

I fiati nelle orchestre romane tra Sei e Settecento

di Cecilia Lopriore

Questa è la descrizione che nel 1740 il magistrato ed erudito francese Charles de Brosses fa degli Stati Pontifici:

«Il governo è il peggiore del peggiore che uno possa immaginarsi. Giusto il contrario di quello che Niccolò Macchiavelli e Tommaso Moro avevano immaginato nelle loro utopie. Figuratevi cosa può essere un popolo un quarto del quale è formato da preti, un quarto di statue, un quarto di gente che non lavora quasi mai e l'altro quarto di gente che non fa assolutamente nulla; dove non c'è agricoltura, non commercio, non fabbriche, in mezzo ad una campagna fertile e su un fiume navigabile; dove il principe sempre vecchio, di poca durata e spesso incapace di far nulla da sé, è circondato da parenti che non pensano ad altro che a far man bassa il più in fretta possibile, finché ne hanno il tempo, e dove, ad ogni successione, si vedono arrivare ladri freschi che prendono il posto di quelli che non avevano più bisogno di arraffare; dove la vita trascorre tra i cardinali nel cerimoniale a far eminenti coglionerie; dove l'impunità è assicurata a chiunque vuole turbare il vivere civile, purché sia conosciuto da un grande e prossimo ad un asilo».¹

Un quadro forse esagerato ma non falso. Gli Stati Pontifici, pur consistenti per posizione geografica e dimensione territoriale, non esercitavano infatti alcun peso politico ed economico proprio perché non costituivano uno stato; ogni provincia conservava le proprie leggi, istituti e gabelle, mantenendole inalterate nonostante i frequenti tentativi di riforma. Trent'anni dopo De Brosses, lo storiografo inglese Charles Burney noterà come, dopo l'entrata negli Stati Pontifici alla «52ma pietra miliare da Siena», fosse costretto a pagare altre quattro gabelle di transito prima di poter raggiungere Roma.²

D'altronde la gestione della cosa pubblica era affidata ad una sterminata burocrazia, composta da più di 53.000 sacerdoti, in una totale confusione dei poteri che rendeva l'azione del regime papalino del tutto inefficace. La situazione finanziaria non era delle migliori: più della metà della popolazione era improduttiva, i contributi dei paesi stranieri erano andati sempre più assottigliandosi e quelli delle provincie non venivano raccolti in maniera fiscale; le campagne infine non venivano curate.³ Charles Burney così descrive il panorama della strada per Roma:

«[...] nulla che annunciasse l'approssimarsi della capitale del mondo: una campagna desolata, arida dopo il raccolto, non un filo d'erba né un animale all'infuori delle lucertole, nessun villaggio o casa in vista fino a tre o quattro miglia dalla città [...] La gente ha un aspetto miserabile ed infelice, sembra morir di fame. Assomigliano a banditi piuttosto che ad abitanti di una nazione civile, in una grande città [...]».⁴

L'unico punto fermo in un contesto così precario era il potere assoluto, temporale e spirituale, del Papa. Le direttive però che ogni Papa dava al suo pontificato venivano quasi sempre invertite di tendenza dal suo successore. Ogni conclave rappresentava quindi una crisi ed il fatto che nell'arco del Settecento si succedettero ben nove Papi, uno ogni dieci anni, fu probabilmente una fra le principali cause dell'indebolimento del papato nel corso di quel secolo. La nobiltà, proprio in virtù degli stretti vincoli di parentela che la legavano al clero, era l'unico ceto laico che contasse qualcosa. Infatti la borghesia, detta "generone", non solo era pressoché priva di quei fremiti intellettuali che stavano scuotendo quella europea, ma cercava anzi di adeguarsi ad un ideale di vita improntato ad una rigida

1 Cfr. Ch. De Brosses, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 315.

2 Cfr. Ch. Burney, *Viaggio musicale in Italia*, Torino, Edt, 1979, p. 234.

3 Cfr. I. Montanelli e S. Gervaso, *L'Italia del Settecento*, Milano, Rizzoli, 1970, cap. 18.

4 Cfr. Ch. Burney, *op. cit.*, p. 236.

austerità clericale. Infine veniva il popolino, ignorante, superstizioso e scansafatiche.⁵ Aveva quindi visto giusto Prospero Lambertini quando, poco dopo essere stato eletto papa col nome di Benedetto XIV nel 1740, definì il regime pontificio «un posto dove il Papa comanda, i cardinali disobbediscono ed il popolo fa quello che gli pare».⁶

In conseguenza di quella politica anche la situazione culturale era abbastanza *sui generis*. La presenza di un sovrano generalmente anziano e quindi non troppo disposto per salute o per vocazione morale alla vita mondana, lasciava ampio spazio all'esercizio di maestà formali alternative. Ad esempio proprio in virtù delle vicende storiche che le avevano condotte a trasferirsi a Roma, Cristina di Svezia e Maria Casimira Sobieski di Polonia poterono ancora esercitare una sorta di regalità, sebbene circoscritta a forme apparenti come "conversazioni", "feste", "accademie" ed ogni altra forma di mecenatismo artistico.⁷ Analogamente si circondarono di musicisti e promossero iniziative a favore delle arti numerosi cardinali (soprattutto il Pamphili e l'Ottoboni), famiglie nobili (come i Borghese ed i Ruspoli) ed ambasciatori e nobili della folta comunità straniera della città.

Ogni ricorrenza - onomastici, compleanni, celebrazioni - veniva arricchita dalla rappresentazione di cantate, serenate, pastorali e commedie musicali. A volte, prendendo spunto da eventi religiosi, si facevano eseguire degli oratori. Per queste occasioni venivano in genere impegnati i musicisti - strumentisti, cantanti e compositori - al servizio presso il palazzo ma anche esterni, a seconda delle necessità dell'evento. Per quanto riguarda celebrazioni e cerimonie pubbliche, la particolare commistione fra sacro e profano, dovuta al potere temporale dei Papi, faceva sì che esse assumessero allo stesso tempo aspetti religiosi e mondani; anche la ricorrenza più seria e carica di devozione poteva infatti avere fuochi d'artificio, carri allegorici e vedeva l'affluenza in massa dei romani.⁸ Le accademie, infine, rappresentavano un momento culturale e sociale molto importante per la città. La musica era immancabilmente presente in ogni loro attività, o come aspetto centrale o come interludio a qualcos'altro. Spesso molti dei loro membri erano musicisti e poeti e davano quindi direttamente il loro apporto alla cerimonia. Gli incontri potevano essere segreti - aperti solo ai membri dell'accademia - o pubblici, ed essere costituiti da una parte di carattere amministrativo, a cui seguiva una dove si alternavano dibattiti, letture, preghiere e musica. Agli inizi del XVIII secolo le più importanti erano l'Accademia Reale, fondata dalla regina di Svezia e detta dopo la sua morte "dell'Arcadia"; l'Accademia degli umanisti, di cui era membro e patrono il Cardinale Pamphili; l'Accademia del disegno di S. Luca, di cui erano protettori e finanziatori i cardinali Ottoboni e Barberini.⁹

In questi ultimi anni sono state compiute diverse ricerche archivistiche sulla vita musicale romana fra Seicento e Settecento e molte riportano le "Liste dell'Istromenti" relative agli eventi musicali che si tenevano presso i palazzi nobiliari o le accademie della città.¹⁰ Queste liste sono insostituibili fonti

5 Cfr. V. E. Giuntella, *Storia di Roma*, Bologna, 1971, vol. XV, cap. 3.

6 Cfr. I. Montanelli e S. Gervaso, *op. cit.*, cap. 18.

7 Cfr. A. Ravaglioli, *Roma in festa ed il genio di Corelli*, in *Musica e musicisti nel Lazio*, Roma, 1985, pp. 349-380.

8 Cfr. D. M. Bridges, *The social setting of "musica da camera" in Rome: 1667-1700*, Ph. D. Dissertation, George Peabody College, 1976, capp. 2 e 3.

9 *Ivi*, cap. 4.

10 C. Annibaldi, *L'Archivio musicale Doria Pamphili: saggio sulla cultura aristocratica a Roma fra il XVI ed il XIX secolo*, in «Studi Musicali», XI (1982), pp. 91-120 e pp. 277-344; F. Della Seta, *Francesco Gasparini, virtuoso del principe Borghese?*, in *Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del primo convegno internazionale*, «Quaderni della SIdM», 6 (1981), pp. 215-243; ID., *I Borghese (1691-1731). La musica di una generazione*, «Note d'Archivio. Nuova Serie», I (1983), pp. 139-208; S. La Via, *op. cit.*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Roma, A.A. 1983-84; U. Kirkendale, A. Caldara, *Sein Leben und seine Venezianisch-Römischen Oratorien*, Graz-Köln, 1966; ID., *The Ruspoli Documents on Haendel*, in «JAMS», XX (1967), pp. 222-273; A. Liess, *Materialien zur Römischen Musikern des 17. Jahrhunderts. Musikerlisten des Oratorio S. Marcello 1664-1725*, in «Acta Musicologica», XXIX (1957), pp. 144-166; H. J. Marx, *Die "Giustificazioni della casa Pamphili" als Musikgeschichtliche Quelle*, in «Studi Musicali», XII (1983), pp. 121-187; ID., *Die Musik am Hofe Pirro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli*, in «Analecta Musicologica», V (1968), pp. 104-177; O. Mischianti, *Una statistica della musica a Roma nel 1694*, in «Note d'Archivio. Nuova Serie», I (1983), pp. 209-227; F. Piperno, *Francesco Gasparini "virtuoso dell'Eccellentissimo Sig. Principe Ruspoli"*, in *Francesco Gasparini (1661-1727)*, cit., pp. 191-214; ID., *Le orchestre di Arcangelo Corelli*, in *L'invenzione del gusto: Corelli e Vivaldi*, Milano 1982, pp. 42-48; ID., *Le "Liste di musicisti e sonatori": Fonti d'archivio sulla prassi esecutiva della musica strumentale romana del primo Settecento*, in *Musica e Filologia*, pp. 159-166; ID., *"Anfione in Campidoglio": presenza corelliana alle feste per i concorsi dell'Accademia del Disegno di S. Luca*, in *Nuovissimi studi corelliani. Atti del terzo convegno internazionale*, «Quaderni della SIdM», 7 (1982), pp. 152-208.

d'informazione per ricostruire gli organici delle orchestre, l'attività dei musicisti e dei loro mecenati.

Primo fra tutti per ampiezza di vedute e gusto raffinato fu Benedetto Pamphili (1653-1730).

Proveniente da una nobile e ricca famiglia che ne aveva sempre curato la più ampia formazione culturale e favorito le propensioni artistiche, egli poté dedicarsi, anche in virtù delle alte cariche ricoperte,¹¹ alla protezione di tutte le arti. Appassionato cultore di musica (neanche diciottenne aveva fra i suoi domestici un chitarrista ed un liutista)¹² diede un suo personale contributo anche alla poesia, scrivendo testi di commedie, cantate, opere e oratori. A partire dal 1680 l'organico dei musicisti stabili venne ampliato, le attività musicali potenziate e nel 1684 venne fatto costruire un teatro privato nella Sala Aldobrandini per eseguirvi serenate ed opere dei maggiori musicisti dell'epoca: Pasquini, Scarlatti, Corelli, ecc.¹³ Fino al 1690, quando è trasferito a Bologna come legato pontificio di Alessandro VIII, il mecenate Pamphili domina la vita musicale romana. Dalle "Liste dell'Istromenti" per l'esecuzione di oratori, accademie e cantate dal 1677 al 1708 risulta la presenza di trombe negli organici già prima del 1700, mentre gli oboe compaiono solo dal 1705 con l'esecuzione dell'oratorio *S. Vincislao* di Carlo Cesarini.¹⁴

Dopo la morte di Cristina di Svezia nel 1689 e la partenza per Bologna del Pamphili nel 1690, il cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) diventa la figura centrale dell'ambiente musicale romano. "Amatore di musica, poesia e di allegrezze"¹⁵ librettista, appassionato cultore di ogni forma artistica, ricoprì importanti cariche nello stato ecclesiastico - sovrintendente generale e poi vice-cancelliere della Santa Sede - e per circa mezzo secolo, dal 1691 al giorno della sua morte, quella di cardinale protettore della Congregazione dei Musici di S. Cecilia. Non sorprende quindi che il suo palazzo alla cancelleria, dotato di teatrino privato e cappella interna (S. Lorenzo in Damaso), e le sale dell'appartamento nobile divennero ben presto un vero e proprio "confugio dè virtuosi",¹⁶ ospitando, per manifestazioni musicali di ogni genere, i migliori musicisti del momento. Molti venivano assunti in pianta stabile ed i loro nomi figurano nei "Rolli della famiglia" con diverse funzioni - aiutante di camera, cappellano, ecc.-, ma un gran numero di strumentisti veniva chiamato come rinforzo per quelle esecuzioni che richiedevano un organico più ampio. Dalle ricerche finora svolte sulle carte amministrative della Computisteria Ottoboni,¹⁷ non risultano però né nomi di flautisti né un impiego, anche saltuario, di flauti traversi. Sono presenti invece nelle liste comprese fra il 1722 e 1737 due oboe, mentre molto più frequente è l'impiego di trombe, di corni e di un fagotto.¹⁸

Il marchese Ruspoli, a differenza dei cardinali Pamphili ed Ottoboni, non era uno spassionato amante delle arti. Considerava infatti il suo mecenatismo musicale solo un mezzo per accrescere il proprio prestigio sociale e politico ed ottenere il favore del papa nella segreta speranza di essere nominato principe di Cerveteri. Ed in effetti, una volta raggiunto questo scopo, le iniziative del neoprincipe a favore delle arti andarono a poco apoco scemando.¹⁹ In questa vera e propria scalata al titolo nobiliare il Ruspoli si circondò di molti virtuosi - alcuni violinisti, un contrabbassista ed un cantante - e dal giugno 1709 assunse al suo servizio Antonio Caldara, cui subentrerà nel luglio 1716 Francesco Gasparini. Ogni domenica a palazzo si tenevano delle "conversazioni", riunioni a carattere ricreativo, denominate anche "accademie" se in quell'occasione venivano eseguite pastorali, serenate o cantate. Per il Carnevale, la Quaresima e per onorare qualche personaggio illustre, venivano

11 Gran Priore dell'Ordine di Malta nel 1679 e cardinale nel 1681.

12 Cfr. D. M. Bridges, *op. cit.*, p.3.

13 Cfr. L. Montalto, *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphili (1653-1730)*, Firenze, 1955, p. 318.

14 Cfr. H. J. Marx, *Die Giustificazioni*, cit., pp. 143-18.

15 Testimonianza di Ranuccio Pallavicini del 15 ottobre 1689 citata in H. J. Marx, *Die Musik*, cit., pp. 104-5.

16 *Ivi*, p. 105.

17 Cfr. S. La Via, *op. cit.*, vol. 2, e H. J. Marx, *Die Musik*, cit., pp. 104-177.

18 Cfr. S. La Via, *op. cit.*, vol. 2, Docc. 13, 28, 29, 31, 33-38, 40, 44, 49, 55-6, 59, 61, 66, 68, 75, 84, 88, 91, 93, 95, 96, 107.

19 Cfr. F. Della Seta, *I Borghese*, cit., pp. 146-148.

organizzati degli eventi straordinari - opere ma specialmente oratori - alla presenza del folto pubblico dell'aristocrazia romana.²⁰ Era ovviamente sulla sontuosità di questi eventi che il marchese faceva leva per consolidare il suo prestigio. In queste occasioni venivano assunti musicisti esterni al palazzo. Nell'aprile 1708 per la grandiosa rappresentazione della *Resurrezione* di Händel, ad esempio, venne impiegata un'orchestra di quarantuno elementi - venti violini, quattro violette, cinque violoni, cinque contrabbassi, due trombe, un trombone e quattro oboi - e fu chiamato a dirigerla Arcangelo Corelli.²¹ Gli oboi verranno ancora impiegati presso palazzo Ruspoli nell'agosto 1709, per l'esecuzione della serenata a tre *Chi s'arma di virtù vince ogni affetto*, e nel marzo 1710 per l'oratorio *S. Francesca Romana*, entrambe opere di Caldara.²²

Anche presso il palazzo dei principi Borghese venivano promosse attività musicali, ma con un andamento più discontinuo rispetto a quelle promosse dal cardinale Ottoboni e dal principe Ruspoli. Si trattava infatti di un consumo musicale prettamente privato, destinato al diletto del principe, della sua famiglia e della ristretta cerchia dei suoi ospiti. Il mecenatismo musicale dell'Ottoboni e del Ruspoli, benché motivato - specialmente nel caso del primo - da una intensa passione per le arti, mirava invece, con manifestazioni spettacolari e contingenti, ad accrescere il loro prestigio sociale e politico. Nella famiglia Borghese, che aveva ormai da lungo tempo acquisito questo prestigio, la fruizione musicale avveniva perciò a livello strettamente privato. Diversi virtuosi - strumentisti, cantanti nonché compositori - risultano al servizio della famiglia col compito di intrattenere i suoi membri con cantate, arie d'opera, pastorali, ecc.²³ Il ricevimento per la venuta del Gran Priore di Francia nel 1727 costituisce una delle rare manifestazioni patrocinate dal principe, rivolte al più vasto pubblico degli avvenimenti mondani. In questa occasione venne costituita un'orchestra di dimensioni superiori alla norma e con una nutrita presenza di fiati. La "lista dell'istromehti che sonarono alla cantata et al ballo" comprende due oboi, due trombe e due corni.²⁴ Uno degli oboisti impiegati, "monsù Antonio", è al servizio della famiglia Borghese anche come flautista. Nei documenti amministrativi, a partire dall'ottobre 1722 risulta infatti pagato ogni mese il «Sig[nor] Antonio Benedetto d'Alberto Maestro di Flauto scudi tre moneta, quali se li fanno pagare per la letione data all'Ecc[ellentissimo] Sig[nori]no D[on] Paolo figlio di S[ua] E[ccellenza] = il principe Marco Antonio».²⁵

Ogni anno, a partire dal 1702, si svolgevano presso l'Accademia del disegno di S. Luca le feste per la premiazione dei concorsi artistici, voluti e finanziati da Francesco Albani, Papa Clemente XI, per offrire alla città - privata degli svaghi carnevaleschi -²⁶ un'occasione festosa a sfondo serio. Le feste costituivano pregnanti momenti di autocelebrazione ed esaltazione della Chiesa, del papa e dell'aristocrazia romana.²⁷ Tutto si svolgeva secondo un rigido protocollo come in un rito sacro. Dapprima una "armoniosa sinfonia di Musicali Istrumenti" apriva la festa, che entrava poi nel vivo con la delibera, l'espletamento e la consegna dei premi e si chiudeva con una cantata. La direzione degli eventi musicali fu affidata a Corelli ed in seguito al suo fedele allievo Matteo Fornari e vi partecipavano come esecutori alcuni fra i principali strumentisti dell'epoca.²⁸ Per quanto riguarda la presenza di strumenti a fiato nelle orchestre corelliane, celebre è la testimonianza di Giovanni Maria

20 Cfr. F. Piperno, *Francesco Gasparini*, cit., 191-2.

21 Cfr. U. Kirkendale, *The Ruspoli*, cit., pp. 256-7.

22 Cfr. U. Kirkendale, *A. Caldara*, cit., pp. 359-361.

23 Cfr. F. Della Seta, *I Borghese*, cit., pp. 145-153.

24 *Ivi*, p. 198.

25 Cfr. F. Della Seta, *Francesco Gasparini*, cit., p. 127.

26 Nel 1700 il carnevale fu abolito per l'anno santo; la guerra di successione spagnola, fra il 1701 ed il 1709, smorzò l'entusiasmo per i divertimenti carnevaleschi, che d'altronde vennero aboliti nel 1702 per un altro anno santo, nel 1703 per il terremoto che colpì tutte l'Italia centrale eccetto Roma, e dal 1704 al 1708 come ringraziamento per lo scampato pericolo. Nel 1709, infine, il carnevale fu bandito per i preparativi della guerra contro gli austriaci. Cfr. J. M. Knapp, *Handel's roman church music*, in *Handel e gli Scarlatti a Roma*, Firenze, 1987, pp. 16-17.

27 Cfr. F. Piperno, *Anfione*, cit., p. 154.

28 *Ivi*, pp. 202-203.

Crescimbeni, custode generale d'Arcadia.

«Egli [Corelli] fu il primiero che introdusse in Roma le sinfonie in tal copioso numero, e varietà di strumenti, che si rende quasi impossibile a credere come si potesse regoler senza timor di sconcerto, massimamente nell'accordo di quei da fiato con quei da arco [...].²⁹

Le liste di S. Luca confermano quanto riporta il Crescimbeni. In tutte sono presenti le trombe, in due (1708-1709) gli oboi, in due (1710-1711) un flauto traverso ed in una (1704) i flauti dolci.³⁰ Purtroppo non conosciamo le musiche che venivano eseguite per introdurre queste feste. Il fatto però che dalle liste risulti una differenziazione economica di un piccolo gruppo di strumentisti potrebbe voler dire che si trattava dei membri del concertino e che quindi le composizioni erano nello stile del concerto grosso.³¹ In questo caso gli strumenti a fiato venivano utilizzati come ripieno, raddoppiavano cioè gli archi. Dalla lista degli strumentisti per il 1704 risultano anche due flautisti. Questa lista è molto tormentata, piena di aggiunte e cancellature perché sullo stesso foglio è stata fatta la cernita degli esecutori per il 1706; per questo motivo non è dato sapere se e quando furono aggiunti i flauti. Nel 1711, per l'esecuzione della cantata di Domenico Scarlatti *Alme dilette care*, viene impiegata una "traversiera".³² Anche l'anno precedente era stata eseguita una cantata con l'impiego di un flauto traverso ma ne è andata però perduta la lista degli strumentisti.³³ E' significativo infine notare come i flauti vengano adoperati solo quando sono espressamente richiesti perché parte concertante di una cantata, mentre oboi, flauti dolci e trombe sono presenti a raddoppiare gli archi e conferire così maggiore brillantezza all'amalgama orchestrale.

Per quanto riguarda la consistenza degli organici, dalle liste risulta anzitutto evidente come le orchestre adoperate per sostenere i drammi musicali fossero di dimensioni molto più ridotte rispetto a quelle destinate all'esecuzione di brani strumentali o di carattere liturgico. Per sostenere una cantata o una pastorale bastava un complesso formato da tre violini, un paio di viole, un violoncello, un contrabbasso ed un cembalo, mentre l'organico di una "sinfonia" o di un oratorio era compreso in media fra i diciassette e i trentatré esecutori. In alcuni casi le cronache riportano dimensioni ben maggiori; dal libretto della "Accademia per musica" di Bernardo Pasquini, eseguita nel 1687 presso il palazzo della regina di Svezia, si deduce ad esempio che Corelli fu "a capo delli Istromenti d'arco in numero di centocinquanta". Una cifra forse esagerata volutamente dal commentatore per sottolineare la magnificenza e sontuosità della festa anche se diverse liste attestano come Corelli dicesse orchestre persino di settanta elementi.³⁴ Infine, la composizione interna di queste orchestre faceva sì che il numero complessivo dei violini fosse uguale o superiore a quello degli altri strumenti messi insieme e che fra questi ci fosse una netta prevalenza di violoncelli e contrabbassi rispetto alle viole. Era quindi presente, nel gusto musicale dell'epoca, la tendenza a preferire una bipolarità acustica acuto-grave a scapito del registro medio.³⁵ Gli strumenti a fiato maggiormente impiegati nelle orchestre erano le trombe seguite dagli oboi; a volte è presente qualche fagotto e molto raramente il flauto, sia dolce che traverso. D'altronde, nel corso del XVIII secolo, il flauto traverso era usato più come solista o per parti concertanti - come risulta anche dalle liste di S. Luca - che come strumento di ripieno nell'orchestra. Per questo ruolo si preferiva piuttosto impiegare l'oboe e solo alla fine del Settecento il flauto cominciò ad avere una posizione analoga in orchestra.³⁶

29 Cfr. G. M. Crescimbeni, *Notizie storiche degli arcadi morti*, Roma, 1720, vol. 1, cap. 82, p. 251.

30 Cfr. F. Piperno, *Anfione*, cit., Docc. 32 e 37; p. 195, nota 141 e Doc. 45 p. 199; Doc 14 pp. 178-9.

31 Ivi, p. 163.

32 La musica della cantata *La virtù in trionfo* (incipit: "Alme dilette e care", testo di Ignazio de Bonis) è andata perduta. Venne rappresentata il 24 settembre 1711 a S. Luca (Ivi, pp. 196-199 e R. Pagano, voce *Scarlatti Domenico*, in DEUMM, VI, p. 640).

33 Cfr. F. Piperno, *Anfione*, cit., pp. 194-196; si tratta della cantata di Antonio Caldara (ca. 1670-1736) a voce sola, violini, trombe, flauto traversiere e violetta *Del gran Fabro eterno* eseguita a S. Luca il 2 ottobre 1710. La partitura è in D Mús.

34 Cfr. F. Piperno, *Le orchestre*, cit., p. 160.

35 Ivi, p. 47 e F. Piperno, *Le liste*, cit., p. 160.

36 Cfr. J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752 (trad. *On playing the Flute*, London, Benn, 1966), X, 14; A. Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century*, Cambridge, 1940, pp. 34-35.