Tadini 2) Corso di composizione musicale ossia trattato completo e ragionato d'armonia pratica di Antonio Reicha». Da un rapido raffronto con le unità bibliografiche conservate presso la Biblioteca Comunale di Crema si ha la conferma della sostanziale identificazione fra le notizie qui riportate e quanto si legge nell' *Inventario topografico* della sezione musicale della Biblioteca Comunale di Crema già citato. Peraltro, si notano alcune imprecisioni relative alle annotazioni riferite ad esempio alle datazioni ricopiate dai manoscritti stessi, o alla paginazione, e si aprono i problemi relativi alla identificazione delle partiture autografe o copie. Della donazione Gallini, peraltro distinguibile per una rilegatura dei manoscritti stessi recante incisa per ogni pezzo in alto a sinistra il nome dell'autore e il titolo della composizione, e da un timbro tondo interno apposto al primo foglio della rilegatura recante la scritta «collezione (donazione)» nei due semicerchi superiore e inferiore e al centro «Natale Gallini n° », risultano attualmente in Museo i pezzi numerati nel *Registro* come nn. 14, 26, 46, 1.

16. Cfr. EMMA BARBAGLIO, *La cappella musicale del Duomo di Crema dal 1837 al 1862. Studi su documenti di archivio*, tesi di laurea, Università di Parma, Facoltà di Magistero, A.A. 1983-1984, pp. 47-57 e MARIA BAJETTI, *La cappella del Duomo di Crema dal 1863 al 1877. Studio su documenti di archivio*, tesi di laurea, Università di Parma, Facoltà di Magistero, A.A. 1980-1981; anche BICE BENVENUTI, *La musica in Crema. Cenni storici*, Crema, Tip. Campanini di Enrico Delmati, 1881, p. 25, GINEVRA TERNI DE GREGORI, *La musica...cit*, p. 307, MARIO PEROLINI, *Vicende degli Edifici monumentali e storici di Crema*, Crema, Edizioni del Grillo, 1975, pp. 93-94.
17. Cito, in tale direzione, ad esempio, le documentate esperienze effettuate, e tuttoggi promosse, dal Museo degli Strumenti del Castello Sforzesco di Milano, in collaborazione con diversi enti, fra i quali l'Università Popolare di Milano; cfr. FABRIZIO BIANCHI, *Il perfettissimo strumento, un percorso di scrittura drammaturgica per l'Università Popolare di Milano*, tesi di laurea di in corso di elaborazione presso l'Università Cattolica di Brescia.
18. Ringrazio per la segnalazione il dott. Roberto Martinelli e la Sig. Franca Fantaguzzi: in particolare il fondo dei bozzetti delle scenografie di Luigi Manini raccoglie circa n.1100 pezzi, costituisce un fondo a sé ed è attualmente oggetto di una tesi di laurea della dott.ssa Gaia Piccarolo ed è centro di interesse per gli studi della dott.ssa Denise Pereira direttrice della "Quinta da Regaleira", villa, ora museo, costruita su progetto del Manini stesso in Portogallo.