

MUSICHE DI TARTINI PER ACCADEMIE E I CONCERTONI DI GIULIO MENEHINI

Esecuzioni di musica di Tartini a Padova nel Settecento

Agnese Pavanello

Giuseppe Tartini (1692–1770) fu impiegato come primo violino e capo dell'orchestra della Basilica di S. Antonio da Padova (chiamata anche solo «del Santo») dal 1721 alla sua morte nel 1770.¹ In questa posizione egli era tenuto a prender parte ad un certo numero di funzioni religiose, per le quale probabilmente compose gran parte delle sue musiche, in particolare concerti.² Musica orchestrale veniva infatti ad arricchire le celebrazioni più importanti dell'anno liturgico e le feste specifiche e particolarmente sentite legate al culto di S. Antonio, precisate in appositi capitolari redatti dalla Veneranda Arca della basilica.³ Tuttavia, sappiamo che Tartini prendeva parte a Padova anche ad altri eventi che prevedevano l'esecuzione di sue musiche. Abbiamo testimonianza che in più occasioni fu presente come esecutore di suoi concerti a manifestazioni organizzate dall'accademia dei Ricovrati, un cenacolo di eruditi e letterati la cui fondazione risaliva già alla fine del secolo XVI.⁴ Tartini prese parte nel febbraio 1735, ad esempio, all'«Accademia pubblica» tenutesi nella Sala Verde del palazzo prefettizio in presenza di Giacomo (Jacobo) Soranzo, capitano di Padova, e sua moglie Elena Contarini Soranzo,⁵ e, nell'anno seguente, a quella presenziata da Girolamo Ascanio Giustiniani, capitano e vice podestà, cui Tartini aveva dedicato le sue sonate opera I uscite nel 1734.⁶ Queste accademie, alle quali intervenivano,

¹ Si allontanò da Padova per un lungo periodo solo dal 1723 al 1726, quando fu attivo a Praga. Sulla biografia del compositore cfr. SERGIO DURANTE, *Tartini, Padova e l'Europa*, Livorno, Sillabe 2017; in merito agli anni fuori Padova in particolare le pp. 41–44. Per una ricostruzione dettagliata delle fonti biografiche, si veda PIERLUIGI PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Venezia-Vienna, Universal, 1968.

² I manoscritti con musica di Tartini non specificano solitamente la destinazione della composizione, né sono provvisti di datazione. Ma da alcuni gruppi di parti staccate con concerti di Tartini che si sono conservati abbiamo indicazione sul loro impiego durante le feste liturgiche principali della basilica (cfr. in merito PIERPAOLO POLZONETTI, *Tartini and the Tongue of Saint Anthony*, «Journal of the American Musicological Society», LXVII, 2, 2014, pp. 429–486. <https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.2.429>).

³ Le funzioni religiose che prevedevano la partecipazione dell'orchestra si trovano elencate in Capitolari che elencavano gli obblighi dei musicisti stipendiati. In merito cfr. JOLANDA DALLA VECCHIA, *L'organizzazione della Cappella Musicale Antoniana di Padova nel Settecento*, Padova, Centro Studi Antoniani, 1995; il capitolare del 1753, ad esempio, è trascritto alle pp. 32–36. Le funzioni a cui Tartini era tenuto a partecipare al Santo erano ca. una quarantina all'anno.

⁴ La fondazione dell'accademia risale al 1599. Nel 1779 cambiò nome in Accademia delle scienze, lettere ed arti. La storia di questa accademia è stata ricostruita in diverse pubblicazioni che raccolgono il nome degli affiliati e i loro ruoli, e registrano gli eventi pubblici organizzati dai Ricovrati, uscite a cura della odierna Accademia galileiana di scienze, lettere ed arti.

⁵ Tra il 1728 e il 1748 Tartini suonò per i Ricovrati almeno 15 concerti. Si veda il *Giornale degli atti correnti dell'Accademia de' signori Ricovrati C. Verbali delle adunanze accademiche dal 1730 al 1779*, a cura di G. Ongaro, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti, 2012, XVI, passim.

⁶ Si tratta delle *Sonate a violino e violoncello o cembalo Opera Prima*, stampate ad Amsterdam, da Michael Le Cène e contrassegnate dal numero 576 [1734]. RISM A/I T 241. Una riproduzione è disponibile su Google

accanto agli accademici Ricovrati, personalità della vita pubblica padovana, molte «dame e cavalieri», come pure «forestieri» illustri, prevedevano solitamente un pezzo musicale di apertura al quale seguivano i ragionamenti degli accademici sul tema prescelto per l'accademia stessa; inoltre, l'esecuzione di uno o più concerti. Per diversi anni un concerto solistico di Tartini trovò posto al momento del rinfresco servito ai partecipanti dopo la prima parte del programma della serata. Le cronache di queste accademie pubbliche danno chiara indicazione che l'ascolto della musica di Tartini avveniva in contemporanea al rifocillamento degli invitati. Le cronache stesse, tuttavia, registrano alcune variazioni alle consuetudini legate agli intermezzi musicali. Nel 1744, infatti, fu Tartini con un suo «vago concerto di violino» ad aprire la serata accademica, mentre altri due concerti, rispettivamente di oboe e di violoncello, suonati dai colleghi Matteo Bissoli (1712–1780) e Antonio Vandini (1690–1778), vennero rispettivamente a scandire il momento del rinfresco e la conclusione dell'evento stesso.⁷

Non è chiaro, tuttavia, se i ritrovi accademici privati, i cosiddetti «privati esercizi letterari» o «accademia di privato esercizio»⁸ che si tennero regolarmente in alcuni periodi dell'attività dell'accademia dei Ricovrati, includessero anche intermezzi musicali e in particolare l'esecuzione di pezzi tartiniani. Il ricco repertorio di sonate per violino e basso composto da Tartini suggerisce tuttavia che la musica del violinista dovette godere di un'ampia fruizione di carattere privato in ambito cameristico sia in «accademie» non pubbliche, sia in ritrovi diversi.⁹ Di tale fruizione non si hanno ad oggi dettagliate testimonianze, ma non è precisabile neppure se o quanta parte di questo repertorio trovasse impiego in celebrazioni del Santo o di altre chiese che occasionalmente

Books:

https://books.google.at/books?id=Eqnb6cgUgJcC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁷ *Giornale degli atti correnti dell'Accademia de' signori Ricovrati C*, p. 108. Matteo Bissoli e Antonio Vandini, colleghi di Tartini al Santo, erano rinomati virtuosi del loro strumento, che parteciparono regolarmente con Tartini a Padova a celebrazioni e accademie che richiedevano concerti solistici. Su Matteo Bissoli si veda la recente biografia: MARCELLO RIZZELLO E GIUSEPPE NALIN, *Virtuoso ben noto, e di molto merito. Un ritratto dell'oboista Matteo Bissoli (1712–1780)*, Padova, Armelin musica, 2023. Per più informazioni su Antonio Vandini si rimanda a PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., DALLA VECCHIA, *La Cappella Antoniana* cit. e BEATRICE BARAZZONI, Art. Vandini, Antonio», in *MGG Online*, a cura di L. Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016–, prima pubblicazione 2006, pubblicazione online 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22960>.

⁸ *Giornale degli atti correnti dell'Accademia de' signori Ricovrati C*, pp. XX–XXIII.

⁹ Le sonate per violino sono state catalogate da PAUL BRAINARD, *Le sonate per violino di Giuseppe Tartini. Catalogo tematico*, Milano, Carisch, 1975. Allo stesso studioso si deve anche la prima catalogazione con incipit completi e concordanze delle sonate a tre: PAUL BRAINARD, *Le sonate a tre di Giuseppe Tartini. Un sunto bibliografico*, «Rivista Italiana di Musicologia», IV, 1969, pp. 102–126. Per un elenco delle opere di Tartini si rimanda al catalogo online di www.discovertartini.eu.

ingaggiavano il musicista.¹⁰ Analogamente, il copioso gruppo di sonate a tre del compositore è almeno in parte associabile con esecuzioni in ambito privato, fermo restando che ‘sonate’ a tre e a quattro potevano servire da sinfonie introduttive a spettacoli e celebrazioni diverse di carattere pubblico o contraddistinte da un certo grado di ufficialità, e venir eseguite con raddoppi o rinforzi.¹¹ È ipotizzabile infatti che almeno parte di questo repertorio per ensemble trovasse anche un impiego analogo a quello descritto nei resoconti delle accademie pubbliche sopra citate in riferimento alle ‘sinfonie’ di apertura.¹²

Considerando gli impegni di Tartini come esecutore e virtuoso del suo strumento, è logico pensare che il violinista compose le sonate e concerti per violino solista prevalentemente per suo bisogno personale, ovvero sia per le sue esecuzioni alla basilica di S. Antonio, sia per eventi pubblici e privati con musica, organizzati in luoghi diversi e in varie circostanze, finanziati da committenti di condizione agiata o appartenenti all’aristocrazia locale. In più occasioni però il musicista ricevette specifiche commissioni per composizioni destinate ad altri esecutori. Noto è il caso delle musiche che Tartini mandò a Federico II di Prussia (1712–1786) grazie alla mediazione di Francesco Algarotti (1712–1764), scrittore illuminista che era al tempo ciambellano e consigliere del sovrano alla corte di Dresda. Tra i pezzi inviati figuravano le cosiddette «piccole sonate», pensate dal compositore per un’esecuzione con violino solo senza basso. Per mezzo dello stesso Algarotti, gli arrivò la richiesta da parte del principe Lobkowitz, probabilmente Ferdinand

¹⁰ La partecipazione di Tartini a celebrazioni di altre chiese è documentata in alcuni casi, ad esempio per la chiesa dei Gesuiti nel 1730 (cfr. DURANTE, *Tartini, Padova, l’Europa*, p. 55.). Di alcune esibizioni di Tartini in incontri privati in casa di luminari padovani (nel 1739 in occasione della visita di Charles de Brosses, o nel 1761 per il passaggio da Padova del medico Domenico Cutugno) riferisce il saggio di Sergio Durante su questo sito.

¹¹ Per uno studio recente e dettagliato su questo repertorio e per nuovi ritrovamenti di fonti di sonate a tre si veda JUAN MARIANO PORTA, *Le sonate a tre di Giuseppe Tartini: Storia, stile, trasmissione dei testi*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Venezia, 2022 (disponibile online: <http://dspace.unive.it/handle/10579/22719>); inoltre, dello stesso studioso, *Giuseppe Tartini’s Trio Sonatas: Environment, Main Copyists and Main Sources*, in *Giuseppe Tartini: Fundamental Questions*, a cura di G. Taschetti, Berlin etc., Peter Lang, 2022, pp. 263–278. Sulle sonate a quattro si rimanda a FEDERICO LANZELLOTTI, *The Sonatas in Four Parts by Giuseppe Tartini: New Perspectives*, in *Giuseppe Tartini: Fundamental Questions* cit., pp. 279–305.

¹² Ci si riferisce in particolare alle sonate a tre che si aprono con un movimento allegro e che formalmente richiamano, nei tre movimenti nella sequenza veloce-lento-veloce, la sinfonia italiana, verso la quale si orientano anche le sonate a quattro di Tartini. In merito cfr. AGNESE PAVANELLO, *Contributi ad una definizione stilistica delle sonate a tre di Giuseppe Tartini*, in *Giuseppe Tartini. Il Tempo e le Opere*, a cura di A. Bombi e M. N. Massaro, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 133–159. Sulle sonate a quattro e un loro impiego come sinfonie introduttive, cfr. LANZELLOTTI, *The Sonatas in Four Parts by Giuseppe Tartini* cit.

Philipp (1724–1784), di sei concerti che Tartini inviò nel 1750, e per i quali si offrì di rimaneggiare la parte solista nel caso risultasse troppo difficile.¹³

Anche se non sappiamo se in questi casi Tartini inviasse pezzi di nuova composizione o copie di lavori pronti (o entrambe le cose), queste richieste manifestano paradigmaticamente quella che era al tempo una prassi comune e diffusa, il comporre su commissione. Francesco Fanzago (1749–1823), abate padovano che pronunciò l'orazione funebre per Tartini e scrisse un compendio della sua vita, riporta però esplicitamente che Tartini inviò a Federico II «un concerto intessuto appositamente» dunque scritto proprio per il sovrano, in risposta ad un'aria musicale che Federico aveva composto per onorare Tartini stesso.¹⁴

Un altro caso è rappresentato dal concerto GT 1.a05 (olim D 115)¹⁵ che porta la dedica a Lunardo (Leonardo) Venier (1716–1781), un aristocratico veneziano che studiò a Padova col matematico e fisico Giovanni Poleni (1683–1761).¹⁶ Anche se non abbiamo dettagli finora sulle relazioni di Venier con Tartini, la dedica apposta all'autografo tartiniano del concerto suggerisce che questa composizione sia stata il frutto di una commissione del Venier stesso o della sua famiglia.¹⁷

Quanto frequentemente tali richieste si verificassimo e in che misura Tartini vi accondiscendesse non è noto. Resta il fatto che occasioni compositive diverse non

¹³ In merito si veda PIERLUIGI PETROBELLI, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, «Analecta musicologica», V, 1968, pp. 1–17; ristampato in PIERLUIGI PETROBELLI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992. Si vedano di questa edizione le pp. 81–82.

¹⁴ Questo passo del Fanzago è citato in PETROBELLI, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza* cit., p. 82. L'orazione di Fanzago venne stampata per la prima volta nel 1770 col titolo *Orazione del signor abate Francesco Fanzago padovano delle lodi di Giuseppe Tartini, recitata nella chiesa de' RR. PP. Serviti in Padova li 31 di marzo l'anno 1770*, Padova, Conzatti, 1770; in questo opuscolo è incluso il *Compendio della vita di Giuseppe Tartini* con preziosissime informazioni di prima mano sulla biografia del violinista. Le fonti su cui si base questo compendio sono state identificate e ricostruite da Petrobelli nel suo studio *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit.

¹⁵ La sigla GT si riferisce al nuovo catalogo digitale delle opere di Tartini sul sito www.discovertartini.eu.

¹⁶ Per suo insegnante Lunardo Venier commissionò ad Antonio Canova una statua commemorativa per il Prato della Valle (cfr. GIULIO PERUZZI E SOFIA TALAS, *Un versatile uomo di scienza: Giovanni Poleni (1683–1761)*, in *Fatti e figure dell'Università e dell'Accademia dal seicento ai giorni nostri*, a cura di A. Daniele e G. Piaia, Padova, Accademia Galileiana di Scienze Lettere, 2024, pp. 99–113: 99; disponibile online <https://www.research.unipd.it/handle/11577/3506976>).

¹⁷ Lo zio di Lunardo, Girolamo Venier, procuratore della repubblica di Venezia, si diletta di composizione. Alcuni suoi lavori sono conservati nella biblioteca Marciana. L'interesse di Leonardo per la musica è testimoniato dal fatto che compositori come Florian Gassman e Leopold Mozart col figlio Wolfgang furono invitati alla sua casa durante la loro visita a Venezia. Cfr. HELMUT KAINER, *Anmerkungen zur Lebensgeschichte von Florian Leopold Gassmann*, «Die Musikforschung», LXV, 4, 2012, pp. 383–88: 386. In merito all'ipotesi che si tratti di una commissione privata va aggiunto che l'autografo di Tartini è l'unica fonte del concerto dedicato a Venier; questo dato potrebbe suggerire che, in qualità di composizione frutto di una commissione privata, il concerto non circolasse al pari di altri lavori di Tartini.

dovettero mancare ad un musicista internazionalmente rinomato come Tartini, soprattutto negli anni in cui il musicista accettò anche incarichi fuori Padova.¹⁸

In considerazione del repertorio di Tartini oggi preservato è da presumere, in generale, che i pezzi di alto virtuosismo violinistico avessero complessivamente una destinazione personale, o fossero comunque pensati per musicisti di alto livello professionale (collegi e allievi in particolare). Per i lavori tartiniani di più facile esecuzione è ipotizzabile invece che essi venissero composti anche in vista della loro fruizione in cerchie di amatori e musicisti 'dilettanti' (ovvero non professionisti). Una testimonianza importante al riguardo fornisce l'elogio funebre dell'abate Fanzago, in cui vengono menzionate esecuzioni di musiche di Tartini in ambito cameristico. Fanzago riprende in particolare il racconto che l'abate padovano Antonio Bonaventura Sberti (1731-1816) fece nelle sue memorie, nelle quali informava sulle trascrizioni di concerti di Tartini per organico cameristico fatte dall'abate Vincenzo Rota (1703-1785). Queste 'riduzioni' da concerti, citate come «metamorfofi fedelissime», servivano per un uso privato in accademie e venivano suonate dal Rota stesso e da Sberti al violino, e dal conte Nicola Mussato (1733-1805) al violoncello; particolarmente fedeli o aderenti all'originale, erano state sottoposte al giudizio di Tartini stesso, che avrebbe dato la piena approvazione del risultato.¹⁹ Rota provvide alla trascrizione di più mute di concerti ed è riportato che egli incoraggiasse altri appassionati a seguirlo in questa impresa, in particolare un «Giulietto», citato senza cognome nelle memorie di Sberti,²⁰ ma esplicitamente identificato con Giulio Meneghini (1741-1824) nella biografia di Rota pubblicata dall'abate Fanzago, che in nota riportava: «Giulio Meneghini Padovano scolaro del Tartini e suo successore nel posto di primo violinista nell'orchestra del Santo di Padova».²¹ Citando Rota, Fanzago menzionava inoltre i «concertoni» che Meneghini stava preparando.²² Le testimonianze citate danno anche un riferimento cronologico per il

¹⁸ Non sappiamo se l'ingaggio per esecuzioni musicali fuori Padova implicasse anche la produzione di nuova musica commissionata per l'occasione, ma è di certo plausibile che la partecipazione di Tartini ad eventi celebrativi di rilievo fosse motore per nuove composizioni (un caso potrebbe essere stata ad esempio la partecipazione di Tartini e collegi alla celebrazione della beatificazione di Girolamo Miani alla basilica della Madonna della Salute nell'anno 1747, un evento di particolare rilievo nella vita veneziana (cfr. RIZZELLO E NALIN, *Virtuoso ben noto, e di molto merito* cit., p. 42).

¹⁹ Le memorie dello Sberti (*Memorie intorno all'Abate Antonio Bonaventura Sberti Padovano, scritta da lui medesimo, in Novemebre 1814*) sono conservate nella Biblioteca Civica di Padova sotto la segnatura B.P 1479/V. Si rimanda alla trascrizione e discussione di queste informazioni fornita per la prima volta da PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., pp. 81-91, 96-99.

²⁰ PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., pp. 98-99.

²¹ FRANCESCO FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota padovano*, Padova, Carlo Conzatti, 1798, p. 23.

²² FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota*, p. 15.

lavoro di trascrizione di Rota, gli anni 1763 e 1764. In quel periodo alcune trascrizioni furono mandate in Inghilterra per essere stampate; Tartini sembra fosse coinvolto appieno nell'iniziativa che portò il Rota a perfezionare le musiche per la pubblicazione nel 1766.²³ Si conserva oggi una stampa dell'editore Welcker per Tommaso Mazzinghi,²⁴ contenente concerti per violini di Tartini semplificati, che è plausibile identificare come prodotto del lavoro di trascrizione dell'abate Rota.²⁵

Ma chi erano Vincenzo Rota, Nicola Mussato e Anton Bonaventura Sberti citati come esecutori di musica tartiniana arrangiata per un uso nelle loro accademie? In pubblicazioni di ambito locale di fine Settecento e del primo ottocentesco si trovano notizie in particolare sulla figura versatile dell'abate Rota, sulla sua erudizione e sulle sue attività artistiche.²⁶ Dopo la sua formazione, egli trovò impiego presso la famiglia del marchese Pietro Gabrielli (1660–1734) come precettore e segretario fino al termine dei suoi giorni, e sotto tale patrocinio coltivò i suoi interessi letterari, e artistico-musicali.²⁷ I Gabrielli infatti avevano uno spiccato interesse per la musica e per le arti. Le memorie di Sberti ci forniscono diverse informazioni di interesse musicale che riguardano tutti i tre i personaggi citati. Sia Rota che Mussato erano capaci suonatori di strumenti ad arco, a loro volta in grado di comporre. Rota suonava anche altri strumenti oltre al violino.²⁸ Le note dello Sberti precisano anche che entrambi copiassero musica di loro pugno per avere a disposizione un repertorio da suonare. Non sembrano essersi conservate composizioni di Rota diverse dalle trascrizioni a lui attribuibili approdate da Welcker, mentre del Mussato

²³ PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., p. 95. In FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota*, p. 15 si legge: «Rimase Tartini soddisfatto di tale lavoro, e ne spedì gli abbozzi in Inghilterra al Cavalier Riccardo Winne, i quali furono dallo stesso Rota perfezionati nel 1766».

²⁴ *SIX | CONCERTOS | in four Parts | Dedicated to | JOHN ONEILL Esqr. | Compos'd by | Sigr. TARTINI | LONDON | Printed for Tommaso Mazzinghi by Welcker in Gerrard Street St. Ann's Soho* (RISM A/I T 238; TT 238). Su questa raccolta si rimanda all'articolo di Juan Mariano Porta [\[LINK\]](#).

²⁵ Su questa collezione a stampa si rimanda all'articolo di Juan Mariano Porta su questo sito.

²⁶ Cfr. FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota* cit., sulle quali si basano sostanzialmente le informazioni di biografie successive. Tra le testimonianze ottocentesche cfr. BARTOLOMEO GAMBA, et al. *Galleria dei letterati ed artisti illustri delle provincie veneziane nel secolo decimottavo*, tipografia di Alvisopoli, 1824, 178–188. L'autore dell'opera dedica a Rota ben dieci pagine di biografia, affermando di averla arricchita di dettagli; in esse sono descritti con dovizia di particolari i suoi interessi letterari, pittorici e musicali.

²⁷ Rota lavorò dopo la morte del marchese segretario per sua moglie, Maria Teresa di Valvasone a Roma e a Venezia, istruendo i suoi figli, tra i quali Angelo (sul quale si torna sotto).

²⁸ Rota suonava il flauto, il violino e la violettina. Questa informazione è data da FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota* cit., p. 13. Nello stesso passo Fanzago informa che «egli componeva sonate colle regole del contrappunto, provocato dal suo discepolo Marchese Angelo Gabrielli dotto armonista, da cui ne riceveva il contraccambio. Prendeva in esse in soggetto esprimente azione, o passione; e secondo i precetti di Orazio, variava bensì gli accidenti ma non rompeva mai la semplicità e l'unità; dal principio al fine conservando la concepita idea con ragionata andatura. Oltreciò metteva in note inni, canzoncine, ed ariette da lui tessute a bella posta anche per uso dell'Accademia».

citato spesso come compositore di testi di cantate e componimenti accademici, restano poesie diverse a stampa e in manoscritto.²⁹ Lo Sberti racconta con dovizia di dettaglio del suo studio del violino con Giovanni Battista Priuli, detto il Romanino, delle ore di studio solitarie, così come degli incontri musicali frequentissimi «colli suoi indivisibili amici Conte Nicola Mussatti, eccellente suonatore di violoncello, ed il celebre Abate Vincenzo Rota»; inoltre delle sue varie iniziative ed attività musicali, della raccolta di musiche da lui posseduta e di chi egli rifornì con doni di manoscritti di sua appartenenza (tra i quali le «metamorfosi fedelissime» sopra citate, e molte altre composizioni di Tartini).³⁰ Nel complesso sappiamo che dovevano dunque essere tutti e tre buoni musicisti in rapporti strettissimi con Tartini e con la sua cerchia,³¹ anche se esercitavano la musica non come mestiere ma per passione personale.

È proprio in questo ambiente di letterati, eruditi, aristocratici, in gran parte ecclesiastici, che in quegli anni veniva a diffondersi a Padova un grande interesse per generi strumentali come il trio e il quartetto d'archi, e pertanto per generi destinati ad esecuzioni private o semiprivato, di fruizione che definiremmo cameristica. Questo repertorio veniva raccolto per interesse e in funzione di esecuzioni personali in ritrovi regolarmente tenuti in case o spazi privati. Rota e compagni vengono menzionati nelle memorie di Sberti e di Fanzago come membri di una «accademia degli Imperterriti» che Rota stesso avrebbe fondato coi suoi amici. Pur non avendo in merito informazioni più precise,³² tale accademia si può identificare con l'attività regolare di ritrovo del gruppo in questione e, come suggeriscono i riferimenti negli scritti citati, di altri membri con interessi affini della loro cerchia. Nel concetto di accademia infatti confluivano significati diversi, da una generale accezione di ritrovo a forme più istituzionalizzate di eventi con discussioni su vari temi filosofico-letterari; il significato del termine copriva dunque sia

²⁹ Ad esempio, nel 1768 uscì per la stamperia Conzatti *La perseveranza. Stanze per la solenne vestizione della nobile donna Pisana Bragadino nel monistero della Beata Elena*; nel 1819 furono pubblicate postume le stanze scritte per il Prato della Valle (Padova, Tipografia del Seminario). I suoi contributi poetici vengono menzionati in varie occasioni e in diversi contesti accademici negli scritti del tempo.

³⁰ Cfr. *Memorie intorno all'Abate Antonio Bonaventura Sberti Padovano* cit., p. 9; cfr. PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., 82.

³¹ Del Rota, Fanzago scrive anche che «dialogava di frequente in siffatte materie [composizione e materie musicali] col grande Padre Vallotti, e quell'immortale Maestro lo udiva con sorpresa ragionar acutamente di una facoltà, di cui era profondo conoscitore. Conversava le intere giornate col Tartini, ed era consultato dal medesimo perché Vincenzo intendeva la musica sì bene, che nel 1763. aveva già dato principio a ridurre meravigliosamente per suo diporto Trentasei tartiniani conserti in sonate a tre, e a quattro parti obbligate, intitolandele metamorfosi legittime, e fedelissime» (FANZAGO, *Memorie intorno alla vita e agli ameni studj dell'abate Vincenzo Rota*, p. 14).

³² Non viene menzionata, ad esempio, nel *Saggio storico sopra le accademie di Padova* scritto da Giuseppe Gennari e pubblicato in *Saggi scientifici e letterari dell'Accademia di Padova*, Tomo 1, Padova, a spese dell'Accademia, 1786, pp. XIII-LXXI.

incontri di natura privata che di carattere pubblico o semipubblico quando realizzati in spazi accessibili del tessuto urbano e in particolari occasioni festive.³³ Nel vocabolario del tempo tuttavia «accademia» era utilizzato anche come sinonimo di concerto o intrattenimento musicale. In questa accezione si trovano riferimenti a concerti privati organizzati da personalità cittadine in cronache o diari del tempo, ad esempio nelle notizie appuntate dal 1739 al 1800 dall'abate Giuseppe Gennari (1721-1800), letterato ed erudito padovano, che nelle sue note diaristiche fornì una miniera di utili informazioni sugli avvenimenti della sua città.³⁴

Una raccolta sistematica dei dati relativi ad accademie musicali o ad incontri accademici che includevano esecuzioni musicali a Padova durante il periodo di attività di Tartini non è ancora stata realizzata;³⁵ la dispersione di informazioni in archivi pubblici e privati non rende agevole la ricostruzione del diversificato panorama musicale padovano al tempo di Tartini, non consentendo neanche di precisare l'entità dell'apporto del musicista alla vita musicale della città al di fuori del suo incarico alla basilica del Santo. Tuttavia, le informazioni ricavabili dalle fonti note e dagli studi fatti sinora, in particolare le attività musicali ruotanti intorno a figure come quelle di Vincenzo Rota e compagni, legati in particolare al circolo del principe marchese Angelo Gabrielli (ca. 1719-1774),³⁶ o del marchese Giuseppe Ximenes d'Aragona (1717-1784), noto come committente musicale di diversi musicisti (tra i quali Wolfgang Amadeus Mozart nel suo passaggio da Padova),³⁷ danno chiara evidenza di una fruizione di musiche tartiniane nelle accademie che portò non solo alla produzione di trascrizioni 'per camera' ma anche al formarsi di collezioni musicali private contenenti musica di Tartini e di suoi allievi.

³³ Si vedano le accezioni del lemma nel *Vocabolario della Crusca*, Torino, UTET, 1966-2002, vol. I, p. 55 (consultabile online: https://www.gdli.it/pdf_viewer/Scripts/pdf.js/web/viewer.asp?file=/PDF/GDLI01/GDLI_01_ocr_64.pdf&parola=accademia).

³⁴ Le cronache di Gennari, tramandate in forma manoscritta, sono edite in: GIUSEPPE GENNARI, *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, a cura di L. Olivato, vol. I, Padova, Rebellato Editore, 1982.

³⁵ Anche sulle diverse accademie operanti a Padova manca una pubblicazione recente che tracci un panorama ad ampio raggio. Tra gli studi fatti si segnalano: ELISA GROSSATO, *Le accademie musicali a Padova (1766-1790)*, in *Mozart, Padova e la Betulia liberata. Committenza, interpretazione e fortuna delle Azioni sacre metastasiane nel '700*, a cura di P. Pinamonti, Firenze, Olschki 1991, pp. 191-207, e, nello stesso volume, ANNA LAURA BELLINA, *Appunti sul repertorio padovano (1738-1797)*, pp. 173-190.

³⁶ Angelo Gabrielli fu il dedicatario del trattato di Tartini *Dissertazione dei principj dell'armonia musicale, contenuta nel diatonico genere*, pubblicato a Padova nel 1767. Per alcune notizie su questo nobiluomo, i suoi interessi musicali e le sue relazioni con Tartini, si veda RIZZELLO E NALIN, *Virtuoso ben noto, e di molto merito cit.*, 86-92.

³⁷ Cfr. PAOLO CATTELAN, *La musica dell'«omnigena religio». Accademie musicali a Padova nel secondo Settecento*, «Acta musicologica», LIX, 2, 1987, pp. 152-186; dello stesso autore, cfr. *Mozart. Un mese a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2000, dove sono raccolte molte informazioni su Ximenes e sui circoli tartiniani.

La collezione di musica strumentale italiana conservata presso la biblioteca universitaria di Berkeley, acquisita nel secondo dopoguerra, è stata identificata come un importante fondo musicale proveniente dall'ambito padovano e più precisamente, dalla cerchia tartiniana;³⁸ è stato ipotizzato che essa rappresenti la collezione di Antonio Bonaventura Sberti citata nelle sue memorie.³⁹ Risulta altrettanto plausibile tuttavia che possa trattarsi di una collezione appartenuta anche ad altre personalità con forti interessi musicali attive in ambito padovano e veneto, con sufficienti mezzi per pagare i lavori di copiatura. Per il suo contenuto e la sua ampiezza, questo fondo manoscritto resta oggi una testimonianza preziosissima della vita musicale a Padova nella seconda metà del Settecento e senza dubbio comprende musiche destinate ad esecuzioni in accademie.

Tra i materiali tartiniani oggi conservati nella biblioteca Antoniana di Padova, sono inclusi manoscritti di Tartini che facevano parte della raccolta personale del marchese Ximenes d'Aragona, approdati al Santo solo in epoca più tarda e non direttamente correlati con le attività lavorativa di Tartini alla basilica.⁴⁰ Anche in questo caso possiamo associare questo lascito o parte di esso con la ricca attività musicale patrocinata dal marchese, che negli anni padovani organizzò di frequente serate musicali presso la sua abitazione vicino alla basilica del Santo.⁴¹ A queste accademie prendevano parte anche musicisti impiegati alla basilica di S. Antonio, e in particolare, ad esempio, il famoso castrato Gaetano Guadagni (1728–1792), che fu protagonista per diversi anni della vita musicale della città, soprattutto nell'ultima parte della sua carriera, e che sappiamo aver pure trovato dimora nelle «case nuove al Santo» dove alloggiava anche Ximenes.⁴²

Anche i manoscritti di area padovana e veneta alla biblioteca della Fondazione Levi di Venezia, in particolare la ricca raccolta di partiture di Michele Stratico (1728–1783),

³⁸ Cfr. VINCENT DUCKLES, E MINNIE ELMER, *Thematic Catalog of a Manuscript Collection of Eighteenth-Century Italian Instrumental Music: In the University of California, Berkeley Music Library*, Berkeley, University of California Press, 1963 (rist. 2022).

³⁹ DUCKLES E ELMERS, *Thematic Catalog* cit., p. 4.

⁴⁰ Cattelan ha identificato in partiture della biblioteca Antoniana lavori provenienti dalla biblioteca di Ximenes (CATTELAN, *Mozart. Un mese a Venezia*, pp. 148, 174, 192. In merito a manoscritti con musica di Tartini provenienti dalla raccolta di Ximenes si rimanda a GUIDO VIVERIT, *Catalogo ragionato dei libri-parte tartiniani presso l'Archivio musicale della Veneranda Arca del Santo*, tesi di laurea, relatore Prof. Sergio Durante, Università di Padova, a. a. 2007–2008, pp. 27–30.

⁴¹ Scrive di lui Giuseppe Gennari nelle sue cronache in occasione della sua morte, avvenuta nel luglio 1784: «da vent'anni soggiornava in Padova dopo aver sostenuto splendide ambascerie per la casa d'Austria a Pietroburgo e a Londra nelle quali, e nel soggiorno fatto poi a Vinegia, spese buona parte del suo patrimonio, di modo che ora viveva con un assegnamento di 100 zecchini al mese che gli fece un suo nipote maritato in Firenze. Fu dilettante oltremodo di musiche e bellissime accademie faceva in casa sua, così qui come a Venezia, e i professori della musica così vocale come strumentale lo sperimentarono sempre amorevole e benefico protettore» (GENNARI, *Notizie giornaliera* cit., 343). In merito cfr. le osservazioni di CATTELAN, *Mozart. Un mese a Venezia* cit., pp. 176–177.

⁴² GENNARI, *Notizie giornaliera* cit., p.150.

dovevano far parte di una collezione privata oggi dispersa. Musica di questo allievo di Tartini, che aveva studiato legge a Padova e aveva poi accettato un ufficio pubblico a Sanguinetto (Verona), era inclusa sia nella collezione di Sberti,⁴³ sia in quella di Ximenes,⁴⁴ e di certo presente altrove in ambito padovano e veneto. È possibile che la partitura di Giulio Meneghini alla Fondazione Levi, discussa nella seconda parte di questo scritto, provenisse dalla medesima collezione, ma non si può affatto escludere che i manoscritti rimasti confluissero nello stesso luogo da provenienze diverse.⁴⁵

È dunque grazie agli interessi musicali di vari protagonisti della scena culturale a Padova e alla loro attività di promotori di accademie musicali e di collezionisti della musica di Tartini, che sono giunti fino a noi numerosi manoscritti di provenienza padovana con musiche del violinista e dei suoi allievi. Questi manoscritti lasciano trapelare una storia di relazioni personali e musicali, di amicizia e di lavoro, tra Tartini, i suoi allievi, i musicisti del Santo (in particolare quelli che servivano da copisti), e diverse personalità della realtà culturale padovana e veneta con passione per la musica che resta oggi ancora da ricostruire, tassello dopo tassello, attraverso indagini mirate e meticolose.⁴⁶

I «concertoni» trascritti da Giulio Meneghini

Tra le musica destinate o arrangiate per un «uso in accademia» particolare interesse rivestono i «concertoni» che Giulio Meneghini realizzò trascrivendo per organico orchestrale sei sonate dell'Opera I di Tartini, stampata ad Amsterdam nel 1734.⁴⁷ Queste trascrizioni sono contenute in un manoscritto di mano del Meneghini, oggi conservato presso la biblioteca della Fondazione Levi a Venezia.⁴⁸ Il manoscritto è provvisto di un frontespizio che ci fornisce alcune precise informazioni: «Le prime sei Sonate della prima Opera del Tartini tradotte in Concertoni a quattro parti reali per Accademia da Giulio Meneghini». <inserire immagine 1 qui vicino> Questa iscrizione chiarisce che Meneghini fu l'arrangiatore delle sonate prescelte, oltre che il copista del manoscritto, e specifica

⁴³ Musica di Stratico posseduta dallo Sberti venne da lui regalata al suonatore di violone Giacomo Ziliotto, secondo quanto è annotato nelle sue memorie. Cfr. PETROBELLI, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche* cit., p. 103.

⁴⁴ CATTELAN, *Mozart. Un mese a Venezia* cit., 194–195, 264–265.

⁴⁵ Per alcuni manoscritti conservati alla Fondazione Levi (in particolare per quello delle *Regole* di Tartini) Cattelan ha proposto una provenienza dalla collezione di Ximenes. (CATTELAN, *Mozart. Un mese a Venezia* cit., 148–149).

⁴⁶ In merito cfr. l'articolo di Sergio Durante su questo sito.

⁴⁷ Citate a nota 6.

⁴⁸ Sotto la segnatura CFA.10.

inoltre che la trasformazione delle sonate, originariamente scritte per violino e basso, in concertoni a quattro parti, serviva per un uso in accademie.

Ma a chi erano destinate specificatamente queste trascrizioni? Alle accademie promosse dal Rota per le quali l'abate, come abbiamo visto, si fece promotore di un'operazione complementare, ovvero quella di trasformare lavori orchestrali in pezzi eseguibili a tre o a quattro parti reali? E quale fu la ragione che spinse Meneghini o un suo possibile committente a voler dar forma a pezzi orchestrali a partire proprio da quelle sonate solistiche? Le trascrizioni di Meneghini sollevano anche ulteriori domande. Se consideriamo la biografia del musicista, il fatto che suonasse in orchestra con Tartini e che avesse rapporti quotidiani col suo maestro, di cui copiò innumerevoli lavori in partiture oggi sparse in varie biblioteche, è immediato anche chiedersi come si configurasse questa iniziativa, se come un'operazione approvata dal Tartini, similmente a quello che leggiamo per le «metamorfosi fedelissime», o invece se si trattasse di un lavoro di trascrizione risalente al periodo successivo alla morte di Tartini avvenuta nel febbraio del 1770.⁴⁹ Sarebbe lecito ipotizzare in questo caso che le trascrizioni possano legarsi anche ad un diverso contesto 'accademico'.

Trovare risposta a questi interrogativi non è compito facile. Il manoscritto dei concertoni, infatti, non è datato e pertanto non offre un chiaro appiglio per una sua precisa collocazione cronologica. Dalle filigrane presenti nella carta è tuttavia possibile risalire ad una datazione approssimativa per la copiatura della musica intorno agli anni Sessanta o Settanta del Settecento. Questo dato non fornisce una risposta certa all'interrogativo di quando precisamente Meneghini abbia lavorato a queste composizioni, ma alcuni indizi ci aiutano a fare delle ipotesi in merito.

Il primo è proprio la menzione di Giulietto nelle memorie di Sberti e Fanzago, chiamato a proseguire l'iniziativa del Rota ovvero a trascrivere nuovo repertorio per l'accademia di Rota, Muffatti e Sberti. Il diminutivo usato per il giovane violinista, di carattere vezzeggiativo e persino affettuoso, tradisce una consuetudine di rapporti che doveva essersi sviluppata con la frequentazione del suo maestro Tartini. Il riferimento specifico a dei «concertoni», presente nella biografia di Rota pubblicata dal Fanzago, e la relazione diretta tracciabile tra Meneghini e il gruppo degli «Imperterriti», rende logico

⁴⁹ Un profilo biografico di Meneghini si trova in NAPOLEONE PIETRUCCHI, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, Bianchi, 1858 (Rist. anast, Forni, 1970), p. 186 (in cui si trova definito anche come profondo «teoretico»).

dunque identificare i concertoni menzionati con queste trascrizioni di Meneghini e di attribuirne la realizzazione al proposito specifico di ampliare il repertorio di musiche di Tartini suonate nelle accademie degli Imperterriti. La realizzazione di questi lavori si collocherebbe così nel medesimo contesto delle «metamorfosi fedelissime» e in anni vicini alla loro esecuzione. Anche se non possiamo escludere che Meneghini si adoperasse in più arrangiamenti di musica di Tartini in momenti diversi, un'origine di questa raccolta nel contesto proposto, sembra particolarmente convincente.

Ma veniamo alla musica e al contenuto del manoscritto. Sul frontespizio vengono citate le quattro parti reali di questi concerti, ovvero la loro scrittura 'a quattro' in riferimento alle parti contrappuntistiche, corrispondenti al numero minimo di musicisti richiesto per la loro esecuzione. Meneghini tuttavia arrangiò le sonate per un ensemble strumentale che poteva arricchirsi fino a raggiungere una dimensione orchestrale (la partitura comprende complessivamente setti sistemi per violino I obbligato, violino primo ripieno, violino II obbligato, violino II ripieno, Violetta obbligata, violoncello obbligato, contrabbasso o cembalo con funzione di ripieno nei Tutti). <inserire immagine 2 qui vicino> Il violinista infatti elaborò il materiale tematico delle sonate distribuendolo tra parti d'arco differenziate in Soli e Tutti. Con la nomenclatura usata, «concertoni», Meneghini alludeva dunque ad una orchestrazione orientata ai «concerti grossi» di stampo corelliano, con un nucleo di strumenti solistici 'obbligati' e un gruppo di strumenti di ripieno, previsti come rinforzo e volti a creare effetti di chiaroscuro nella densità sonora. Un'alternanza di passaggi dei Soli e di sonorità piene caratterizza tutti i concerti, concepiti però per essere eseguiti anche solo come quartetto d'archi (le quattro «parti reali» appunto).

C'è da chiedersi cosa suggerisse al giovane allievo di Tartini di intraprendere questo lavoro e di scegliere tale tipo di orchestrazione. Un appiglio interessante si trova in una lettera di Tartini citata dal Fanzago e datata 1766; il suo destinatario non viene rivelato, ma, dagli epiteti usati da Tartini («Illustrissimo signore padrone colendissimo», sembra chiaro che doveva trattarsi di un nobile dilettante al quale Tartini forniva copie di musica. L'oggetto della lettera sono le trascrizioni delle sonate dell'opera V di Corelli in concerti grossi di Francesco Geminiani, che Tartini aveva ricevuto e che si stava premurando di far copiare per il destinatario della missiva. Questi, come si deduce dalle

parole di Tartini stesso, aveva espresso il desiderio di qualche modifica sul testo musicale.⁵⁰

Mentre per Fanzago la pubblicazione della lettera serviva come esempio per illustrare la posizione di Tartini, contrario ad intervenire su lavori di altri per una forma di rispetto e di etica professionale, essa è significativa in questo contesto per le informazioni che lascia trapelare sull'interesse che questo genere di arrangiamenti aveva acquisito in ambito tartiniano. Tale interesse ben spiegherebbe l'operazione analoga compiuta da Meneghini sulle sonate di Tartini. Inoltre, proprio l'esempio di Geminiani in questione appare rilevante per interpretare le scelte dell'allievo di Tartini. Infatti, che nella lettera si tratti delle trascrizioni orchestrali delle sonate opera V di Corelli fatte da Geminiani, identificabili con i *Concerti grossi* usciti a stampa in più edizioni a partire dal 1726,⁵¹ crea un parallelo preciso con le sonate di Tartini arrangiate da Meneghini e con le modalità scelte per la loro elaborazione in concerti a più parti e con Soli e Tutti.

Le sonate trascritte da Meneghini sono quelle della prima parte dell'opera I di Tartini, caratterizzate formalmente da introduzione lenta in Adagio, Gravo o Largo, da un secondo movimento in Allegro con esposizione fugata, cui segue un movimento o sezione di andamento lento; conclude ogni ciclo un movimento mosso.⁵² Stilisticamente queste sonate sono contrassegnate da un ampio impiego di scrittura polifonica: il violino racchiude a grandi tratti nella sua parte due linee melodiche che si intersecano, per realizzare le quali viene fatto anche un largo uso di corde doppie. La concezione contrappuntistica della scrittura è evidente anche dal trattamento del basso, al quale è affidata una linea melodica ricca e complementare alla parte acuta. Cellule imitative,

⁵⁰ La lettera è pubblicata nell'epistolario tartiniano: *Giuseppe Tartini. Lettere e documenti*, a cura di G. Malagò, Trieste, Edizioni dell'Università di Trieste, 2020, p. 11: «illustrissimo signore padrone colendissimo, ho ricevuta, e consegnata la seconda parte dell'Opera quinta del Corelli ridotta in concerti dal Geminiani, al copista da me già soddisfatto per la copia della prima. Circa la variazione che non le piace, e vuol cambiata, vostra signoria illustrissima mi perdoni, in hoc non laudo. Né ella, né io, né quanti siamo, possiamo ragionevolmente arrogarsi questa libertà. Si può per forza, ma ingiuriando il compositore; troppe sono le cose musicali che non incontrano i genj particolari. Ella deve accordarmi che non per questo chi non le gradisce ha autorità di cambiarle: ha bensì autorità di non volerle per proprio uso. Ma che a lei accomodi tutta l'opera: non accomodi quella variazione, e però la voglia cambiata a fronte di tutta l'opera ottima, e approvata, durus est sermo hic, almeno alle mie orecchie. Da buon servitore le dico il mio sentimento, e poi ella faccia pure quello che le par, e piace. Ma su questo punto mi rescriva, e decida, perché il copista da me ha ricevuto l'ordine di non proseguire la copia quando sia arrivato a quel segno, se prima non è da me avvisato di ciò che deve fare. La supplico de' miei profondissimi rispetti a sua eccellenza padrona, e con tutto l'ossequio mi rassegnò, e confermo di vostra signoria illustrissima umilissimo devotissimo obbligatissimo servitore Giuseppe Tartini | Padova li 23 Febbraio 1766».

⁵¹ Cfr. RUDOLF RASCH, *The Thirty-Two Works of Francesco Geminiani Work Two: The Corelli Concertos, Prima parte (1726)*, 2019, <https://geminiani.sites.uu.nl/> (accesso: 30.07.2024).

⁵² Per dettagli e precisazione sulla configurazione formale delle sonate si consulti il catalogo di Brainard o il catalogo online delle opere di Tartini.

moduli ritmici comuni, un veloce ritmo armonico dettato dal movimento costante del basso caratterizzano la scrittura di questi lavori, che stilisticamente si riallacciano chiaramente alla tradizione strumentale della generazione precedente, richiamando moduli compositivi corelliani. L'opera I nella sua organizzazione generale con una divisione in due parti, orientate rispettivamente a modi «da chiesa» e «da camera», rievoca l'opera V di Corelli, al quale Tartini sembra essersi ispirato nel concepire questa raccolta di sonate e nella riformulazione personale del loro linguaggio strumentale. Che Tartini guardasse a Corelli come modello dà testimonianza ancora Fanzago, che nel compendio della vita del violinista lo definiva «accurato seguace dell'armonica filosofia Corelliana» giudicandolo tuttavia superiore «nella felicità de' bei motivi, e nel maneggio sempre cantabile dei medesimi».⁵³

Le prime sei sonate dell'opera I si prestavano dunque molto bene ad essere «tradotte» in concerti, ma nondimeno Meneghini si dovette impegnare in un lavoro di rielaborazione e di anche di composizione di una certa entità, reso necessario per ottenere una equilibrata scrittura a quattro. Nella distribuzione melodica tra le parti e nell'assegnazione delle cellule motiviche tra Soli e Tutti egli seguì la logica di alternare la densità sonora in risposta all'articolazione e alla tipologia delle frasi, con proposte e risposte di Soli e Tutti in incisi regolari, o affidando i passaggi volti ad approdare su una cadenza principale all'intero ensemble. Le tecniche impiegate per realizzare l'arricchimento armonico richiesto dall'elaborazione a quattro contemplano procedimenti che vanno dal raddoppio per terza di incisi o passaggi, dall'integrazione di segmenti melodici o di sonorità puntuali alla composizione di una parte completamente nuova, come accade largamente nel caso della violetta, trattata di volta in volta in modo differente, come ruolo complementare ai secondi violini o al basso. In alcuni casi Meneghini scrisse interamente qualche nuovo passaggio per creare dei chiari punti di articolazione cadenzale, e nel caso dell'Allegro assai finale del concertone II modificò il basso trasponendolo dalla tonica alla dominante, sistemando di conseguenza la linea melodica delle parti superiori. Alcune indicazioni di dinamica si trovano annotate laddove nel modello tartiniano non erano presenti.

Un'analisi in dettaglio rivela che l'apporto di Meneghini alla riuscita dei concerti fu sostanziale. L'arrangiamento a quattro parti presuppone infatti una pratica nella

⁵³ FANZAGO, *Compendio*, 42. Fanzago aggiungeva poi che «ad una esatta imitazione della natura accoppiando una profonda cognizione dell'arte sì nel comporre, che nell'eseguire, [Tartini] elevò il suono del violino a tal grado di perfezione, che di raggiungerlo altri difficilmente potrà lusingarsi».

composizione che si evince chiaramente dal confronto in dettaglio dei concerti con le sonate originali. Anche se non ci sono note altre composizioni di Meneghini, queste trascrizioni documentano che egli era in grado di comporre in accordo alle regole del tempo, e darebbero persino spazio all'idea che il violinista possa aver composto anche altri lavori oggi perduti.

Sulla scorta della testimonianza fornita dalla lettera di Tartini sulle trascrizioni di Geminiani, si sarebbe tentati di ipotizzare dunque che gli arrangiamenti di Meneghini risalgano ad un periodo vicino alla data del documento in questione; di conseguenza, sarebbe plausibile che questa iniziativa nascesse col consenso di Tartini stesso, in analogia con la sua approvazione delle «metamorfosi fedelissime».⁵⁴ Significativo resta il fatto che le trascrizioni di Geminiani sembrano trovare, nel lavoro di Meneghini, una specifica recezione sul piano formale, nel fornire un modello di riferimento per adattamenti di repertorio ad uso in accademie, con modalità di esecuzione flessibili in base alla disponibilità di esecutori (parti reali o con Soli e Tutti, come consueto nelle stampe di *Concerti grossi* del passato). Che sia stato proprio Meneghini il copista della musica di Geminiani menzionato nella lettera di Tartini? Se la copia in questione fosse la stessa che oggi si conserva nella collezione di Berkeley, la risposta è negativa: non fu Meneghini il copista.⁵⁵ Da allievo e collega di Tartini però egli aveva comunque modo di accedere alle stesse composizioni.

Prima di concludere queste note sul lavoro di Meneghini vale la pena considerare un'altra testimonianza rilevante in merito ad esecuzioni in contesti privati o di accademia. Questa riguarda non direttamente Tartini, ma una commissione ricevuta dal maestro di cappella alla basilica del Santo, Padre Francesco Antonio Vallotti (1697–1780), compositore e teorico molto stimato dai suoi contemporanei, accanto al quale Tartini lavorò per decenni. Nel maggio 1776, Andrea Roberti degli Almeri (1730–?) scrisse da Senigallia pregando Vallotti di comporre apposta per lui e un gruppo di amici qualche pezzo musicale da eseguirsi con soli archi. Egli era stato allievo e amico del Tartini e conosceva Vallotti dagli anni padovani. Con il maestro di cappella del Santo aveva già

⁵⁴ Non sarebbe nemmeno del tutto da scartare l'idea che i Concertoni fossero realizzati anche in vista di una circolazione più ampia per mezzo della stampa.

⁵⁵ Il manoscritto US-BE, Ms It. 209 coi concerti di Geminiani nella collezione di Berkeley riporta sul frontespizio del violino principale «Parte prima Opera Quinta del Sig.r Archangelo Corelli ridotta in Concerti a sette parti dal Sig.R Geminiani» ed è stata copiata dalla mano A, non ancora identificata, responsabile di gran parte del lavoro di copiatura della raccolta; il manoscritto US-BE, Ms It 110 contiene la seconda parte della raccolta («Parte Seconda di Archangelo Corelli»), sempre copiata dalla mano A. Cfr. DUCKLES-ELMERS, *Thematic Catalog* cit., pp. 107–113.

intrattenuto corrispondenza su diverse questioni teoriche ma in questa occasione chiedeva esplicitamente una composizione in «Quattro parti, cioè Primo, e Secondo violino, viola, e Basso, se poi fosse una fuga tanto più la gradirei, la quale stesse nel puro Genere Diatonico, senza mai alcun diesis né bemolle, perché se passa in Ffaut sia pur prima della Cadenza aritmetica, se in Gsolreut sia pur priva della Cadenza Armonica, e così delle Scale minori relative. V.ra Riv.za è il solo che mi può dare questa grazie, la quale a me sarà di eterna memoria, e desidero essere solo a possederla, per tenerla presso di me, e servirmi di consolazione l'aver simile produzione; non abbia scrupolo se la cantilena non si conferisce con la presente che è mista del genere Cromatico; ma questa non è la mia intenzione, ma come ho detto, sia del puro diatonico antico».⁵⁶

Questa lettera documenta la specifica commissione di una composizione, fornendo rilevanti dettagli sulla stessa. Roberti degli Almeri esplicitava infatti alcune caratteristiche di scrittura desiderate per il quartetto in questione; le sue richieste manifestano che anch'egli aveva sviluppato predilezioni compositive legate agli interessi per le teorie armoniche largamente discusse in ambito veneto e dal Vallotti stesso, rivelando non solo legami con l'eredità del pensiero teorico di Tartini ma anche le implicazioni che l'adesione a tali specifiche idee di teoria musicale potevano avere sul piano della composizione. In riferimento ai concerti di Meneghini è di particolare interesse la menzione della «fuga» che Roberti degli Almeri desiderava fosse elaborata nel quartetto. Considerando che le fughe, ovvero i movimenti fugati, caratterizzano i concerti di Meneghini in conformità con le sonate originarie prescelte, questa testimonianza suggerisce che uno specifico interesse per la scrittura fugata possa esser stato determinante nella scelta di elaborare proprio le sonate della prima parte dell'opera I. L'inclusione di movimenti polifonici, particolarmente apprezzati e valorizzati in un'esecuzione quartettistica, rendeva questo repertorio nuovamente e diversamente attuale, in risonanza con predilezioni stilistiche legate ad esecuzione cameristiche.

Rimasti a margine degli studi tartiniani i concertoni di Meneghini rivelano molti dettagli utili a cogliere aspetti diversi della vita musicale intorno a Tartini, acquistando un significato rilevante in relazione alle attività musicali private, pubbliche e semipubbliche della nobiltà e dell'aristocrazia culturale nel Veneto nella seconda metà del Settecento. Nel documentare l'interesse per la musica di Tartini e la sua fruizione in contesti diversi, questi lavori lasciano trapelare gusti e prassi esecutive che oggi restano da ricostruire su

⁵⁶ LEONARDO FRASSON, *Francescantonio Vallotti maestro di cappella nella basilica del Santo*, «Il Santo», XX, 2-3, 1980, pp. 179-356: 324-325.

base documentaria a più ampio raggio. Il ruolo svolto da personaggi come quelli del gruppo di Rota, Mussatti e Sberti nel promuovere iniziative musicali in ambito tartiniano, quale emerge chiaramente nei dettagli forniti dagli scritti di Sberti e Fanzago, o di figure di più alta aristocrazia nobiliare come i marchesi Gabrielli e Ximenes, danno evidenza dell'impatto che le iniziative di committenti e ammiratori privati ebbero sulla recezione dell'opera tartiniana e al tempo stesso sugli sviluppi dei generi strumentali cameristici nel Settecento.