

MARIANNA BOTTINI

Una musicista
Lucchese
dell'Ottocento
1802-1858



ISTITUTO STORICO LUCCHESE

XLIV SAGRA MUSICALE LUCCHESE

Anno Europeo delle "Pari opportunità"

9 giugno 2007 – Basilica di S. Giovanni

MARIANNA MOTRONI ANDREOZZI BOTTINI

(1802-1858)

Sinfonia in Do maggiore

Messa da Requiem per solo, coro e orchestra (1819)

Prime riprese moderne

Requiem – Adagio; soli e coro

Kirie – Adagio; soli e coro

Coriste – Andantino; soli e coro

Kirie II – Andante; soli e coro

Dies irae – Agitato; soli e coro

Liber scriptus – Andantino; tenore solo

Rex tremendae – Allegro maestoso; coro

Ricordare – Adagio; soli, soprano e contralto

Ingerisco – Adagio; soprano solo e coro

Qui Mariam absolvisti – Adagio; soprano solo e coro

Inter oves – Allegro maestoso; basso solo

Oro supplex – Adagio; soprano e tenore soli e coro

Amen – Allegro; coro

CAPPELLA "S. CECILIA" DELLA CATTEDRALE DI LUCCA

ORCHESTRA "LUIGI BOCCHERINI"

Solisti

Maria Luigia Borsi, soprano

Felicia Paolo, contralto

Gregory Bonfatti, tenore

Giuseppe Altomare, baritono

Direttore

GIANFRANCO COSMI

MARIANNA
BOTTINI

Una musicista lucchese dell'Ottocento
1802-1858

Commento al ritratto della Contessina riprodotto in copertina.

Il dipinto, oggi conservato al Museo della Musica di Bologna che ringraziamo per la cortese autorizzazione a pubblicare, offre la chiara immagine della giovanissima Contessa in abito stile “Elisiano”, in atto di suonare al piano, con un’arpa sullo sfondo. Attribuibile e databile con maggior precisione grazie alla lettera del “Principe dell’Accademia Filarmonica di Bologna”, Tommaso Marchesi, che il 20 agosto 1821 scriveva e ringraziava Marianna per il ricevuto dono della Sua “effigie nella quale ricorderemo con estrema compiacenza l’alto valore dell’originale da cui fu tratto”. Di ciò il padre, Conte Andreozzi, chiederà (14 giugno 1830) e riceverà notizie il 20 luglio 1830: “detto ritratto è già stato ritirato dagli eredi Malvezzi in unione ad altri effetti appartenenti all’Accademia filarmonica di questa città, nella di cui residenza è stato collocato”.



INDICE

ANTONIO ROMITI: <i>Introduzione</i>	pag. 7
MARINA BROGI: <i>Lucca 1802-1858, tra musica e famiglia: vita e opere di un artista, al femminile</i>	pag. 9
DONATO SANSONE: <i>Il Fondo Bottini: le biblioteche di Teresa e Marianna</i>	" 25
GIULIO BATTELLI: <i>La musica di Marianna</i>	" 35
GIANFRANCO COSMI: <i>La Messa da Requiem (1819) di Marianna Bottini (1802-1858)</i>	" 41



Son questo piccolo contributo, l'Istituto Storico Lucchese è lieto di partecipare alle attività della Sagra Musicale che quest'anno ha deciso di prevedere per il Concerto conclusivo l'esecuzione della "Messa da Requiem", scritta nel 1919 da Marianna Andreozzi Motroni in Bottini. Si tratta di un grande avvenimento, senza dubbio altamente significativo per la storia della musica, sia per la "ripresa" di una composizione che ebbe a suo tempo un notevole successo riscuotendo anche un giudizio positivo della critica, sia perché scritta da una donna o, meglio, da una ragazzina poiché Marianna in quel momento aveva appena diciassette anni.

Presso l'Istituto Storico Lucchese operano molte Sezioni, Territoriali e Speciali e tra queste ricopre un ruolo significativo quella che si occupa di "Musica e Musicisti

Lucchesi” diretta da Giulio Battelli; grazie alla partecipazione attiva dei componenti di questa Sezione, unitamente alla collaborazione di Marina Brogi, Direttore della Sezione di Ponte a Moriano, località presso la quale Marianna visse per lungo tempo, è stato possibile pubblicare la presente testimonianza che, ci auguriamo, potrà rappresentare un veicolo per una più diffusa conoscenza di questa figura di rilievo per il contesto culturale e musicale non solamente lucchese.

Antonio Romiti

Presidente dell’Istituto Storico Lucchese



MARINA BROGI

LUCCA 1802-1858, TRA MUSICA E FAMIGLIA:
VITA E OPERE DI UN ARTISTA, AL FEMMINILE

Marianna nasce il 2 novembre 1802 dal matrimonio di Eleonora Flekenstein con il Conte Sebastiano ed assai presto inizia ad essere conosciuta ed apprezzata nei “salotti” della buona società lucchese, dove le serate artistiche e la musica hanno sempre uno spazio di rilievo, come raccontano con trasparente piacere cronache e diari del tempo: presto compare a Corte di Elisa Baciocchi, forse addirittura quando va in scena il “Matrimonio segreto” di Domenico Cimarosa per quella occasione “diretto dal bravissimo Niccola Paganini” ed eseguito da “Marianna Motroni soprano”; e certamente è lei, ancora giovanissima, la fresca interprete del “Credo a 3 voci concertato e strumentato” che risulta “eseguito alla villa Andreozzi il dì 22 maggio 1816” su manoscritto del suo stesso illustre maestro, Domenico Quilici, che annota

come appositamente “scritto per la signorina Andreozzi Motroni Marianna”; ritorna, ancora lei su partitura autografa del Quilici datata 1817, un altro “Credo a 4 voci concertato” che risulta essere stato “scritto per la Nobil Donzella Sig.ra Marianna Andreozzi Motroni indi Bottini ed eseguito nella villa di Mastiano da essa con clamoroso successo”.

Sono poche, ma significative, le notizie rintracciate sulla precoce carriera musicale di Marianna che, nobildonna appena diciottenne, ottiene l’ambito titolo di “maestra compositrice onoraria” dalla prestigiosa Accademia Filarmonica di Bologna ed il meritato applauso alla sua musica (con diploma del 19 dicembre 1820 e con parole davvero degne di essere ricordate, sia quando espresse in forma “confidenziale”, sia quando enunciate con indiscussa autorevolezza da Tommaso Marchesi). Esse sempre, comunque, rivelano stupore e ammirazione per “una così illustre donzella... che in tanta verdezza d’anni, sia salita a tant’eminente grado nelle musiche cognizioni da non aver forse nel suo sesso chi pretenda non pure di superarla ma pareggiarla”.

Nel corso del 1822, ormai dal “desiderio della gloria infiammata”, Marianna invia nuovi componimenti musicali alla Filarmonica di Bologna ed ancora riceve “gradita l’approvazione di un Consesso per ogni riguardo intelligentissimo” che di Lei ammira “il non comune ingegno... in considerando specialmente alla verde età sua, nella quale offre sì luminose prove del genio musicale da cui è ispirata”.

Il ben avviato cammino della maestra compositrice non mancava intanto di trovare adeguato riconoscimento anche in patria: la locale Confraternita di Santa Cecilia,

che già “nel 1683 riuniva i musicisti in pia associazione” e celebrava la festa della Santa patrona con musiche e concerti solenni, nell’anno 1822 volle inserire il nome della giovane Marianna nel “Bussolo” da cui fare l’estrazione dei Maestri per le Musiche ed a lei toccò “in sorte la Messa”; la partitura conservata ne annota l’occasione: “Messa composta per la Festa di S. Cecilia. L’Anno 1822 da me...”. E il maestro Luigi Nerici ebbe poi a commentare: “essa è l’unica tra le nostre virtuose, la quale abbia meritato di essere annoverata nel numero dei maestri compositori. Essa oltre la Messa predetta eseguì con plauso altri quattro serviti ad onore della Santa negli anni 1825, 28, 32 e 34”, palesandone il perdurare degli apprezzamenti.

La sua figura di musicista risulta assai affermata tanto nel “sacro” quanto nel “profano”; di lei, “donna”, della sua bravura e del suo sapere “nell’arte armonica, e delle altre sue doti”, si trova infatti scritto anche nelle pagine della musica teatrale lucchese.

E del resto uno sguardo non distratto dentro le “ante inferiori” dell’armadio a sei scomparti nella Biblioteca dell’Istituto Musicale “L. Boccherini”, dove sono raccolte le opere da lei composte (e soprattutto “tra i 13 e 20 anni”!) già offre una concreta conferma alla notorietà che l’accompagnò e che oggi merita un’adeguata riscoperta e valutazione musicale.

Tramite le sue composizioni, quasi in punta di piedi, entriamo in quel “salotto di Marianna” che fu vivace “luogo d’incontro ove la musica era studiata e praticata, insomma vissuta”; tramite le sue note di possesso (messe in sigla M.M.A. o per annotazione estesa: “per uso di me”) e quei numerosi indici compilati a corredo dei volumi, scopriamo quanto il preminente valore pratico travalichi il pur eviden-

te valore di pregio insito in questa accurata selezione di musiche, fiutate e raccolte con raffinato intuito da Marianna tra le opere di artisti sia famosi, sia appena emergenti.

Infine, un rapido raffronto dei cataloghi compilati in anni diversi e una lettura delle sparse annotazioni di prestiti testimoniano l'uso della "Biblioteca di Marianna" da parte di persone esterne: dilettanti e maestri, musicisti e studiosi, comprovano il prestigio di cui questa raccolta godeva presso gli stessi suoi contemporanei. Una sorprendente esemplarità, manifesta anche nell'attenzione verso due strumenti "che proprio a cavallo dei sec. XVIII e XIX vedono riconoscersi dignità e possibilità musicali": l'arpa e la chitarra. Di entrambe la "Biblioteca di Marianna" conserva composizioni insieme con opere didattiche e ne annota i prestiti che, per l'uso diffuso dei concerti domestici e per la mancanza di efficaci altri mezzi d'ascolto diretto, costituivano l'unico modo di concreta circolazione della cultura musicale. Tra i tanti che ne usufruivano c'era anche quel Pietro Marsili che fu riconoscente allievo di Marianna Bottini, divenne rinomato arpista, coprì incarichi di prestigio alla corte Granducale e mai dimenticò colei che lo iniziò "nel difficile strumento" e "per molti anni non risparmiando né tempo, né cure, si affrettò di rendermi degno in questa Arte, da potervi ricavare il mio sostentamento e formarmi una posizione". Tra le carte di Marianna si trova, di lui, anche un ritratto: un dono che è chiara ed ulteriore espressione di gratitudine per tale "grandissimo atto filantropico della nobildonna".

Naturalmente, questa sua vita da "musicista", benché di maggior risonanza, scorre intrecciata alla quotidiana vita dentro la famiglia e dentro la piccola cerchia della società lucchese, respirando ritmi e mentalità di quel

mutevole primo Ottocento in cui, sulle ceneri calde dell'antica Repubblica, brillò e cadde l'astro di Elisa, fiera sorella di Napoleone; dopo incerti intermezzi la Restaurazione borbonica, con l'Infanta Maria Luisa e con il Duca Lodovico, concluse l'indipendenza del già "piccolo e pacifico Stato" di Lucca portandolo nell'alveo Granducale di Toscana, ormai in vista del risorgimentale Regno d'Italia.

Nell'incalzante scorrere di tali tempi si collocano gli eventi della sua vita "privata": quelli di cui si trovano ancora significativi indizi nelle carte di famiglia a cominciare dall'autobiografica "Storia del viaggio del 1822, descrizione delle cose incontrate degne di rimarco, e osservazioni sopra esse".

Un diario in cui, scrivendo a se stessa come a "Ma tendre amie" e "Ma chère Marianne" chiarisce i propri intenti sin dalla partenza, il 25 marzo 1822: "car premièrement je m'exercerai à écrire le français, et ensuite je m'instruirai étant obligée de te communiquer ce que je vois".

Malgrado l'aspetto dimesso di quotidiana annotazione, di "brutta copia" scritta di getto, questa cronaca da viaggio di istruzione "è un documento prezioso perché rivela mentalità, interessi, cultura" della ventenne Marianna che, a coronamento dei suoi studi compie questo "petit tour" nell'Italia tra Lucca e Napoli in tre mesi insieme al padre. Un padre amatissimo al quale la troviamo scrivere, tra le pagine dei suoi appunti scolastici, parole che ne svelano tutta l'intima preoccupazione di "farlo contento", di essere adeguata alle aspettative riposte in lei, unica figlia, già riverita musicista in società, ma lei stessa ancorata alla comune mentalità sul ruolo di una donna per quanto di nobili natali. Un concetto interiorizzato al punto

da scrivere lei stessa, in una preventiva discolpa da eventuali insufficienze nei risultati scolastici: “non vorrete attribuirlo a volontaria mia colpa, ma solo alla scarsità dei miei talenti ed al *genio femminile che porta naturalmente verso il frivolo, ogni occupazione seria e scientifica par che rifugga*” ; una frase scritta di getto, poi mitigata con una “scarsità” possibile ma da attribuirsi piuttosto “*a quel genio che non a tutti gli studi può incontrarsi*”: un limite oggettivo per chiunque, uomo o donna.

Una correzione rafforzata a fine lettera con un’ulteriore aggiunta con cui chiarisce che le “tante occupazioni” (in musica, ad esempio!) potevano aver diminuito il suo impegno in altre materie di studio; e con cui poi annuncia il chiaro proposito di proseguire “ad istruirmi in avvenire”.

Anche il viaggio e il diario sono, in parte, un proseguimento di studi e una esercitazione letteraria, che però lasciano trapelare quali fossero le “occupazioni” preferite di Marianna.

È infatti la sua passione e competenza nelle arti musicali che affiora parlando di teatri e spettacoli, di artisti e persone incontrate, come avviene in Napoli: al Teatro Nuovo ascolta una giovane suonare il flauto “comme un ange. Que j’aime cet instrument! Elle le jouait avec une douceur enchantereuse, elle joue tres bien aussi le violon, et connaît parfaitement la musique”; al Teatro Fiorentino, dove “on représente la prose” e dove ha conosciuto una rispettabile famiglia tra cui c’è “une jeune personne de seize ans qui je la crois la bouté même. Elle a une superbe Piano... Les m’ont invitée à aller quelque fois jouer sur le beau piano et je compte d’en profiter”.

Altre volte sorprendono quelle emozioni che vi si leggono in trasparenza: di gioiosa eccitazione come quan-

do annota che nel frattempo ha cominciato “à jouer aux échecs et j’espere j’exeller biêntot”; oppure di venata malinconia come quando chiude la cronaca del 26 marzo scrivendo “rappelle moi au souvenir de filles de l’Institut et crois moi, ta sincere Amie”.

Un banale accenno, un richiamo alla memoria che induce a spostare la nostra attenzione sulle problematiche legate all’istruzione femminile e sull’esistenza di quell’educando di élite di cui in Lucca, grazie all’Istituto Elisa poi divenuto Istituto Maria Luisa, si ebbe esemplare modello.

E se ad oggi non può dirsi con sufficiente certezza dove Marianna fece i suoi studi, è comunque sicuro che qualche volta, come succede a tutti, anche a lei capitava di fantasticare facendo i compiti; così possiamo sorprendere Marianna a studiare catechismo e pensare alla musica, anzi a come avrebbe voluto il Conservatorio di Musica: uno per le fanciulle ed uno per i fanciulli, ma in “una stessa fabbrica” in cui poter fare musica insieme ed ogni anno assistere alla premiazione dei “due più studiosi, dell’uno e dell’altro sesso”.

Queste pennellate di quotidianità insieme ad altre che si possono trarre dalla lettura di sue carte delineano, ormai, un contorno assai definito per un ritratto della Contessina: Marianna sui vent’anni è una colta e ricca nobildonna che ha viaggiato per l’Italia; è una maestra compositrice musicalmente apprezzata che scrive *Requiem* e *Stabat Mater*, ma anche operette e cantate; educata e generosa, ricama e lavora a “crochet”, gioca a scacchi e suona l’arpa (forse anche la chitarra) oltre al piano; sa di storia e geografia e le intreccia fra di loro con scioltezza aggiornandole ai tempi mutevoli del suo presente; conosce due lingue straniere (preferendo il francese all’inglese) e

non ne ignora la letteratura; ama il bello nell'arte e fa commenti personali su pitture e sculture; le entusiasmano le bellezze naturali più dirompenti come le spettacolari Cascate delle Marmore e parimenti ammira il paesaggio quieto dei campi coltivati mentre la scandalizza la desolante vista di terre incolte e, con mercantescapratività, ne rapporta il colpevole "peuple si indolent" a "nos industriels compatriotes"; nelle chiese guarda più all'architettura che ai fasti di celebrazioni e riti e la devozione "gridata", come quella napoletana nella festa di San Gennaro, risulta incomprensibile al suo sguardo schietto e razionale.

Una vena di romanticismo traspare in lei per qualche pennellata più intimista quando descrive un paesaggio o raccoglie espressioni di affetto alla propria persona: sia quella aperta e ingenua della "jeune Cecchina" che le corre incontro "demi nue" per la fretta di salutarla, sia quella del commosso abbraccio di Adelaide, più eloquente (nel suo "language muet") di qualsiasi parola nella sua accoglienza al rientro a Lucca, alla fine dei tre mesi in viaggio per l'Italia.

Adesso Marianna, figlia obbediente e scrupolosa, è pronta ad essere "virtuosa moglie e madre" e così ad interpretare pienamente i ruoli canonici nel suo tempo per una donna del suo ceto.

Al marito, Lorenzo Bottini *senior*, porta una cospicua dote tra cui è compresa quella villa, già Buonvisi "al giardino", che negli anni diventò il "salotto buono" di Marianna e dell'illustre Casa Bottini.

Poi, come spesso nelle storie di donne, anche per la pur celebre musicista avviene che una gran parte dei suoi anni, vissuti come moglie e come madre, si eclissano dalla memoria scritta, anzi, parimenti ad altre, ecco la Marchesa

Marianna Bottini tornare “presente” nelle carte più da morta che da viva.

Un fascicolo di lettere di condoglianze, poesie in suo onore, necrologi stampati e diffusi, servono allora ad illuminare la sua esistenza una volta che si è conclusa.

Accanto alle sue virtù artistiche vengono scritte lodi per le più classiche virtù femminili: “Fatta moglie del Marchese Lorenzo Bottini, e poi madre di unico figlio, non mancò a se stessa, ma aggiunse nuovo splendore alle sue virtù in più vasto e nobile campo. Sottomessa alla volontà del marito, come prima a quella del padre, gli fu sempre tenera e amorosa compagna, consigliera ottima e previdente. Nella educazione del figlio mostrò la forza delle sue convinzioni ...”.

L’ulteriore precisazione: fu “Devotissima alla Vergine dei dolori ...” in un certo senso ridimensiona ancor più la sua figura nella cornice tradizionale di una donna del secolo XIX, quasi a correggerne un troppo azzardato profilo femminile.

Per coglierne la figura “a tutto tondo”, scegliendo tra i componimenti poetici in suo onore rinvenuti tra le carte di famiglia, piace almeno richiamare questi versi che raccontano del suo vivere:

*Stolto chi umana scienza ardì nomare
Al ben’ oprar, ed a’ costumi infesta,
ed ogni arte, con arte ahimè funesta,
ardèo spregiare
stolto colui, che di sopra nel regno,
volle il varco preciso al sesso vago,
e sol la spola di trattare, e l’ago
lo disse degno*

*che non venner costoro, e non miraro
in Marianna solo almi costumi,
a virtù giunti, e a peregrini lumi
in modo raro?*

*Ah! Che se te vedean l'error malnato
Nò, non escia dall'empio labbro fuore, ma fra la
meraviglia, e lo stupore*

Arrien sclamato

*Sì, che si accoppian ben studio e costume, e come
l'arte all'oro accresce i pregi, così virtude i più
sublimi fregi dall'arti assume.*

Marianna diventa qui l'emblema stesso della negazione che "le scienze siano contrarie ai buoni costumi". E non stupisce allora quando della nobildonna si trova scritto che: "Fu inoltre suonatrice d'arpa e così abile e delicata da dare alla Toscana onorato allievo" ed ancora che: nelle musiche sacre "spiccò il suo genio, sì perchè ella aveva attinto dai classici italiani quello stile grave e maestoso, che si addice alla casa di Dio, e sì perché l'animo di lei pio e devoto veniva rapito in dolce estasi di amore di fede di speranza in Dio, esprimendo colla melodia gli alti e sublimi concetti della Chiesa"; né quando si rammenta che: scrisse "nel genere teatrale una Cantata per la nobile famiglia Orsucci, un'opera in 2 atti intitolata *Elena e Gerardo*, alcune *Ouvertures* e diverse arie per canto, arpa e pianoforte"; né quando è ricordato che "la sua carità era sapiente ed ordinata, perché considerava la limosina come mezzo, e la salute dell'anima come fine" e ciò addirittura da quando dava ai poveri "i premi ottenuti dal padre nello studio... e dicea loro sovente: pregate che io apprenda; ché per tal modo ottenendo maggiori premi avrò più ancora da donarvi".

In anni successivi si trova la ricevuta della sua sottoscrizione per “contribuire al mantenimento di una bambina, ammessa nell’Asilo di Carità in ragione di lire 1.17.6 al mese”. Altra prova di un consueto connubio tra musica e carità in Marianna si può leggere nella “lettera delle Signore Maria Montecatini e Maria Anna Bottini, Ispettrici dell’Asilo Infantile di Carità, al circolo della Società dell’Accademia delle Stanze Civiche onde ottenere il permesso di una solenne e pubblica accademia vocale e strumentale in quel locale” in favore dell’Asilo.

La Marchesa, nominata poi anche “Dama di Palazzo della Real Corte”, svolgeva quindi un suo degno ruolo sociale al fianco del già Consigliere di Stato del Granduca di Toscana, suo consorte Marchese Lorenzo Bottini, ma l’assenza di carte al riguardo non consente di entrare in dettagli sul ruolo da lei effettivamente svolto nell’espletare i propri incarichi pubblici.

Certo è che la signora Marchesa non mancava di occuparsi della gestione dei beni di famiglia, del loro andamento amministrativo e pratico: qualche superstite lettera con fattori e scritturali ne fornisce un utile e gustoso assaggio.

Anche se troviamo soltanto due lettere di Marianna, che scrive a Raffaele Bertolacci dalla casa Pieri dove alloggia per i Bagni nel luglio del 1856, non è difficile riconoscervi il suo carattere determinato e pratico, ma anche sensibile e caritatevole con i meritevoli, già parso evidente negli anni giovanili.

Senza tanti giri di parole la Marchesa scrive al Bertolacci un po’ di “litanie” sui possedimenti Bottini al Colletto di Moriano, allarmata forse da come vanno le cose lassù da che i padroni non ci sono. Dice chiaro ciò

che pensa di Eufrosina: “Tutto il male viene da quella ragazza malcontenta, ma che non vuole andarsene”, che “non sta mai nell’orto” e addirittura sembra nemmeno sia andata a cogliere le fragole che il maestro di casa Boccella era andato a comprare al Colletto; quanto al Gianni lamenta che “non si fa amare, perché sfugge ai padroni (maschi) e forse è arrogante coi servitori”, per di più “non ha nemmeno occhio per vendere”. Comunque tenta almeno di aiutarlo “a guadagnare” di più suggerendo che faccia lui i mazzi di fiori: “sono venute delle quantità di viole quando eravamo al Colletto, belle doppie; se chi viene le fosse subito aperto comprerebbero anche i fiori; se persone di buona apparenza fossero ben ricevute tornerebbero spesso e vi sarebbe un utile anche nei mesi che non si vendono piante di vivaio”. In ogni caso lei si è rivolta al Bertolacci affinché vada a controllare con discrezione e perciò scrive: “Vi faccia qualche passeggiata fuor d’ora con qualche scusa ...”. L’accorta ed oculata gestione della padrona non dimentica i bisogni della “cucina”: vorrebbe infatti che Annina imparasse a fare il pane da Caterina e chiede al Bertolacci di “scandagliare la donna se ha la volontà d’imparare”. Il ragionamento che vi è implicito è rigoroso: se la donna ne ha la determinazione imparerà e le sarà assegnato l’incarico del pane, inoltre essendo Annina “molto povera” Marianna farà un’opera buona, per di più avrà meno bisogno di Eufrosina e di Gianni e “forse Lui stesso si lamenterebbe meno... dello stipendio, che ci vive male”.

Che altro aggiungere se non che la Marchesa nemmeno manca di fare una velata polemica sulla conduzione economico-politica in Lucchesia, in anni ormai prossimi all’unità d’Italia, facendo questo semplice commento: “ma

noi tutti non viviamo peggio di prima, non bisogna limarsi, economizzare, far debiti per mantenere la famiglia e che spese!”?

Da un breve ma toccante saluto di Tito Cesare Merli si apprende infine che Marianna, dopo brevissima malattia, lasciò “nel pianto l’ottimo suo Consorte Marchese Lorenzo Bottini, un amatissimo figlio, l’affettuosa nuora, e tre piccoli nipotini...Solenni funerali ... si celebravano nella Chiesa Parrocchiale di S. Maria Forisportam con scelta musica di composizione della stessa illustre defunta” eseguita per le cure del sig. Giacomo Rustici maestro in detta Chiesa: era il 24 gennaio 1858. Il suo sepolcro si trova nella Chiesa di San Romano.

Questa rilettura della vita di Marianna, strada facendo, ha svelato la presenza di altre donne, ha permesso di intravederne altre vite (da cameriere o cuoche, da balie o dame che fossero), ma non ha rivelato tracce scritte di una presenza che invece sappiamo rilevante in casa Bottini: quella di sua suocera, Signora Marchesa Anna Teresa Trenta, la cui lunga esistenza si concluse nel 1852 e dunque per lungo tempo la trascorse insieme a quella di Marianna. Con lei è certo avesse un’affine passione per la musica, i salotti, la Corte e il teatro: anche di Teresa infatti troviamo ricordo come suonatrice d’arpa, cantante, protagonista di opere buffe e quasi “imprenditore” teatrale. L’abate di Casa Sardini nel suo Zibaldone dice che “si fece ammirare sopra le altre essendo molto brava nella musica, ed avendo un’ottima voce” e le frequenti citazioni di lei che si leggono nelle *Mémoires* di Luisa Palmi Mansi, come sua compagna di canto in numerosi salotti, non fanno che rafforzare la testimonianza delle qualità musicali di Teresa.

Non a caso il nucleo superstite della Biblioteca musicale che fu di Teresa e di Fulvia, sua figlia, è oggi confluito nel *Fondo Bottini* dell'Istituto Boccherini come prima raccolta appartenente al generoso lascito dell'Archivio Musicale dei Bottini; e proprio da tale sua raccolta, probabilmente, provengono alcuni pezzi della stessa Biblioteca di Marianna, specie alcune rare partiture come quel *Notturmo a voce sola con accompagnamento di Arpa e Corno inglese* di Antonio Galli, che ci evidenzia un'altra comune passione delle Signore Bottini: l'arpa, uno strumento che suonarono con diletto e maestria ma non sappiamo, per certo, se e quando insieme; benché diventi, ora, facile immaginarlo.

L'intimità del loro legame trova un valido indizio nel testamento di Teresa "vedova relitta del fu Giovan Battista Bottini", col quale nomina suoi esecutori testamentari il cugino Lelio Di Poggio e il suo scritturale Raffaele Bertolacci e quindi dispone le sue ultime volontà ricordando ad una ad una le persone a lei care.

In particolare scrive: "Lascio alla mia carissima Nuora Marianna Bottini (non avendo nulla di adattato per lei) una cassetta di posate di argento, consistente in quattro cucchiaini di argento, otto forchette, coltelli, mezzo cucchiaio[ne], ramaiolo, calamajo e polverino. Le posate tutte col manico di ebano". Sembra poco cosa, ma l'aver ritrovato il testamento di Maria Anna Sardini, madre di Teresa, permette di scoprire un'emozionante notizia: oltre ai mille scudi in contante già promessi in aumento della dote più l'usufrutto della casa in Viareggio, in particolare, Teresa aveva ereditato "una cassetta con dentro alcuni argenti"; basta allora ricordare l'annotazione fatta per inciso su un foglietto vagante "una cassetta di posate di argen-

to... col nome Maria Anna Trenta” per capire che a sua volta Teresa lascia a Marianna proprio quelle “posate” che aveva lei stessa ereditato dall’amata madre. A lei va, quindi, un lascito affettivamente molto più prezioso d’ogni altro oggetto di valore economico, anche il più ricco, che avrebbe potuto darle. Anzi, considerato che l’adorata figlia Fulvia è a lei premorta, può quasi dirsi un modo per testimoniare a Marianna, già orfana da tenera età, di aver ritrovato in lei la propria figlia perduta: colei a cui trasmettere quella continuità ereditaria intrisa di valori affettivi che passa di generazione in generazione, di madre in figlia, da donna a donna.



DONATO SANSONE

IL FONDO BOTTINI:
LE BIBLIOTECHE DI TERESA E MARIANNA

Un grande e bell'armadio di noce a 6 scomparti racchiude la collezione nota col nome di "Fondo Bottini". Prezioso e raffinato contenitore di un contenuto che prezioso e raffinato non gli è affatto meno.

Si tratta infatti di una raccolta ricca ed articolata, specchio e ritratto della cultura, della vita e dell'attività musicale di una casa che vide in Marianna Bottini una compositrice di perizia tale da meritarse il prestigioso riconoscimento accademico dei Filarmonici di Bologna.

Ma se quello di Marianna è certamente il nome più conosciuto, va detto che nella famiglia (alla quale peraltro Marianna Motroni Andreozzi accedette per matrimonio) la musica costituiva una dimensione importante almeno da un paio di generazioni. Figura di rilievo è infatti quella della suocera di Marianna, Teresa Trenta, dama di corte di

Elisa Baciocchi, diventata anch'essa Bottini per matrimonio col marchese Giovanni Battista, e madre di Lorenzo, futuro marito di Marianna.

Teresa, cantante ed arpista, nella testimonianza del contemporaneo memorialista Iacopo Chelini “si fece ammirare sopra le altre essendo molto brava nella musica ed avendo un'ottima voce”.

Il fondo è appunto composto di tre sezioni diverse, ognuna delle quali ordinata a sé e dotata di un catalogo proprio: la prima è costituita dalla raccolta di Teresa, la seconda da quella di Marianna, la terza dalle musiche composte da Marianna. A queste tre parti “storiche” si è andato poi aggiungendo altro materiale, generalmente di modesto valore storico musicale, dopo la morte della marchesa. Il definitivo assetto del fondo è dovuto all'opera del figlio di Marianna, Antonio, docente di botanica presso l'ateneo pisano, che dedicò all'inventariazione ed alla cura dell'assetto della biblioteca le competenze classificatorie evidentemente derivate dalla sua formazione scientifico-professionale. Per sua volontà il figlio Filippo nel 1933 fece dono del fondo all'allora Istituto Musicale “Pacini”.

Le tre sezioni possono essere per comodità chiamate rispettivamente “Biblioteca di Teresa”, “Biblioteca di Marianna”, “Musiche di Marianna”.

La “Biblioteca di Teresa” è dunque il nucleo più antico del fondo. Sulla base di alcuni documenti si ritiene che la raccolta abbia avuto origine subito dopo le nozze ed il suo ingresso nella casata (1798) e si sia andato formando e accrescendo fino alla sua morte (1852). Costava di 39 “fascicoli”: così il catalogo proprio della raccolta definisce i cartolari legati con spago contenenti varie unità biblio-

grafiche a fascicoli sciolti (alcuni successivamente rilegati). Della consistenza originale sono rimasti 34 fascicoli, per un totale di 464 unità bibliografiche complete.

Il genere musicale prevalente è quello vocale (60%). Di questo, il sottogenere più consistente è quello drammatico, per lo più estratti (solitamente arie) in partitura o riduzione per canto e tastiera; cinque le opere intere o parzialmente lacunose. Di particolare pregio storico e musicale i manoscritti contenenti gli estratti, quasi tutti in partitura: si annoverano brani operistici di Cimarosa, Farinelli, Guglielmi, Paisiello, D. Puccini, Mayr, Paër, Rossini; degna di nota la cantata *La pace* di Michele Bolaffi (1769-1802) dedicata a Gioacchino Murat. Meno consistente numericamente la musica vocale cameristica, ma interessante perchè in buona parte costituita da musiche di versatile uso domestico, generalmente canto accompagnato da un supporto armonico: tastiera, naturalmente, ma anche (o meglio ancora) basso continuo, arpa (lo strumento per eccellenza di casa Bottini), chitarra: cito a titolo di esempio proprio le *Cavatine con accompagnamento facile di Chitarra Francese oppure d'Arpa o Fortepiano* di Ferdinando Simonis, ricordato dalla coeva nobildonna lucchese Luisa Palma Mansi come protagonista dei salotti musicali cittadini di inizio '800. Poca la musica sacra: da citare un manoscritto del mottetto K222 di Mozart ed un mottetto anch'esso manoscritto di Felice Simi (*Alma quid facis*) tra le cui carte si trova un biglietto, vergato da mano assai più tarda, che testimonia la prima pubblica apparizione di Marianna musicista, qui in veste di cantante ("cantata da Marianna nel 1815").

Il genere strumentale è in gran parte rappresentato da opere di destinazione cameristica: quartetti e trii per varie

formazioni (naturalmente spesso con l'arpa) tra gli autori dei quali spiccano i nomi di Pleyel e Clementi. Vasto e vario il gruppo di musiche per due strumenti, forse l'assetto che più rappresenta un uso attivo e pratico della musica nella dimensione privata; spicca per consistenza il nucleo dei pezzi per due flauti: duetti originali (ad es. Pleyel) o più spesso riduzioni di brani operistici; non mancano i brani per flauto o per violino e accompagnamento (arpa, tastiera, chitarra): spiccano i nomi di Carulli, Clementi. Naturalmente il sottogenere numericamente più consistente è quello per strumento solo: esso rappresenta più del 60% della musica strumentale ed è quasi per intero costituito da unità manoscritte. La fa da padrone il pianoforte o comunque la tastiera, spesso a quattro mani: molte le musiche da ballo, utili a movimentare feste e dopocena (Strauss, Lanner); non meno numerose le riduzioni, i pot-pourri, le fantasie da musica operistica (Meyerbeer, Bellini, Rossini, Verdi). Grazie al contributo di questi arrangiamenti, il numero complessivo di unità contenenti musica di natura drammatica assume la consistenza relativa del 60% di tutta la raccolta, chiaro indicatore di gusti ed interessi prevalenti nella Lucca (e non solo) a cavallo dei due secoli.

La "Biblioteca di Marianna" ha una morfologia piuttosto differente: il suo contenuto ed il modo in cui è organizzato fanno pensare infatti ad un uso ancora più dinamico del materiale, ad una biblioteca più 'studio' che 'teca', ad un luogo ove la musica era studiata e praticata, insomma vissuta assai più che custodita e conservata. Tale particolare vocazione della raccolta va inquadrata nell'attività musicale di Marianna, tale da superare la dimensione del dilettantismo (sia pure di alto livello) diffuso tra le nobili

famiglie ottocentesche. Naturalmente la raccolta assolve anche all'altra precipua funzione legata alla natura stessa di biblioteca, cioè quella collezionistico-conservativa; ma è evidente che trattandosi di Marianna una partitura orchestrale strumentale o drammatica non era solo un prezioso oggetto bibliografico per la musicofila, ma anche e soprattutto una preziosa fonte di studio per la compositrice.

Come nella biblioteca della suocera, grandi contenitori raccolgono varie unità bibliografiche: in questo caso, però, si tratta di volumi rilegati (a volte divisi in tomi) e di 5 cartelle di fascicoli o fogli sciolti, che sono parti separate di partiture contenute nei volumi. Il fatto che il materiale sia stato rilegato, il che consente una maggior praticità e maneggevolezza, nonché resistenza e durata nel tempo e con l'uso, fa pensare all'esigenza di un accesso più frequente allo stesso. La robustezza della rilegatura ha garantito un'ottima conservazione del materiale, ma non ne ha impedito la perdita parziale: dei 248 volumi annoverati nel catalogo originale della biblioteca ne sono attualmente presenti 240, per un totale complessivo di circa 1400 composizioni.

A volte un volume corrisponde ad un'unica unità bibliografica, generalmente un'opera teatrale; generalmente un volume raccoglie più unità (fino a 28): in tal caso, quantunque le varie unità si presentino assai disomogenee per fattura materiale (stampa/manoscritto), di autore, di dimensioni, si nota tuttavia un diffuso intento unitario: esso si manifesta non solo in una scelta più coerente, rispetto alla raccolta di Teresa, del materiale in base a criteri musicali, ma anche nell'indicazione di un titolo generale che va a identificare il volume stesso. In alcuni casi tale titolo ribadisce la natura pratica e d'uso della collezio-

ne, come nel caso del volume B1, recante il titolo *Musica per Piano, Arpa e Chitarra ad uso di me M^a Mⁱ Andreozzi*.

Ma, come detto, duplice era la vocazione della raccolta; l'acquisto di molte opere a stampa o manoscritte, a volte anche di lusso, rispondeva certamente anche al desiderio di rendere illustre e preziosa la biblioteca, peraltro aperta anche ad un numero selezionato di persone esterne alla famiglia, come dimostrano alcuni documenti che testimoniano del prestito di volumi (alcuni mai più restituiti...). Rientrano in quest'ottica 34 fra opere, cantate, messe, oratori in partitura completa, la cui compagine esecutiva non fa pensare certamente ad un uso privato, se non in quanto materiale di studio e di aggiornamento per chi sia dedito alla composizione anche corale/orchestrale.

Fanno parte di questo gruppo opere di Rossini (*Adelaide di Borgogna, Gazzaladra, Italiana in Algeri*), Morlacchi, Spontini (*La Vestale*), Paisiello, Pergolesi, Meyerbeer, Mayr, Guglielmi, Cimarosa (*Matrimonio segreto*); di particolare pregio tre edizioni a stampa di opere di Gluck: *Iphigénie en Aulide, Orphée et Euridice e Alceste*, quest'ultima datata 1769; per quanto riguarda la musica sacra spiccano una partitura manoscritta dello *Stabat mater* di Pergolesi, un'edizione a stampa di un *Te Deum* di Haydn e gli otto poderosi tomi contenenti la *Parafrasi sopra i Salmi* di Benedetto Marcello.

Fanno da corona a queste partiture circa 650 brani di genere vocale drammatico: sono arie, scene, recitativi, cavatine, duetti etc. tratti da opere dei più illustri esponenti del genere a cavallo dei due secoli (oltre ai suddetti, Cimarosa, Donizetti, Mozart, Mercadante), circa 400 in partitura manoscritta; circa 250 in riduzione per canto e tastiera, arpa e addirittura chitarra.

Dunque anche nella biblioteca di Marianna la musica riconducibile al teatro musicale è quella quantitativamente più consistente: circa il 65% dell'intera raccolta.

Ma non solo il teatro musicale caratterizza, se pur maggioritario, il gusto bibliografico della compositrice. La musica cameristica è rappresentata con ampio e qualificato assortimento: voce e archi (Zingarelli), ma anche compagini meno usuali, come nel caso delle *Canzoni* e dei *Notturmi* per voce, corno inglese ed arpa di Antonio Galli o le *Arie* per voce, violino e chitarra di Giuseppe Lanza. Prevalente, naturalmente, la parte di musica in cui la voce è accompagnata dal pianoforte o altra tastiera, dal basso continuo, dall'arpa, dalla chitarra: vi si annoverano composizioni di Haendel, Durante, Crescentini, Carulli, Paër, Rossini, Zingarelli ed alcuni interessanti *Improvvisi* su rime della poetessa-ballerina lucchese Teresa Bandettini; molto curioso e divertente, per le frequenti onomatopee e per i riferimenti alla vita quotidiana, un anonimo canone dal titolo *La confusione del Ponte di S. Trinità* di un non meglio identificato "Maestro", l'unica opera a sole voci di tutta la biblioteca.

Occupano uno spazio qualificato e rilevante (32 unità) le opere di carattere teorico-didattico: metodi, raccolte di studi, esercizi, solfeggi; opere di teoria musicale, composizione, contrappunto e fuga: la loro presenza ribadisce il valore d'uso e di studio della raccolta. Vi figurano, tra le altre, un manoscritto di Domenico Quilici (*Libro di Accompagnatura*), maestro della giovane Marianna, e la *Pratica d'accompagnamento sopra Bassi Numerati* del bolognese Padre Martini; mentre alla severa formazione contrappuntistica che le meritò il Diploma dell'Accademia Filarmonica di Bologna "per la gravità dello stile e per l'e-

satta osservanza dei precetti del contrappunto” riconduce il *Trattato di Contrappunto fugato* di Morigi e soprattutto *Die Kunst der Fuge* di Bach; il trattato *La retta maniera di scrivere per il Clarinetto...* di Antolini, che dovette fornire alla compositrice le basi tecniche e le conoscenze timbrico-espressive dello strumento per comporre due concerti per clarinetto e orchestra; degna di nota è la presenza del *Méthode pour apprendre a jouer de la Harpe* della Genlis e del *Méthode de Harpe* di Pollet.

Il riferimento all’arpa, lo strumento di Marianna, ci porta all’altra grande sezione della sua biblioteca, quella della musica strumentale, vero e proprio serbatoio che doveva alimentare l’attività musicale pratica della casa. Indicativamente, a tal proposito, solo sette delle 534 unità bibliografiche contengono brani per orchestra o per strumento solista e orchestra (tra cui un’edizione a stampa del *Concerto K413* per pianoforte di Mozart); il resto è costituito da musiche di più agevole utilizzo in ambiente privato, anche in compagini più impegnative come settimini, sestetti, quintetti e quartetti (Hummel, Pleyel); particolarmente numerose sono le musiche per trio, significativamente tutte a parti separate: la formazione più comune è quella con violino o con il flauto, basso (violoncello) e una tastiera: merita una menzione la prima edizione del *Trio op. 97* di Beethoven, oltre a composizioni di Mozart, Pleyel, Haydn, Hummel. Interessanti le *Sinfonie per due Violini con Chitarra Obbligata* di Carulli. Assai più numeroso è il gruppo delle musiche a duo. In questo gruppo, oltre agli assetti più tradizionali (flauto o violino e tastiera), si trovano combinazioni meno frequenti, tra cui corno e arpa, flauto e arpa, violino e arpa, violino e chitarra, chitarra e tastiera, due chitarre.

Degna di attenzione è proprio la presenza della chitarra. Non si hanno notizie del fatto che Marianna o qualcun altro della famiglia suonassero lo strumento; ma non passa inosservata la consistenza significativa di composizioni vocali e strumentali con chitarra (circa il 10% del totale), forse giustificabile ascrivendola a fenomeni di moda o a tendenze francesizzanti, e alle numerose composizioni che Paganini dedicò a questo strumento proprio durante la sua permanenza nella Lucca baciocchiana; del resto anche nella raccolta di Teresa la chitarra era ben presente. La biblioteca ospita, tra l'altro, il prestigioso *Méthode de Guitarre* di Carulli (e di Carulli è quasi la metà delle musiche presenti); ma si annoverano anche composizioni dell'altro "grande" di inizio secolo, Giuliani. Molto curioso è il *Metodo di comporre coi dadi molti Valtz per Chitarra* di Antonio Nava, di un certo interesse storico-bibliografico in quanto si tratta della seconda pubblicazione in assoluto dell'editore Ricordi: la possibilità di combinare con la casualità del dado una serie di battute singole ed indipendenti è segno evidente della schematicità e della ripetitività di certa musica, specialmente da danza, di facile ascolto: molta disco-music degli ultimi anni è stata composta analogamente combinando cellule melodiche, armoniche e ritmiche costanti.

Naturalmente il gruppo preponderante della musica per strumento solo è quello che vede per protagonista il cembalo o il fortepiano o il pianoforte: il 90% delle musiche per strumento solo (più generalmente la tastiera è presente in circa il 65% delle unità contenenti musica strumentale).

All'interno di tale gruppo si possono individuare 3 sezioni: opere didattiche, arrangiamenti e riduzioni, opere

originali. Tra le prime non poteva mancare il *Gradus ad Parnassum* di Clementi, ancora oggi insostituibile ausilio didattico del pianista, ed i metodi di Adam, Cramer e Koeler; metà delle composizioni per tastiera sono arrangiamenti e riduzioni: sinfonie da opere di Mozart, Mercadante, Rossini, cui sono dedicati ben sei tomi che raccolgono “opere teatrali serie e buffe...ridotte per pianoforte solo”, balletti, rielaborazioni originali come le *12 variazioni sul Minuetto del Ballo delle Nozze disturbate* di Beethoven o le *Variations sur un theme d'Armide de Gluck* di Hummel, e ancora variazioni di Diabelli; tra le opere originali spicca un nucleo consistente di musica da danza, spesso per 4 mani, ma di maggior peso e valore musicale sono le composizioni di Clementi (Op. 2 e op. 22), Cramer, Haydn, Mozart (K 457).

Infine l'arpa. Poche le unità in cui essa è presente da sola. Molta la musica presente nei cataloghi antichi ma sparita: anzi, la musica per arpa è quella che ha sofferto la maggior dispersione, forse a causa della generosa attività didattica di Marianna, che vide tra i suoi allievi quel Pietro Marsili che sarebbe diventato poi eccellente arpista. Si tratta peraltro di uno strumento che, come la chitarra, avrebbe avuto bisogno di ancora tutto il XIX secolo per affermare una sua distinta e precisa identità. Molte anche in questo caso le trascrizioni e gli arrangiamenti da arie d'opera o balletti; ma (non poteva essere altrimenti) significativa la presenza, oltre che nelle compagini strumentali cameristiche, anche in composizioni solistiche di autori significativi per la storia dello strumento, tra cui Krumpholtz, Plane, Pollet, e la stessa Marianna Bottini, le cui musiche saranno però oggetto di una più approfondita dissertazione da parte dell'amico Giulio Battelli.



GIULIO BATTELLI

LA MUSICA DI MARIANNA

Quando il 12 ottobre del 1823 Marianna convolò a nozze con il Marchese Lorenzo Bottini entrò a far parte di una famiglia nella quale la musica aveva ormai da tempo un posto rilevante; infatti sia la Marchesa Teresa Trenta Bottini, la madre di Lorenzo, sia sua figlia Fulvia si erano dedicate attivamente a quest'arte prendendo parte, come apprendiamo da varie fonti del tempo, ad eventi musicali nell'ambito della corte di Elisa Baciocchi. Delle tre donne musiciste Marianna è senza alcun dubbio la più importante perché non si limitò a dedicarsi all'attività esecutiva ma, grazie ai seri studi compiuti con quel valentissimo maestro che fu Domenico Quilici, si impegnò a fondo nella composizione meritando, nel dicembre del 1820, di essere ammessa a far parte della prestigiosissima Accademia Filarmonica di Bologna presentando fra l'altro

proprio la Messa da Requiem composta nel 1819 in memoria della madre.

La vastità e profondità degli interessi musicali di Marianna è testimoniata dal contenuto della sua biblioteca, ma anche dalla sua produzione che spazia nei diversi generi tanto sacri che profani con lavori di ampio respiro e destinati anche a grandi complessi strumentali e vocali.

Nel genere sacro, oltre alla *Messa da Requiem* del 1819, Marianna scrisse alcune composizioni che furono eseguite insieme a più ampi lavori del suo maestro: fra queste citiamo un *Mottetto* per soprano e orchestra del 1818 un *Qui Tollis* ed un *Quoniam* per basso e orchestra del 1819 “da servire alla Messa del Quilici” come si può leggere sui frontespizi delle partiture.

Un lavoro di grande impegno è senza dubbio la *Messa per 4 voci e piena orchestra* che Marianna compose nel 1822, insieme ad un *Mottetto* e ad una *Sinfonia a piena orchestra*, per la Festa di S. Cecilia; a questo proposito è importante sottolineare che né prima né dopo di lei nessuna altra donna ebbe l'onore di essere annoverata fra i maestri compositori delle musiche per i tre solenni servizi che la Confraternita di S. Cecilia celebrava in onore della Santa e alla cui stesura ella partecipò altre quattro volte negli anni 1825, 1828, 1832 e 1834.

Ma vi sono anche altri lavori sacri degni di nota, alcuni a cappella altri per soli, coro e grande orchestra, come varie stesure dello *Stabat Mater*, un *Te Deum* composto nel 1819, alcuni Salmi, un *Magnificat* ed un *Miserere*.

Nell'ambito della musica profana, sia vocale che strumentale, Marianna si dimostrò altrettanto prolifica e attenta ai diversi generi. La scrittura orchestrale, nella quale

dimostrò una particolare abilità, la vide impegnata oltre che nella già citata *Sinfonia* composta per la festa di S. Cecilia, in due ampi ed interessanti lavori di genere concertistico: il primo risale al 1820 ed è un concerto per clarinetto e orchestra (*Concerto di Clarino in Beffà, con accompagnamento d'orchestra*) costituito da un Allegro, un Adagio e da un Tema e variazioni conclusivo. Analoga struttura ritroviamo nel *Concertone a piena orchestra e pianoforte* che vide la luce due anni più tardi. Da segnalare infine il *Ballo "Il Mulinaro" per piccola orchestra*, una estesa composizione in 17 episodi chiaramente destinata all'azione coreografica. Al 1819 risale infine una *Sinfonia a strumenti a fiato per la banda di Lucca*.

Al genere cameristico appartengono le *Variazioni per pianoforte e violino* (1822) e una raccolta di *Overture, Trii, Variazioni, Quadriglie, Valzer, Monferrine per diversi strumenti*.

Per quanto riguarda la musica vocale profana, oltre a diverse arie e duetti per voci soliste con accompagnamento orchestrale e alcuni altri brevi brani nei quali l'accompagnamento del canto è affidato alla chitarra o all'arpa, il catalogo delle musiche di Marianna annovera anche due grandi lavori di genere drammatico: l'opera seria *Elena e Gerardo* e la cantata *Briseide*. Il primo è un vasto lavoro in tre atti, preceduti da una sinfonia d'apertura nel cui ampio organico è presente anche il controfagotto, di cui non ci è noto l'autore del libretto tratto con tutta probabilità dall'omonimo dramma scritto nel 1796 da Giovanni Pindemonte, fratello del più noto Ippolito. Il fluido e ben articolato avvicinarsi di recitativi, cavatine, arie, duetti e concertati dimostrano una profonda conoscenza del genere melodrammatico acquisita anche grazie alla grande quan-

tità di partiture di opere dei più svariati autori presenti nella sua biblioteca.

La *Briseide - Cantata in due atti per Soprano, Tenore, Basso, con Cori e Piena Orchestra* fu composta nel 1820 su di un testo appositamente scritto dalla nota poetessa lucchese Maria Costanza Moscheni (1786-1831) che fu pubblicato in Lucca dalla Tipografia di Francesco Bertini. Nella breve prefazione la Moscheni dichiara di non aver mai voluto accettare di scrivere testi per musica e di non aver potuto “persistere nel mio proponimento, allorquando una Nobile Giovinetta [...] m’invitò a tessere una Cantata che Essa, e per proprio istruttivo trattenimento, e per compiacere ai consigli del suo Genitore, divisato avea di mettere in musica, arte che con trasporto coltiva, e che costituisce uno dei principali ornamenti, di cui è fornito il suo spirito”.

Il testo della Cantata, che è di notevole ampiezza ed è preceduta da una lunga sinfonia d’apertura, attinge ai canti primo e ventesimo dell’Iliade; un soprano, un tenore e un basso interpretano rispettivamente i personaggi di Briseide, Agamennone e Achille cui si aggiungono i cori di guerrieri.

Oltre alla *Briseide* Marianna compose una seconda e più breve *Cantata per 2 soprani, tenore, basso e piena orchestra. Composta per la Casa Orsucci*.

L’attività compositiva di Marianna fu dunque intensa tanto più se si considera che si colloca quasi interamente negli anni compresi fra il 1815, quando aveva appena 13 anni, ed il 1823, anno delle sue nozze; è inoltre importante sottolineare che tutte le sue composizioni furono eseguite come dimostra l’esistenza delle parti staccate e delle evidenti tracce di utilizzo su di esse presenti.

Tutte le partiture delle composizioni di Marianna sono raccolte in 15 volumi, recentemente restaurati e conservati nella Biblioteca dell'Istituto Musicale "Luigi Boccherini" nel grande armadio che contiene, fin dalle origini, tutta la preziosa collezione di musiche dei più diversi autori e dei più svariati generi, denominata Fondo Bottini, ben descritta da Donato Sansone.



GIANFRANCO COSMI

LA MESSA DA REQUIEM (1819)
DI MARIANNA BOTTINI (1802-1858)

Rartitura per orchestra. Manoscritto formato rettangolare di cm 28x22. Sul frontespizio interno si legge in caratteri ampi e in bella scrittura: “*Alla memoria dell’ amatissima defunta sua Madre ed in suffragio della di lei Anima, la dolentissima figlia Marianna Motroni Andreozzi, Compose, Offre e Dedica questa ∞ Messa di Requiem ∞ 1819.*”

Produzione del Suo Anno Scolastico in età di anni 16 ½”.

Organico strumentale così composto: Fiati: Flauto 1° Fl. 2°, Clarinetto 1° in Si b Clarinetto 2° in Si b, Fagotto, Corno 1° in Do e Corno 2° in Do, Tromba 1° in Re, Tromba 2° in Re.

Archi: Violini 1° e 2°, Viola, Violoncello, Contrabasso.

Le parti vocali sono composte dal Quartetto dei Solisti: Soprano, Contralto, Tenore, Basso, più il coro completo nelle quattro classiche sezioni.

La composizione in ordine di successione del testo latino è così articolata:

1. Requiem Aeternam: soli più coro
2. Kyrie 1°: soprano, alto, tenore più coro
3. Crite: soli più coro
4. Kyrie 2°: soprano solo più coro
5. Diaes Irae: soprano, alto, tenore più coro
6. Liber Scriptus: tenore solo
7. Rex Tremendae: coro
8. Recordare: soprano, alto
9. Ingemisco: soprano solo
10. Qui Mariam Absolvisti: soprano solo più coro
11. Inter Oves: basso solo
12. Oro Supplex: soprano, tenore soli più coro
13. Amen: coro.

Vale la pena di ricordare che con questa composizione Marianna Andreozzi fu ammessa come “Maestra Compositrice Onoraria” alla prestigiosa Accademia Filarmonica di Bologna.

Sin dalle prime misure del Requiem si intuisce che il pensiero e l’ispirazione di tutto il lavoro e l’aderenza al testo liturgico risultano quasi sempre profondi e lineari e non è facile comprendere come una fanciulla di sedici anni abbia potuto penetrare così bene una forma musicale ampia e complessa come una Messa da Requiem.

Il capolavoro Mozartiano o del Pacini non risultano essere presenti nella Biblioteca personale di Marianna, quindi non doveva conoscerli. Come non poteva conoscere

il Requiem di Cherubini o di Verdi ovviamente posteriori a lei. Ebbene è impressionante per esempio la forza e l'energia dinamica che suscita il *Dies Irae* con quell'inizio tumultuoso dell'orchestra sovrapposto ai blocchi omofonici del coro, alternati poi (al quasi recitativo) del soprano "Mors stupebit et natura" che conclude coralmemente sul testo "Cum resurget creatura" con un accordo Sib 7° di dominante tenuto per ben sei misure. Altro che semplice suonatrice di Arpa o Fortepiano, il temperamento musicale della giovanissima Marianna era fatto di ben altra pasta!

Ma come può dunque essere considerato lo stile musicale della giovane musicista? A quali fonti musicali può aver attinto o si è ispirata per aver costruito la composizione con tanta capacità, maturità e tecnica espressiva? Il suo maestro era quell'ottimo musicista e didatta Domenico Quilici (1757-1831) con il quale studiava contrappunto e strumentazione.

Il Quilici che fu compositore fecondo sia nel genere operistico che sacro, influenzò sicuramente come sovente accade la precoce allieva, ma viene da pensare che dal punto di vista del talento se avesse proseguito nel comporre, sarebbe andata oltre il suo pur dotto maestro.

All'epoca della composizione del Requiem la sedicenne Marianna Andreozzi non aveva ancora a disposizione la già cospicua raccolta di opere o lavori musicali che troverà nella biblioteca della famiglia Bottini. Biblioteca che una volta divenuta sposa del Marchese Lorenzo, amplierà moltissimo arricchendola di lavori celebri ed importanti. (Adesso si trovano nel Fondo Bottini dell'Istituto Musicale Boccherini di Lucca).

Nell'esaminare la partitura dapprima c'è sorpresa, poi sempre più la convinzione di essere di fronte a un

“caso straordinario” per intenderci alla “Mozart” (mi si perdoni l'accostamento, ma è solo per un esempio).

Analizzando il Requiem di Marianna Andreozzi sappiamo che è stato composto come essa stessa dice nell'anno 1819 (quindi all'età di sedici anni) ebbene facendo una comparazione con i più importanti musicisti dell'epoca vediamo che Bellini per esempio aveva diciassette anni, Donizetti ne aveva venti. Verdi nasce nel 1813, Beethoven non mi sembra abbia potuto studiarlo. Di Cherubini autore di un importante Requiem non vi è traccia nella sua biblioteca di Spontini pure.

Rimarrebbero dunque due musicisti Pacini e soprattutto Rossini che possono aver influenzato lo stile del suo comporre. Ma chi all'epoca non rimaneva contagiato dall'irrompente stile Rossiniano?

Infatti il Cigno di Pesaro è l'unico compositore che sembra essere la sua guida, sia pur involontaria, nel comporre il Requiem. Questo direi quasi esclusivamente nelle parti vocali solistiche (specie per il soprano). Infatti svolazzi e ornamenti vi sono in abbondanza nel brano per soprano solo (Qui Maria Absolvisti) e nel duetto soprano-contralto (Recordare) dove le due voci si muovono in alternanza imitativa fra l'altro di bell'effetto. Ma tutto questo faceva parte del gusto dell'epoca dove lo stile dell'Opera predominava in assoluto, pochi e solamente all'inizio della carriera erano i musicisti di allora che si cimentavano esclusivamente nel “Genere Sacro”. Quando la giovane compositrice affronta i testi più profondi e tragici della Messa dà il meglio di sé, mostrando di essere già ben preparata e matura malgrado la sua giovane età. Ma analizziamo meglio il lavoro:

Il Requiem come detto inizia nella tonalità di La minore con accordi alternati tra gli Archi e i Fiati per

lasciar introdurre poi sulle parole *Requiem aeternam* il solo tenore seguito dal soprano e dal basso. Interviene poi il coro sul testo *Et lux perpetua* con efficace alternanza di soli e tutti sino alla fine del *Dona eis Requiem* pagina di grande effetto e alta ispirazione.

Il *Kyrie 1°*, *Christe*, *Kyrie 2°*, (Sib maggiore) si muovono in un clima più sereno e cantabile alternando sempre i soli al coro mentre l'orchestra assume maggiore importanza e il soprano inizierà a muovere la sua linea di canto in maniera più virtuosistica accompagnato da accordi spezzati del coro. Del *Dies irae* ho in parte già detto, mi piace qui rimarcare l'impeto, la forza e lo slancio dell'orchestra che prepara l'attacco del coro. Questo si muove a blocchi omofonici mentre l'orchestra vibra e scatta nell'*Agitato* in valori musicali strettissimi e nervosi specie negli Archi. La tonalità è di Do minore e l'effetto è decisamente notevole. Personalmente considero questa pagina fra le migliori riuscite di tutto il lavoro.

Nel "*Liber scriptus*" abbiamo l'intervento del *tenore solo*, che si cimenta in alternanza col flauto e il fagotto, strumenti questi largamente usati, unitamente al clarinetto, da Marianna nello stendere l'orchestrazione.

Il "*Rex tremendae*" è affidato al *coro solo* che si muove sia in modo omoritmico che imitativo, mentre l'orchestra, specie negli archi, irrompe con scale veloci e sveltanti contribuendo a creare quel clima di implorazione e di salvezza indicati dal testo.

Il "*Recordare*" è un singolare duetto fra il soprano e il contralto in cui come era in uso all'epoca il virtuosismo vocale è predominante. Le imitazioni e il procedere in 3° o 6° delle voci creano un risultato piacevole e di bell'effetto.

Altra sorpresa molto interessante è l' "*Ingemisco*" per soprano solo e coro. Qui l'orchestra nella tonalità di Mi min. accompagna il canto solistico che è ampio ed espressivo con un fremito degli archi sempre uguale e ritmato in valori musicali strettissimi (semibiscrome) e uniformi mentre il coro commenta con sonorità dolce e sostenuta.

Nel "*Qui Mariam*" l'elemento virtuosistico riprende il sopravvento mediante passaggi di bravura della voce solistica.

Molto interessante risulta l'unica aria a solo del basso, l' "*Inter oves*" che è una pagina molto sviluppata in tempo allegro maestoso (poi allegro). Anche in questo intervento è impossibile non pensare all'influenza dello stile teatrale che subivano gioco forza le composizioni Sacre dell'epoca.

Eccoci così arrivati agli ultimi due numeri finali del Requiem:

Vale la pena di soffermarsi sul duetto soprano-tenore più coro "*Oro supplex*" che praticamente conclude il lavoro in quanto poi seguirà un Amen per solo coro in stile imitativo a quattro parti in cui Marianna sembra voler mostrare la sua preparazione nel genere fugato. Preparazione che impressionò così bene la commissione giudicatrice di Bologna che la ammise come già detto, in qualità di "Maestra Compositrice Onoraria". Infatti il segretario per conto della commissione con lettera del 10 gennaio del 1821 così scriveva: "lavoro applaudito e commendato dai sommi dell'arte per la gravità dello stile e per l'esatta osservanza dei precetti del contrappunto".

La cosa interessante da rilevare nel brano sopra citato è l'alternanza del modo maggiore al minore a partire dal

“Cor contritum quasi cinis” e soprattutto *“Lacrimosa dies illa”* dove il testo sillabicamente spezzato da suoni e pause sia dal coro che dai soli, crea un atmosfera molto bella, prima di pianto e poi di speranza *“Qua resurget”*. Quanto all’orchestra non si limita ad accompagnare ma è parte attiva e importante nel creare questo clima di attesa, mentre con rapidissime scale discendenti da parte dei violini chiuderà definitivamente il brano dei due solisti (soprano-tenore) sulle parole *“Pie Iesus domine dona eis requiem”*.

Stampa S. Marco Litotipo - Lucca
Maggio 2007