

LUIGI CATALDI

LE SONATE D'INTAVOLATURA DI DOMENICO ZIPOLI: TRADIZIONE DEL TESTO, STILE, CIRCOSTANZE DELLA PUBBLICAZIONE

ABSTRACT

Il presente articolo, dopo una breve ricognizione della biografia di Domenico Zipoli, si propone di identificare, descrivere e confrontare i quattro testimoni (due manoscritti, dovuti alla mano del medesimo copista, e due successive impressioni a stampa) che sopravvivono delle Sonate d'intavolatura del 1716. La tesi sostenuta è che tali testimoni siano tutti riconducibili al processo editoriale che portò all'editio princeps, del quale permettono di ricostruire i diversi stadi di sviluppo. Un paragrafo sullo stile e sui principali aspetti formali dell'opera conclude il saggio.

PAROLE CHIAVE Domenico Zipoli, *Sonate d'intavolatura*, Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti

SUMMARY

This article, after a brief description of the Domenico Zipoli's biography, aims to identify, describe and compare the four surviving witnesses (two manuscripts, due to the hand of the same copyist, and two subsequent printed impressions) of the 1716 Sonate d'intavolatura. The thesis is that all these witnesses are part of the editorial process that led to the editio princeps, of which they allow us to reconstruct the different stages of development. A paragraph on the style and the main formal aspects of the work concludes the essay.

KEYWORDS Domenico Zipoli, *Sonate d'intavolatura*, Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini, Alessandro Scarlatti



Le *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* del 1716 segnano il culmine e la conclusione della breve carriera di musicista professionista di Domenico Zipoli, il quale, subito dopo questa pubblicazione, divenne novizio gesuita per poi unirsi ad una missione del Paraguay. Il presente articolo, dopo una breve ricognizione della vita del compositore, si propone di identificare, descrivere e confrontare i quattro testimoni, due manoscritti, dovuti alla mano del medesimo copista, e due successive impressioni a stampa, che sopravvivono delle *Sonate*. La tesi che si intende sostenere è che tali testimoni siano tutti riconducibili al processo editoriale che portò all'*editio princeps*, del quale permettono di ricostruire i diversi stadi di sviluppo. Un paragrafo sullo stile e sui principali aspetti formali dell'opera conclude il saggio.

Domenico Zipoli musicista e missionario

Domenico Zipoli (Prato, 17/10/1688 – Estancia Santa Catalina di Cordoba, 2/1/1726),¹ sesto di otto figli di una povera famiglia di contadini, nella quale erano però comuni la vocazione religiosa e la predisposizione per le arti,² fu avviato alla musica a Prato sotto la guida di Giovan Francesco Becattelli e dal 1707, grazie a un sussidio per i poveri della città, a Firenze, probabilmente sotto quella di Giuseppe Maria Orlandini.³

Dal giugno del 1708, giovandosi del medesimo sussidio, si trasferì a Roma, dove già risiedeva il fratello maggiore Giuseppe, insieme al quale fu ospite e servitore dell'abate Filippo Baldocci. Le loro mansioni prevedevano sia il servizio musicale che quello di cameriere.⁴ Affinché completasse la sua formazione il principe Ferdinando dei Medici lo affidò ad Alessandro Scarlatti, che da Roma lo condusse con sé a Napoli nell'autunno dello stesso anno.⁵ Secondo

1. Sulla biografia: DE RUBERTIS, *Dove e quando nacque e morì Domenico Zipoli*, FANTAPPIÈ, *Domenico Zipoli. Aggiunte alla biografia*, FANTAPPIÈ, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, LANGE, *Storia di una riscoperta*, LANGE, *Domenico Zipoli in Roma (1709-1716)*, BECHERI, *Un maestro di Domenico Zipoli: Giovan Francesco Becattelli*, AYE-STARÁN, *Domenico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Rio de la Plata*, STEVENSON, *Zipoli's transit through dictionaries: A tercentenary remembrance*. Va segnalata infine la vasta ricognizione bibliografica offerta da CROOK, *Domenico Zipoli (1688-1726): A Bibliographic Perspective*.
2. Fra i fratelli Giovan Battista (1680?-1714?) fu letterato e sacerdote, Giuseppe (1676-1743) fu musicista iscritto alla Congregazione di S. Cecilia, maestro di cappella e domestico in casa dell'abate Baldocci a Roma, Anton Francesco (1694-1767) fu anch'egli sacerdote, Maria Maddalena (1685-1716) fu suora nel Terz'ordine del Carmelo. Vedi FANTAPPIÈ, *Domenico Zipoli. Aggiunte alla biografia*, pp. 8 e sgg e FANTAPPIÈ, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, pp. 39-41.
3. FANTAPPIÈ, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, pp. 10 e sgg e BECHERI, *Un maestro di Domenico Zipoli: Giovan Francesco Becattelli*, pp. 19-32.
4. Filippo Baldocci, di nobile famiglia fiorentina, fu priore della chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini. La sua casa, dove Zipoli risiedette durante tutti e due i soggiorni romani, si trovava in vicolo Alibert alla Lungara, oggi via degli Orti d'Alibert. Cfr. SIMI BONINI, *Notizie sull'attività romana di Zipoli*, pp. 50-51.
5. FANTAPPIÈ, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, pp. 34 e 42.

una celebre testimonianza in proposito di padre Martini il rapporto fra i due fu breve e burrascoso:

Domenico Zipoli da Prato apprese i primi principij sotto il M^o di Cappella del Domo di Firenze, dal Gran Duca fù mandato a Napoli sotto di Alessandro Scarlatti, dal quale scapò per acuta differenza, e si portò in Bologna l'anno 1709, dove fù accolto dal P. D. Lavinio Vannucci Monaco di S. Barbaziano, poscia dal gran duca suddetto fù mandato in Roma sotto Bernardo Pasquini. Nota che quando capitò in Bologna aveva 19. Anni sicche era nato nel 1690. In ultimo si fece Gesuita.⁶

Il secondo soggiorno romano iniziò dopo la Pasqua del 1709.⁷ «Sotto Bernardo Pasquini», che morì il 21/11/1710, restò poco a lungo, ma ormai Zipoli non aveva più bisogno di maestri, quanto piuttosto di lavoro e di affermazione. Gli impieghi fissi furono pochi. Oltre a quello alla chiesa del Gesù, indicato sul frontespizio delle *Sonate*,⁸ si ha notizia solo di un altro incarico, dal 31/11/1710 a una data non precisata del 1713, alla chiesa di S. Maria di Trastevere.⁹ Nel novembre del 1714 partecipò a un concorso per la carica di maestro di cappella di S. Girolamo alla Carità, ma gli venne preferito l'anziano Giovan Battista Pioselli.¹⁰ Per il resto sono noti solo incarichi occasionali. Nel 1712 e nell'anno successivo per la festa di S. Carlo (4 novembre) diresse la messa e la musica per le 40 ore nella chiesa di S. Carlo ai Cattinari.¹¹ Sempre nel 1712, per la Quaresima nella Chiesa Nuova, compose l'oratorio *S. Antonio di Padova* su testo di Carlo Uslenghi, dedicato al cardinale Ottoboni. Nel 1714 a S. Girolamo alla Carità per la domenica delle Palme mise in musica l'oratorio *Santa Caterina Vergine e Martire* su testo di Giovan Battista GropPELLI. Nel 1715 fu organista per la festa di S. Giovanni (24 giugno) alla messa delle 40 ore nella chiesa di S. Giovanni ai Fiorentini.¹² Una sonata per violino e continuo¹³ e tre cantate¹⁴ restano a testimonianza dei suoi incarichi al

6. MARTINI, *Scrittori di Musica / Notizie storiche e loro opere*, p. 557, cit. in TAGLIAVINI, *Domenico Zipoli. Orgel und Cembalowerke*, p. XIV.
7. SIMI BONINI, *Notizie sull'attività romana di Zipoli*, p. 51 e LANGE, *Domenico Zipoli in Roma (1709-1716)*, pp. 60-61.
8. Non sono stati trovati però documenti che confermino questo incarico e che ne precisino la durata. Cfr. *ibid.*, p. 61.
9. SIMI BONINI, *Notizie sull'attività romana di Zipoli*, p. 52 e nota 11.
10. *Ibid.*, p. 52 e nota 14.
11. *Ibid.*, p. 52 e nota 10.
12. *Ibid.*, p. 52 e nota 12.
13. Conservata a Dresden, Sächsische Landesbibliothek, mus. 2213/R/1. Se ne veda la trascrizione moderna in ERICKSON-BLOCH, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, pp. 266-276.
14. *Dell'offese a vendicarmi*, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, D-B, Mus.ms. 30226 (3); ed. mod. a cura di Roberto Becheri (Zanibon, Padova 1986), in cui però la parte solistica in chiave di baritono, è stata trasposta all'ottava superiore. *Mia bella Irene*, GB-Lbl, Add. 64960; ed. mod. a cura di Roberto Becheri (Pizzicato, Udine 1998). *O Daliso, da quel di che partisti*, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, D-Hs, M A/833 (Bd. 2, Nr. 68); ed. mod. a cura di Gabriele Giacomelli, CCAM, «I quinterni», vol. 3 (Prato 2000) e di Luigi Cataldi

di fuori dell'ambito ecclesiastico.

La pubblicazione delle *Sonate di intavolatura* sembra attestare una svolta nella carriera musicale: un incarico stabile come organista alla chiesa del Gesù e la protezione di una nobildonna, Maria Teresa Strozzi,¹⁵ che verosimilmente si accollò le spese del libro. Eppure in quello stesso periodo egli maturò la decisione di abbandonare la carriera musicale per entrare nell'ordine dei gesuiti e partire per le missioni del Paraguay.

Il 21 aprile 1716 lasciò Roma diretto a Genova.¹⁶ Da lì si imbarcò per Siviglia, dove, divenuto membro della Compagnia gesuitica spagnola, risiedette fino alla primavera dell'anno successivo. Dalla testimonianza di Pedro Lozano, compagno di viaggio di Zipoli, storico e biografo della Compagnia di Gesù, confermata dai documenti d'imbarco, sappiamo che il 5 aprile 1717, insieme ad altri 53 gesuiti, su tre navi, salpò da Cadice per il Rio della Plata.¹⁷ La carta di imbarco ci fornisce l'unica descrizione fisica del compositore: «Domingo Tipoli, mediano, dos lunares en el carrillo izquierdo».¹⁸ Le navi giunsero nell'estuario del Rio della Plata nel luglio successivo. Dopo 15 giorni i confratelli partirono su una carovana per raggiungere il Collegio Maggiore della Compagnia gesuitica a Cordoba. Nel 1725 Zipoli aveva concluso gli studi di teologia, ma non fu ordinato sacerdote per l'assenza del vescovo.¹⁹ In quello stesso anno si ammalò di tubercolosi (Lozano nel suo necrologio la chiama «maligna tabe») e, dopo un anno di sofferenza, morì, mentre si trovava nell'*estancia* di Santa Catalina, una fattoria appartenente alla Compagnia, distante una cinquantina di chilometri da Cordoba.²⁰ Era il 2 gennaio 1726.²¹

Numerose opere sudamericane, ritenute a lungo perdute, sono oggi note. Nel 1959 Robert Stevenson trovò a Sucre in Bolivia una *Messa in fa*, copiata a Potosì nel 1784. Nel 1972 l'architetto svizzero Hans Roth, incaricato di

(2000), disponibile on line all'indirizzo [https://imslp.org/wiki/O_Daliso%2C_da_quel_d%3AC%AC_che_partisti_\(Zipoli%2C_Domenico\)](https://imslp.org/wiki/O_Daliso%2C_da_quel_d%3AC%AC_che_partisti_(Zipoli%2C_Domenico)).

15. Maria Teresa Strozzi, principessa di Forano (Roma, 1682-1748), esponente del ramo romano di un'antica famiglia fiorentina, fu protettrice di molti artisti e membro dell'accademia d'Arcadia col nome di Celinda Caradria. Vedi anche LANGE, *Domenico Zipoli en Roma (1709-1716)*, pp. 69-73.
16. FANTAPPIÈ, *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, p. 34.
17. Cfr. AYESTARÁN, *Domenico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata*, pp. 60-61.
18. Archivo General de Indias, *Documentos de embarque*, 19 de diciembre 1716, cit. in LANGE, *Storia di una riscoperta*, p. 215.
19. Il vescovo Alonso de Pozo y Silva, lasciò Cordoba per trasferirsi a Santiago del Cile il 9 ottobre 1724. Fu dopo quella data, dunque che Zipoli dovette concludere i suoi studi teologici. Cfr. *ibid.*, p. 218.
20. Il luogo si ricava dal *Catálogo de la que fue Provincia del Paraguay, desde la intimación del arresto en el mes de julio de 1767*, manoscritto conservato nell'Archivio di Loyola-Oña, Azpeitia (cit. in FURLONG, *Presencia, actuación y deceso de Doménico Zípoli en el Río de la Plata (1717 – 1726)*, p. 52): «H. Domingo Zípoli. Estancia, Córdoba, 1725». Furlong ne rettifica in modo convincente la data, che è in verità 1726 (*ibidem*). Francisco Curt Lange ritiene però improbabile che il malato venisse trasportato a così grande distanza e propende per qualche località più vicina a Cordoba. Cfr. LANGE, *Storia di una riscoperta*, p. 219.
21. *Ibid.*, p. 220.

ristrutturare le chiese gesuitiche della regione di Chiquitos e Moxos, trovò nelle chiese di San Rafael e Santa Ana il più vasto fondo di musica gesuitica fino a oggi conosciuto, ora riunito nell'Archivio musical de Concepción (Bolivia), contenente 526 opere. Vi si trovano molte composizioni di Zipoli, fra cui messe, inni, salmi e musica per organo. L'Archivio de San Ignacio de Moxos conserva inoltre 258 opere di cui quattro di Zipoli.²²

A causa della doppia vita del compositore e dell'interesse per lui suscitato dalle *Sonate* sono state concepite fantasiose versioni della biografia. Lo si volle nato a Nola,²³ a Prado nella Nuova Castiglia,²⁴ a Rieti.²⁵ Si ritenne che lo Zipoli sudamericano non potesse essere lo stesso che era vissuto a Roma²⁶ e si giunse a dubitare persino della sua esistenza.²⁷ Soltanto di recente, grazie agli studi citati in precedenza, la vicenda umana e artistica del compositore pratese è stata ricondotta nei suoi giusti termini.²⁸

Dopo la partenza da Roma del compositore le *Sonate* ebbero una discreta fortuna, testimoniata dall'edizione pirata di Walsh and Hare,²⁹ prima ristampa integrale, e da quelle che seguirono: *Pièces pour l'orgue et le clavecin [...] Oeuvre 1er*, nel volume XI de *Le Trésor des pianistes* di Aristide Farrenc;³⁰ *Classici della musica italiana*, vol. 36, curato da Alceo Toni.³¹ Un'edizione della sola prima parte è stata curata da A. Margiotta nel 1913.³² Una attenta

22. Per una descrizione dei fondi, la cui presenza era già stata segnalata nel 1958 da Plácido Molina Barbery, si veda ROLDÁN, *Zipoli y los archivos de Moxos y Chiquitos*, pp. 83-90. Una lista delle opere sudamericane di Zipoli si trova in ILLARI, *La personalidad de Zipoli a la luz de su obra americana*, pp. 142-145.
23. FÉTIS, *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie Générale de la musique*, LXV.
24. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*.
25. RIVIÈRE, *Corrections et additions a la Bibliothèque de la Compagnie de Jesus*.
26. SALAZAR, *El caso de Domenico Zipoli*, pp. 80-83.
27. O almeno a confonderla con quella di Michel Corrette a causa di un catalogo parigino del 1729 che attribuisce alcune opere di Corrette a Zipoli. Più di recente in DELLA CORTE – PANNAIN, *Storia della musica*, I, p. 627 vengono attribuite a Francesco Durante e ad Alessandro Scarlatti alcune composizioni dell'*Intavolatura*. Su entrambe le questioni cfr. TAGLIAVINI, *Domenico Zipoli. Orgel und Cembalowerke*, pp. XV-XVI.
28. Sulle false piste biografiche cfr. ERICKSON-BLOCH, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, pp. 2-8.
29. Pubblicata a Londra, in due volumi separati, l'uno intitolato *A Third Collection of Toccaties, Vollentarys and Fugues for the organ or harpsicord with particular Great Pieces for the Church [...] Compos'd by Domenico Zipoli Principal Organist of Rome [1721?]* e l'altro *Six Suites of Italian Lessons for the Harpsicord or Spinnet [...] Opera prima [1725]*.
30. *Le Trésor des pianistes. Collection des oeuvres choisies des maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVI^e siècle jusqu'à la moitié du XIX^e, accompagnées de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appogiature, d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc, etc. recueillies et transcrites en notation moderne*, XI, fasc. 5, Paris, Londres, Leipzig 1869.
31. Collana ideata da Gabriele d'Annunzio e da lui diretta insieme a Gian Francesco Malipiero, Carlo Perinello, Ildebrando Pizzetti, Francesco Balilla Pratella, Milano, Istituto Editoriale 1919-1921. Per una descrizione sia di questa che dell'edizione di Farrenc cfr. ERICKSON-BLOCH, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, pp. 277-284.
32. Domenico Zipoli, *Sonate d'Intavolatura per organo e cembalo*, collezione Palestrina, 1,

edizione critica integrale delle *Sonate* è stata compiuta da Luigi Ferdinando Tagliavini nel 1959.³³

L'evoluzione del progetto editoriale delle *Sonate d'intavolatura*

Considerata l'esiguità delle fonti documentarie esterne, per descrivere l'evoluzione del progetto editoriale delle *Sonate* sarà necessario fare affidamento quasi esclusivamente sui testimoni sopravvissuti: due successive impressioni a stampa e due manoscritti.³⁴ Questi ultimi saranno indicati come segue:

- ◆ N: Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, (Coll. 6.2.23).³⁵

Roma, Stabilimento musicale A. Margiotta 1913. Su questa edizione e più in generale sull'interesse suscitato dalle *Sonate* fra la fine del XIX secolo e la prima metà di quello successivo cfr. DE SANTIS, *La conoscenza e la ricezione dell'opera di Domenico Zipoli nel primo Novecento italiano*.

33. TAGLIAVINI, *Domenico Zipoli. Orgel und Cembalowerke*. Su di essa si veda anche ERICKSON-BLOCH, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, pp. 284-287.
34. Saranno perciò tralasciati gli altri testimoni, che ne riproducono integralmente o parzialmente il testo, ma che sono estranei a tale progetto. Il primo è la già citata stampa pirata di Walsh e Hare. Il secondo è costituito dalle composizioni di Zipoli incluse nel manoscritto intitolato *Primo e Secondo Libro di Toccate del Sig. Cavagl.^{re} Alessandro Scarlatti*, Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Ms. 9478 (olim: 34.6.31; permalink: <http://id.sbn.it/bid/MSM0155996>. Al medesimo indirizzo è possibile consultarne una copia digitalizzata). Il manoscritto contiene otto composizioni, appartenenti sia alla prima che alla seconda parte dell'*Intavolatura*, disposte senza alcun ordine riconoscibile e talvolta senza il titolo che compare nell'*editio princeps*. Un primo gruppo di cinque composizioni si trova alle cc. 55r-59v, immediatamente dopo la conclusione delle Toccate scarlattiane: Preludio [in Sol minore], Allemanda [in Do maggiore] (senza titolo, ma indicata semplicemente come «All.^o»), Canzona [in Do maggiore], Preludio [in Si minore], (senza titolo, ma indicato semplicemente come «Largo»), Minuetto [in Re minore]. Seguono tre composizioni che non sono note come opere di Zipoli e immediatamente dopo, nella parte conclusiva del manoscritto (cc. 60v-64v) altri tre brani delle *Sonate*: Canzona [in Sol minore], All'Elevazione [in Fa maggiore], Al Post Comunio (senza titolo, ma con l'indicazione «Co' flauti»). Secondo Laura Alvini «certamente posteriore al 1716 fu la copiatura [del manoscritto], dato che il titolo di Cavaliere fu concesso allo Scarlatti da Clemente IX in quell'anno» (cfr. l'Introduzione a SCARLATTI, *Primo e secondo libro di toccate*, ed. Alvini). La presenza delle composizioni di Zipoli conferma questa datazione visto che esse divergono dall'edizione a stampa in pochi luoghi e solo per lievi omissioni e rarissime aggiunte. Per una accurata descrizione del manoscritto cfr. SCARLATTI, *Opera Omnia per Strumento a tastiera: elenco e descrizione delle fonti: Catalogo tematico (ASOT)*, VII, ed Macinati – Tasini, pp. 39-41. Il terzo fa parte di un manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Mss musicali 76, contenente numerose composizioni per tastiera e tramanda una copia della Pastorale.
35. Una copia elettronica di questo esemplare si può reperire all'indirizzo: <https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CM-5C%5C%5C0153269&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>.

- ♦ **M:** Macerata, Biblioteca Mozzi-Borgetti, (Coll. «Manoscritti musicali» 24/21).

Il contenuto di tutti gli esemplari a stampa superstiti delle *Sonate d'intavolatura* di cui ci è giunta notizia³⁶ è il medesimo, ad eccezione di quello conservato ad Assisi, il quale presenta varianti di rilievo. Indicheremo i due diversi testimoni nel seguente modo:

- ♦ **RA:** tutti gli esemplari a stampa eccetto la copia di Assisi;
- ♦ **RB:** l'esemplare di Assisi.

Essi divergono per il loro contenuto musicale in due punti significativi:

- ♦ **RA** è privo della composizione intitolata Verso che in **RB** è posta dopo la Canzona in Re minore;³⁷
- ♦ **RB** è privo delle variazioni 4-13 delle Partite in La minore.

Se si integrano le parti comuni e quelle non comuni di **RA** e **RB** si ottiene il medesimo contenuto musicale presente nei due testimoni manoscritti (**N** e **M**). Ne diamo di seguito un indice (Tabella 1).³⁸ L'antiorità di **RA** rispetto a **RB** è dimostrata, per tacer d'altro, dalla diversa numerazione delle pagine. In **RA** essa si trova in alto ai margini esterni di ciascuna pagina, mentre in **RB** è posta sempre in alto ma al centro. In quest'ultimo testimone compare anche, semicancellato, il vecchio numero. Nell'esempio di Figura 2, in cui è riprodotta la p. 13 di **RB**, il vecchio numero di pagina (10) è ben visibile in alto a sinistra.

36. Eccone l'elenco: **Assisi**, Biblioteca del Centro di documentazione francescana della Basilica e Sacro convento di San Francesco, Fondo musicale di Cappella (Stampati n. 161); **Bologna**, Museo internazionale e Biblioteca della musica; **Firenze**, Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini; **Lucca**, Biblioteca diocesana monsignor Giuliano Agresti; **Ostiglia**, Fondo musicale Giuseppe Greggiati; **Roma**, Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di musica S. Cecilia (non è stato però possibile rintracciare e consultare questo esemplare); **Roma**, Biblioteca Vallicelliana, Fondo Malvezzi Campeggi; **Venezia**, Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini, Fondo Malipiero; **Bruxelles**, Bibliothèque royale de Belgique (n. 1058018; la copia è disponibile in forma elettronica all'indirizzo <http://uurl.kbr.be/1561788>); **London**, British Library (Music Collections K.7.g.18.; priva della pagina della dedica); **Paris**, Bibliothèque nationale de France, Richelieu – Musique – magasin de la Réserve (RES F-240); **Stuttgart**, Hochschule für Musik (D II Zipo); **Utrecht**, Universiteit – Instituut voor Muziekwetenschap. Sulla dedica, in quest'ultimo esemplare vi è un'annotazione manoscritta recante il nome di un precedente possessore, «Vincenzo Di Donna» (nell'angolo in basso a sinistra) e il luogo, «Torre del Greco» (nell'angolo in basso a destra). Dall'esemplare di Bologna è stata ricavata un'edizione anastatica, che però contiene alterazioni non dichiarate apportate dai curatori (anch'essi non indicati), pubblicata dalla Société de Musicologie de Languedoc, Béziers, s.d., ISBN 2-905400-33-1.
37. Si tratta di undici Versetti più brevi degli altri presenti nel volume. I primi quattro, in Re minore, sono numerati (il numero del primo è però omissso per lasciare spazio al titolo). Il quinto non è numerato ed ha funzione di toccatina introduttiva ai successivi, indicati con i numeri da cinque a dieci, nella tonalità di La minore. La presenza di un unico titolo al singolare induce a ritenere che siano stati concepiti come un'unica composizione. La si veda qui trascritta alla Figura 1.
38. Salvo diversa indicazione, le composizioni sono presenti in tutti e quattro i testimoni. I titoli dei due frontespizi sono ricavati dalle due edizioni a stampa **RA** e **RB**.

Tabella 1. Contenuto musicale nei quattro testimoni **M**, **N**, **RA**, **RB**

PARTE PRIMA	PARTE SECONDA
Toccata, Versi, Canzone, Offertorio, Elevazioni, Post Comunio e Pastorale	Preludij, Allemande, Correnti, Sarabande, Gighe Gavotte e Partite
Toccata	Preludio, Corrente, Aria, Gavotta [in Si minore]
Versi e Canzona [in Re minore]	Preludio, Corrente, Sarabanda, Giga [in Sol minore]
Verso (non in RA)	Preludio, Allemanda, Sarabanda, Gavotta, Giga [Do maggiore]
Versi e Canzona [in Do maggiore]	Partite [in Do maggiore]
Versi e Canzona [in Fa maggiore]	Preludio, Allemanda, Gavotta, Minuetto [in Re minore]
Versi e Canzona [in Mi minore]	Partite [in La minore] (in RB solo nn. 1-3)
Versi e Canzona [in Sol minore]	
All'Elevazione	
Al Post Comunio	
All'Elevazione	
All'Offertorio	
Pastorale	

Questa laboriosa operazione di cancellatura e riscrittura, effettuata sulle lastre già incise, si è resa necessaria a causa dell'inserimento del Verso non presente in **RA**. È probabile che le tre lastre aggiunte in **RB** siano state prodotte insieme alle altre e poi escluse da **RA** prima che venissero aggiunti i numeri di pagina, visto che su di esse non vi sono tracce della vecchia numerazione.³⁹

Frontespizio generale, dedica e frontespizio della seconda parte, eccezion fatta per il diverso numero di pagina di quest'ultimo, sono identici nei due testimoni.⁴⁰

Trascrivo il testo del frontespizio da **RA** (qui riprodotto in Figura 3):

SONATE D'INTAVOLATVRA / PER ORGANO, E CIMBALO / PARTE PRIMA / TOCCATA, VERSI, CANZONE, OFFERTORIO / ELEVAZIONI POST COMVNIO E PASTORALE / DEDICATE / All'Ill.^{ma} et Ecc.^{ma} Sig.^{ra} / D. Maria Teresa Strozzi / Principessa di Forano / DA / DOMENICO ZIPOLI ORGANISTA DELLA CHIESA / DEL GIESV DI ROMA / OPERA PRIMA

Sempre da **RA** (a pagina 35 sul verso del foglio, mentre in **RB** si trova sul recto a pagina 39) ricavo il testo del frontespizio della seconda parte (qui riprodotto in Figura 4).

PARTE SECONDA / PRELUDI, ALLEMANDE, / CORRENTI, SARABANDE, / Gighe Gavotte / E / PARTITE

Ecco infine, sempre da **RA**, la dedica (qui riprodotta in Figura 5):

Ill:ma et Ecc:ma Sig:ra / Questi primi parti, che mi Sono indotto à publicar con le Stampe; / quando si uoglia riflettere alla mia insufficenza non Saran-

39. Per un approfondimento cfr. *infra*.

40. Va però segnalato che la dedica è assente nell'esemplare conservato a Londra, mentre precede, anziché seguire, il frontespizio generale negli esemplari di Venezia e Utrecht.

no certamente degni / di comparire Sotto gl'auspici di V.E. il dicui pregio in ogni Virtù ammi- / rabile prende anche ornamento da Vna perfetta cognizione dell'armo- / nia, talche io non potrò Sfuggir la taccia d'ardito in porre in fronte à / quest'opera il nome dell'E.V. ma il Vantaggio che ne riporta à guisa / delle Pitture men felicemente condotte che taluolta appagano gl'altrui / Sguardi solo perche sono d'oro arricchite; et un ossequioso tributo di / rispetto à quella parzialità con cui si è Sempre degnata proteggermi / Spero giustificheranno al possibile la temerita della mia intrapresa / come la mia obediienza à i dilei comandi Sempre piu mi farà conoscere / [margine sinistro:] D. V. E. [margine destro:] Vmil.mo Deu.mo et Obli.mo Ser.re / [margine destro:] Domenico Zipoli / [spazio bianco rimasto al centro prima della firma:] il primo Gennaio 1716

Quello appena citato è l'unico riferimento cronologico su cui fare affidamento per datare RA.⁴¹ La stessa data è presumibile fosse stampata anche su RB, ma risulta cancellata nell'unica copia superstite. Sia in RA, che in RB l'indicazione del luogo di pubblicazione e quella dell'editore mancano. Giancarlo Rostirolla ritiene probabile che Gasparo Pietrasanta, incisore attivo a Roma fra il 1700 e il 1727, noto per le *Sonate op. V* di Arcangelo Corelli, possa avere inciso anche i *Trattenimenti musicali di sonate da camera a violino, violone o cembalo* del marchese Stefano Alli Maccarani,⁴² e le *Sonate* di Zipoli.⁴³ Molto evidenti sono in effetti le analogie fra il volume corelliano e quello di Alli Maccarani, soprattutto per la forte somiglianza dei caratteri delle lastre musicali.⁴⁴

L'incisione delle lastre musicali del volume di Zipoli presenta lo stesso taglio delle singole note, ma diversi sono i caratteri tipografici delle indicazioni esecutive, il disegno delle chiavi e delle armature. Manca nell'*Intavolatura*

41. Si noti però che la data interrompe l'ultima frase, segno che fu aggiunta in un momento successivo alla composizione tipografica del resto del testo.
42. Un esemplare dell'opera è conservato a Modena, nella Biblioteca universitaria Estense (MUS.E.0268). Se ne può consultare una copia digitalizzata all'indirizzo <https://n2t.net/ark:/65666/v1/16480>.
43. ROSTIROLLA, *L'editoria musicale a Roma nel Settecento*, p. 174 e pp. 166-167. Vale la pena di citare anche il resto del passo che si riferisce a questo incisore: «Pietrasanta, Gasparo. Incisore di musica, attivo agli albori del secolo XVIII. I suoi prodotti si distinguono per eleganza e perfezione dei tratti. Le sue lastre vengono tirate a spese di librai-editori che poi mettevano in vendita le musiche nelle loro sedi; fra questi ricordiamo Innocenzo Massimini "cartolaro alli Cesarini" (1700) e Filippo Farinelli "a Pasquino all'insegna della Stella". Alcune edizioni vedono la luce con la sola indicazione dell'incisore e non sappiamo da quale editore furono curate, forse dal Pietrasanta stesso, oppure da qualche libraio. Il Pietrasanta incise probabilmente anche l'opera di Alli Macarani e l'Op. I di Domenico Zipoli, le quali – pur non riportando indicazioni di sorta di editore o incisore – presentano caratteristiche simili a quelle dell'Op. V di Corelli». Su Pietrasanta cfr. anche SARTORI – FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali*, vol. II, p. 31.
44. Addirittura sovrapponibili sono l'intero disegno delle note singole, i segni di alterazione, i caratteri tipografici dei titoli e delle altre indicazioni esecutive. Vi sono analogie con l'Op. V corelliana anche nel materiale non musicale: il volume si apre con un'incisione allegorica, seguita dal frontespizio (analogo, anche se più breve) e dalla dedica (diversa per contenuto).

l'incisione allegorica di copertina. Simile è invece il secondo frontespizio nelle due stampe (quello dell'*Intavolatura* è riprodotto in Figura 4, quello corelliano in Figura 6) sia per il contenuto che per il fregio che lo incornicia. Molte analogie si trovano anche nel primo frontespizio (si confronti quello dell'*Intavolatura* riprodotto in Figura 3 con quello dell'op. V corelliana di Figura 7).⁴⁵ La dedica nel libro di Zipoli è diversa dal punto di vista tipografico per la presenza di un fregio che la incornicia (quella corelliana è inserita in un semplice riquadro identico a quello del frontespizio), ma analoga per contenuti.⁴⁶

L'esemplare **RB** di Assisi presenta diverse caratteristiche degne di nota, sia per il testo impresso che per le annotazioni apposte a mano. Il volume, di formato oblungo, è integro, con una robusta rilegatura in cartone. Sul piatto anteriore, in alto, al centro, a penna, sottolineato due volte, sta scritto «N° 1», indicazione che fa supporre l'appartenenza a una collezione.⁴⁷ Sono anche visibili diverse macchie di umidità. La carta di guardia è l'ultima di un fascicolo per il resto incollato alla copertina. Su di essa è stata tracciata, a mano ma con cura, in grandi caratteri in maiuscolo, l'iscrizione «DI ME / GIOACHINO GVERRINONI», poi nascosta (ma ben visibile in trasparenza) sotto un ritaglio di carta incollato, simile per qualità ai fogli del libro. In seguito qualcuno

45. Il testo è organizzato in maniera analoga nelle due stampe. Ma nell'*Intavolatura* il titolo ha maggior rilievo perché impresso, con il carattere di maggior enfasi, nella prima riga, mentre solo alla terza compare l'indicazione della parte del volume. È probabile che ciò si sia reso necessario per precisare che il termine «sonate» va riferito tanto alle composizioni della prima quanto a quelle della seconda parte, cosa ovvia per il volume corelliano, ma assai meno per quello di Zipoli. La seconda riga («PER ORGANI, E CIMBALO») specifica al tempo stesso la destinazione strumentale e quella sacra o profana, corrispondente alla bipartizione del volume. Si rende poi necessario (al contrario di quanto accade nella prima parte del libro di Corelli, in cui i movimenti di ciascuna sonata non hanno alcun titolo specifico) l'elenco delle composizioni presenti nella prima parte («TOCCATA, VERSI, CANZONE, OFFERTORIO / ELEVAZIONI POST COMUNIO E PASTORALE»).
46. Altrettanto piene di ogni virtù (sebbene di diverso rango) le due dedicatorie protettrici, quella di Corelli, Sofia Carlotta Elettrice di Brandeburgo e quella di Zipoli, Maria Teresa Strozzi, principessa di Forano, abbondano di musicale virtù («perfetta» è la cognizione dell'armonia di Maria Teresa e addirittura «fondata e scientifica» quella di Sofia Carlotta). Di fronte a tanta profondità d'intelletto Corelli, che si dice «il più debole» di tutti i musicisti, chiede perdono per la «viltà dell'offerta», ma spera sia gradita la «venerazione» con la quale implora la protezione della nobildonna. Zipoli cerca invece una giustificazione alla propria «temerità» e spera di trovarla in due circostanze derivanti entrambe non da lui ma dalla nobildonna stessa: come i dipinti poco riusciti attirano lo sguardo solo perché arricchiti d'oro, così i suoi «primi parti» faranno grazie al nome della nobile protettrice che recano; sono «ossequioso tributo di rispetto» per la «parzialità con cui è sempre stato da lei protetto. Si protestano infine i due autori, con la medesima formula, umilissimi servitori delle loro gran dame.
47. È anche presente, a destra, in alto, l'annotazione «Zipoli / Domenico», apposta di recente a matita. Con la stessa matita, sul recto della carta di guardia, è scritta l'attuale collocazione: «Stamp N 161». Tutte le annotazioni a matita paiono di epoca recente. Oltre a quelle già indicate vi sono le seguenti: sul recto della carta di guardia si trova un disegno che può sembrare una piccola mappa; diverse annotazioni di carattere esecutivo sono presenti nella Sonata in Do maggiore, nella Sonata in re minore e nelle Partite in La minore.

ha tracciato sul ritaglio, a matita, le lettere sottostanti per renderle visibili.⁴⁸ Composti da due sole carte (cioè da un unico foglio ripiegato) sono anche i due fascicoli seguenti e l'ultimo del volume. Il primo contiene, nell'ordine, il frontespizio e la dedica, mentre il secondo le prime quattro pagine di musica; l'ultimo fascicolo contiene le pp. 61-62 di musica e un foglio bianco che fa da carta di guardia, sul recto della quale si trova un'altra iscrizione antica, tracciata con inchiostro scuro nel margine alto a sinistra, di difficile decifrazione e comprensione: «Sonate [per] Cembalo del P. [ma poco chiaro; forse «Padre»] M., tratte [ma non chiaro] dai pensieri [ma non chiaro] del Zipoli» (Figura 8). Tutti gli altri fascicoli sono composti invece da quattro carte (cioè due fogli ripiegati inseriti uno dentro l'altro).⁴⁹

Altre due particolarità caratterizzano la copia di Assisi: nel frontespizio, identico a quello di **RA** (Figura 3), a penna, ma disegnato in modo che possa apparire come stampato, è stato aggiunto un accento sulla parola «Giesù»; dalla data che si trova nella dedica (Figura 5) è stato raschiato via l'anno e si è formato un buco sulla pagina.

L'inclusione del Verso precedentemente omissa sembra essere l'unica ragione che ha determinato la nascita della seconda impressione delle *Sonate*.⁵⁰ La composizione è collocata dopo il primo ciclo di Versi e Canzona, come accade nei due manoscritti **M** e **N**. Ciò ha determinato la necessità di correggere la paginazione. L'esclusione delle variazioni 4-13 delle Partite in La minore (una semplice mutilazione della composizione), non obbedisce a ragioni musicali, ma commerciali: è evidente che il numero di pagine non doveva superare quello di **RA**.

Essendo sopravvissuto un solo esemplare, si deve supporre che il numero di copie stampate di **RB** sia stato esiguo. È addirittura possibile che questo esemplare sia una prova di stampa di un nuovo progetto poi abbandonato. D'altro canto **RB** non sembra essere una bozza, poiché gli interventi (l'accento sulla parola «Giesù», la rimozione della data) intendono emendare l'esemplare e non indicare correzioni da effettuarsi sulle lastre. È anche ragionevole pensare che chi ha cancellato la data la ritenesse inesatta a ragion veduta. Se così fosse questo testimone andrebbe collocato dopo il 1716, dunque dopo la partenza di Zipoli da Roma.

48. Su Guerrinoni non è stato possibile rintracciare alcuna notizia. Potrebbe trattarsi di un possessore del volume, vista la formula usata. In questo caso non si potrebbe escludere che a lui si debbano anche le altre annotazioni manoscritte presenti su questo esemplare, ma mancano riscontri certi.
49. Non è presente alcuna segnatura. Il volume è composto da 10 fascicoli (considerando anche il primo in parte incollato alla copertina e contenente la carta di guardia). I fascicoli 2, 3 e 10 sono composti da due sole carte; tutti gli altri da quattro carte. Tutti i fascicoli presentano filoni verticali e vergelle orizzontali. Sulla carta del frontespizio è presente una porzione di filigrana in basso al centro. Le altre filigrane, sempre parziali, si trovano invece in alto, al centro (talvolta un poco spostate a destra o a sinistra). Non sono visibili filigrane sulla carta di guardia iniziale, su quella della dedica, sulle cc. 5-6, 9-10, 11-12 (fascicolo 3) e 13-14 (fascicolo 4).
50. È improbabile che **RB** sia nata per soddisfare una sovrabbondante e impreveduta domanda del mercato, perché in questo caso i mutamenti effettuati in **RB** non sarebbero stati necessari.

Passando ai due manoscritti **N** ed **M**, la prima cosa da notare è che sono opera dello stesso copista, come risulta evidente dal raffronto delle grafie presentato in Figura 9. I testi non musicali, gli svolazzi, i numeri, le chiavi, le note e le pause sono disegnati nello stesso modo. Anche la parola «Fine» alla conclusione del manoscritto è scritta in modo simile e reca lo stesso svolazzo.⁵¹ Le differenze sembrano essere frutto del diverso atteggiamento del copista piuttosto che dello stile di scrittura: copia più accurata e con pochi errori **N**; più frettolosa e con diversi refusi **M**. Nella parte per organo **N** presenta un'impaginazione più ariosa;⁵² in **M** compaiono abbreviazioni che in **N** sono annotate in forma estesa.⁵³

Il manoscritto più strettamente connesso con le stampe è **M**.⁵⁴ Esso giunse alla biblioteca Mozzi-Borgetti di Macerata nel 1879 insieme ad altri 200 volumi di musica sacra e profana, dono di Giuseppe Natali, congiunto ed erede del precedente proprietario del fondo, Antonio Natali (Macerata, 27/12/1781-12/9/1855), impiegato postale con funzioni dirigenziali, cultore di storia e cronaca locale, collezionista di musica e compositore.⁵⁵ Più celebre di lui fu suo fratello Raffaele, il quale iniziò la sua carriera di sacerdote come segretario del vescovo Strambi a Macerata e dal 1817 si trasferì a Roma dove risiedette fino alla morte avvenuta nel 1871. Fu abate di S. Vittore e cappellano pontificio. È famoso per essere stato il principale testimone delle miracolose visioni di Anna Maria Taigi (1769-1837), sulle quali si basò la causa di canonizzazione di lei, che si concluse nel 1920 quando Benedetto XV la proclamò beata.⁵⁶ Non vi sono prove materiali, ma è possibile che attraverso di lui **M** sia giunto da Roma a Macerata.

Il volume (dell'integrità del quale fanno fede l'accurata rilegatura e la parola «Fine» tracciata in bella calligrafia sull'ultima pagina) non reca indicazioni di luogo e di data ed è composto da 66 pagine di formato oblungo, in quar-

51. I caratteri che seguono la parola «Fine» non sono però gli stessi. In **N** sembrerebbero «L. C», o «I.C»; in **M** sono ancor meno decifrabili e in parte nascosti dall'incollatura della pagina. Sia Erichson-Bloch (ERICKSON-BLOCH, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, p. 59), sia Lange (LANGE, *Domenico Zipoli en Roma (1709-1716)*, p. 78), nello svolazzo intravedono le iniziali di Zipoli.
52. Quando nell'ultima accollatura alla fine della pagina resta dello spazio vuoto e segue un brano che va eseguito di seguito, viene posta l'avvertenza «v.s. volti». In **M** è raro che resti dello spazio e quando ciò avviene non vi è mai una simile indicazione.
53. Ad esempio all'inizio dell'*Elevazione* in Do maggiore la nota di pedale in **M** è indicata con la sola prima semibreve da cui parte una legatura sospesa.
54. La sua presenza fu segnalata per la prima volta da Claudio Sartori: SARTORI, *Le Biblioteche Italiane*, pp. 107-153: 135-136. Una descrizione approfondita del contenuto si trova in ERICKSON-BLOCH, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, pp. 42-66.
55. Il fondo è descritto e inventariato in ADVERSI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. Vol C (parte prima-seconda)*. Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti. Fra i documenti conservati nella cartella indicata col n. 1103 si trova un dattiloscritto intitolato *Dizionario biografico dei Maceratesi illustri (sec XX)*, contenente al numero 96 una biografia di Antonio Natali, da cui sono state ricavate le notizie biografiche qui trascritte.
56. VOLPATO *et al.*, *Monaci, ebrei, santi: Studi per Sofia Boesch Gajano -Atti delle Giornate di studio Sophia kai historia Roma, 17-19 febbraio 2005*, p. 353.

to, appartenenti a 8 fascicoli, ricavati da altrettanti fogli.⁵⁷ Sulla copertina, nell'angolo in alto a destra, è scritto con inchiostro nero-marrone «N. 174», segno che il volume apparteneva a una collezione.⁵⁸ Sono presenti due carte veline di guardia all'inizio del volume e altre due alla fine, legate rispettivamente al primo e all'ultimo fascicolo.⁵⁹ Sulla costa con inchiostro marrone chiaro vi è il titolo, «Zipoli / Sonate».

Se si escludono queste minime annotazioni, **M** non contiene altro che il testo musicale, il quale è distribuito in maniera perfettamente corrispondente sia a **RB** (oltre che nelle parti comuni, anche nel Verso mancante nell'altra stampa), sia a **RA** (nelle parti comuni e nella parte mancante in **RB** delle Partite in La minore). Ciò rende estremamente improbabile che si tratti di una copia posteriore alla stampa, poiché si dovrebbe ritenere che chi la eseguì abbia collazionato **RA** e **RB**. È invece probabile che **M** sia l'antigrafo utilizzato per l'incisione delle lastre, poiché combacia perfettamente con le stampe nella ripartizione dello spazio, pagina per pagina e riga per riga; inoltre le indicazioni del metro, le armature, i mutamenti di chiave, gli a capo (anche quando spezzano a metà la battuta) sono i medesimi.⁶⁰ L'incisore, che copiava a specchio la musica, aveva infatti bisogno di utilizzare un modello con una precisa ripartizione dello spazio. Si può vedere un esempio di questa corrispondenza nella pagina iniziale del Preludio in Si minore contenuta in **M** (Figura 10) e nella corrispondente pagina di **RA** (Figura 11).

M è spesso trascurato nel contenuto musicale. Numerosissime sono le lezioni errate, che appaiono invece corrette nelle stampe. Si tratta spesso di alterazioni mancanti, ma è anche frequente l'indicazione errata di alcune note (a volte si tratta dell'altezza, a volte della durata), l'omissione di pause e persino quella di note o di intere linee melodiche, come ad esempio accade nel penta-

57. L'ultimo fascicolo conta 5 carte (10 pagine) e non 4 (8 pagine) come gli altri, poiché vi è stata incollata alla fine una carta supplementare, contenente la parte conclusiva delle Partite in La minore. In alto a destra, visibile ogni otto pagine, vi è la segnatura, che, considerata la somiglianza della grafia, potrebbe essere stata apposta dallo stesso copista. La rilegatura (per la cui realizzazione il volume è stato rifilato) è antica e contiene un errore che dimostra che essa fu effettuata dopo la copiatura della musica. Il foglio interno del quinto fascicolo è stato piegato al contrario, perciò l'ordine delle carte contenenti All'Elevezione, Pastorale e Offertorio è errato. La sequenza delle pagine del fascicolo risulta infatti: 5¹ 5² 5³ 5⁶ 5³ 5⁴ 5⁷ 5⁸. 5⁷ è bianca e separa le due parti del volume. Sulla pagina 5⁸ inizia il Preludio in Si minore della prima sonata per cembalo.
58. Il numero è stato recentemente cancellato con evidenti tratti di pennarello viola. Altri segni grossolani tracciati con lo stesso pennarello sono stati usati per cancellare una collocazione obsoleta, apposta modernamente al centro della pagina, con un pennarello nero.
59. Sulle due veline iniziali è stato posto il timbro circolare della biblioteca affiancato dal vecchio numero di catalogo (184861). Sulla seconda velina si trova anche un timbro lineare più recente con l'indicazione della nuova collocazione: «Manoscritti musicali / 24/21». Sulle due carte di guardia interne (la seconda e la terza) si trova in filigrana una corona che sormonta uno scudo, contenente una stella e un giglio, sotto il quale vi è un tralcio di vite. Né sulle veline esterne, né sulle restanti carte del volume sono visibili altre filigrane.
60. Unica eccezione è il fatto che ad ogni cambio di chiave le stampe ripetono l'armatura, mentre il manoscritto la omette.

gramma inferiore delle bb. 6-11 della Sarabanda in Sol minore, in cui manca la parte interna (Figura 12), la quale è invece presente sia in **RA** (Figura 13) che in **RB**. Ci sono insomma molte trascuratezze nel testo musicale, ma nessuna correzione, segno che questa operazione fu, com'è ovvio, riservata alle bozze di stampa.

L'ultimo testimone collegato all'edizione del 1716 delle *Sonate* è il manoscritto **N**, che appartiene al fondo musicale donato da Clotilde Capece Minutolo di Canosa alla Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli nel 1882.⁶¹

Il volume è rilegato con copertina simile a quella degli altri volumi del fondo. Sul dorso, in alto: «ZIPOLI / SONATE»; in centro: «257»; in basso: etichetta con l'attuale collocazione. Sono presenti due carte di guardia all'inizio del volume ed una alla fine.⁶² Su quella anteriore esterna, in alto al centro: «N. 257», poi cancellato, con inchiostro simile a quello con cui è scritto. Numeri analoghi, posti nella stessa posizione, compaiono anche sugli altri volumi del fondo. In basso a destra: «C. C. Minutolo». Sul recto della carta di guardia anteriore interna, in alto a sinistra, ma di difficile decifrazione: «All'Ill.^{ma} Sig.^{ra} Sig.^{ra} P[regiatissi]ma Col[endissi]ma» («Sig.^{ra}» sembra ripetuto due volte). Nella riga successiva la frase è interrotta prima del nome della destinataria del dono («La Sig ...»). Poco più in basso si trova una citazione, tratta dal salmo 50:18 della *Vulgata*, da cui viene anche una parte del testo del Miserere: «Quoniam si voluisses sacrificium dedissem utique».⁶³ Segue il frontespizio, che è, come le carte di guardia, incollato al primo fascicolo, sul quale, in alto, al centro, con inchiostro simile a quello delle note presenti sulle carte di guardia, vi è l'indicazione: «Parte 1^a e 2^a». Il testo musicale (e la pagina bianca contenente solo l'indicazione «PARTE SECONDA») è distribuito su 37 fogli,⁶⁴ appartenenti a 9 fascicoli di quattro fogli ciascuno sui quali era presente la segnatura, poi eliminata con la rifilatura effettuata in funzione della rilegatura, ma ancora sporadicamente visibile in alto a destra. All'ultimo fascicolo (9) sono

61. Le tre sorelle Paolina, Adelaide e Clotilde Capece Minutolo, con l'aiuto della madre Matilde e la guida del maestro Giuseppe Balducci, diedero vita ad un celebre cenacolo musicale e letterario, frequentato dalla nobiltà e dall'alta borghesia napoletana. Ne resta testimonianza in un diario, rimasto manoscritto, appartenente al lascito di Clotilde. Le tre sorelle furono interpreti e compositrici di valore (di Clotilde e Paolina restano un centinaio di composizioni). Cfr. CONTI, *Nobilissime allieve della musica a Napoli fra '700 e '800*. Alle pp. 201-234 è trascritto il catalogo stilato dalla stessa Clotilde (nel quale, stranamente, le *Sonate* non compaiono). Un'altra trascrizione del catalogo con una descrizione del fondo si trova in AMATO, *La biblioteca del conservatorio San Pietro a Majella di Napoli* (devo la segnalazione alla cortesia del dott. Cesare Corsi, che ringrazio).
62. Si tratta di carte di tipo più leggero rispetto alle altre. Solo su quella anteriore esterna è presente una porzione di filigrana (ma poco chiara) nell'angolo in basso a destra.
63. A proposito di ciò va segnalato che nel fondo da lei donato si conservano *I Sette Salmi Penitenziali messi in musica da Clotilde Capece Minutolo per sua sorella Adelaide. Posillipo l'estate di 1848*, fra cui il *Miserere*.
64. Numerati a matita in epoca recente, probabilmente dal bibliotecario che ha compilato la scheda del catalogo della biblioteca, visto che, sempre a matita, in basso, a destra sulla pagina del frontespizio, vi è l'indicazione poi trascritta nel medesimo catalogo: «N. B. Copia settecentesca dell'ediz. 1716».

incollate una carta supplementare contenente le ultime due pagine del testo musicale e la carta di guardia finale.⁶⁵

Il contenuto musicale dei due manoscritti è lo stesso. Nella sezione per cembalo anche l'impaginazione è perfettamente corrispondente. Che il medesimo copista abbia eseguito due copie, utilizzando sia **RA** che **RB**, e abbia impaginato la prima parte in modo diverso da entrambi i modelli in una sola delle due copie mi pare congettura da scartare. Al contrario mi pare più probabile che i due manoscritti, per la completezza del loro contenuto, siano precedenti alle due stampe.

Diversi indizi fanno supporre che **N** sia l'antigrafo di **M** e non viceversa. Uno si trova alla b. 4 del decimo dei versetti del Verso. In **N** alla mano sinistra in chiave di basso vi sono quattro note pasticciate (Figura 14), in **M** una lezione errata (Figura 15), in **RB** quella corretta (Figura 16). È assai improbabile che sia **M** sia **N** derivino da **RB** e che per caso sia stato commesso un errore nel medesimo luogo. È più logico supporre che **M** sia stato indotto in errore dalla lezione pasticciata di **N** e che **RB** sia stato corretto con il raffronto di **N**.⁶⁶ Un caso analogo si trova nel pentagramma inferiore delle bb. 17-18 della Gavotta in Si minore. **N** disegna male la pausa di croma all'inizio della seconda battuta tanto da farla sembrare una legatura che parte dal Fa della battuta precedente (Figura 17). **M** è indotto in errore e segna una legatura (Figura 18). **RA** (Figura 19) e **RB** danno la lezione corretta.⁶⁷ Anche nel caso già segnalato occorrente alle bb. 6-11 della Sarabanda in Sol minore (Figura 12) in cui **M** omette la parte interna,⁶⁸ è probabile che **N**, che fornisce la lezione corretta (Figura 20), sia servito per la correzione di **RA** (Figura 13) ed **RB**.⁶⁹ Due casi analoghi a questo sono costituiti uno dall'omissione del punto di valore sul Si minima nel pentagramma inferiore della prima battuta del Preludio in Si minore in **M** (Figura 10): **N**, che presenta la lezione corretta (Figura 21), può esser servito per la correzione di **RA** (Figura 11); l'altro dalla b. 47 della Canzona in Re minore: **N**, **RA** e **RB** recano nell'ultimo accordo del pentagramma superiore la lezione corretta (Mi – La) e **M** quella errata (Fa – La).

N però, per quanto sia una copia accurata, non è esente da errori. In qualche rara occasione capita che tutte le fonti presentino la stessa lezione scorretta, come nel caso dell'accordo scritto una terza più in alto del dovuto nel

65. Tutti i fogli hanno vergelle orizzontali e filoni verticali. In alto, in centro, o sui primi due fogli di ogni fascicolo (2, 6, 7, 8, 9) o sugli ultimi due (1, 3, 5), compare una parte di filigrana (due porzioni di cerchi concentrici, con all'interno parte di un disegno non chiaro).
66. Una tenue traccia del fatto che la correzione sia avvenuta a lastra già incisa potrebbe essere costituita dalla posizione leggermente più bassa del normale delle prime tre note della battuta (Figura 16).
67. Un esempio altrettanto chiaro di errore indotto in **M** da una lettura errata di **N** si trova nel pentagramma superiore della b. 10 del Preludio in Sol minore dove, forse a causa della posizione troppo spostata a sinistra della pausa di semicroma all'inizio del terzo tempo in **N**, il copista di **M** scrive una quartina di semicrome che produce un ritmo sovrabbondante.
68. Che si tratti di una trascuratezza e non di una lezione alternativa è evidente dal fatto che tutte le gambe delle note sono rivolte verso il basso per permettere l'inclusione di una voce superiore.
69. Oltre che alla b. 18 della stessa Sarabanda, ciò accade anche alla b. 20 del Verso.

pentagramma superiore della b. 21 della Gavotta in Si minore (Do \sharp^3 – Mi 3 – La 3 anziché La 2 – Do \sharp^3 – Fa \sharp^3). Altre volte **N** ed **M** condividono un'identica omissione, mentre all'errore viene posto rimedio nella stampa. Ciò accade al pentagramma superiore della b. 53 della Canzona in Do maggiore in cui **N** (Figura 22) e **M** (Figura 23) omettono l'ultima nota della voce interna (Si minima) mentre **RA** (Figura 24) e **RB** danno la lezione corretta.⁷⁰ La dipendenza di **M** da **N** mi pare ribadita anche nei casi in cui **M** corregge **N**, visto che la correzione non è mai esente da problemi. Sempre nella Canzona in Do maggiore, al pentagramma superiore della b. 39, **N** omette due semiminime della voce inferiore (Figura 25); **M** corregge, ma male, ponendo la prima semiminima fuori posto (Figura 26), mentre **RA** (Figura 27) e **RB** presentano la lezione corretta. Particolarmente problematica è poi la lezione di **N** del Minuetto in Re minore (Figura 28). A parte la mancanza del titolo (presente in tutti gli altri testimoni), al pentagramma inferiore alle bb. 11-14 gli accordi risultano anticipati per errore di una misura. **M** dà una lezione alternativa non scorretta, riducendo il numero delle voci⁷¹ (Figura 29). **RA** (Figura 30) dà (come **RB**) la lezione più completa e corretta. È una conferma del fatto che **M** presenta incertezze ogni volta che **N** dà una lezione problematica, circostanza che rafforza l'idea che **M** sia copia di **N**.

Trattandosi, come s'è detto, dello stesso copista, vi è da chiedersi se sia possibile che egli in tali casi sia stato tratto in inganno da se stesso. La circostanza sarebbe improbabile se a eseguire le copie fosse stato Zipoli stesso, il quale, oltre ad avere chiara in testa la musica, avrebbe potuto far riferimento ad altri manoscritti. Al contrario un copista incaricato dall'editore, che sembra lavorare con una certa fretta, che non è tenuto a porsi questioni di corretta interpretazione del testo musicale, può di certo avere inteso male ciò che egli stesso aveva in precedenza scritto.

Pur essendo disegnato a mano, il frontespizio principale di **N** (Figura 31) è molto simile a quello dell'edizione romana (Figura 3): è diviso nello stesso numero di sezioni, disposte nello stesso ordine (titolo, contenuto, dedica, autore); impiega caratteri che danno al testo un'enfasi simile a quella delle stampe; è incorniciato nella medesima maniera. Vi sono però varianti non trascurabili: vi manca l'indicazione «OPERA PRIMA»; ci sono differenze negli a capo;⁷² sono presenti imprecisioni nell'indicazione di alcune composizioni. È il caso di prestare una particolare attenzione a quest'ultima differenza. Nella stampa vi è esatta corrispondenza con il contenuto della prima parte del libro. In **N**, al contrario, le parole «Toccate» e «Offertori» lasciano intendere, erroneamente, che queste composizioni siano più d'una. La spiegazione che mi pare più ra-

70. Un altro caso del genere si trova al pentagramma superiore della b. 16 del Preludio in Si minore in cui **N** e **M** omettono il Si minima del secondo tempo della battuta.

71. Lo fa anche alle bb. 4, 5, 6 e 9.

72. Il titolo è posto su due righe («SONATE / D'Intavolatura») nel manoscritto e in una sola nella stampa, nella quale si evita anche di spezzare il nome della nobile protettrice che viene posto in una riga a sé. Una riga a sé (con maggiore evidenza rispetto al resto della sezione) è riservata nella stampa anche al nome della chiesa presso cui Zipoli era impiegato.

gionevole è in primo luogo che il frontespizio sia stato scritto prima che tutta la musica fosse copiata, poi che in quel momento fosse prevista l'inclusione di più d'una Toccata e di più d'un Offertorio e, infine, che le composizioni non presenti siano state escluse dall'opera solo in seguito, durante la realizzazione della copia.⁷³

Insomma è probabile che **N** (compreso il frontespizio) sia nato per fare da modello per l'incisione. Perché allora esso non fu utilizzato e si copiò **M** per lo stesso scopo? L'unica risposta che mi pare plausibile è che ci sia stato bisogno di limitare i costi di stampa e che per farlo sia stato necessario ridurre il numero delle pagine. Infatti, escludendo dal conto quelle non musicali, **N** occupa 73 pagine, corrispondenti a 292 accollature, mentre **M** ne occupa solo 65, per un totale di 260 accollature. Si ebbe cioè una riduzione di ben 8 pagine della sezione organistica pur mantenendo lo stesso contenuto musicale. Due circostanze lasciano poi supporre che tale riduzione fu decisa prima della stesura della seconda parte di **N**. La prima è la già descritta mancata corrispondenza fra quanto indicato sul frontespizio e il reale contenuto del volume. La seconda consiste nella perfetta coincidenza con **M** della parte per cembalo, che in effetti è impaginata in modo meno arioso di quella per organo di **N** e quindi non deve aver richiesto una diversa impaginazione. Perché allora venne ricopiata anche questa seconda parte? Due possibili ragioni. La prima è che fosse necessario fornire all'incisore un solo volume completo anziché due da copiare parzialmente. La seconda è che, per recuperare le spese sostenute, i due volumi, dopo il loro utilizzo in tipografia, siano stati destinati alla vendita, cosa che in effetti deve essere avvenuta.

Se la ricostruzione fin qui proposta è corretta, allora **N** fu l'antigrafo di **M**, il quale a sua volta venne usato come modello per l'incisione delle lastre utilizzate tanto per **RA**, quanto per **RB**. È probabile infatti che anche il Verso poi espunto dovesse comparire in **RA**. In **N** esso occupa quasi quattro pagine, per un totale di 15 accollature, che in **M** e in **RB** si riducono a 12 e di pagine ne occupano solo tre. A farne le spese è in particolare l'ultimo versetto (n. 10), che da quasi due righe (Figura 32) si riduce ad una sola (Figura 33). In **N** la barra che separa la penultima dall'ultima battuta è fuori posto. A ciò si è aggiunto il problema dell'assoluta mancanza di spazio in quel punto in **M**, in cui, qualunque ne sia stata la ragione, è stata presa la drastica decisione di eliminare una battuta intera. La chiusa così diviene assai più brusca di quella in **N**. In **RB** la battuta rimossa in **M** c'è (Figura 34), ma il passo è estremamente pasticciato. La penultima nota della voce superiore del pentagramma inferiore (Si minima) ha valore dimezzato rispetto al necessario, oltre a ciò la barra di inizio dell'ultima battuta è fuori posto, infine l'ultimo accordo in ambedue i pentagrammi per assoluta mancanza di spazio è schiacciato oltre la giustezza del rigo musicale, nella parte estrema del margine destro della pa-

73. Se **N** fosse una copia d'epoca successiva alle due stampe bisognerebbe supporre che il copista avesse a disposizione altri manoscritti, che poi invece non utilizzò, da cui copiare le composizioni non presenti né in **RA**, né in **RB** né in **M**. L'ipotesi mi pare assai improbabile.

gina. Il risultato è pessimo: il passo è quasi illeggibile. Eppure, sebbene il rigo sia indubbiamente congestionato, sarebbe stato possibile distribuire in modo più omogeneo la musica ed evitare una conclusione così mal fatta. Perché non la si evitò? L'incisore utilizzò come modello **M** (anche in queste tre pagine gli a capo combaciano perfettamente), seguendo la lezione là presente, cioè con una battuta di meno. In seguito si prese la decisione di ripristinare la lezione di **N** correggendo la lastra già pronta senza incidere una nuova, con il pessimo risultato descritto. Ciò può essere avvenuto o all'epoca della definizione di **RA** o quando venne progettato **RB**. In quest'ultimo caso il ripristino della battuta mancante sarebbe avvenuto probabilmente in un'epoca successiva alla partenza di Zipoli da Roma. Va ricordato infatti che Zipoli partì nella primavera del 1716 per recarsi a Siviglia come novizio gesuita, dove soggiornò fino alla partenza per il Paraguay avvenuta circa un anno dopo. Per questo mi pare più ragionevole credere che la correzione sia avvenuta già all'epoca di **RA** e che, forse a causa del risultato non soddisfacente, sia stata presa la decisione di escludere l'intera composizione dal volume. In seguito, all'epoca di **RB**, dunque dopo la partenza del compositore da Roma, le tre lastre, con le correzioni già fatte, sarebbero state numerate e incluse nella nuova impressione. Che Zipoli si sia occupato della seconda edizione da Siviglia è possibile, magari con l'aiuto del fratello Giuseppe che risiedeva a Roma ed era come lui musicista. È anche possibile che egli non abbia avuto nella vicenda alcuna parte. È però evidente che **RB** riavvicina il testo alla versione primigenia di **N**, cosa che appare come una sorta di riparazione.

Se questa ricostruzione è corretta **N** e **M** sono stati prodotti in un periodo di tempo relativamente breve, antecedente la pubblicazione di **RA** avvenuta il primo gennaio 1716, mentre **RB** in una data successiva di cui è possibile (ma non certo) che il termine *post quem* sia il primo gennaio 1717.

Vale la pena a questo punto di riepilogare le fasi del processo editoriale in base alle osservazioni fatte.

1. Viene eseguito **N** allo scopo di servire da modello per la stampa delle Sonate. L'ordine dei brani è quello definitivo. Manca però il secondo frontespizio e il primo presenta varianti, che lasciano supporre che rispetto alle intenzioni iniziali siano state escluse dalla copia almeno una Toccata e un Offertorio.
2. Durante la stesura di **N** ci si deve essere resi conto che il costo era eccessivo. Pur mantenendo lo stesso contenuto musicale, si decise di ridurre lo spazio della parte organistica. Fu perciò eseguito un nuovo modello per l'incisione delle lastre, **M**, in cui il numero totale delle pagine venne ridotto da 73 a 65: la prima parte passò da 46 a 38 pagine, mentre la seconda rimase invariata.
3. Vennero incise le lastre: 65 pagine di musica più i due frontespizi e la dedica. Si procedette anche alla correzione delle bozze.
4. Forse in questo momento si decise di aggiungere sulla lastra già incisa la battuta omessa in **M** nella conclusione del Verso. Si decise alla fine di escludere le tre lastre già incise contenenti l'intera composizione. Si ottenne

così un'ulteriore riduzione delle pagine che scesero a 62, ma ciò comportò anche una diversa impaginazione (le pagine dispari che seguono la parte tagliata divennero pari e viceversa, perciò il secondo frontespizio si venne a trovare sul verso anziché sul recto del foglio). Si procedette quindi all'incisione dei numeri di pagina e della data nella dedica, «il primo Gennaio 1716», attorno alla quale probabilmente il testimone **RA** vide la luce. Si deve anche supporre che tutte le operazioni descritte sopra siano avvenute in un periodo, non troppo ampio, precedente quella data.

5. In un'epoca successiva si volle tornare alla versione prevista da **N**, utilizzando le lastre contenenti il Verso, espunte da **RA** e probabilmente già corrette con l'inclusione della battuta che era stata tagliata in **M**. Evidentemente persisteva l'obbligo di non superare il numero di pagine di **RA**. Perciò vennero eliminate le ultime quattro pagine contenenti le variazioni 4-13 delle Partite in La minore. Ne risultò una mutata paginazione: vennero cancellati tutti i numeri di pagina di **RA** dalle lastre e si incisero i nuovi. Il risultato di queste operazioni è **RB**. Nell'unica copia superstite la data è cancellata. Se l'autore della cancellatura sapeva quando era stata effettuata realmente la seconda impressione, allora il primo gennaio 1717 sarebbe la data post quem di **RB**.

Titolo, influenze e stile

Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo è titolo per alcuni aspetti insolito, sia perché *intavolatura* è termine desueto,⁷⁴ sia per l'associazione con *sonata*. È infatti facile imbattersi in Toccate, Canzoni, Versi, Capricci, Selve di composizioni «intavolate» o «d'intavolatura», ma non in 'Sonate d'intavolatura',⁷⁵ se non dopo la comparsa di quelle di Zipoli.⁷⁶ Ricorrente è invece l'uso del termine *sonata*, sia per indicare in senso generico qualsiasi composizione da suonare (e perciò è spesso utilizzato al plurale nei titoli generali delle opere per tastiera), sia per indicare una composizione in particolare.⁷⁷ Nel volume di

74. Non è più utilizzato nella musica per tastiera dalla pubblicazione della *Selva di varie composizioni d'intavolatura per cimbalo ed organo* di Bernardo Storace del 1664. Desueto ma non estinto: datata 1716 è una manoscritta *Intavolatura. Del Sig. Gaetano Greco* conservata nella Biblioteca del Conservatorio di musica "San Pietro a Majella" di Napoli (Musica Strumentale 74).
75. Vi è una sola eccezione costituita dal *Neuer Clavier Übung, anderer Theil, 7 suites and 1 sonata* di Johann Kuhnau stampato nel 1692. Kuhnau ricava terminologia e forme musicali non dalla musica per tastiera ma da quella italiana per violino della metà del XVII secolo (Legrenzi e Cazzati principalmente). Cfr. APEL, *The history of the keyboard music to 1700*, pp. 667 e sgg e SILBINGER, *Keyboard Music Before 1700*, pp. 202 e sgg.
76. È il caso delle *12 Sonate d'intavolatura per l'organo e il cembalo* di Giovan Battista Martini pubblicate da Le Cene ad Amsterdam nel 1742, il cui titolo ricalca quello della raccolta di Zipoli.
77. Nella stampa bolognese curata da Giulio Cesare Arresti, intitolata *Sonate da organo di varii autorii* e risalente probabilmente agli anni 1697-98, il termine è impiegato oltre che,

Zipoli esso è impiegato, al plurale, solo nel titolo generale, mentre le composizioni presenti hanno titoli specifici diversi, elencati nei frontespizi della prima e della seconda parte, secondo la pratica ricorrente nella musica per tastiera e diversamente da quanto avviene nella musica per archi in cui il termine indica una successione di più movimenti, come nelle corelliane *Sonate op. V*. D'altro canto nell'*Intavolatura* è possibile scorgere anche una certa tendenza alla geometria, costituita essenzialmente dalla speculare presenza di sei Sonate per organo (la Toccata e i cinque cicli di Versi e Canzona) e di sei per cembalo (le quattro *suites* e le due Partite). Questa tendenza, però, è contraddetta dalla presenza delle altre composizioni incluse nella prima parte, che alterano l'equilibrio e la simmetria dell'insieme. Il Verso per il suo carattere modulante, di transizione fra la prima Sonata (in Re minore) e la seconda (in Do maggiore), avrebbe potuto assumere una funzione strutturale all'interno dell'opera solo se fossero state presenti analoghe composizioni di analoga funzione fra le altre Sonate, cosa che però non avviene. I brani per particolari occasioni liturgiche sono privi di legame strutturale con i cicli di Versi e Canzona e per loro il termine Sonata può essere applicato solo nella più generica accezione di composizione da suonare. Senza queste composizioni ci troveremmo di fronte ad una pubblicazione divisa in due parti simmetriche, concepita interamente come un numero d'opera corelliano, che ha come unità minima la Sonata, costituita dal ciclo di Versi e Canzona oppure dalla sola Toccata (con funzione introduttiva) nella parte organistica, e da una sequenza di danze o dalle Partite in quella cembalistica. La presenza di composizioni non iscrivibili nella struttura geometrica dell'opera riconduce la parte organistica delle *Sonate d'intavolatura* all'interno dell'antica tradizione del libro concepito come raccolta di composizioni di un autore. Il procedimento di formalizzazione e di astrazione appare insomma incompiuto. D'altro canto è evidente l'intento di far convergere le forme tradizionali delle composizioni di derivazione laica e religiosa (corrispondenti alla destinazione per il cembalo e per l'organo) in due generi di Sonata, uno di ispirazione corelliana (le Sonate per cembalo) e l'altro di concezione originale (i cicli di Versi e Canzona).

al plurale, nel titolo, per indicare tutte le composizioni del volume, sia di stile imitativo (è il caso ad esempio delle due Sonate presenti di «N.N. di Roma», alias Pasquini), che d'altro genere (ad esempio la Pastorale sempre di Pasquini), tanto di uno, quanto di più movimenti (come la Sonata n. 3 di Kerll). Analoghi sono i casi delle *Toccate e Sonate per Cembalo*, opera manoscritta conservata a Bologna (Museo internazionale e Biblioteca della musica, MS DD 53) e del manoscritto delle *Sonate per gravicembalo* di Bernardo Pasquini (Berlino, Staatsbibliothek, Ms. L. 215). Cfr. APEL, *The history of the keyboard music to 1700*, pp. 691 e sgg. SARTORI, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, p. 616 e HAYNES, *The keyboard works of Bernardo Pasquini (1637-1710)*, pp. 71-74.

La parte per cembalo (sintetizzata nella tabella 2)⁷⁸ presenta diverse affinità con le *Sonate Op. V* di Corelli.

Tabella 2. Domenico Zipoli, *Sonate*, parte per cembalo, caratteristiche

SONATA	N.	TITOLO	MOV.	TEMPO	BATT. (A+B)
SONATA 1 in Si min.	1	<i>Preludio</i>	Largo	$\frac{3}{4}$	47 (21+26)
	2	<i>Corrente</i>	Allegro	$\frac{3}{8}$	69 (30+39)
	3	<i>Aria</i>	Largo	c	11 (5+6)
	4	<i>Gavotta</i>	Allegro	c	42 (21+21)
SONATA 2 in Sol min.	5	<i>Preludio</i>	Largo	c	18 (9+9)
	6	<i>Corrente</i>	Allegro	$\frac{3}{4}$	58 (25+33)
	7	<i>Sarabanda</i>		3	21 (11+10)
	8	<i>Giga</i>	Allegro	$\frac{12}{8}$	26 (12+14)
SONATA 3 in Do magg.	9	<i>Preludio</i>		c	31 (14+17)
	10	<i>Allemanda</i>	Allegro	c	41 (18+23)
	11	<i>Sarabanda</i>	Largo	$\frac{3}{4}$	22 (9+13)
	12	<i>Gavotta</i>	Allegro	$\frac{2}{4}$	20 (9+11)
	13	<i>Giga</i>	Allegro	$\frac{12}{8}$	29 (12+17)
SONATA 4 in Do magg.	14	<i>Partite</i> (11)			126 (tema: 4+5)
				c	nn. 1-3, 9-11 (4+5)
				$\frac{12}{8}$	nn. 4-5 (4+5)
				3	nn. 6-7 (8+10)
				c	nn. 8 (8+10)
SONATA 5 in Re min.	15	<i>Preludio</i>		$\frac{3}{4}$	71 (36+35)
	16	<i>Allemanda</i>	Allegro	c	39 (17+22)
	17	<i>Gavotta</i>	Allegro	c	31 (14+17)
	18	<i>Minuet</i>		3	18 (8+10)
SONATA 6 in La min.	19	<i>Partite</i> (13)			128 (tema: 4+4)
				c	nn. 1-3, 8-12 (4+4)
				$\frac{3}{8}$	n. 4 (8+8)
				c	n. 5 (8+8)
				$\frac{12}{8}$ su c	n. 6 (4+4)
				c su $\frac{12}{8}$	n. 7 (4+4)
				$\frac{2}{4}$	n. 13 (8+8)

78. Nell'edizione a stampa non sono presenti i titoli e i numeri indicati nelle prime due colonne. Nell'ultima colonna le cifre fra parentesi indicano il numero di battute di ciascuna sezione. Ad esempio «47 (21+26)» significa che la danza è composta da 47 battute, 21 delle quali formano la sezione A e 26 la sezione B. Nel caso delle partite le cifre fra parentesi si riferiscono al numero di battute di ciascuna variazione.

Sono presenti in primo luogo alcune citazioni. Una si trova nella Giga in Sol minore. La progressione all'inizio della seconda sezione (bb. 13-18, Figura 35) è simile a quella che si incontra nella medesima posizione dell'Allegro della Sonata Op. V, n. 3 in Fa maggiore di Corelli (bb. 16-22, Figura 36).⁷⁹ Un'altra citazione dà l'impressione di un tributo di riconoscenza: il tema delle Partite in Do maggiore (Figura 37) è ricavato dall'incipit dell'Adagio d'apertura della Sonata Op. V, n. 4 di Corelli (Figura 38).

Singolare è poi il caso della Corrente in Sol minore per la sua stretta parentela con la Corrente in Re minore Op. V, n. 7. Le due composizioni si fondano infatti su un identico modello ritmico (Figura 39). Analogo è poi l'uso delle progressioni e simmetrico è lo schema formale, come si vede nella tabella 3.⁸⁰

Tabella 3. Confronto tra schemi formali nelle *Sonate* di D. Zipoli e A. Corelli

ZIPOLI				CORELLI		
<i>Battuta</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Grado</i>	<i>Sezione</i>	<i>Battuta</i>	<i>Tonalità</i>	<i>Grado</i>
1	sol	I		1	re	I
16	S \flat	III	A	18	Fa	III
26	re	V		34	la	V
27	re	V		35	la	V
40	Do	IV	B	52	Fa	III
49-58	sol	I		74-76	re	I

Sebbene vi siano alcune differenze (la presenza di un disegno di terzine nella composizione corelliana, che ne aumenta lievemente la dimensione, l'affidamento al basso del tema nella composizione di Zipoli alle bb. 16-18 e 42-47, la scelta di strade diverse nella seconda sezione per tornare dal quinto grado al primo), lo schema formale, ritmico e armonico delle due composizioni è pressoché lo stesso.⁸¹

Nella disposizione delle danze Zipoli si allontana dallo sperimentalismo di Pasquini e segue più da vicino la strada tracciata da Corelli. Pasquini impiega

79. Lo stesso materiale tematico, ricavato del medesimo Allegro corelliano, sempre in progressione, ma in forma parafrasata, è impiegato anche nella Giga in Do maggiore (bb. 13 e sgg.).

80. Le tonalità minori sono in minuscolo, quelle maggiori in maiuscolo.

81. Un'altra possibile affinità. Fra le carte conservate nell'Archivio musical de Concepción, in Bolivia, vi sono diverse composizioni per tastiera, alcune delle quali sono state pubblicate da Luis Szarán e Roberto Antonello: ANTONELLO – SZARÁN, *Domenico Zipoli y autores anónimos (XVIII), Musica en las reducciones jesuíticas*. La datazione e l'attribuzione delle opere contenute in quelle carte sono assai incerte, tuttavia non c'è dubbio che esse tramandino un repertorio risalente agli anni gesuitici delle *reducciones* e che siano connesse con l'attività di Zipoli. Vi si trovano infatti diverse composizioni tratte dall'*Intavolatura* e vi è anche la trascrizione per tastiera di un'intera sonata corelliana, proprio la Sonata Opera V, n. 7. Si trova trascritta ai nn. 10 (Preludio), 7 (Corrente), 12 (Sarabanda) e 13 (Giga) dell'edizione di Antonello e Szarán.

un numero variabile di danze (da 2 a 5), utilizza, oltre alla ormai convenzionale successione Allemanda – Corrente – Giga, anche schemi assai originali come Tastata – Corrente – Aria o Aria – Aria – Aria, predilige forme non convenzionali come la Tastata e la Bizzarria, non utilizza mai né Preludi, né Sarabande⁸² e non assegna mai un titolo generale alle sue *suites*: le singole composizioni da cui sono composte possono essere considerate come parti di un insieme solo perché condividono la stessa tonalità.⁸³ In Zipoli, come s'è detto, ciascuna Sonata ha in comune non solo la tonalità, ma anche il rientro all'inizio del Preludio iniziale, come avviene nelle *Sonate op. V* di Corelli.

Affini all'uso corelliano sono anche il numero (normalmente quattro ed eccezionalmente cinque), il carattere e la successione dei movimenti. Corelli selezionò solo poche danze: Allemanda, Corrente, Giga, Sarabanda e Gavotta. Zipoli, con la sola aggiunta del Minuetto e dell'Aria, resta nello stesso ambito. Tutte le Sonate di Zipoli, come quelle di Corelli, sono introdotte da un Preludio e si basano sulla successione lento – veloce – lento – veloce. Sempre da Corelli proviene la predilezione per i nessi iniziali Preludio – Corrente⁸⁴ e Preludio – Allemanda⁸⁵ e la Giga come brano conclusivo.

Nella parte per organo (fatta eccezione per le composizioni destinate a momenti specifici della liturgia) Zipoli ricompone le forme musicali tradizionali in un modello uniforme e astratto. Le prime sei Sonate del volume, seppure pensate per essere eseguite durante la messa, non sono destinate ad alcuna specifica ricorrenza liturgica. Fra di esse la Toccata svolge la funzione di introduzione alla prima parte del volume. La composizione è divisa in cinque sezioni di stile diverso come è possibile vedere nella tabella 4.

Tabella 4. Articolazione della *Toccata*

SEZIONE	BATTUTE	TONALITÀ	STILE
1	1-6	re	accordale
2	7-22	re → la	fiorito
3	23-27	la	accordale
4	27-34	la → Re	imitativo
5	35-48	Re → re	fiorito

Frequenti sono i richiami tematici ad altri componimenti, come quello fra il tema della sez. 2 (Figura 40) e quello del primo dei versi in Re minore (Figura 41); fra il carattere accordale della sezione 1 e il primo dei versi in Mi minore; fra il tema alla b. 40 della sezione 5 (Figura 42) e quello del primo verso in Fa maggiore (Figura 43). La tonalità di Re minore e la somiglianza di

82. Si veda in proposito HAYNES, *The keyboard works of Bernardo Pasquini (1637-1710)*, pp. 81-95.

83. HAYNES, *The keyboard works of Bernardo Pasquini (1637-1710)*, pp. 81-82.

84. È il caso nell'*Op. V* di Corelli della sonata n. 7 e, nell'*Intavolatura* di Zipoli, delle sonate in Si minore e in Sol minore.

85. Accade nelle *Sonate* nn. 8 e 10 dell'*Op. V* di Corelli e nelle *Sonate* in do maggiore e re minore dell'*Intavolatura*.

alcuni spunti tematici legano più strettamente questo brano al primo ciclo di Versi, mentre lo stile delle sezioni fiorite e delle sezioni accordali della Toccata richiama quello dei primi versi di ciascun ciclo. Siamo insomma in presenza di un componimento che fa da introduzione alla parte organistica del libro, di cui anticipa i caratteri.

Le composizioni di ciascun ciclo fanno parte di un organismo unitario e possono essere considerate come un tipo particolare di Sonata da chiesa per organo, che è al tempo stesso sia tradizionale, perché tanto i Versi quanto la Canzona sono forme ben radicate nella tradizione organistica, sia originale, perché una simile successione di brani è creazione di Zipoli.

I Versi (per i quali è possibile trovare un ascendente in quelli di Bernardo Pasquini)⁸⁶ non superano di norma le 20 battute e seguono uno schema fisso. Il primo Verso di ciascun ciclo ha carattere introduttivo, reso mediante lo stile fiorito (in tutti i casi eccetto quello del primo verso in Mi minore, che è di stile accordale). Gli altri quattro Versi sono invece di stile imitativo. Si tratta di componimenti che spesso contengono solo all'inizio due complete enunciazioni del soggetto e poi procedono con una più libera condotta imitativa, per lo più a tre parti, ma con un numero di voci liberamente variabile.

Ogni Sonata si conclude con una Canzona. Delle cinque presenti solo quella in Sol minore è formata da tre sezioni, mentre le altre sono monosezionali, tuttavia Zipoli impiega lo stesso termine per entrambe le forme.⁸⁷ Le canzoni sono fondate sull'alternanza di *fasi espositive* (in cui appare una o più volte il soggetto della composizione) ed *episodi*. La Canzona plurisezionale è costruita sul contrasto di ritmo e di stile fra le sezioni. È la composizione più tradizionale, anche se il numero variabile delle voci (teoricamente quattro, ma spesso ridotte a due sole) e la mancanza di stile osservato, la fanno apparire piuttosto come una rivisitazione moderna di una forma antica. Nelle canzoni monosezionali è possibile individuare, più o meno chiaramente delineata, una struttura in tre parti: la *parte di esposizione* in cui il soggetto è presentato in tutte le voci; la *parte di sviluppo*, in cui alle divagazioni libere (episodi) si alternano nuclei espositivi nei quali il soggetto non appare quasi mai in tutte le voci; la

86. Un autografo conservato al British Museum contiene 10 piccoli pezzi di Bernardo Pasquini intitolati *Accadenze*, ma chiaramente appartenenti al genere dei Versetti (nella trascrizione di Haynes HAYNES, *The keyboard works of Bernardo Pasquini (1637-1710)* recano il numero 136) e, sempre tramandati dalla stessa fonte, una serie di versetti annotati solo mediante il basso cifrato (ne esiste una edizione moderna a cura di Alexander Silbiger, nella collezione *17th Century keyboard Music*, n. 8, Garland, New York e Londra 1988). A queste composizioni vanno aggiunti *60 versetti* ritrovati da Francesco Cera nella biblioteca dello Studio teologico Sant'Agostino di Bologna, PASQUINI, *Opere per tastiera*, I, ed. Cera.

87. Pasquini, al contrario, nell'autografo berlinese intitola Canzona le composizioni multisezionali e Fuga quelle monosezionali (HAYNES, *The keyboard works of Bernardo Pasquini (1637-1710)*, pp. 62-71). Susan Elizabeth Erickson-Bloch, ritiene impropria la denominazione di Zipoli per le canzoni monosezionali, che le paiono piuttosto «trattamenti fugati» («fugal procedure»), paragonabili alle Fughe di Caldara: ERICKSON-BLOCH, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, pp. 163 e sgg.

ripresa, in cui il soggetto riappare in tutte le voci, seguita dalla coda finale.⁸⁸ Accanto a tale strutturazione non compare, se non in forma embrionale, uno sviluppo armonico strutturato, anche se quasi sempre la ripresa riafferma la tonalità d'impianto.⁸⁹

La struttura della Canzona in Re minore può servire da modello. Ha forma tripartita (esposizione – sviluppo – ripresa con coda), in cui le due complete sezioni espositive di apertura e di chiusura sono separate da una lunga parte episodica in contrappunto libero o in stile omofonico fiorito, come appare dallo schema presentato nella tabella 5.⁹⁰

Nelle Canzoni il numero delle voci non è in genere fisso, ma varia sia per l'uso dello pseudocontrappunto sia per la consuetudine di aggiungere o togliere voci con libertà. Per stabilire il numero di voci di ciascuna Canzona è però possibile basarsi sull'esposizione iniziale. Vi sono 4 voci nelle Canzoni in Re minore, in Mi minore e nelle sezioni 1 e 3 di quella in Sol minore,⁹¹ 3 voci nella Canzona in Do maggiore, 2 nella Canzona in Fa maggiore e nella seconda sezione di quella in Sol minore.⁹² L'entrata delle voci va preferibilmente, ma non invariabilmente, dall'alto verso il basso, come si può vedere nella tabella 6.

Come si è detto, dopo l'esposizione, lo sviluppo è in genere costituito dalla libera alternanza di episodi (in genere lunghi, ricavati per lo più da parti del soggetto o del controsoggetto, spesso modulanti alle tonalità vicine) con apparizioni del soggetto in una o più voci (ma mai in tutte).⁹³

88. Nella ripresa della Canzona in Mi minore, dopo l'apparizione del soggetto in tutte le voci, compaiono un episodio e una nuova esposizione del soggetto in tre diverse voci. Si tratta in questo caso di una ripresa più ampia, che comprende due fasi di esposizione e altrettanti episodi. A segnalarlo sta anche il fatto che è all'inizio di questa parte che si torna alla tonalità d'impianto.
89. Fa eccezione la Canzona in Do maggiore, in cui la ripresa inizia in tonalità di Sol maggiore, mentre un caso particolare di ripresa, come si è appena visto, è quello della Canzona in Mi minore.
90. Nella colonna 'Voci' i numeri in grassetto indicano la comparsa del soggetto; quelli in tondo seguiti da una freccia in basso o in alto indicano a distanza di quale intervallo avviene la nuova comparsa del soggetto (es.: 4↓ = quarta inferiore); le lettere in grassetto indicano gli episodi.
91. Si tratta però di un caso assai particolare. Le tre sezioni hanno al loro interno una struttura assai più semplice, in cui, dopo l'esposizione iniziale completa, si alterna agli episodi una sola esposizione del soggetto.
92. Può capitare che in una delle esposizioni successive alla prima il numero di voci sia aumentato rispetto a quello d'impianto. Nell'ultima esposizione della Canzona in Do maggiore, ad esempio, il soggetto compare 4 volte, cioè una in più rispetto all'esposizione di apertura, ma in questo caso il tema è proposto due volte (la prima e la terza) dalla stessa voce (quella più acuta). Un caso analogo si trova nell'esposizione conclusiva della Canzona in Fa maggiore, ma qui le voci passano effettivamente da due a tre.
93. I caratteri di questa parte della composizione variano fra due estremi, costituiti, l'uno dalla Canzona in Fa maggiore, in cui episodi e fasi espositive parziali del soggetto si alternano per ben sei volte, e l'altro dalla Canzona in Re minore in cui vi è un unico lungo episodio, durante il quale vi sono solo due apparizioni del soggetto.

Tabella 5. Domenico Zipoli, *Canzona* in Re minore, struttura

PARTE	BATT.	FUNZIONE	VOCI	TONALITÀ
ESPOSIZ.	1-2	Esposizione completa. Il soggetto compare quattro volte in voci diverse. Le risposte al soggetto sono tutte reali	1 (voce interm.)	re
	2-4		2 4↓ (voce interm.)	la
	4-8		raccordo	La → re
	9-10		3 8↓ (voce bassa)	re
	10-12		raccordo	la
	13-14		4 5↑ (voce alta)	re
SVILUPPO	15-30	Contrappunto libero su motivi ricavati dal soggetto. Le due seguenti apparizioni del soggetto possono essere considerate, per la loro episodicità, inserite in questa parte	A Episodio	re → FA
	21-22	Il soggetto è in forma raccorciata	1 (voce alta)	re
	23-24	Stile omofonico su un motivo ricavato dal soggetto	2 (voce bassa)	sol
	31-42		B Episodio	sol → re
RIPRESA	42-43	Esposizione completa. Il soggetto, in forma alterata, compare quattro volte in voci diverse	1 (voce interm.)	re
	43-44		2 8↓ (voce bassa)	re
	45-46		3 5↑ (voce acuta)	la
	46-47		4 4↑ (voce interm.)	la
CODA	47-63	Stile omofonico, costruito con motivi derivanti dal soggetto. Lungo pedale di dominante che conduce alla cadenza finale	A Episodio	la → re

Tabella 6. Entrate dei soggetti in ogni *canzona*

CANZONA	ENTRATA DEL SOGGETTO
re min.	S ---->
	S ----->
	S ----->
	S ---->
do magg.	S ----->
	S ----->
	S ---->
fa magg.	S ----->
	S ----->
mi min.	S ----->
	S ----->
	S ----->
	S ---->
sol min. sez. 1	S ----->
	S ----->
	S ----->
	S ---->
sol min sez. 2	S ----->
	S ----->
sol min. sez. 3	S ---->
	S ----->
	S ----->
	S ----->

Sebbene ciascuna Canzona si presti ad essere eseguita separatamente dal resto, non c'è dubbio che Zipoli abbia concepito la Sonata unitariamente composta come insieme di quattro Versi e Canzona. Vi è (oltre ai caratteri schiettamente musicali, come ad esempio la tonalità comune) anche un'evidenza grafica: il primo Verso di ciascuna serie è sempre posto all'inizio del rigo musicale con il margine rientrato, anche quando metà del rigo precedente è bianco (come accade ad esempio alla fine della Canzona in Do maggiore), mentre gli altri versi e le canzoni in casi simili iniziano sullo stesso rigo del brano precedente (è il caso, per esempio, della Canzona in Re minore).

I brani liturgici sono invece pensati autonomamente e non come parti di una sequenza,⁹⁴ inoltre non hanno un grado di astrazione paragonabile

94. Vi è di ciò anche un riscontro grafico, visto che, sebbene con la sorprendente eccezione (dovuta forse alla mancanza di spazio) costituita dalla seconda *Elevazione*, ogni compo-

a quello delle sonate, essendo materiale predisposto per momenti particolari del rito.⁹⁵

Conclusioni

Le *Sonate di intavolatura per organo e cembalo* del 1716, dividono in due segmenti, remoti l'uno dall'altro, la vita di Domenico Zipoli. Durante il primo, che si conclude con la pubblicazione di quest'opera e la partenza da Roma, egli fu impegnato a costruire la propria carriera di musicista professionista. Durante il secondo, trascorso nelle missioni gesuitiche del Paraguay, l'attività musicale, seppure mai interrotta, da professione divenne strumento di fede. A ben guardare il volume reca impresse le tracce di questa svolta. Mostra cioè segni che alludono alla vecchia vita di musicista accanto ad altri che annunciano la nuova vocazione religiosa. La dedica (Figura 5) a Maria Teresa Strozzi è incorniciata da un fregio che reca ai lati le canne di un organo e in basso la cassa di un cembalo. In alto, al centro, un cherubino che regge una corona è posato su un doppio scudo recante a sinistra le insegne della casata Strozzi (tre lune crescenti su una fascia scura) e a destra quelle della famiglia Albani (un monte a più cime)⁹⁶ da cui discendeva Gian Francesco Albani (1649-1721), che col nome di Clemente XI era il papa allora in carica (1700-1721). Un segno della protezione evidentemente ricevuta se non proprio dal papa, almeno dalla sua casata. Il nome della nobildonna ritorna con adeguato rilievo (al centro della pagina in caratteri corsivi decorati) anche nel frontespizio generale (Figura 3). Qui però i caratteri impiegati sono i più ricercati, non i più enfatici. Trascurando il titolo, il testo più in evidenza è quello che indica il luogo di servizio del compositore, cioè la chiesa del Gesù di Roma. Non l'autore, né la carica di organista (informazioni che compaiono nella riga precedente, incise con i caratteri più minuti fra tutti quelli della pagina), ma la principale chiesa dell'ordine di cui Zipoli stava per divenire novizio. Va anche segnalato il fatto che nel frontespizio del manoscritto **N**, che come s'è detto potrebbe essere la prima bozza di quello che poi fu stampato, autore, carica e chiesa si trovano sulla stessa riga e hanno lo stesso rilievo (Figura 31). Se solo all'epoca della pubblicazione di **RA** si sentì il bisogno di dare maggior enfasi al nome della chiesa in cui Zipoli prestava servizio, si potrebbe supporre che l'importanza dell'impegno religioso sia andata crescendo nel periodo compreso fra l'inizio del progetto editoriale e la pubblicazione di **RA**. Inoltre la promessa di crescente ubbidienza a Maria Teresa Strozzi venne totalmente disattesa. È insomma possibile che l'opera, concepita inizialmente perché fosse un esordio, nel corso della sua realizzazione sia divenuta un congedo.

sizione è posta all'inizio del rigo con margine rientrato.

95. Per una descrizione delle forme si veda ERICKSON-BLOCH, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)* pp. 173-178.

96. Devo il suggerimento a Roberta Facchini che ringrazio.

APPENDICE: ILLUSTRAZIONI

Verso

Figura 1. Domenico Zipoli, *Verso*

The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of music. Each system is numbered at the beginning of the first staff. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The systems are numbered 33, 39, 49, 55, 60, 66, and 74. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh system.

Figura 1. (segue)

The image displays a musical score for a piece by Domenico Zipoli, specifically measures 83 through 110. The score is written for a lute or guitar, using a treble and bass clef system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures 83-90, 91-98, 99-102, 103-105, 106-108, and 109-110. Measure 83 is marked with a '8.' and measure 99 with a '9.'. Measure 103 is marked with a '10.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line at measure 110.

Figura 1. (segue)



Figura 2. RB, p. 13

SONATE D' INTAVOLATVRA
PER ORGANO, E CIMBALO
PARTE PRIMA
TOCCATA, VERSI, CANZONE, OFFERTORIO
ELEVAZIONI POST COMVNIO E PASTORALE
DEDICATE
All' Ill^{ma} et Ecc^{ma} Sig^{ra}
D. Maria Teresa Strozzi
Principessa di Forano
DA
DOMENICO ZIPOLI ORGANISTA DELLA CHIESA
DEL GIESV DI ROMA.
OPERA PRIMA

Figura 3. RA, frontespizio



Figura 4. Sonate d'intavolature, secondo frontespizio



Figura 5. RA, dedica



Figura 6. Arcangelo Corelli, *Sonate a violino e violone e cimbalo*, Op. V, Secondo frontespizio

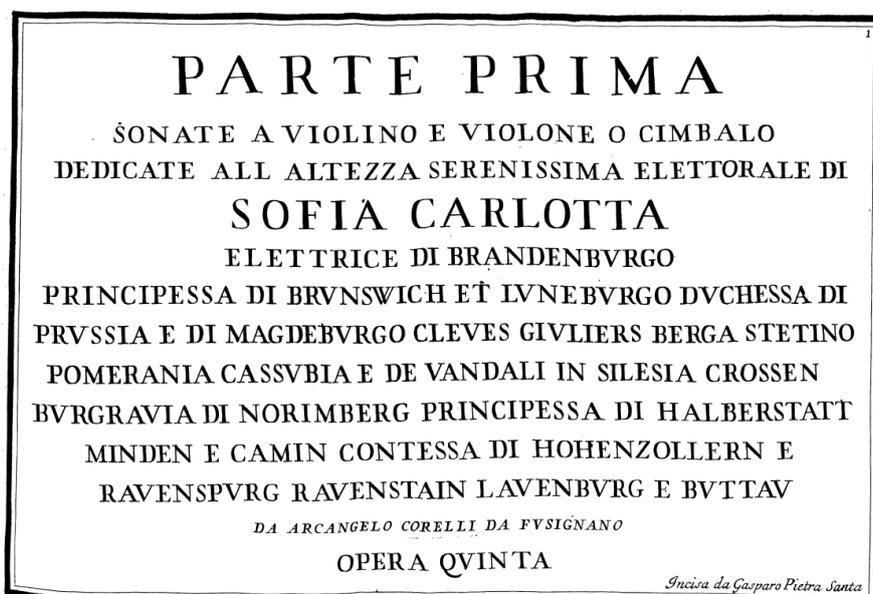


Figura 7. Arcangelo Corelli, *Sonate a violino e violone e cimbalo*, Op. V, Frontespizio

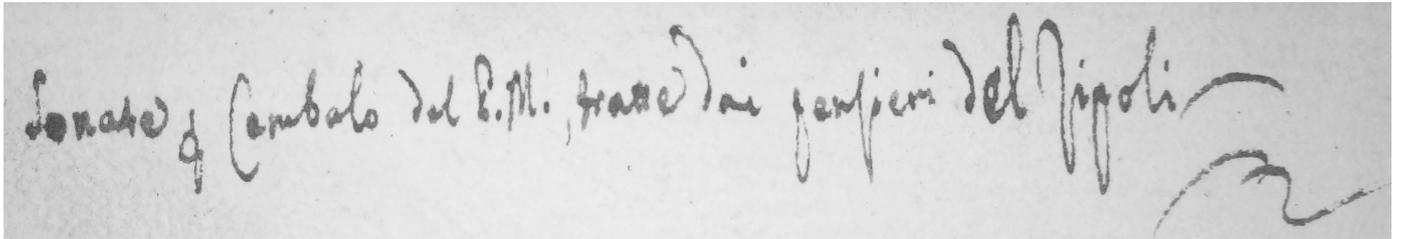


Figura 8. RB, iscrizione finale



Figura 9. La grafia di N (a sinistra) e di M (a destra)

LUIGI CATALDI

Figura 10. M, fasc. 5, p. 8

Figura 11. RA, p. 37



Figura 12. M, *Sarabanda* in Sol minore, batt. 6-11, (MS: chiave di basso; MD: chiave di violino)



Figura 13. RA, *Sarabanda* in Sol minore, batt. 6-11, (MS: chiave di basso; MD: chiave di violino)



Figura 14. N, *Verso*, b. 5, MS



Figura 15. M, *Verso*, b. 5, MS



Figura 16. RB, *Verso*, b. 5, MS



Figura 17. N, *Gavotta* in Si minore, bb. 17-18, pent. Inf

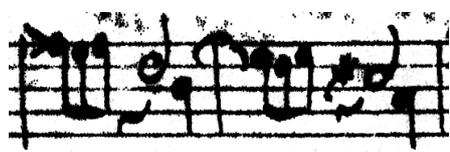


Figura 18. M, *Gavotta* in Si minore, bb. 17-18, pent. Inf



Figura 19. RA, *Gavotta* in Si minore, bb. 17-18, pent. Inf



Figura 20. N, *Sarabanda* in Sol minore, batt. 6-11, (MS: chiave di basso; MD: chiave di violino)



Figura 21. N, *Preludio* in Si minore

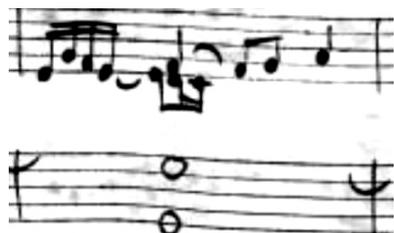


Figura 22. N, *Canzona* in Do maggiore, batt. 53, pent. Sup.



Figura 23. M, *Canzona* in Do maggiore, batt. 53, pent. Sup.



Figura 24. RA, *Canzona* in Do maggiore, batt. 53, pent. Sup.



Figura 25. N, *Canzona* in Do maggiore, batt. 39, pent. sup.



Figura 26. M, *Canzona* in Do maggiore, batt. 39, pent. Sup.



Figura 27. RA, *Canzona* in Do maggiore, batt. 39, pent. Sup.



Figura 28. N, *Minuetto* in Re minore min.



Figura 29. M, *Minuetto* in Re minore



Figura 30. RA, *Minuetto* in Re minore

Parte 1^a e 2^a II

SONATE
D'Intavolatura per Organo e Cimbalo
PARTE PRIMA
Toccate Versi Canzoni Offertori Eleuati
Postcommunio e Pastorale
DEDICATE
All' Ill.^{ma} et Ecc.^{ma} Sig.^{ra} D. Maria Teresia
Strozzi Principessa
di Forano
Da Dom.^{co} Zipoli Organista della Chiesa del Giesu
Di Roma

Figura 31. N, Frontespizio

Figura 32. N, Verso, sezione 10

Figura 33. M, Verso, sezione 10

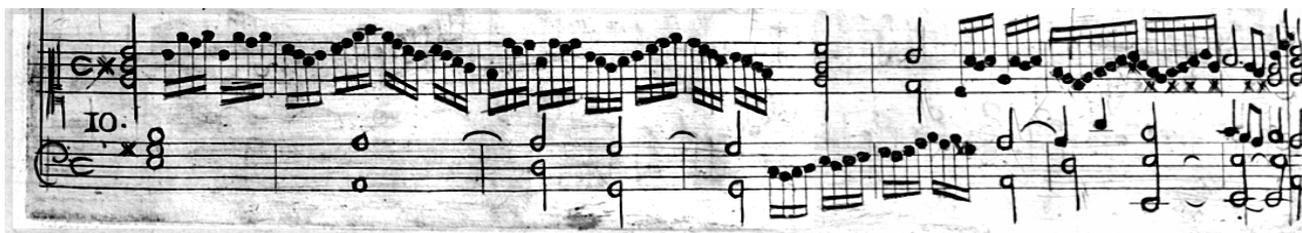


Figura 34. RB, *Verso*, sezione 10



Figura 35. Domenico Zipoli, *Giga* in Sol minore, bb. 13-18



Figura 36. Arcangelo Corelli, *Giga* in Fa maggiore, Op. V, n. 3, bb. 16-22



Figura 37. Domenico Zipoli, *Partite* in Do maggiore, b. 1



Figura 38. Arcangelo Corelli, *Adagio*, Op. V, n. 4 in Fa maggiore, b. 1



Figura 39. Modello ritmico comune alle correnti di Zipoli e Corelli



Figura 40. *Toccatà*, b. 7



Figura 41. *Verso* in Re min., n. 1, bb. 2-3



Figura 42. *Toccatà*, b. 37



Figura 43. *Verso* in Fa magg., n. 1, bb. 1-2

BIBLIOGRAFIA

- ADVERSI, Aldo, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. Vol C (parte prima-seconda)*. Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti, Olschki, Firenze 1981.
- AMATO, Mauro, *La biblioteca del conservatorio San Pietro a Majella di Napoli*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale: atti del convegno, Morcone, 19-21 aprile 1990*, a cura di Rosa Cafiero e Marina Marino, Jason, Reggio Calabria 1999, pp. 645-669.
- ANTONELLO, Roberto – SZARÁN, Luis, *Domenico Zipoli y autores anónimos (XVIII), Musica en las reducciones jesuíticas*, Edición de la Missions Prokur S.J., Nürberg 2000.
- APEL, Willi, *The history of the keyboard music to 1700*, Indiana University Press, Bloomington 1972.
- AYESTARÁN, Lauro, *Domenico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Rio de la Plata*, «Revista Històrica», 35 (2ª época), tomo 13, n. 37, (viii-1941), pp. 49-75.
- BECHERI, Roberto, *Un maestro di Domenico Zipoli: Giovan Francesco Becattelli*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americaeni della musica italiana nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Prato 30 settembre – 2 ottobre 1988), a cura di Mila De Santis, Olschki, Firenze 1994, pp. 19-32.
- CONTI, Carla, *Nobilissime allieve della musica a Napoli fra '700 e '800*, Guida, Firenze 2003.
- CROOK, Mark A., *Domenico Zipoli (1688-1726): A Bibliographic Perspective*, Kent State University, M.L.S. Thesis 1991.
- DELLA CORTE, Andrea – PANNAIN, Guido, *Storia della musica*, UTET, Torino 1942, I, p. 627.
- DE RUBERTIS, Victor, *Dove e quando nacque e morì Domenico Zipoli*, «Rivista Musicale Italiana», 53 (1951), pp. 152-157.
- DE SANTIS, Mila, *La conoscenza e la ricezione dell'opera di Domenico Zipoli nel primo Novecento italiano*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americaeni della musica italiana nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Prato 30 settembre – 2 ottobre 1988), a cura di Mila De Santis, Olschki, Firenze 1994, pp. 177-197.
- ERICKSON-BLOCH, Susan Elizabeth, *The keyboard music of Domenico Zipoli (1688-1726)*, Ph.D. dissertation, Cornell University 1975.
- FANTAPPIÈ, Renzo, *Domenico Zipoli. Aggiunte alla biografia*, «Prato, Storia e Arte», 11 (1970), pp. 5-26.

- , *Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americani della musica italiana nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Prato 30 settembre – 2 ottobre 1988), a cura di Mila De Santis, Firenze, Olschki 1994, pp. 33-48.
- FÉTIS, FRANÇOIS JOSEPH, *Biographie Universalle des Musiciens et Bibliographie Générale de la musique*, LXV, Firmin-Didot, Paris 1860.
- FURLONG, Guillermo, *Presencia, actuación y deceso de Doménico Zipoli en el Río de la Plata (1717-1726)*, «Anales de la Universidad del Salvador», (1967/3), pp. 113-132.
- HAYNES, Maurice Brooks, *The keyboard works of Bernardo Pasquini (1637-1710)*, Ph.D. dissertation, Indiana University 1960.
- ILLARI, Bernardo, *La personalità de Zipoli a la luz de su obra americana*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americani della musica italiana nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Prato 30 settembre – 2 ottobre 1988), a cura di Mila De Santis, Olschki, Firenze 1994, pp. 111-176.
- LANGE, Francisco Curt, *Domenico Zipoli en Roma (1709-1716)*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americani della musica italiana nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Prato 30 settembre – 2 ottobre 1988), a cura di Mila De Santis, Olschki, Firenze 1994, pp. 57-81.
- , *Storia di una riscoperta*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XIX (1985), pp. 203-226.
- MARTINI, Giovanni Battista, «Scrittori di Musica / Notizie storiche e loro opere», in TAGLIAVINI, *Domenico Zipoli. Orgel und Cembalowerke*.
- PASQUINI, Bernardo, *Opere per tastiera*, a cura di Francesco Cera, I, Andromeda, Colledara (TE) 2000.
- RIVIÈRE, Ernest M., «Corrections et additions a la Bibliothèque de la Compagnie de Jesus», Toulouse 1911, in SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*.
- ROLDÁN, Waldemar Axel, *Zipoli y los archivos de Moxos y Chiquitos*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americani della musica italiana nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Prato 30 settembre – 2 ottobre 1988), a cura di Mila De Santis, Olschki, Firenze 1994, pp. 83-110.
- ROSTIROLLA, Giancarlo, *L'editoria musicale a Roma nel Settecento*, in *Le muse Galanti. La musica a Roma nel Settecento*, a cura di Bruno Cagli, Roma 1985.
- SALAZAR, Adolfo, *El caso de Domenico Zipoli*, «Nuestra Musica», (1946/I), pp. 80-83.

LUIGI CATALDI

SARTORI, Claudio, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Biblioteca di bibliografia italiana, Biblioteca di bibliografia italiana, v. 2, Olschki, Firenze 1968.

—————, *Le Biblioteche Italiane*, «Fontes artis musicae», 18/3 (1971), pp. 93-157.

SARTORI, Orietta – DRANCHI, Saverio, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali*, vol. II, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2002.

SCARLATTI, Alessandro, *Opera omnia per strumento a tastiera: elenco e descrizione delle fonti: Catalogo tematico (ASOT)*, a cura di Andrea Macinanti – Francesco Tasini, Vol. VII, Ut Orpheus, Bologna 2017.

—————, *Primo e secondo libro di toccate* (edizione anastatica), a cura di Laura Alvini, SPES, Firenze 1981.

SILBIGER, Alexander, *Keyboard Music Before 1700*, Routledge studies in musical genres, 2004.

SIMI BONINI, Eleonora, *Notizie sull'attività romana di Zipoli*, in *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americani della musica italiana nel Settecento*, Atti del convegno internazionale (Prato 30 settembre – 2 ottobre 1988), a cura di Mila De Santis, Olschki, Firenze 1994, pp. 49-55.

SOMMERVOGEL, Carlos, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, VIII, COL. 1511, Brussels-Paris, Paris 1890-1909.

STEVENSON, Robert Murrell, *Zipoli's transit through dictionaries: A tercentenary remembrance*, *Inter-American Music Review*, 9 (1988), pp. 21-90.

TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando, *Domenico Zipoli. Orgel und Cembalowerke*, Heidelberg, Willy Müller, Süddeutscher Musikverlag 1959.

VOLPATO, Antonio *et alii*, *Monaci, ebrei, santi: Studi per Sofia Boesch Gajano* Atti delle Giornate di studio Sophia kai historia, Roma, 17-19 febbraio 2005, Viella Libreria Editrice, Roma 2013.



NOTA BIOGRAFICA Luigi Cataldi è docente di lettere nelle scuole secondarie di Trieste. Ha dedicato studi al melodramma delle origini e a diversi aspetti della vita e dell'opera di Antonio Vivaldi. Fra i lavori recenti si segnala *Un'eresia dissimulata. Lettura valdesiana dell'“Orfeo” di Striggio e Monteverdi*, «Il Saggiatore Musicale», 25/2 (2018).

BIOGRAPHICAL NOTE Luigi Cataldi teaches literature in secondary schools in Trieste. His research interest has focused mainly on early melodrama and on different aspects of Antonio Vivaldi's life and work. Recent publications include *Un'eresia dissimulata. Lettura valdesiana dell'“Orfeo” di Striggio e Monteverdi*, «Il Saggiatore Musicale», 25/2 (2018).

