

Saggi **[2]**

© Società Editrice di Musicologia 2016

Sede legale: Lungotevere Portuense 150, 00153 Roma
C.F. 97701420586

sedm@sedm.it
www.sedm.it

Progetto grafico e impaginazione: Venti caratteruzzi

ISBN: 978-8-894150-43-8

L'edizione digitale di questo volume è stata pubblicata con l'appoggio del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica. La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica del Sacro Cuore sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa (linea di intervento D.3.1., anno 2015). Le riproduzioni del manoscritto originale sono pubblicate per gentile concessione della Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlino.

HKB HEAB BUA
Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern University of the Arts



Proprietà letteraria riservata. La riproduzione in qualsiasi forma, memorizzazione o trascrizione con qualunque mezzo (elettronico, meccanico, in fotocopia, in disco o in altro modo, compresi cinema, radio, televisione, Internet) sono vietate senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.



Società Editrice
di Musicologia

Giuseppe Sigismondo
**Apoteosi della musica
del Regno di Napoli**

a cura di **Claudio Bacciagaluppi,**
Giulia Giovani e **Raffaele Mellace**
con un saggio introduttivo di **Rosa Cafiero**



Società Editrice
di Musicologia



Indice

- VII** *Giuseppe Sigismondo e il suo opus magnum*
Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace
- XIII *Descrizione codicologica*
- XVIII *Criteri editoriali*
- XXI** Rosa Cafiero
«Vi prego di rimandarmi la Biografia della Calata del Gigante, che tenni altra volta, per riscontrare alcune cose del Jommelli, e del Piccinni»: l'Apoteosi della musica nello scriptorium di Giuseppe Sigismondo
- 1** Tomo I
Introduzione
- 59** Tomo II
1) *In cui narro come colla raccolta delle carte e libri musicali dall'archivio di don Giuseppe Sigismondo venne fondato per la prima volta in Napoli un archivio di musica per pubblica istituzione*
2) *Della fondazione de' 4 conservatori e quale musica vi fosse in Napoli ne' secoli XVI e XVII*
- 84 Del Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo
- 86 Del Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana
- 93 Del Conservatorio di Santa Maria di Loreto
- 101 Del Conservatorio di Santa Maria della Pietà de' Turchini
- 108 Il Musicale Liceo del 1807
- 128 Della formazione dell'unico Conservatorio musicale eretto in Napoli sotto il fausto governo di Ferdinando I
- 131** Tomo III
131 *Della prima istituzione del teatro drammatico per musica in Italia*

- 149 *Elogio di Orazio Vecchi*
153 *Elogio di Tommaso Carapella*
156 *Elogio di Egidio Duni*
161 *Elogio di Leonardo Vinci*
165 *Elogio di Giambattista Pergolesi*
177 *Elogio di Nicola Porpora*
195 *Elogio di Domenico Cimarosa*

213 Tomo IV

- 213 *Elogio di Francesco Mancini*
216 *Elogio di Pasquale Cafaro*
226 *Elogio di Antonio Sacchini*
234 *Elogio di Leonardo Leo*
243 *Elogio di Francesco Durante*
251 *Elogio di Tommaso Traetta*
256 *Elogio di Nicola Sala*
262 *Elogio di Nicola Piccinni*

279 Appendice I

Giovanni De Silva, *Elogio di Pasquale Cafaro maestro di cappella napoletano*, 1788

287 Appendice II

Jean-Claude Richard de Saint-Non, *Des musiciens de Naples les plus célèbres*, 1781

297 *Bibliografia*

317 *Indice dei nomi*

333 *Indice dei luoghi musicali in Napoli*

Giuseppe Sigismondo e il suo *opus magnum*

di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e
Raffaele Mellace

Giuseppe Sigismondo, «famoso dilettante», nacque il 13 settembre 1739 da Rocco Sigismondo e Orsola Pagano, e fu educato al Collegio massimo dei Gesuiti e al Real Liceo fino a ottenere la laurea nel 1759; in seguito intraprese la carriera di avvocato. L'interesse per la musica scaturì in lui dalla consuetudine di ascoltare esecuzioni presso le chiese del Rione dei Tribunali, dove viveva con la famiglia. Quando Giuseppe non era ancora ventenne, Rocco Sigismondo, accortosi della passione del figlio, gli fece impartire lezioni da Giuseppe Geremia, allievo di Francesco Durante al Conservatorio di Santa Maria di Loreto, e da Gennarino Capone, allievo di Carlo Cotumacci. Il giovane Sigismondo ricevette anche lezioni di ballo, impartite dal maestro «Michele di Francia»;¹ tra il 1761 e il 1768 ebbe inoltre il privilegio di studiare canto con Nicola Porpora.²

La formazione musicale di Giuseppe Sigismondo, incentrata sullo studio del canto e del clavicembalo, si giovò della frequentazione di ambienti particolarmente vivaci, come i palazzi napoletani in cui sovente erano date delle accademie. Presso i Donnarumma, ad esempio, ebbe l'occasione di cantare numerose musiche di Giovanni Battista Pergolesi, del quale il dilettante Nicola Donnarumma «aveva tutta la collezione delle opere teatrali».³ Similmente, in casa di Francesco Porcelli e Anna Fischetti, Sigismondo poté assistere due volte l'anno all'esecuzione delle cantate a tre voci sul tema della Passione di Cristo e su Sant'Anna, su testo di Niccolò Recco e musica di Giovanni Fischietti, Nicola Logroscino, Antonio Sacchini, Pietro Alessandro Guglielmi e Gian Francesco de Majo.⁴ In casa di Francesco Pizzella poté conoscere le musiche di Johann Adolf Hasse, Baldassare Galuppi, Christoph Willibald Gluck, Leonardo Leo e molti altri compositori. Nello studio musicale di Pizzella, Sigismondo iniziò ad acquistare le musiche composte da Niccolò Jommelli

1] Le informazioni sulla biografia di Sigismondo si ricavano dalla sua *Apoteosi della musica*. Cfr. p. 7.

2] *Ivi*, pp. 26-28.

3] *Ivi*, p. 6.

4] *Ivi*, pp. 9-10.

per Roma, tra le quali la partitura dell'*Oratorio della Passione* su testo di Pietro Metastasio.⁵ Altre partiture di Jommelli le ottenne dal cantante Ferdinando Mazzanti, una volta che questi partì alla volta di Palermo e poi di Londra.⁶ Richiesto da più parti come insegnante di canto per giovani dilettanti, prevalentemente donne, Sigismondo ebbe garantito l'accesso ai salotti cittadini frequentati dalle élite culturali di tutta Europa.⁷

Al pari di altre dimore napoletane, anche la casa della famiglia Sigismondo era luogo di esecuzioni musicali. Ogni martedì santo, infatti, Giuseppe Sigismondo vi faceva eseguire cantate o oratori sul tema della Passione, assieme ad altre musiche gradite al pubblico e agli interpreti.⁸ Oltre che avvocato, didatta, compositore e musicista dilettante, Giuseppe Sigismondo fu autore di diverse commedie e concertatore dei drammi berneschi di Giovanni Battista Lorenzi; fu, inoltre, attore di professione, avendo interpretato ruoli femminili e maschili nelle commedie all'improvviso della compagnia comica di Carlo Carafa, duca di Maddaloni.⁹ Grazie all'amicizia con quest'ultimo, Sigismondo ottenne un lasciapassare per accedere gratuitamente a ogni teatro per musica di Napoli.

Avendo vissuto prevalentemente sotto i regni di Carlo di Borbone e del figlio Ferdinando e intessuto rapporti con l'aristocrazia cittadina filoborbonica, Sigismondo si dimostrò ostile alla Repubblica napoletana del 1799 aderendo alla Società dei realisti¹⁰ e auspicando un rapido ritorno dei Borboni.¹¹ Sebbene non siano noti documenti sulla sua posizione politica durante il decennio francese, l'*Apoteosi della musica* è permeata di giudizi sulla decadenza dei tempi moderni che lasciano intuire la nostalgia per un recente passato. Morì il 10 maggio 1826, all'età di ottantasette anni.¹²

Sigismondo si presentò al pubblico con diverse opere a stampa di natura eterogenea, mantenendosi fedele, anche come autore, alla prassi del 'dilettante'. Pubblicò tra il 1770 e il 1785 alcune delle commedie nate nell'ambito del-

5] *Ivi*, p. 10.

6] *Ivi*, pp. 22-23.

7] Sull'importanza dei viaggiatori stranieri per la diffusione delle musiche napoletane cfr. il saggio di Rosa Cafiero alle pagine che seguono.

8] *Infra*, pp. 7-8.

9] *Ivi*, pp. 11-12.

10] L'appartenenza di Giuseppe Sigismondo alla società è certificata da due patenti datate 16 giugno e 16 luglio 1799, custodite alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, Mss. Banc. 8 D. 16 (*Atti del governo dal 1799-1801*), nn. 2, 3, 16.

11] Queste speranze permeano i sonetti conservati nella collezione Villarosa della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli.

12] Salvatore Di Giacomo, *Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*, Palermo, Sandron, 1924, pp. 275-277.

la sua attività di attore 'all'improvviso';¹³ fu anche autore di sonetti di vario argomento, rimasti in forma manoscritta. Si conoscono altresì due libretti, rispettivamente per una cantata sacra e per un dramma sacro.¹⁴ Si cimentò anche a più riprese nella composizione: alcune delle sue produzioni sono citate nell'autobiografia contenuta nel primo tomo dell'*Apoteosi*;¹⁵ in discreto numero sono poi gli esercizi da lui scritti appositamente per l'educazione canora delle sue allieve.¹⁶ La sua opera più conosciuta è però la *Descrizione della città di Napoli*, una guida storico-architettonica pubblicata in tre volumi presso l'editore Terres nel 1788-89. A questa l'autore fa riferimento più volte nell'*Apoteosi*, e viceversa la *Descrizione* già contiene numerose notizie di interesse musicale, ad esempio su Niccolò Jommelli e su Giovanni Battista Pergolesi.¹⁷ Anche dell'*Apoteosi* stessa, redatta in tarda età attorno al 1820-21, era progettata la pubblicazione, ma l'opera, nonostante l'interessamento di Francesco Ricciardi (1758-1842) e Franz Sales Kandler (1792-1831), rimase inedita.¹⁸

La collezione di musiche di Sigismondo, citata numerose volte nella sua autobiografia, è al centro della prima parte del secondo tomo manoscritto dell'*Apoteosi della musica*. Sigismondo iniziò a raccogliere libri in giovane età,¹⁹ spinto dall'interesse per l'esecuzione, e ben presto la sua raccolta divenne imponente. Fu grazie all'interessamento di Saverio Mattei, conosciuto in casa Pizzella, che la collezione di Sigismondo fu in parte ceduta al Conservatorio della Pietà dei Turchini, ove Mattei era Regio Delegato,²⁰ e collocata

13] Dennis Libby, *Giuseppe Sigismondo, an Eighteenth-Century Amateur, Musician, and Historian*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», II, 1988, pp. 222-238: 230.

14] Giuseppe Sigismondo, *La umanità consolata nella concezione di Maria*, [Napoli], s.d., cantata sacra, musica di Ignazio Moscuzza; *Il sogno di Nabucco*, dramma sacro, Napoli, Giuseppe di Bisogno, 1767, musica di Carmine Pelliccia; Sartori, nn. 24234 e 22214.

15] Ad es., la cantata *Endimione*, p. 10; varie cantate sacre per la Passione, p. 16.

16] A titolo esemplificativo si cita qui il manoscritto I-Nc Solfeggio 398 *olim* 33.1.1. che reca il titolo «Unica, vera, perfettissima scuola di ben cantare, | appresa dal dilettante Giuseppe Sigismondi | sotto la direzione del celeberrimo musico, e maestro | Niccolò Porpora, | e dal Sigismondi insegnata alla fu D. Rachele Pepe, ... | ... alle sorelle Firelli figlie del celebre D. Gaetano Pegnalver D. Manina, e D. Peppina: | alla Sig.ra D. Luisa Battaglini nata de Marco: a D. Emmanuele Imbimbo: a D. Luigi Rossi | ... alla Sig.ra D. Angela | Dorelli ... | ... e finalmente D. Maria | Iuorio moglie dell'Avvocato D. Domenico Meoli ... col di loro figlio | S: Francesco Meoli egregio Basso, ed ora la brava di lui sorella D. Giovannina Meoli &. | e finalm:te la brava D. Michelina Rossano nata Pasterna, e la di lei figlia adottiva Carolina &c. &c».

17] Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, 3 voll., Napoli, Terres, 1788-1789 (digitalizzazione <<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-24181>>, attiva al 26.2.2016), II, pp. 119-121 e 254.

18] Sulla genesi e i modelli dell'*Apoteosi* cfr. *infra* il saggio introduttivo di Rosa Cafiero.

19] Cfr. pp. 61-62.

20] *Ivi*, pp. 74-75.

temporaneamente nelle stanze del vicerettore dell'istituzione. La storia dei manoscritti musicali appartenuti a Sigismondo è comune a quella degli altri custoditi nella biblioteca. Nel 1808 il Regio Conservatorio della Pietà dei Turchini traslocò nell'edificio del Monastero delle dame di San Sebastiano cambiando denominazione in Real Collegio di Musica di San Sebastiano. Il trasloco fu reso necessario dalla fusione dei conservatori di Santa Maria di Loreto e di Sant'Onofrio (1797) e dal loro confluire nella Pietà nel 1807.²¹ La parte del lascito musicale di Sigismondo non donata da quest'ultimo in vita fu venduta nel 1827 dagli eredi al Collegio di Musica (nel frattempo trasferitosi nel convento dei padri Celestini di San Pietro a Majella), grazie all'interessamento del direttore dell'istituzione, Nicola Zingarelli.²²

Anche la serie degli elogi dei compositori di musica di scuola napoletana dei tomi terzo e quarto dell'*Apoteosi* va considerata nell'ottica del collezionista. Sigismondo infatti intendeva lasciare un'immagine di sé come collezionista colto e raffinato: la sua donazione alla biblioteca del Conservatorio risalta particolarmente sullo sfondo dell'immagine gloriosa della storia musicale napoletana trasmessa dagli elogi.²³ Dopo la morte di Sigismondo, Carlantonio de Rosa, marchese di Villarosa, entrò in possesso del manoscritto autografo e attinse a piene mani alle biografie contenute nell'*Apoteosi* per le proprie opere storico-musicali.²⁴ Villarosa censurò l'opera di Sigismondo come «malamente scritta» e «piena di cassature e chiamate»: ²⁵ una stroncatura che occorrerà interpretare come maldestra giustificazione del proprio plagio. In realtà lo stile letterario di Sigismondo, in apparenza dispersivo e pieno di digressioni, s'inserisce ancora perfettamente nella tradizione (auto)biografica settecentesca.

L'*Apoteosi della musica* è un'opera imprescindibile per coloro i quali intraprendono lo studio del repertorio musicale napoletano del Settecento e del

21] Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo aveva cessato l'attività nel 1743 ed era stato soppresso l'anno successivo.

22] Rosa Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo, in Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento: studi in onore di Friedrich Lippmann*, a c. di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olshki, 1993 (Quaderni della Società Italiana di Musicologia, 28), pp. 299-367: 300.

23] Cfr. Daniel Brandenburg – Irene Brandenburg, *Giuseppe Sigismondos "Apoteosi della musica del Regno di Napoli" als Quelle zur Musik(theater)kultur Neapels im 18. Jahrhundert*, in *Musiktheater im Fokus*, a c. di Sieghart Döhring e Stefanie Rauch, Sinzig, Studiopunkt Verlag, 2014, pp. 45-62: 46.

24] Carlantonio de Rosa, marchese di Villarosa, *Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di Gio. Battista Pergolese celebre compositore di musica*, Napoli, Stamperia e cartiera del Fibreno, 1831; Id., *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli [...]*, Napoli, Dalla Stamperia Reale, 1840.

25] Villarosa, *Memorie dei compositori di musica*, pp. II-III; cfr. Libby, *Giuseppe Sigismondo*, pp. 222-223.

patrimonio librario della Biblioteca del Conservatorio “San Pietro a Majella”. Modello per le storiografie del marchese di Villarosa,²⁶ e attraverso di lui per quelle di Francesco Florimo²⁷ e Salvatore Di Giacomo,²⁸ l'*Apoteosi*, concepita sin dall'inizio per la pubblicazione, è frequentemente citata negli studi sui musicisti di scuola napoletana, ma raramente consultata nella sua interezza. L'«intralciatissimo autografo» che consultò Villarosa,²⁹ tuttavia, è perduto da tempo e gli studiosi devono basare le loro valutazioni sulla copia conservata alla Staatsbibliothek di Berlino.³⁰

Dennis Libby è stato il primo, nel 1988, a segnalare al mondo musicologico l'importanza dello scritto sigismondiano.³¹ L'elogio di Giovanni Battista Pergolesi è stato trascritto e commentato da Francesco Degrada nel 1999.³² Come fonte biografica, si sono rifatti all'*Apoteosi* pubblicandone ampi estratti Dinko Fabris, Gaetano Pitarresi e Kurt Sven Markstrom negli studi su Leonardo Vinci,³³ Dinko Fabris in un recente studio su Egidio Duni,³⁴ Roberto Scoccimarro nella sua dissertazione sui drammi seri di Leonardo Leo.³⁵ Daniel e Irene Brandenburg si sono soffermati sul primo tomo, la parte autobiografi-

26] Villarosa, *Lettera biografica*; Id., *Memorie dei compositori di musica*.

27] Francesco Florimo, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*, Napoli, Rocco, 1869-1870; Id., *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Napoli, Morano, 1880-1882.

28] Di Giacomo, *Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*; Id., *Il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. M. di Loreto*, [Palermo], Sandron, 1928.

29] Villarosa, *Memorie dei compositori di musica*, p. III.

30] Sulla redazione della copia berlinese cfr. il saggio di Rosa Cafiero alle pagine che seguono. È stata recentemente individuata una traduzione in tedesco dell'*Apoteosi della musica* realizzata da Franz Sales Kandler; anche su questa copia cfr. la nota 123 del saggio di Cafiero.

31] Libby, *Giuseppe Sigismondo*.

32] Francesco Degrada, *Giuseppe Sigismondo, il marchese di Villarosa e la biografia di Pergolesi*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», III, 1999, pp. 251-277. Degrada mise in cantiere l'edizione dell'intera *Apoteosi* dalla metà degli anni '90, rimasta allo stadio di progetto alla sua scomparsa.

33] Dinko Fabris, «Adesso se ne conosce il merito, e vivente si lacerava». *La fama europea di Leonardo Vinci*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe (I: Les pérégrinations d'un genre)*, a c. di Damien Colas e Alessandro Di Profio, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 85-117: 115-116; Gaetano Pitarresi, *L'Oratorio di Maria addolorata di Leonardo Vinci e la tradizione della Passione a Napoli agli inizi del Settecento*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002; 4-5 giugno 2004), a c. di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti Editore, 2005 (Sopplimenti musicali I, 8), pp. 153-242; Kurt Sven Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, Neapolitano*, Hillsdale, Pendragon Press, 2007 (Opera Series, 2).

34] Dinko Fabris, *Il punto sulle biografie di Egidio Romualdo Duni, in I due mondi di Duni. Il teatro musicale di un compositore illuminista fra Italia e Francia*, a c. di Paolo Russo, Lucca, LIM, 2014, pp. 3-30.

35] Roberto Scoccimarro, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744). Studien zur Überlieferung, Stilistik und Rezeption*, Dissertation, Hochschule für Musik und Tanz Köln, Institut für Historische Musikwissenschaft, 2015.

ca.³⁶ Rosa Cafiero ha analizzato le pagine che Sigismondo dedica alle *Regole del contrappunto pratico* di Nicola Sala, alla storia dei conservatori napoletani, e ha esaminato sotto diversi aspetti lo sviluppo e la fortuna della teoria musicale napoletana all'inizio dell'Ottocento, utilizzando tra le altre la testimonianza fondamentale dell'*Apoteosi*.³⁷ Giulia Giovani ha attinto all'*Apoteosi* per i suoi studi sul repertorio cantatistico nella collezione del Conservatorio "San Pietro a Majella";³⁸ le pagine relative a Jommelli, infine, sono state oggetto di un saggio di Rosa Cafiero e Giulia Giovani.³⁹

Il manoscritto dell'*Apoteosi della musica* conservato alla Staatsbibliothek di Berlino – lì giunto dopo essere transitato per le collezioni di Franz Sales Kandler (1792-1831), di Aloys Fuchs (1799-1853) e di Georg Poelchau (1773-1836)⁴⁰ – consiste in quattro tomi alla segnatura Mus. ms. autogr. theor. Sigismondo olim Msc. 30-33. Il primo tomo contiene l'autobiografia musicale dell'autore, note sulle dilettanti napoletane che furono sue allieve, sulla musica sacra e sui teatri d'opera, e considerazioni sulla parziale decadenza della musica a Napoli nell'Ottocento; il secondo tomo verte sulla fondazione della prima biblioteca musicale pubblica presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini, sulla storia dei quattro conser-

36] D. e I. Brandenburg, *Giuseppe Sigismondos "Apoteosi della musica del Regno di Napoli"*.

37] Rosa Cafiero, *Un viaggio musicale nella scuola napoletana: note sulla fortuna delle "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala (Napoli, 1794)*, in *Il presente si fa storia. Scritti di storia dell'arte in onore di Luciano Caramel*, a c. di Cecilia De Carli e Francesco Tedeschi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 733-756: 739-741; Ead., "Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatorj". *Formazione musicale e "armonica carriera" nella testimonianza di Giuseppe Sigismondo*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», IX, 2015, pp. 375-456; Ead., *Un divulgatore di teorie armoniche della scuola napoletana a Parigi: Emanuele Imbimbo (1756-1839)*, in *Francesco Salvi librettista, studi e testi* a c. di Francesco Paolo Russo, Vibo Valentia, Monteleone, 2001, pp. 191-225: 192-194; Ead., *Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'Ottocento: cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*. Atti del convegno (Reggio Calabria, 12-14 ottobre 1999), a c. di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001 (Sopplimenti musicali I, 4), pp. 171-198: 190-198; Ead., *Carlo Cotumacci nella tradizione didattica della "scuola napoletana"*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a c. di Maurizio Padoan, Milano, Vita e pensiero, 2005, pp. 105-120.

38] Giulia Giovani, *La collezione di cantate e serenate di Giuseppe Sigismondo (1739-1826)*. Dall'Archivio della Pietà dei Turchini alla Biblioteca del Conservatorio 'San Pietro a Majella' di Napoli, «Philomusica on-line», XIV, 2015, pp. 243-271.

39] Rosa Cafiero – Giulia Giovani, *"Io conosco un dilettante il quale è pazzo per te": Giuseppe Sigismondo e la collezione di musiche di Nicolò Jommelli*, in *Le stagioni di Jommelli*. Atti del convegno internazionale di studi (Napoli e Aversa, 5-7 dicembre 2014), a c. di Paologiovanni Maione e Francesco Cotticelli, in corso di stampa.

40] Sulle vicende postume del manoscritto cfr. Rosa Cafiero, *Tracing a History of the Neapolitan School. Giuseppe Sigismondo's "Apoteosi della musica" from Naples to Berlin*, «Musicologica Austriaca», XXX, 2011, pp. 57-71.

vatori di musica e sui loro maestri, sulla decadenza della moderna istituzione; il terzo tomo comprende la disamina delle prime opere in musica fiorentine, gli elogi di Orazio Vecchi, Tomaso Carapella, Egidio Duni, Leonardo Vinci, Giovanni Battista Pergolesi, Nicola Porpora e Domenico Cimarosa; il quarto tomo contiene gli elogi di Francesco Mancini, Pasquale Cafaro, Antonio Sacchini, Leonardo Leo, Francesco Durante, Tommaso Traetta, Nicola Sala e Nicolò Piccinni. L'intento programmatico di Sigismondo, parzialmente disatteso, è da lui espresso nel primo volume della sua opera, laddove scrive:

Io imprendo dunque ad andar rivangando in quest'opera la prima epoca del teatro drammatico in Italia, il suo apogeo, indi man mano dimosterò, e con evidentissime ragioni, che siamo entrati nel secolo della sua decadenza, ed usciti appena dalle barbarie siamo dati nell'anarchia. [...] In ciascuna di tali epoche si daranno le vite e le opere de' più insigni e valenti compositori e maestri di musica nostri nazionali, ricavate dalle loro opere ed emendate da tanti errori adottati per falsi rapporti ricevuti da' biografi dello scorso secolo, tanto francesi che italiani [...].⁴¹

Era, inoltre, intenzione di Sigismondo ordinare le biografie cronologicamente come attestano anche brevi annotazioni apposte sugli elogi di Egidio Romualdo Duni e Leonardo Vinci, entrambe comprese nel terzo volume (pp. 83 e 102). Il manoscritto berlinese, non sempre ordinato cronologicamente, rispecchia lo stato di redazione provvisorio dell'*Apoteosi della musica* all'anno 1821. Questa data infatti è presente più volte nelle annotazioni di Kandler al manoscritto.⁴²

Descrizione codicologica

I primi tre tomi dell'*Apoteosi della musica* sono rilegati in cartoncino rivestito di carta marmorizzata. La rilegatura è stata preparata con ogni probabilità tra il 1831 e il 1836 da Aloys Fuchs, che ha raccolto quelli che in origine erano fascicoli slegati.⁴³ Il quarto tomo consiste, invece, in dieci unità rilegate singolarmente (corrispondenti ciascuna a un elogio) e raccolte in una cartella in cartone rivestita di carta marmorizzata. Ciascun tomo presenta un cartiglio sul piatto an-

41] Cfr. pp. 2-3. Le intenzioni di Sigismondo sono da lui manifestate anche al Ministro dell'Interno nell'ottobre del 1808: «Giuseppe Sigismondo [...] al presente trovasi con sommo travaglio aver posta mano ad un'altra opera, molto desiderata, cioè ad un *Saggio storico sulla origine, progresso, e decadenza del teatro drammatico in Italia*, in cui si dà contezza de' conservatori di musica di questa città di Napoli, e de' più celebri maestri in tal arte, che da tai collegi usciti, resero chiara la loro fama non solo in Italia, ma in tutta Europa»; cfr. I-Nc Archivio storico Ministeriali 1/56 (documenti del 7 ottobre 1808 e 16 novembre 1808).

42] Cfr. pp. 1, 129n, 279.

43] Cfr. Cafiero, *Tracing a History of the Neapolitan School*, pp. 68-70.

teriore redatto in tedesco da Aloys Fuchs (*Materialen zu einer Geschichte der Musik der Neapolitaner Schule...*). I tomi I-III sono caratterizzati dalla presenza di un foglio di guardia e di un frontespizio, anch'esso redatto da Fuchs in italiano (*Apoteosi della musica...*, *Apoteosi dell'arte musicale...*), aggiunti in fase di rilegatura. In tutti i tomi il testo è disposto sulla colonna destra di ciascun foglio ed è caratterizzato da alcuni segni (rimarcature con tratti verticali o inclinati, 'nota bene' a margine, e simili, sottolineature che riguardano soprattutto – ma non in modo sistematico – i titoli delle opere musicali menzionate), correzioni e aggiunte apposti da Franz Sales Kandler con una matita rossa, ripassata talvolta a penna, e da alcuni interventi sul testo operati da Aloys Fuchs. A quest'ultimo si deve anche la paginazione dei tomi I-III; egli, inoltre, dotò ogni unità del tomo IV di un numero progressivo e di un proprio frontespizio. La paginazione delle singole unità del tomo IV, in matita, si deve a un intervento moderno. Nel testo si distinguono le mani di tre copisti: un copista principale, responsabile degli interi tomi I-III e della maggior parte del tomo IV, e due copisti secondari, che hanno scritto rispettivamente l'elogio di Francesco Mancini e l'elogio di Leonardo Leo nel tomo IV.

Il tomo primo misura 32×22 cm ed è costituito da una carta di guardia iniziale, un frontespizio, 198 pagine di testo numerate, una carta di guardia finale. Il tomo consta di 9 fascicoli (pp. 1-24; 25-40; 41-66; 67-90; 91-106; 107-130; 131-150; 151-174; 175-198) contrassegnati da un numero progressivo sul margine sinistro in alto e dalla lettera A (ad indicare il tomo I) in alto al centro. Sia il numero di fascicolo, sia la lettera A del fascicolo 9 sono state tagliate nella rifilatura. In corrispondenza dell'inizio del primo fascicolo vi è un appunto di Kandler in matita rossa che, nonostante la cancellatura a gomma, è parzialmente leggibile («Letto li 15 [...] XXI» e più sotto «1 Maj XXVI»). La carta è di provenienza napoletana, caratterizzata da due diverse filigrane (3 gigli borbonici in un cuore, in un serto di foglie, sormontati da una corona e da una sfera crociata, con sigla 'DG' a doppia linea; 3 gigli borbonici in un cerchio, in un serto di foglie, sormontati da una corona e da una sfera crociata, con sigla 'GAD' a linea singola). Sul piatto anteriore è incollato il cartiglio redatto da Fuchs: *Materialen zu einer Geschichte der Musik der Neapolitaner Schule, nebst ausführlichen Biographien der vorzüglichsten Componisten derselben, gesammelt, mit Benützung von Original Quellen, von Giuseppe Sigismondo. Archivar in Neapel. 1820. I. Band.* Sul frontespizio e a pagina 198 vi è il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi.»; sulla terza di copertina è incollato l'ex libris «EX BIBLIOTHECA POELCHAVIANA».

Il tomo secondo misura 30×22 cm ed è costituito da una carta di guardia iniziale, un frontespizio, 305 pagine di testo numerate, una carta di guardia

finale. Il tomo consta di 13 fascicoli (pp. 1-37; 38-57; 58-77; 78-101; 102-125; 126-149; 150-173; 174-197; 198-217; 218-241; 242-265; 266-289; 290-305) contrassegnati da un numero progressivo sul margine sinistro in alto e dal numero ordinale II (a indicare il tomo di riferimento) in alto al centro. Un segno di spunta realizzato da Kandler in matita rossa si trova all'inizio dei fascicoli 1-3, 6-10, 13. In corrispondenza dell'inizio del fascicolo 5 vi è un appunto di Kandler a matita («1. Poveri di G. Cristo 2. S. Onofrio») che si riferisce agli argomenti trattati nel fascicolo; queste indicazioni si trovano anche all'inizio dei fascicoli 6 («S. Maria di Loreto»), 8 («S. Maria della Pietà dei Torchini»), 11 («Conservatorij»). In conclusione dello scritto, a pagina 304, parzialmente coperto dal timbro della «Ex Biblioth. Regia Berlinensi» vi è un appunto di Kandler in matita rossa: «28 Agosto XXI». La carta è di provenienza napoletana, caratterizzata da due diverse filigrane (busto maschile di profilo coronato di alloro in un doppio cerchio con greca; uccello eretto sulle zampe, ad ali spiegate inscritto in una doppia cornice rettangolare con greca, con iscrizione 'Andrea Alviggi'). Sul piatto anteriore è incollato il cartiglio redatto da Fuchs: *Materialen zu einer Geschichte der Musik der Neapolitaner Schule, nebst ausführlichen Biographien der vorzüglichsten Componisten derselben, gesammelt, mit Benützung von Original Quellen, von Giuseppe Sigismondo. Archivar in Neapel. 1820. II. Band.* Sul frontespizio e a pag. 304 vi è il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi»; sulla terza di copertina è incollato l'ex libris «EX BIBLIOTHECA POELCHAVIANA».

Il tomo terzo misura 30×21 cm ed è costituito da una carta di guardia iniziale, un frontespizio, 308 pagine di testo numerate, una carta di guardia finale. Il tomo consta di 12 fascicoli (pp. 1-56; 57-88; 89-112; 113-144; 145-168; 169-188; 189-208; 209-232; 233-256; 257-276; 277-296; 297-308) contrassegnati da un numero progressivo sul margine sinistro in alto redatto da diverse mani e dall'indicazione 'Tomo III' o 'T. III' (a indicare il tomo di riferimento) seguito da una lettera minuscola. Un segno di spunta realizzato da Kandler in matita rossa si trova all'inizio dei fascicoli 1-11. In corrispondenza dell'inizio del fascicolo 2 vi è un appunto di Kandler in matita rossa («Carapella Duni») che si riferisce agli elogi presenti nel fascicolo; queste indicazioni si trovano anche all'inizio dei fascicoli 3 («Vinci»), 4 («Pergolesi»), 5 («Porpora»), 8 («Cimarosa»). L'elogio di Egidio Duni alle pagine 83-101 doveva originariamente essere parte del quarto tomo, come attesta l'iscrizione «Parte IV» a pagina 83. La carta è di provenienza napoletana, caratterizzata da tre diverse filigrane (busto maschile di profilo coronato di alloro in un doppio cerchio con greca; giglio in un doppio cerchio e sigla 'FA'; busto maschile di 3/4 in doppio cerchio che contiene l'iscrizione 'FERDINANDUS I [...] 1815'). Sul piatto anteriore è incollato il cartiglio redatto da Fuchs: *Materialen zu einer Geschichte der Musik der Neapolitaner Schule, nebst*

ausführlichen Biographien der vorzüglichsten Componisten derselben, gesammelt, mit Benützung von Original Quellen, von Giuseppe Sigismondo. Archivar in Neapel. 1820. III. Band. Sul verso del frontespizio e alle pagine 1 e 138 vi è il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi.»; sulla terza di copertina è incollato l'ex libris «EX BIBLIOTHECA POELCHAVIANA».

Il tomo quarto è costituito da una cartellina di 34×24 cm che contiene dieci unità distinte. Le unità sono state paginate singolarmente in tempi moderni. La prima unità consiste nell'elogio di Francesco Mancini; è costituita da un fascicolo di 8 pagine (29x20 cm) rilegate con una coperta in carta sulla quale Fuchs ha scritto il titolo e un numero progressivo («N° 1. Francesco Mancini neapolitano»); la segnatura di fascicolo presente sul margine a sinistra in alto indica il numero '20', indizio di un originale posizionamento dell'elogio in altra sede. Sulla prima pagina vi è un segno di spunta redatto da Kandler in matita rossa e vi è apposto il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi.», presente anche a pagina 8. La seconda unità è costituita da un fascicolo di 36 pagine (29x20 cm) rilegate con una coperta in carta sulla quale Fuchs ha scritto le indicazioni «N° 2 A. Elogio di Pasquale Caffaro neapolitano»); la segnatura di fascicolo posta sul margine sinistro in alto indica '13.a'. Questa unità, che secondo un'iscrizione di Kandler a matita rossa sulla prima pagina fu da lui «letto 15 Settembre XXI K. Napoli», consiste nell'elogio di Cafaro scritto da Giovanni De Silva (*Elogio di Pasquale Cafaro maestro di cappella napoletano*, s.l., 1788), certamente consultato da Sigismondo per la stesura del proprio testo. Alle pagine 1 e 24 è apposto il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi». La terza unità è costituita da 30 pagine (33×23 cm; 31×20 cm) disposte in due fascicoli (1-18, 19-30), il primo dei quali contrassegnato dalla segnatura 13/b posta sul margine sinistro in alto. I fascicoli sono rilegati con una coperta in carta sulla quale Fuchs ha scritto le indicazioni «N° 3 B. Elogio di Pasquale Caffaro neapolitano». Sulla prima pagina vi è un segno di spunta redatto da Kandler in matita rossa e vi è apposto il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi», presente anche a pagina 30. La seguente unità è costituita da un fascicolo di 20 pagine (32,5×22,5 cm) rilegato con una coperta in carta sulla quale Fuchs ha scritto il titolo e un numero progressivo («N° 4. Elogio di Antonio Sacchini neapolitano»); la segnatura di fascicolo '14' è posta sul margine sinistro in alto; sulla prima pagina vi è un segno di spunta redatto da Kandler in matita rossa e vi è apposto il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi», presente anche a pagina 20. L'unità sesta è costituita da un fascicolo di 40 pagine (32,5×23 cm) rilegato con una coperta in carta sulla quale Fuchs ha scritto l'indicazione «N° 5. Elogio di Leonardo Leo neapolitano»; la segnatura di fascicolo '15' è posta sul margine sinistro in alto. Alle pagine 1 e 40 è apposto il timbro «Ex Biblioth. Regia Ber-

linensi». La settima unità è costituita da un fascicolo di 26 pagine (34×23 cm) rilegato con una coperta in carta sulla quale Fuchs ha scritto «N° 6. Elogio di Francesco Durante neapolitano»; la segnatura di fascicolo '16' è posta sul margine sinistro in alto. Alle pagine 1 e 26 è apposto il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi». L'unità seguente è costituita da un fascicolo di 12 pagine (32,5×22,5 cm) rilegato con una coperta in carta sulla quale Fuchs ha scritto «N° 7. Elogio di Tomaso Traetta neapolitano»; la segnatura di fascicolo '17' è posta sul margine sinistro in alto. Sulla prima pagina vi è un segno di spunta redatto da Kandler in matita rossa e vi è apposto il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi», presente anche a pagina 12. La nona unità è costituita da un fascicolo di 24 pagine (33×22 cm) rilegato con una coperta in carta sulla quale Fuchs ha scritto «N° 8. Elogio di Nicola Sala. Neapolitano»; la segnatura di fascicolo '18' è posta sul margine sinistro in alto. Alle pagine 1 e 12 è apposto il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi». L'unità successiva consiste in 76 pagine (34×23 cm) distribuite in quattro fascicoli (pp. 1-20, 21-44, 45-60, 61-76): il primo è contrassegnato dalla segnatura '19', gli altri da un'indicazione a matita (2-4) posta sul margine sinistro in alto. Sulla prima pagina vi è un segno di spunta redatto da Kandler in matita rossa e vi è apposto il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi», presente anche a pagina 76. L'ultima unità è costituita da un fascicolo di 24 pagine (32,5×23 cm) rilegato con una coperta in carta sulla quale Fuchs ha scritto «N° 10. Sopra la Scola Neapolitana»; la segnatura di fascicolo '21' è posta sul margine sinistro in alto. Alle pagine 1 e 22 è apposto il timbro «Ex Biblioth. Regia Berlinensi». L'unità consiste nella traduzione italiana della sezione riguardante i musicisti napoletani del primo volume del *Voyage pittoresque* di Jean-Claude Richard de Saint-Non, stampato a Parigi nel 1781. La carta della quale sono costituite le unità è di provenienza napoletana, con due filigrane ricorrenti (3 gigli borbonici in un cuore, in un serto di foglie, sormontati da una corona e da una sfera crociata, contromarca 'DGioG' in basso a sinistra; 3 gigli borbonici in un cerchio, in un serto di foglie, sormontati da una corona e da una sfera crociata, con sigla 'GAD' a linea singola). Altre filigrane rappresentano: giglio in un doppio cerchio e sigla 'FA'; 3 cappelli a cilindro, contromarca sigla 'FFA' a doppia linea; una campana sormontata da una corona, contromarca monogramma 'RC' in cerchio; 3 cappelli a cilindro, contromarca un volatile di profilo, sotto sigla 'GA' a doppia linea; busto maschile di profilo coronato di alloro in un doppio cerchio con greca, sotto iscrizione 'Andrea Alviggi'. Sul piatto anteriore della cartellina che comprende le unità è incollato il cartiglio redatto da Fuchs: *Materialen zu einer Geschichte der Musik der Neapolitaner Schule, nebst ausführlichen Biographien der vorzüglichsten Componisten derselben, gesammelt mit Benützung von Original Quellen, von*

Giuseppe Sigismondo. Archivar in Neapel. 1820. N. 1. Francesco Mancini. [N.] 2.A. Elogio di Pasquale Caffaro. [N.] 3.B. [Elogio di Pasquale Caffaro]. [N.] 4. Elogio di Antonio Sacchini. N. 5. Elogio di Leonardo Leo. [N.] 6. Elogio di Francesco Durante. [N.] 7. Elogio di Tomaso Traetta. [N.] 8. Elogio di Nicola Sala. N. 9. Elogio di Nicolo Piccinni. IV Band.

Criteri editoriali

Nei confronti del testo si è adottato un criterio di cauto ammodernamento. Sono stati pertanto operati i seguenti interventi:

- sono stati indicati in corsivo i titoli delle opere menzionate;
- è stato normalizzato l'impiego della maiuscola secondo l'uso corrente;
- sono state sciolte le abbreviazioni;
- si è intervenuto sull'interpunzione dove necessario a rendere più chiara l'articolazione sintattica del testo;
- è stato normalizzato l'uso di accenti e apostrofi;
- sono stati corretti gli errori di copiatura evidenti;
- le correzioni e aggiunte successive (di mano di Kandler o di Fuchs) sono state integrate nel testo di Sigismondo con opportuni segni diacritici (< >), laddove necessario dandone conto in nota;
- sono state omesse le sottolineature di singoli termini e di molti dei titoli di opere musicali, spesso di mano di Fuchs o di Kandler, così come i numerosi segni a margine di valore generico ('nota bene', rimarcature verticali e simili);
- le note al testo presenti nel manoscritto berlinese sono state integrate nel corpo del testo e opportunamente segnalate.

Le note e le tonalità sono indicate nell'originale con termini desueti, che sono stati mantenuti. Per comodità se ne riporta un sommario elenco con i corrispondenti termini moderni:

A $\flat_3$ = la minore

Alamire = la, la maggiore

$\flat$ B, Befa = si bemolle, si bemolle maggiore

C, Cesolfaut = do, do maggiore

D, Delasolre = re, re maggiore

Elami = mi, mi maggiore

Elafa = mi bemolle, mi bemolle maggiore

F, Effaut = fa, fa maggiore

F $\flat_3$, F 3^a minore, Effaut terza minore = fa minore

Gesol, Gesolreut = sol, sol maggiore

G $\flat_3$, Gesolreut terza minore = sol minore

Nella presente edizione si è scelto di riportare in appendice la traduzione del *Voyage pittoresque* di Jean-Claude Richard de Saint-Non e l'elogio di Cafaro redatto da Giovanni De Silva contenuti nel tomo quarto, che Sigismondo utilizza criticamente come fonti. Il confronto diretto con il testo dell'*Apoteosi*, tanto dei contenuti come della veste letteraria, mette in particolare risalto l'atteggiamento di Sigismondo, per nulla agiografico, e conferma l'intento espresso nell'epistolario a Kandler: «Ciò che scrivo, debbo saperlo con sicurezza». ⁴⁴

La numerazione delle pagine adottata nell'edizione dei primi tre tomi è quella originale apposta da Fuchs dopo la rilegatura. Per agevolare la lettura, invece, si è aggiunta una numerazione editoriale alle pagine del tomo quarto, che è suddiviso in dieci unità bibliografiche distinte. Le due appendici utilizzano la paginazione moderna a matita presente sul manoscritto.

Le note a piè di pagina sono di due tipi. Una prima categoria completa le informazioni date da Sigismondo riguardo a date, fatti, luoghi e persone che potrebbero risultare poco chiari al lettore moderno. Sono state identificate per quanto possibile le fonti musicali di opere citate nel testo e appartenute con ogni probabilità a Sigismondo, confrontando le sue indicazioni sui due cataloghi storici della collezione, l'*Indice* a stampa del 1801 e l'*Elenco* manoscritto del 1826. ⁴⁵ Si avverte che le segnature della Biblioteca del Conservatorio di Napoli, modificate più volte nel corso degli anni, sono state verificate sul catalogo in rete del Servizio Bibliotecario Nazionale e riflettono lo stato dell'autunno del 2015; in mancanza di una scheda relativa, sono riprese dal *Catalogo nazionale dei manoscritti musicali redatti fino al 1900* promosso da Claudio Sartori, <<http://www.urfm.braidense.it>>. I libretti sono stati identificati, dove possibile, con il numero del catalogo di Claudio Sartori (*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994). Dove non altrimenti specificato, i dettagli biografici aggiunti o corretti rispetto alle indicazioni del testo sono tratti dai repertori correnti (*The New Grove*; *MGG*; *Dizionario Biografico degli Italiani*); compaiono nella bibliografia le voci che sono state effettivamente impiegate. Una seconda categoria di note riporta correzioni e commenti editoriali

44] Cfr. la lettera n. 6 in appendice al saggio introduttivo di Rosa Cafiero. Che Sigismondo basasse le biografie sui documenti è anche provato dalla richiesta di poter accedere agli archivi degli antichi conservatori conservata in I-Nc Archivio storico *Ministeriali* 1/56 (documenti del 7 ottobre 1808 e 16 novembre 1808).

45] *Indice di tutti i libri, e spartiti di musica che conservansi nell'archivio del Real Conservatorio della Pietà de' Torchini*, Napoli, s.n., 1801; l'*Elenco* del 1826 è trascritto in Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, pp. 312-364.

al testo di Sigismondo. Quando, ad esempio, Sigismondo sbaglia la data di nascita di Pergolesi, corretta da altra mano sul manoscritto, la nota corrispondente segnala questo stato di cose. Per quanto possibile sono state indicate le fonti letterarie delle informazioni biografiche riportate, quando non sono citate esplicitamente dall'autore.

L'apparato di note così concepito intende integrare il testo di Sigismondo con le attuali conoscenze sui personaggi e sulle circostanze citate, senza tuttavia imporre una visione cristallizzata sul sapere odierno. I curatori nutrono infatti la speranza che la presente edizione, accompagnata dagli opportuni strumenti di lettura offerti dal saggio introduttivo e dall'apparato delle note, possa costituire la base per successivi studi e approfondimenti.⁴⁶

Nelle note al testo sono state utilizzate le seguenti sigle per indicare archivi e biblioteche:

- A-GÖ = Göttweig, Benediktinerstift Göttweig, Musikarchiv
- A-Wn = Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
- D-B = Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
- D-Mbs = München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung
- D-MÜs = Münster, Santini-Bibliothek
- F-Pn = Paris, Bibliothèque nationale
- GB-Lbl = London, The British Library
- I-Bc = Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica
- I-Mc = Milano, Biblioteca del Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi"
- I-MC = Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino
- I-Na = Napoli, Archivio di Stato
- I-Nc = Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica "San Pietro a Majella"
- I-Nc Archivio storico = Napoli, Archivio storico del Conservatorio di musica "San Pietro a Majella"
- I-Nf = Napoli, Biblioteca statale Oratoriana dei Girolamini
- I-Nn = Napoli, Biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III"
- I-Rsc = Roma, Biblioteca del Conservatorio di musica "Santa Cecilia"
- US-NYpm = New York, The Morgan Library & Museum

46] Sebbene l'edizione sia frutto di decisioni condivise e di uno scambio costante tra i curatori, ciascuno ha trascritto e annotato uno specifico tomo dell'*Apoteosi della musica*: Claudio Bacciagaluppi ha lavorato sul tomo I e su parte del tomo III (pp. 165-212), Giulia Giovani sul tomo II e su parte del tomo III (pp. 131-165), Raffaele Mellace sul tomo IV.

«Vi prego di rimandarmi la Biografia della Calata del Gigante, che tenni altra volta, per riscontrare alcune cose del Jommelli, e del Piccinni»: l'Apoteosi della musica nello scriptorium di Giuseppe Sigismondo

di Rosa Cafiero

Nel 1813 il calcografo Nicola Gervasi dà vita a una iniziativa editoriale di grande momento, una raccolta di biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli curata o – per meglio dire – compilata da Domenico Martuscelli.¹ Nel primo volume vengono incluse le biografie di due musicisti: Aristosseno, di cui si occupa lo stesso Martuscelli, e Niccolò Jommelli, affidato a Lorenzo Giustiniani,² storico e antiquario che nel 1801 aveva lamentato l'assenza di biografie dei maestri di cappella nel panorama bibliografico del Regno di Napoli.³ Nel secondo volume (1814) Carlo Oliva firma la biografia di Nicola Piccinni;⁴ nel terzo (1816) Andrea Mazzarella da Cerreto si occupa di Francesco Durante, di Giovanni Paisiello e di Giovanni Battista Pergolesi.⁵ Nel quarto volume (1817) non vengono incluse biografie di maestri di cappella, ma ai fini della nostra narrazione è degna di nota quella di Saverio Mattei «intendentissimo di musica», scritta dallo stesso Martuscelli, che ci permette di mettere a fuoco il ruolo

1] Sull'iniziativa editoriale di Gervasi cfr. *Lo spettatore ovvero mescolanze di viaggi, di storia, di statistica, di politica, di letteratura e di filosofia diviso in parte straniera e in parte italiana*, a c. di Davide Bertolotti, Milano, Presso l'Editore Antonio Fortunato Stella, 1817, VII, p. 226. Il magazzino di Gervasi è descritto in Domenico Romanelli, *Napoli antica e moderna [...] Parte terza*, Napoli, Nella tipografia di Angelo Trani, 1815, p. 141. Cfr. Vincenzo Trombetta, *L'editoria a Napoli nel Decennio Francese. Produzione libraria e stampa periodica tra Stato e imprenditoria privata (1806-1815)*, Milano, FrancoAngeli, 2011, pp. 83-85.

2] *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, I, Napoli, Presso Nicola Gervasi Calcografo Strada Gigante N.º 23, 1813.

3] Lorenzo Giustiniani, *Breve contezza delle Accademie istituite nel Regno di Napoli*, In Napoli, Con licenza de' Superiori, 1801, pp. 89-91. Cfr. anche Id., *Memorie istoriche degli scrittori legali del Regno di Napoli [...]*, 3 voll., Napoli, Nella Stamperia Simoniana, 1787-1788; Id., *La biblioteca storica, e topografica del Regno di Napoli [...]*, In Napoli, Nella stamperia di Vincenzo Orsini A spese del librajo Vincenzo Altobelli, 1793.

4] *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, II, 1814. La dedica di Gervasi è datata 14 luglio 1815.

5] *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, III, 1816.

svolto da Giuseppe Sigismondo nell'impresa editoriale dell'intraprendente calcografo.⁶

Il quinto volume delle *Biografie* (1818) della «calata del Gigante», per usare la definizione di Sigismondo,⁷ dedica spazio a due musicisti: Domenico Ci-marosa, affidato alla penna di Gennaro Terracina da Manfredonia, e Antonio Sacchini, di cui si occupa Andrea Mazzearella.⁸ Nel sesto (1819) i riflettori si accendono con intensità diffusa sulle biografie musicali: i protagonisti sono Pasquale Anfossi, Egidio Romualdo Duni,⁹ Leonardo Leo, Francesco De Majo, Nicola Porpora (e i suoi allievi Gio. Adolfo Hasse, Giuseppe Haydn, Catterina Gabrielli), Nicola Sala, Alessandro Scarlatti, Tommaso Traetta, Leonardo Vinci.¹⁰ Giovanni Battista Gennaro Grossi (1756-1823), autore di tutte le biografie musicali del volume, aggiunge ai maestri di cappella i cantanti Carlo Broschi (Farinelli), Domenico Gizzi, Gizziello suo allievo, Gaetano Majorano (Caffarelli) e Regina Mingotti. Il volume si apre con una probole (*I corifei della scuola di Napoli*) dello stesso Grossi. Sempre nel 1819 le biografie musicali vengono raccolte in un unico volume dedicato al Real Collegio di Musica di Napoli: l'orientamento è ormai dichiarato e la pratica discorsiva della biografia si consolida.¹¹

La probole di Grossi, a sua volta, viene ristampata nel 1820 per i tipi del Giornale Enciclopedico di Napoli (con il titolo *Le belle arti*) secondo la formula dell'*instant book*, agile *vademecum* monografico intorno alla scuola musicale di Napoli, corredato da un elenco di musicisti, *à la portée de tout le monde*, per usare la felice formula ideata da François-Joseph Fétis.¹² Proprio

6] *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, IV, 1817.

7] Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, Napoli, Fratelli Terres, 1788, pp. 314-315.

8] *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, V, 1818.

9] Cfr. Dinko Fabris, *Il punto sulle biografie di Egidio Romualdo Duni*, in *I due mondi di Duni. Il teatro musicale di un compositore illuminista fra Italia e Francia*, a c. di Paolo Russo, Lucca, LIM, 2014, pp. 3-30.

10] *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, VI, Napoli, 1819.

11] *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata dei loro rispettivi ritratti. Volume che contiene gli elogi dei maestri di cappella, cantori, e cantanti più celebri compilato da diversi letterati nazionali dedicato al Real Collegio di Musica di Napoli*, Napoli, Presso Nicola Gervasi Calcografo Strada Gigante N.° 23, 1819. Il volume non sfugge a Peter Lichtenthal (*Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Presso Antonio Fontana, 1826, III, pp. 263-264), che commenta: «Peccato che questa opera sia difettosa».

12] Giovanni Battista Gennaro Grossi, *Le belle arti. [...] Opuscoli storici musicali*, I, Napoli, Dalla Tipografia del Giornale Enciclopedico, Strada del Salvatore a S. Angelo a Nido N. 48, 1820; il primo dei due volumi reca la dedica (30 gennaio 1820) «Ai Signori Alunni del Collegio Reale di Musica in Napoli». A Grossi attinge a piene mani Grégoire Orloff nell'*Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, De l'imprimerie de

da Grossi (in una nota apposta alle biografie di *Domenico Gizzi e Gizzielli suo allievo*) apprendiamo che il «bravo letterato filarmonico Signor Giuseppe Sigismondi» (il cui nome è legato alla fortunata *Descrizione della città di Napoli*)¹³ gli ha fornito utili informazioni per la formulazione dei testi destinati a Gervasi, per redigere i quali afferma di aver attinto agli studi di Laborde e al *Dizionario* di Giuseppe Bertini:¹⁴

Gizzielli conosceva tutte le regole della musica: avea una voce all'estremo melodiosa che superava l'ordinario; ma quel che è più possedeva il raro dono della fermezza, per cui non temeva gl'intervalli i più straordinari, da qual pregio dipendeva la superiorità del canto. Ma nel patetico riuscì o[tre]modo eccellente in guisa che eccitando col suo canto le più forti passioni, sempre trasse le lagrime dall'uditorio. Cosa questa affermata ancora dal signor La Borde,

Crapelet, Chez P. Dufart et chez Chasseriau, 1822. Grossi narra come Gervasi lo abbia ingaggiato: «[...] mi si presenta, per avventura, l'onesto editore della *Biografia* de' nostri uomini illustri. Mi propone di vergare alcuni elogi degli artisti, e virtuosi più valenti, e di stendere una storiella della musica nostra, per farla precedere al tomo delle vite dei più celebri maestri di cappella. Abbraccio volentieri l'invito, e tesso la *Probole dei Corifei della scuola di Napoli*, corredata di alquante annotazioni. Una di esse contiene l'elenco di circa 120 virtuosi, usciti nel secolo passato da questa scuola. Il Giornale Enciclopedico la produce, e il pubblico compatisce le mie debolezze» (ivi, pp. VI-VII). Sarebbe da investigare quanto Lichtenthal sia debitore a Grossi – senza peraltro farne menzione nella sua pur dettagliatissima bibliografia degli *Opuscoli storico-musicali* – di numerose informazioni incluse nel *Dizionario*; citiamo, per tutte, rimandando ad altro studio l'indagine più sistematica, la descrizione del cembalo elettrico (p. 190) utilizzata in Lichtenthal (*Dizionario e bibliografia*, I, pp. 151-152; III, p. 169). Alle Belle Arti fa riferimento Kandler, correggendone alcuni dati: Franz Sales Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand des königlichen Musikcollegiums in Neapel mit einem vorangehenden Rückblicke auf die verblichenen Conservatorien dieser Hauptstadt*, «Allgemeine musikalische Zeitung», XXIII, 1821, n. 50 (coll. 833-842), n. 51 (coll. 856-863), n. 52 (coll. 869-878): col. 833 nota.

13] La *Descrizione della città di Napoli* (in tre volumi, stampati fra il 1788 e il 1789; cfr. *supra*, nota 7) diviene un punto di riferimento per tutti gli studiosi e cultori di storia dell'arte e dell'architettura napoletana, in una tradizione ideale che arriva fino a Gaetano Nobile, Achille de Lauzières, Raffaele d'Ambra. Proprio da questi ultimi, autori della *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate* (Napoli, Nobile, 1855) apprendiamo che Sigismondo venne sepolto nella Congregazione del Rosario nella chiesa di Santa Caterina a Formello («In questa congregazione sta sepolto il nostro rinomato Giuseppe Sigismondo, valentissimo poeta napolitano e compositore di musica, e fondatore generoso del nostro grande archivio musicale di S. Pietro a Majella, ed archeologo patrio molto accurato; il quale morì di anni 87 nel 1826, avendo lasciato molte opere, tra le quali una dotta e minuta Descrizione della nostra città dell'anno 1782 [sic], varie volte ristampata» (ivi, II, p. 923). Raffaele d'Ambra (1814-1892), rimasto orfano di padre in tenera età, era stato accolto e allevato da Sigismondo (cfr. Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napolitano* [...], Napoli, Presso Chiurazzi Editore Piazza Cavour 47, 1874, pp. 415-416).

14] Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierres, 1780; Giuseppe Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne*, Palermo, Dalla Tipografia Reale di Guerra, I-II (1814), III-IV (1815).

dal dotto Ab. Bertini, e da altri, e contestatami dal nostro bravo letterato filarmonico Signor Giuseppe Sigismondi (questo nostro napoletano è l'autore della erudita *descrizione della città di Napoli, e suoi Borghi*, edita presso i frat.ⁱⁱⁱ Terres 1788. Egli allievo favorito del gran Porpora, e dell'immortale Iommelli è uno de' primarj dilettanti dell'arte dell'armonia. Fu bibliotecario del Conservatorio della Pietà, a cui somministrò molte rare, e preziosissime carte. Fu l'autore della formazione della biblioteca musica. Oggi è Archivario del Reale Conservatorio di musica, e Cancelliere del Giudicato Regio, di S. Giuseppe. Alla di lui garbatezza io son tenuto per molte notizie somministratemi onde tessere la vita di questi due insigni cantanti).¹⁵

Questo, in sintesi, il panorama editoriale degli elogi e delle biografie¹⁶ di musicisti offerto dalla capitale partenopea quando Franz Sales Kandler giunge a Napoli ai primi di luglio 1821.¹⁷ A sua volta egli ha all'attivo la recente pubblicazione della biografia di Johann Adolf Hasse (Venezia, 1820), che ristamperà con tanto di dedica al re, per i tipi dell'editore della real marina Gabriele Mosino,¹⁸ e un'importante missione da svolgere: indagare sulla scuola musicale di Napoli e procurarsi autografi musicali e lettere di musicisti, così da arricchire la propria collezione e quella di Raphael Georg Kiesewetter a Vienna.¹⁹ Incontrando Sigismondo, Kandler viene a conoscenza del progetto

15] Giovanni Battista Gennaro Grossi, *Domenico Gizzi e Gizzielli suo allievo*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, III, 1816.

16] Le biografie dei musicisti, così come quelle degli altri uomini illustri, continuarono a essere variamente assemblate nei volumi stampati successivamente (Cafaro, Cimarosa, Duni, Durante, per esempio, si ritrovano anche nel nono tomo, del 1822), variamente dedicati ad autorità, notabili e dignitari regnicoli; la ragione sociale di Gervasi viene descritta in maniera sempre mutevole: nel 1822 omette l'indirizzo e si definisce *Mercante di stampe* (cfr. *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, IX, 1822).

17] Cfr. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Librairie de H. Fournier, 1839, V, pp. 296-298 (*Kandler, François de Sales*). La prima lettera che Kandler invia da Napoli a Kiesewetter è datata 15 luglio 1821; cfr. Herfrid Kier, *Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), Wegbereiter des musikalischen Historismus*, Regensburg, Bosse, 1968 (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 13), p. 192.

18] Franz Sales Kandler, *Cenni storico-critici intorno alla vita, ed alle opere del celebre compositore di musica Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone [...]*, Venezia, Giuseppe Picotti, 1820; Id., *Memorie sulla vita e sulle opere del celebre compositore di musica Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone [...]*, Napoli, Gabriele Mosino, Stampatore della Real Marina, 1821. Il volume viene recensito nel «Giornale del Regno delle Due Sicilie» n. 161, 28 settembre 1821. Cfr. Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, Beskows, Ortus Musikverlag, 2016 (*Ortus Studien*, 16), p. 140. Nel 1814 Kandler ventiduenne aveva firmato un articolo sui conservatori napoletani: Franz Sales Kandler, *Musikalischer Bildungsverein in Neapel*, «Der Sammler», VI, 1814, p. 395 (n. 99, 21 giugno 1814); cfr. Rosa Cafiero, *Tracing a History of the Neapolitan School. Giuseppe Sigismondo's "Apoteosi della musica" from Naples to Berlin*, «Musicologica Austriaca», XXX, 2011, pp. 57-71: 58-59.

19] Sulla collezione Kiesewetter cfr., fra l'altro, Jane Alden, *Songs, Scribes, and Society. The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 43 e Kier, *Raphael Georg Kiesewetter, passim*.

in progress dell'archivario: l'*Apoteosi della musica*. Pur non facendo alcun riferimento esplicito alla stesura dell'*Apoteosi*, egli costruisce – com'è già stato messo in luce – interi paragrafi²⁰ del *reportage* da Napoli che prepara per la «Allgemeine musikalische Zeitung» basandosi quasi letteralmente sul manoscritto di Sigismondo:

Durch bedeutende, mit manchem persönlichen Opfer verbundene Anstrengungen, und mit Zuhilfnahme des wohlerfahrenen 84jährigen Archivars, D. Giuseppe Sigismondo, eines Zeitgenossen und Freundes Piccini's, Jomelli's, Caffaro's und Schülers Porpora's, ist es mir gelungen, eine namhafte Menge auf jene Institute Bezug habender Notizen und Dokumente zu erhalten, die seiner Zeit eben so ergiebige als zuverlässige Materialien für eine Kunstgeschichte darbieten werden.²¹

I suoi contatti con Sigismondo sono documentati da un epistolario costituito da tredici missive qui riprodotte in appendice.²²

Quando possiamo ipotizzare che Sigismondo abbia iniziato a scrivere il

20] Cfr. Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*: si veda, per esempio, il testo della col. 838, che sintetizza, nell'ordine, le pp. 111, 113-115, 112-113 del secondo tomo dell'*Apoteosi*. Cfr. Rosa Cafiero, *Metodi, progetti e riforme dell'insegnamento della "scienza armonica" nel real collegio di musica di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento*, «Studi musicali», XXVIII, 1999, pp. 425-481; Ead., «Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatori?»: formazione musicale e «armonica carriera» nella ricostruzione di Giuseppe Sigismondo, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», IX, 2015, Atti del Convegno Internazionale «Sopra il gusto moderno»: civiltà musicale a Napoli nell'età di Pergolesi (Napoli-Pozzuoli, 28-31 gennaio 2010), a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, pp. 375-456: 441.

21] «Con notevole sforzo e sacrificio personale, e con l'aiuto dell'esperto archivista 84enne don Giuseppe Sigismondo, un contemporaneo e amico di Piccinni, Jommelli e Cafaro e allievo di Porpora, mi è riuscito di raccogliere una notevole quantità di appunti e documenti su quegli istituti, che a suo tempo offrivano materiali copiosi e affidabili per una storia dell'arte [musicale]»; Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*, col. 833.

22] L'epistolario tra Kandler e Sigismondo, conservato a Vienna nella *Sammlung von Handschriften und alten Drucken* della Österreichische Nationalbibliothek, è stato oggetto di uno studio coordinato da Theophil Antonicek e confluito nel progetto *Musikerbriefe der Österreichischen Nationalbibliothek. Handschriften-, Autographen- und Nachlass-Sammlung-Regestkatalog*; il catalogo è stato disponibile on line all'indirizzo <<http://www.musikerbriefe.at>>, oggi purtroppo dismesso. Le tredici lettere (A-Wn, 115/14) sono state di recente digitalizzate e rese disponibili on line tramite il link *QuickSearch* all'indirizzo <http://www.onb.ac.at/sammlungen/hsschrift/handschriften_bestaende_autographen.htm> (attivo al 21.2.2016). Una prima ricognizione delle lettere di Sigismondo è confluita nel saggio di Björn R. Tammén, «Musical mania»: *Auf den Spuren des Franz Sales Kandler in Italien*, in *Alte Musik in Österreich. Forschung und Praxis seit 1800*, Symposionsbericht (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 22.-24. März 2007), hrsg. von Barbara Boisits und Ingeborg Harer, Wien, Mille Tre Verlag Robert Schächter, 2009, pp. 33-71. Cfr. anche Cafiero, *Tracing a History of the Neapolitan School* e Ead., «Esistevano in Napoli quattro Licei».

proprio *opus magnum*? Dal *Dictionnaire* di Choron e Fayolle (1811) apprendiamo che egli si riproponeva di realizzare una biografia di Jommelli, suo maestro (delle cui opere possedeva la collezione completa), «ainsi que celle des compositeurs Napolitains»;²³ Giuseppe Bertini (1815) ricalca le informazioni del *Dictionnaire*, aggiungendo che il progetto di Sigismondo non era andato in porto forse a causa dei gravi disordini legati alla rivoluzione napoletana del 1799.²⁴ Scrivendo a Kandler il 22 settembre 1821²⁵ Sigismondo stesso afferma che l'*Apoteosi* sarebbe stata stampata a spese di Francesco Ricciardi (1758-1842), conte di Camaldoli, ministro di grazia e giustizia sotto Murat dal 1809 al 1815 e ancora durante la breve parentesi costituzionale (dal 7 luglio al 18 dicembre 1820).²⁶ Forse non è una coincidenza se nel 1821 vede la luce a Parigi l'opuscolo di Emanuele Imbimbo sul mutuo insegnamento applicato alla musica con una «notice sur les Conservatoires de Naples».²⁷

Quando sarebbe stato formulato tale impegno? Ricciardi fu protagonista di tutte le trasformazioni istituzionali del collegio di musica in età murattiana di cui Sigismondo è testimone ed esecutore; è verosimile che fosse al corrente del lavoro di Sigismondo per aver incontrato l'archivario o per aver sentito parlare del suo progetto durante le *conversazioni* nel proprio esoterico salotto? Numerosi sono i potenziali testimoni che avrebbero potuto agire da intermediari.

Fra questi possiamo annoverare Nicola Zingarelli, direttore del collegio di musica, che nel 1814 aveva intonato una composizione di Angelo Maria Ricci, eseguita nel teatrino di Portici dalla talentuosa contessina Irene Ricciardi (quartogenita

23] Alexandre-Étienne Choron – François Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs morts ou vivants*, Paris, Valade, 1811, II, p. 318.

24] Bertini, *Dizionario storico-critico*, IV, p. 43.

25] Cfr. A-Wn 115/14-6 (Appendice, doc. 6).

26] Cfr. Pasquale Borrelli, *Discorso pronunciato presso al feretro del conte di Camaldoli Francesco Ricciardi presidente interino della Società Reale Borbonica* [...], Napoli, Dalla tipografia di Porcelli, 1842; John A. Davis, *Naples and Napoleon. Southern Italy and the European Revolutions, 1780-1860*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 144, 170, 233, 305; Massimo Capaccioli – Silvia Galano, *Arminio Nobile e la misura del cielo: ovvero Le disavventure di un astronomo*, Milano, Springer-Verlag Italia, 2012, p. 46; Antoine-Vincent Arnault, *Biographie nouvelle des contemporains, ou Dictionnaire historique et raisonné* [...], Paris, À la librairie historique, 1824, XVII, pp. 429-431; *Rapporto sullo stato attuale dei Ministeri degli Affari Ecclesiastici, della Polizia Generale, e della Giustizia, presentato al Parlamento Nazionale nell'adunata del dì ... Dicembre 1820*, Napoli, Dalla tipografia di Porcelli, 1820; Francesco M. de Robertis, *Il temperamento riformistico di Francesco Ricciardi nella temperie politico-istituzionale del Regno di Napoli durante il Decennio Francese (1806-1815)*, «Rassegna storica del Risorgimento», XLIX, 1996, pp. 117-127: 123.

27] Emanuele Imbimbo, *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples* [...], Paris, Firmin Didot, 1821. Imbimbo era stato allievo di Sigismondo (cfr. pp. 52-53).

di Francesco Ricciardi), appena dodicenne;²⁸ all'epoca della stesura dell'*Apoteosi della musica* Irene, diciottenne, è protagonista insieme alla sorella Elisabetta di esibizioni di *Hausmusik* (descritte da Lady Morgan)²⁹ nel salotto di casa Ricciardi, crocevia obbligato per intellettuali e artisti, scienziati e nobili di passaggio a Napoli. Per essere ammessi nel salotto del «cortese e magnanimo mecenate»³⁰ delle arti e delle scienze (che appartiene a una nobiltà recente, di *second class*, ma di *first class* «in taste and education»), è necessario avere intermediari d'eccellenza, nel caso di Lady Morgan la principessa di Belmonte. La nobiltà di Ricciardi è recente in quanto il titolo di conte di Camaldoli gli era stato concesso nel 1809 da Gioacchino Murat, ma è congiunta a quella – ben più antica – della moglie Luisa (1769-1832), marchesa Granito di Castellabate. Il nome di Ricciardi non viene riportato espressamente nell'edizione a stampa di *Italy* (apparsa nel 1821) poiché Lady Morgan, per prudenza, preferisce non essere troppo esplicita nel raccontare abitudini e destini di personaggi che poco dopo la sua visita (databile nel marzo 1820) saranno travolti dalla repressione borbonica.

Dalle memorie di Giuseppe Ricciardi (secondogenito del conte di Camaldoli) apprendiamo che sua madre, «secondata con alacrità generosa da un'ottima Inglese (lady Compton,³¹ indi marchesa di Northampton)», era intervenuta per salvare la vita di alcuni ufficiali liberali del regno che si erano ribellati ai Borboni agli inizi di luglio 1820.³² Sull'onda delle descrizioni di Lady Morgan

28] Irene Ricciardi, *Poesie scelte di Irene Capecelatro nata Ricciardi precedute da un'introduzione di suo fratello Giuseppe*, Napoli, Stamperia del Veglio, 1876. Cfr. Carla Conti, *Nobilissime allieve. Della musica a Napoli tra '700 e '800*, introduzione di Renato Di Benedetto, Napoli, Guida, 2003, p. 107.

29] Lady Morgan (Sidney Owenson), *Italy*, London, Henry Colburn and Co., 1821, II, p. 407.

30] La definizione è desunta da Emanuele Rocco, «Lampredi (Urbano)», in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani e pubblicata per cura del professore Emilio De Tiplido*, Venezia, Dalla Tipografia di Alvisopoli, 1840, VII, pp. 381-387: 385. Sulle frequentazioni del salotto Ricciardi cfr. Maria Teresa Mori, *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000, p. 200 e Angela Russo, «Nel desiderio delle tue care nuove». *Scritture private e relazioni di genere nell'Ottocento risorgimentale*, Milano, FrancoAngeli, 2006, p. 33; Cesare Dalbono, *Scritti varii*, Firenze, Coi Tipi dei Successori le Monnier, 1891, pp. 30-31 («la casa del sapere, della gentilezza e della virtù»).

31] Margaret Douglas Maclean Clephane (1793-1830), moglie di Spencer Joshua Alwyne Compton (1790-1851, dal 24 maggio 1828 marchese di Northampton), che acquisterà la collezione musicale di Gaspare Selvaggi, depositata nell'aprile 1843 presso il British Museum (GB-Lbl, manoscritti Additional 14101-14249).

32] Cfr. Biagio Gamboa, *Storia della rivoluzione di Napoli entrante il Luglio del 1820*, s.l. [ma Napoli], Dal Trani, s.d. [ma 1820]. Giuseppe Ricciardi, *Vita di Francesco Ricciardi conte de' Camaldoli*, in Giuseppe Ricciardi, *Opere. Prose. Cenni biografici. Volume unico*, Napoli, Gabriele Rondinella Editore, 1861, pp. 219-272: 252. Cfr. Riccardo Zagaria, *Giuseppe Ricciardi e il "progresso"*, in *Studi di letteratura italiana diretti da Erasmo Percopo*, Napoli, Nicola Jovene & C.° Editori, 1922, XIII, pp. 191-303: 193.

un'altra autorevole viaggiatrice, Lady Blessington (Marguerite Power Farmer Gardiner), descrive la famiglia Ricciardi un paio d'anni più tardi (la testimonianza è databile fra il 1823 e il 1826), ricalcando a grandi linee le informazioni di Lady Morgan e svelando l'identità della famiglia napoletana.³³ Un particolare cammeo viene dedicato alla contessa di Camaldoli e alle figlie, Elisabetta e Irene, che intrattengono gli ospiti del salotto di casa.³⁴ La straordinaria qualità della formazione delle giovani Ricciardi («highly cultivated minds») viene sottolineata ancora una volta: Irene «giunse ben presto a ritrarre mirabilmente, sia colla matita, sia in miniatura od in tela, e a cantare, sotto la disciplina del Crescentini, in modo dilicatissimo».³⁵

Da Lady Blessington apprendiamo che l'esoterico circolo del conte di Camaldoli includeva «the most distinguished poets, painters, sculptors, and architects, as well as the most remarkable statesmen, and Neapolitan nobility».³⁶ A giudicare dai *pamphlets* pubblicati in memoria della contessa (che scomparve prematuramente nel 1832) si compone un *entourage* di intellettuali di rilievo: Angelo Maria Ricci,³⁷ Urbano Lampredi,³⁸ Basilio Puoti, Teodoro Monticel-

33] Marguerite Gardiner (countess of Blessington), *The Idler in Italy*, London, Henry Colburn, 1839, II, pp. 237-238.

34] «The Countess Camaldoli is beloved by all who know her; and scarcely less than adored by her husband and children, over whose happiness she watches like a presiding deity» (*ivi*, p. 341). Cfr. Conti, *Nobilissime allieve*, pp. 80-81. Conti cita dalla traduzione italiana: *Lady Blessington a Napoli (1823-1826)*, a c. di Edith Clay, trad. di Gerardo Di Pasquale, Salerno, Ed. Beta (Tip. Delta), 1974, pp. 199-202.

35] Giuseppe Ricciardi, *Memorie autografe d'un ribelle*, Parigi, Stassin et Xavier, 1857, p. 86. Girolamo Crescentini è a Napoli nel gennaio 1817 per assistere alla riapertura del Teatro di San Carlo (cfr. «Giornale delle Due Sicilie» n. 14, 17 gennaio 1817). In quegli stessi giorni egli mette Louis Spohr al corrente di un progetto di riforma del collegio di musica, secondo cui gli sarebbe stata assegnata la direzione del ramo vocale del collegio (tale progetto verrà messo in atto soltanto nel 1825); cfr. Rosa Cafiero, *Vita musicale a Napoli negli appunti di viaggio di Louis Spohr (febbraio-marzo 1817)*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLVI, 2006, pp. 33-66: 62. Il 4 giugno 1825 Crescentini viene nominato dal re Francesco I «Direttore della Scuola di perfezione pel canto del Collegio di Musica degli Uomini, e delle donzelle» (I-Na *Ministero della Pubblica Istruzione*, d'ora in avanti *PI*, 84; cfr. Rosa Cafiero, *Istruzione musicale a Napoli fra decennio francese e restaurazione borbonica: il Collegio di musica delle donzelle (1807-1832)*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*. Atti del Convegno (Morcone, 19-21 aprile 1990), a c. di Rosa Cafiero e Marina Marino, Reggio Calabria, Jason, 1999, II, pp. 753-826: 779).

36] Marguerite Gardiner (countess of Blessington), *The Idler in Italy*, Paris, Baudry's European Library, 1839, p. 341.

37] *In morte della eccellentiss. Donna Luisa Ricciardi nata contessa Granito, Elegia del cav. Angelo Maria Ricci*, Roma, Brancadoro e comp., 1832.

38] Cfr. *Biografie autografe ed inedite di illustri italiani di questo secolo* pubblicate da Demetrio Emilio Diamilla-Müller, Torino, Cugini Pomba e Comp. Editori, 1853, pp. 197-202 e Rocco, «Lampredi», pp. 381-387.

li, Raffaele Liberatore,³⁹ Gaspare Selvaggi. Possiamo ipotizzare che il giovane Kandler abbia conosciuto alcuni dei frequentatori del circolo Ricciardi durante il suo breve soggiorno napoletano? Difficile immaginare che abbia avuto accesso al cenacolo ricciardiano: un rappresentante dell'esercito austriaco che aveva riportato sul trono Ferdinando I potrebbe non aver avuto diritto di cittadinanza nell'*entourage* antiborbonico e liberale con nostalgia filomurattiana.

Nella descrizione delle «particolari adunanze» dei «così detti dilettanti di Musica» annunciata sulle «Effemeridi letterarie di Roma» nel primo numero del 1822⁴⁰ e pubblicata alla spicciolata sul «Morgenblatt für gebildete Stände»,⁴¹ Kandler parla del circolo musicale di Raffaele Liberatore⁴² (abituale frequentatore dei Ricciardi) nel quale si esibisce al pianoforte sua moglie, Elisa Zir.⁴³ È verosimile che grazie alla mediazione dei coniugi Liberatore Kandler abbia

39] Raffaele Liberatore, *Elogio storico di Luisa Granito Ricciardi contessa di Camaldoli*, in *Prose e versi in memoria di Luisa Granito Contessa di Camaldoli*, Napoli, Dalla Tipografia del Porcelli, 1833, p. 9. Liberatore è autore della *Necrologia di Nicolò Zingarelli*, «Annali civili del Regno delle Due Sicilie», XIII, 1837, pp. 134-147.

40] F[rancesco] K[andler], *Sullo stato presente della musica in Napoli. Estratto di lettera diretta ad uno de' Compilatori delle Effemeridi romane*, «Effemeridi letterarie di Roma», VI, 1822, pp. 50-61: 61. L'articolo è firmato F[rancesco] K[andler] Accademico filarmonico di Bologna. Alla fine di questa prima parte Kandler annunciava altre riflessioni sulla musica a Napoli di imminente pubblicazione: «1.° Sullo stato attuale del R. Collegio di Musica: 2.° Sulle tante Accademie e Concerti da me sentiti sì ne' pubblici Teatri, che nelle particolari adunanze, rilevando lo stato de' così detti dilettanti di Musica: 3.° finalmente sulli personaggi più distinti che in fatto di Musica meritano pubblico cenno». Nei numeri seguenti delle «Effemeridi letterarie di Roma», tuttavia, non vennero stampate.

41] *Musikalischer Bericht von und über Neapel*, «Morgenblatt für gebildete Stände», XVI, 1822, p. 151.

42] Raffaele Liberatore (1787-1843) fu tra i fondatori – insieme a Giuseppe Ferrigni e a Carlo Troya – del periodico liberale «La Minerva Napolitana», pubblicato a partire dal mese di agosto 1820. Alla caduta del governo costituzionale nel 1821 fu escluso dai pubblici uffici; nel gennaio 1825 fu condannato all'esilio e ritornerà a Napoli nell'ottobre 1828. A Liberatore si deve, fra le numerose produzioni letterarie, la redazione del *Vocabolario universale italiano*, Napoli, Tramater, 1829-1840, 7 voll.

43] Giuseppe Sanchez, *Il gran mosaico pompeiano spiegato* [...], Napoli, Dalla tipografia Trani, 1835, p. 31: «Intanto prendiamo acconcia opportunità di farci veraci panegiristi de' pregi in letteratura della signora Liberatore; mentre la sua gentile mano sa maneggiare l'ago, e rendere gratissima armonia sulla tastiera del piano-forte, e scrive non dispregevoli opere, che di quando in quando mette ella a stampa». Elisa Zir (Zire) tradurrà in francese le schede di [Raffaele Liberatore], *Viaggio pittorico nel regno delle Due Sicilie, dedicato a S. M. il Re Francesco I.*, Napoli, Cuciniello e Bianchi, 1830, 3 voll.

incontrato Tommaso Consalvo⁴⁴ e Francesco Lanza,⁴⁵ entrambi attivi come maestri presso la Real Casa de' Miracoli, un educando per le «donzelle ben nate»⁴⁶ dove la talentuosa pianista aveva studiato.

Kandler fa un riferimento al circolo del capitano Pegnalver,⁴⁷ alle cui figlie, allieve predilette di Sigismondo, sono dedicate pagine significative dell'*Apoteosi della musica*,⁴⁸ e a quello di Francesco Saverio de' Rogatis, fine letterato, già membro della commissione amministrativa del collegio di musica.

In den kleineren Privat-Musik-Zirkeln (worunter ich jene bey dem Oberst Pignalver [*recte* Pegnalver] des Gesanges halber, jene bey Raffaele Liberatori, dessen Gemahlin eine der solidesten Klavierspielerinnen ist, wegen der gewählten Klavierkompositionen, dann jene bey Mad. Gaetana Morena wegen der Violinquartette und gut ausgeführten Flötenkompositionen von Berbiguier regelmäßig allwöchentlich besuchte, und wo sich die gebildetsten Dilettanten einzufinden pflegten) zeichnete sich jedoch die Aufführung der beyden Stabat mater von Zingarelli⁴⁹ bey dem Kassationsrath de Rogatis, einem der vorerwähnten Gubernatoren des musikalischen Kollegiums, vor andern aus.⁵⁰

44] L'insegnamento di Consalvo, sintetizzato nel *Breve dettaglio del nuovo metodo di musica detto alla lancastriana maniera* (Napoli, Sangiacomo, 1823, pp. 3-8) prevedeva l'uso dell'«eccellente metodo di Adam, ovvero quello di Clementi», delle scale e dei partimenti di Fedele Fenaroli, dei solfeggi a due voci di Perez. Cfr. Rosa Cafiero, *Un divulgatore di teorie armoniche della scuola napoletana a Parigi: Emanuele Imbimbo (1756-1839)*, in *Francesco Salfi librettista*, studi e testi a c. di Francesco Paolo Russo, Vibo Valentia, Monteleone, 2001 (Saggi, 13), pp. 191-225: 210, 219-220.

45] D-B Mus. ms. autogr. Lanza F.1 M («Canzonetta a tre Voci | di Francesco Lanza; Mi sa dir dov'è l'amata Clora»). Il manoscritto ha un'annotazione (di Kandler): «Napoli, li 12 9bre XXI». Sull'attività di Lanza cfr. Francesco Esposito, *Aggiornamento e continuità nel pianismo napoletano dell'Ottocento: Francesco Lanza (1783-1861)*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, I, pp. 215-245.

46] Cfr. lo *Statuto della Real Casa di educazione delle donzelle ben nate eretta nel soppresso Monistero de' Miracoli nella città di Napoli* [...], Napoli, Trani, 1818; Cafiero, *Istruzione musicale a Napoli*, p. 762.

47] Gaetano Pegnalver, «architetto militare», colonnello del Genio (cfr. Giovanni Battista Gennaro Grossi, *Ricerche su l'origine, su i progressi, e sul decadimento delle arti dipendenti dal disegno* [...], Napoli, Dalla tipografia del Giornale enciclopedico, 1821, p. XLII).

48] Cfr. pp. 34-37.

49] Il primo dei due *Stabat mater* di Zingarelli eseguiti in casa de Rogatis, come Kandler narra con dovizia di particolari, è su testo italiano di Angelo Maria Ricci, autore del polimetro *La villa di Camaldoli al Vomero, Polimetro del cav. Angelo Maria Ricci a Fille*, s.l., s.n., 1827. Cfr. Angelo Maria Ricci, *Ode V. L'Addolorata. Parafrasi dello Stabat ornata della musica del Zingarelli*, in *Poesie sacre di Angelo Maria Ricci*, Roma, Tipografia dei Classici e dell'Accademia Tiberina, 1840, pp. 145-148.

50] «Frequentavo regolarmente ogni settimana i circoli musicali privati dove si riuniscono i più colti dilettanti: quello del colonnello Pegnalver per via del canto, quello di Raffaele Liberatori (la cui moglie è una delle più esperte pianiste) per via delle composizioni pianistiche scelte, e quello della signora Gaetana Morena per via dei quartetti d'archi e delle ben eseguite composizioni per flauto di Berbiguier. Si distaccava però dagli altri l'esecuzione dei due *Stabat mater* di Zingarelli dal consigliere di cassazione de Rogatis, uno dei menzionati governatori del collegio di musica»; *Musikalischer Bericht von und über Neapel*, p. 151. Il *Musikalischer Bericht*

Alle esecuzioni delle sorelle Pegnalver viene data ulteriore risonanza, con un tributo alla valentia di Sigismondo:

An guten, mitunter vortrefflichen Sängerinnen ist Neapel reich; ich könnte ein ermüdendes Namenverzeichnis aller derjenigen hierhersetzen, die ich blos im Laufe eines halben Jahres dort gehört habe. Indess genüge in Kürze Nachstehendes: Die drei Schwester S.^e Pignalverd, worunter die verheuratete und Aelteste eine Schülerin des obgenannten S.^e Sigismondo ist, zeichnen sich durch sehr solide musikalische Bildung und schöne Stimme aus.⁵¹

Mentre Sigismondo scrive l'*Apoteosi* (tre riferimenti permettono una datazione: la frase «intanto nel momento in cui scrivo, dicembre del 1820» nel secondo tomo del manoscritto,⁵² un rimando alla prima esecuzione dell'*Apoteosi d'Ercole* di Mercadante⁵³ e ancora un accenno generico al 1820 descritto come «scorso anno»),⁵⁴ Ricciardi ha già rassegnato le dimissioni dalla carica di ministro; nel gennaio 1821 una richiesta di valutazione del lavoro di Sigismondo (e dei costi della relativa stampa) viene inoltrata a monsignor Carlo Maria Rosini (1748-1836),⁵⁵ presidente della Società Reale Borbonica⁵⁶ e della giunta per la pubblica istruzione (organismo preposto a concedere l'*imprimatur* alle opere da pubbli-

confluirà nel più ampio *Musikstand von Neapel im Jahr 1826* («Caecilia», VI, 1827, pp. 235-296) tradotto in francese per la «Revue musicale» (*État actuel de la musique à Naples*, IV, 1829, pp. 1-7, 49-58, 145-155). Cfr. Renato Di Benedetto, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», V, 1971, pp. 3-21: 5.

51] «Napoli è ricca di buone, talvolta ottime cantanti; potrei qui porre un noioso elenco dei nomi di tutte quelle che ho ascoltato nel breve arco di mezzo anno. In breve basterà ciò che segue: le tre sorelle signore Pegnalver, la prima delle quali è sposata e allieva del menzionato signor Sigismondo, si distinguono per un'educazione musicale molto solida e per la loro bella voce»; Kandler, *Musikstand von Neapel*, p. 285.

52] Cfr. p. 121.

53] *L'Apoteosi d'Ercole*, dramma per musica rappresentato per la prima volta in Napoli nel Real Teatro di S. Carlo a' 19 agosto 1819 [...], Napoli, Dalla Stamperia Flautina, 1819; Sigismondo scrive, erroneamente, «carnevale dello scorso anno 1820» (cfr. *infra*, p. 121); cfr. Cafiero, «Esistevano in Napoli quattro Licei», p. 427.

54] Cfr. p. 110.

55] I-Na PI 82/107. In questo faldone tre sono i documenti che riguardano l'*Apoteosi della musica* e consistono nell'incarico a Carlo Maria Rosini di valutare lo scritto di Sigismondo e di stabilire un prezzo per la stampa. Il primo documento è datato 6 gennaio 1821 e consiste nell'estratto del Real Rescritto nel quale si legge che «Informato dippiù Sua Altezza Reale, che il Sig. Sigismondi ha scritto la storia della musica, della quale è profondo conoscitore, vuole, che V. E. faccia esaminare il merito di questa opera, per vedersi se possa essere utile al miglioramento delle belle arti, dandola alla luce. Ella nel sottoporre all'Altezza Sua il risultato di questo esame, gli farà conoscere benanche quanto potrebbe costarne la stampa». I documenti successivi, datati 24 e 27 gennaio sono relativi all'affidamento dell'incarico a Monsignor Rosini.

56] Giuseppe Castaldi, *Della Regale Accademia Ercolanese dalla sua fondazione sinora con un cenno biografico de' suoi soci ordinari*, Napoli, Porcelli, 1840, pp. 217-227.

care nel regno). Quale versione sarà stata sottoposta a Rosini? Come sappiamo dal carteggio con Kandler la redazione dell'*Apoteosi* era ancora *in progress* nell'estate 1821.⁵⁷ L'archivario – di concerto con il figlio Rocco – giocava d'anticipo per assicurarsi una sovvenzione per la stampa giacché temeva che il mecenate Ricciardi, ritiratosi dalla scena politica, non avrebbe più finanziato la pubblicazione dell'*Apoteosi*? Le voci che circolavano in città (relative alle risoluzioni del congresso di Lubiana) preludevano al ritorno del Re Ferdinando di Borbone (partito da Napoli il 13 dicembre 1820) e lasciavano presagire un clima di dura reazione nei confronti di quanti avevano sposato la causa costituzionale. Cosa possiamo leggere in filigrana a proposito delle simpatie politiche di Sigismondo? Nell'*Apoteosi della musica* traspaiono alcune riflessioni filoborboniche e misoneiste (a proposito della riforma del collegio nel decennio francese); a conferma di tale orientamento (e della fedeltà regalista dimostrata durante gli eventi della Repubblica Napoletana) abbiamo una cantata che celebra il ritorno di Ferdinando IV sul trono di Napoli (il 13 luglio 1799) «per opera dell'Ecc.^{mo} Cardinale Fabrizio Ruffo»⁵⁸ (eseguita dall'allieva Michelina Rossano).⁵⁹ Ma non dobbiamo dimenticare che nel 1791 Sigismondo aveva intonato una cantata su testo poetico di Mario Pagano,⁶⁰ eseguita dalle sorelle Pegnalver e da Emanuele Imbimbo (che andrà in esilio a Parigi). Un documento recentemente rinvenuto alla Biblioteca Nazionale di Napoli (Mss. Banc. 8 B 15/2), inoltre, attesta l'adesione di Giuseppe Sigismondo alla Società dei realisti nel giugno del 1799.

57] Rocco Sigismondo, nato nel febbraio 1779, nel giugno 1821 dichiara di svolgere le mansioni di aiutante del padre da ventiquattro anni (dunque dal 1797?); cfr. I-Nc Archivio storico *Ministeriali* 11/1313 e *Ministeriali* 8/1000bis (documento del 21 agosto 1818: Rocco è nominato aiutante del padre senza soldo). Nel 1810 la qualifica ufficiale di «coarchivario delle carte musicali» è assegnata al sacerdote Carlo Fiorillo (già vicerettore del conservatorio di S. Maria della Pietà dei Turchini); cfr. Rosa Cafiero, *Il collegio di musica di Napoli nel 1812: un bilancio*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte* XV, hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber Verlag, 1998 (Analecta musicologica, 30), pp. 631-659: 633 nota 5.

58] «Per solennizzare il felice ritorno in Napoli | delle armi di S. M. Ferdinando IV (D.G.) | colla Ricuperazione del Regno per Opera dell'E.^{mo} Cardinale Fabrizio Ruffo | dichiarato da S. M. Vicario Gen.^{le} del Regno | Cantata | a voce sola, e Coro | Poesia e Musica di Gius.^c Sigismondo | eseguita dalla Dilettante Sig.^{ra} | D. Michelina Rossano | Dedicata al sublime merito | del prelato e^{mo} Cardinale» (I-Nc Cantate 294@01).

59] Cfr. pp. 152-159.

60] «Cantata Orig.^{le} a 3 | Pel fausto ritorno del Sig.^r d: Gaetano Pegnalver | 1 | Poesia del Sig.^r d. Mario Pagano | Musica del Sig.^r d. Giuseppe Sigismondo» (*Son dunque nata a sospirar?*, I-Nc Cantate 294@07) eseguita da Maddalena (Manina) e Giuseppina (Peppina) Pegnalver, figlie di Gaetano Pegnalver, e da Emanuele Imbimbo. Francesco Mario Pagano (1748-1799) fu giustiziato in Piazza Mercato il 29 ottobre 1799 (cfr. Carlo De Nicola, *Diario napoletano, I: 1798-1799*, a c. di Teresa di Leo e Carla Pagano, prefazione di Filippo D'Oria, introduzione di Marco Meriggi, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2012).

Il 23 marzo 1821 le truppe austriache, sotto il comando del generale di cavalleria barone Johann Frimont von Palota (1759-1831),⁶¹ che il 30 novembre 1821 sarà nominato principe di Androdoco, occupano Napoli, mentre il re Ferdinando I ritornerà in città per reinsediarsi sul trono il 15 maggio 1821.⁶² La reazione borbonica, com'è noto, fu particolarmente dura e sancì la revoca della costituzione del 1820.⁶³

Franz Sales Kandler, concepista (ovvero segretario di concetto addetto alle scritture)⁶⁴ della real marina austriaca, giunge a Napoli nel luglio 1821 per unirsi alla guarnigione comandata da Frimont von Palota.⁶⁵ Il suo passaggio nello *scriptorium* di Sigismondo permette di fissare (e in un certo senso di fotografare) lo stato di avanzamento della redazione del manoscritto ai primi di ottobre del 1821. L'ultima lettera inviata da Sigismondo e confluita nella *Sammlung* kandleriana è del 13 ottobre, *terminus ante quem* della nostra ricostruzione.

Saverio Mattei, «intendentissimo di musica»: Sigismondo dietro le quinte di una biografia

La biografia di Saverio Mattei, stampata nel 1817 nel quarto volume delle *Biografie degli uomini illustri del Regno di Napoli*, è firmata da Domenico Martuscelli, vero *deus ex machina* dell'intera impresa editoriale a partire dal 1813:

Fu appassionatissimo per la musica, suonava il flauto ed il salterio, ed avea un gusto raffinato, tanto per poter decidere della musica di teatro, che di ogni altra; e sebbene non eminen-

61] Cfr. Franz Sales Kandler, *Ehrensiegel der kaiserlichen königlichen Österreichischen Armee*, Wien, Carl Gerold, 1831.

62] Cfr. Salvatore Di Giacomo, *Lettere di Ferdinando IV alla duchessa di Florida 1820-1824*, [Palermo], Sandron, 1914 (La collezione settecentesca, 2), p. 63.

63] Cfr. la *Collezione delle leggi e de' decreti reali del Regno delle Due Sicilie Anno 1821. Semestre I. Da Gennajo a tutto Giugno*, Napoli, Dalla Real Tipografia del Ministero di stato degli affari interni, 1821, p. 529; Francesco De Angelis, *Storia del Regno di Napoli sotto la dinastia borbonica* [...], Napoli, Dalla tipografia di Nicola Di Simone, 1832, VI, p. 62. Un decreto del 6 aprile 1821 dichiarerà nulli tutti i decreti e le leggi promulgate dal 5 luglio 1820 al 23 marzo 1821. Cfr. *Le Assemblée del risorgimento. Atti raccolti e pubblicati per deliberazione della Camera dei deputati*, Roma, Tipografia della Camera dei deputati, 1911, X.

64] Cfr. Giovanni Battista Bolza, *Manuale italiano-tedesco ad uso degli impiegati, legali e commercianti della monarchia austriaca* [...], Vienna, Imperial Regia Stamperia di Corte e di Stato, 1845, p. 64. In una lettera a Baini del 5 ottobre 1821 Kandler si firma «Protocollista di guerra dell'imperiale armata austriaca» (per la definizione cfr. *ivi*, p. 203) e afferma di aver trascorso otto mesi a Napoli (cfr. Juste-Adrien-Lenoir de la Fage, *Essais de diphthéographie musicale*, Paris, Legouix, 1864, p. 509).

65] La prima lettera di Kandler a Kiesewetter da Napoli è datata 7 luglio 1821 (cfr. Kier, *Raphael Georg Kiesewetter*, p. 192).

temente maestro di contropunto, pure niuno meglio di lui conosceva il gusto, l'espressione e 'l buon uso della parola. Così filosofando decidea del merito del tale o tal pezzo di musica, e di rado la sbagliava. Il confronto ch'ei nelle occasioni solea fare di talune arie del *Metastasio*, le stesse per la poesia, ma poste in musica da diversi autori, era giudiziosissimo, e decidea al punto giusto di chi fra loro avea meglio espresso la parola, dando luogo all'azione ed alla situazione del personaggio. Niun meglio di lui fece il parallelo tra *Vinci*, *Pergolesi*, *Porpora*, *Leo*, *Bach*, *Jommelli*, *Sacchini*, *Gluch*, ed anche tra i più allora recenti, e decidea qual di essi avesse meglio espresso l'azione e 'l sentimento.⁶⁶

La descrizione della creazione dell'archivio del conservatorio della Pietà propone dettagli significativi e permette di tracciare in filigrana le fonti alle quali il redattore potrebbe avere attinto. I toni con i quali viene descritto l'intervento di Sigismondo («uomo adorno di belle cognizioni letterarie, e di soavi e puri costumi, esimio dilettante di musica»), che contribuisce in maniera decisiva alla creazione dell'archivio con la propria collezione musicale, sono dichiaratamente agiografici. Ma non tutti i dati corrispondono alla realtà dei fatti, a partire da quelli relativi alla soppressione dei conservatori e agli incarichi assegnati a Mattei:

Suppressi di real ordine i due Conservatorj musicali di S. *Onofrio*, e di *Loreto*, e riuniti tutti in quello della *Pietà de' Turchini*, il Signor *Mattei* fu nominato Delegato del medesimo. Quindi molti stabilimenti egli fece utilissimi all'insegnamento ed ai progressi della Musica.⁶⁷

Se è vero che nel 1791 Saverio Mattei viene nominato regio delegato del conservatorio della Pietà dei Turchini, non è sotto il suo dicastero che i conservatori confluiscono in un unico istituto. Per tale unificazione bisognerà attendere il decreto napoleonico del novembre 1806; sappiamo da numerosi documenti d'archivio che ancora alla vigilia dell'unificazione i delegati Cufari e Mirelli sono dell'avviso che sia necessario mantenere in vita due istituti: il conservatorio di Loreto a Capuana, nato dalla soppressione di Santa Maria di Loreto e dal conseguente trasferimento degli allievi nella sede di Sant'Oonofrio a Capuana, e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini. Un errore materiale di tale portata non era certamente nelle corde di Sigismondo, che fornisce nell'*Apoteosi* una differente versione dei fatti.⁶⁸

È verosimile che egli abbia in mente proprio Martuscelli quando – nella prima lettera destinata a Kandler (8 agosto 1821) – parlerà di «biografie sfigurate» che si ripromette di emendare:

66] Domenico Martuscelli, *Saverio Mattei*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, IV, 1817, pp. non numerate, ma 3-4.

67] *Ivi*, p. [4].

68] Cfr. pp. 78-80.

[...] mi applicherò delle sere sulle Biografie sfigurate fatte non da persone sciocche, ma prosuntuose che voglion parlare di ciò, che non sanno: ma *videant ipsi*. Il Sig.^r Gervasio per mezzo del Maestro Zingarelli, volle da me alcune notizie, che gliele diedi; ma poi, credo, che non abbiano fatto conto alcuno, perché poco confacenti al di lui gusto.⁶⁹

Sigismondo sbraita contro i ritratti che corredano gli elogi («ridicoli Santilli pe' ragazzi») in cui le fattezze dei personaggi ritratti non corrispondono al vero («non ve n'è un solo che sia vero»). E apostrofa Kandler con la prosa vivace e colorata che lo contraddistingue:

O bene. Se è falso il ritratto, come non assi a dubitar dell'Elogio? Voi non ne conoscete neppure uno di tali fanfaluchieri⁷⁰ pescati dal Gervasio,⁷¹ e ringraziate il cielo.⁷²

La testimonianza di Sigismondo sull'operato di Mattei nella creazione dell'archivio musicale non manca di mettere in rilievo il proprio contributo. I meriti dell'uno e dell'altro s'intrecciano nella narrazione:

Sua principal cura fu la fondazione di un Archivio di musica dove raccogliersi dovessero le classiche produzioni de' più famosi maestri antichi e moderni. S. M. la Regina concorrendo generosamente a questo glorioso ed utile stabilimento, e volendolo incoraggiare, fu la prima a far dono all'Archivio Filarmonico di sei casse, contenenti tutte le sue scelte carte di musica di Vienna e di Napoli. Sull'esempio della Sovrana generosità il Sig. *Giuseppe Sigismondo*, uomo adorno di belle cognizioni letterarie, e di soavi e puri costumi, esimio dilettante di musica, fè anche dono all'Archivio delle copiose e rare sue carte di *Marcelli, Lotti, Porpora, Stendel* [sic], *Stefano, Bononcini, Scarlatti, Pergolesi, Sassone, Jommelli etc.*, con incessante cura da lui per lo spazio di quarant'anni raccolte.⁷³ Simile dono fu fatto dal *Duca*

69] Lettera a Kandler 8 agosto 1821 (A-Wn 115/14-1, Appendice, doc. 1).

70] Inventori di fanfaluche. Cfr. *Vocabolario universale italiano*, 1830, III (E-Ku), p. 171 (Fanfaluca: «Per metafora si dice delle cose che pajono fondate in aria»).

71] Nicola Gervasi; cfr. *supra*, nota 16.

72] Lettera a Kandler 8 agosto 1821 (A-Wn 115/14-1, Appendice, doc. 1).

73] Oltre ai manoscritti depositati all'atto della fondazione dell'archivio musicale Sigismondo ricorda di avere ulteriormente arricchito la biblioteca: «Nel 1814 il supplicante diè all'archivio una nuova copiosa raccolta di libri e carte musicali di ogni genere da lui acquistati; quale umiliata prima alla Maestà Vostra, e rimessa poscia l'esame a' maestri Tritto e Valente, fu tal nuova raccolta di più centinaia di pezzi incassata in archivio; e da [3r] Vostra Maestà per mezzo del Vostro Ministro Zurolo [recte Zurlo] fu gratificato di ducati sei al mese, de' quali sta attualmente in possesso» (I-Na PI 83, cc. 2v-3r). Un documento del 17 agosto 1812 registra a partire dal mese di settembre un aumento di stipendio (da 10 a 15 ducati al mese) «per compenso della raccolta di carte musicali, che [Sigismondo] deporrà in Archivio» (I-Nc Archivio storico Ministeriali 4/404). Sulla vendita della collezione musicale da parte degli eredi dell'archivario (10 marzo 1827), i cui documenti sono in I-Na PI 85 e I-Nc Archivio storico Ministeriali 17/33, cfr. Rosa Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo, in Napoli e il teatro musicale in Europa fra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*,

di Belforte, dal medico Cirillo, e dal Marchese de Rosa.⁷⁴ Oltre tale dotazione furon comperate molte opere di musica teorica col denaro dello stesso Delegato, e di varj benefattori dello stabilimento, tra i quali largamente si distinse l'avvocato Sig. Giovanni Ricciardi.⁷⁵

Fino a questo punto, in cui vengono illustrate le donazioni per realizzare le fondamenta dell'archivio musicale destinato alla gioventù studiosa (fatte dalla regina Maria Carolina, cui fa seguito Sigismondo, seguito da Domenico di Gennaro, duca di Cantalupo,⁷⁶ dal medico Domenico Cirillo⁷⁷ e dal marchese di Villarosa, Carlantonio de Rosa) vengono narrati eventi di cui Mattei fu certamente promotore e testimone.

Il paragrafo seguente, invece, relativo alla presenza a Napoli di Rodolphe Kreutzer e di Nicolò Isouard, descrive un evento di cui Mattei non avrebbe potuto essere attore né testimone: Martuscelli riporta che i due musicisti avrebbero ottenuto l'autorizzazione a entrare nell'archivio grazie alla mediazione di Lord John Francis Edward Acton,⁷⁸ che intercede presso il monarca Ferdinando IV. Com'è noto, tuttavia, l'istituzione del *conservatoire* parigino risale al 1795; la missione napoletana di Kreutzer e Isouard rientra in un ampio progetto napoleonico sul territorio italiano. Il ministro degli interni francese, su proposta di Napoleone, progettando la creazione di una biblioteca per l'istituto parigino, approfitta di una *tourné* di concerti in Italia di Rodolphe Kreutzer (professore di violino al *conservatoire*) e gli commissiona di far copiare, e di riportare con sé a Parigi, partiture di musica italiana per arricchire la biblioteca. Napoleone in persona comunica agli ispettori del *conservatoire* in una lettera del 26 luglio 1797 che farà in modo «dans les différentes villes d'Italie à faire

a c. di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Società Italiana di Musicologia, 28), pp. 299-367: 300.

74] I-Na PI 83, c. 2v «Nel 1808 il Marchese di Villarosa sapendo la formazione di tale archivio, ed avendo nella sua libreria molte carte stampate in libretti di alcuni madrigali del XVI e XVII secolo di eccellentissimi autori di detti tempi, come del Palestina [sic], dell'Orlando Lassus [sic], di Ascanio Majone napolitano, di Horazio Vecchi, di Luca Marengo [sic], di Cristoforo Caresana, di Filippo Di Monte ed altri, comeché opere per lui inservibili, ne fe parola alla real Commessione che tosto le acquistò, e per la loro rarità formano il decoro dell'archivio».

75] Martuscelli, *Saverio Mattei*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, IV, p. [4].

76] «Gazzetta Universale» n. 61, 1 agosto 1795, p. 496 (Notizie da Napoli, 22 luglio). Cfr. Mauro Amato, *La biblioteca del conservatorio 'San Pietro a Majella' di Napoli: dal nucleo originale alle donazioni di fondi privati ottocenteschi*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, II, pp. 645-669.

77] Domenico Cirillo (1739-1799), medico e naturalista, giustiziato insieme a Francesco Mario Pagano in Piazza Mercato il 29 ottobre 1799 (cfr. De Nicola, *Diario napoletano*).

78] Giovanni (John Francis Edward) Acton (1736-1811), incaricato della «Segreteria di Stato, Affari Esteri, Guerra, e Marina» (cfr. *Calendario e notiziario della corte per l'anno bisestile 1792*, Napoli, Nella Stamperia Reale, 1792, p. 124).

copier et mettre en état toute la musique» richiesta per l'istituto.⁷⁹ Due sono le missioni di Kreutzer in Italia fino a oggi documentate: la prima risale al 1796-1797 (Roma, Napoli),⁸⁰ la seconda al 1801-1802 (Milano, Napoli, Firenze). L'eco di questa seconda missione riverbera in un trafiletto stampato sul «Journal des arts, des sciences, et de littérature» il 30 gennaio 1802 (10 piovoso anno 10):

Le cit. Kreutzer, célèbre violon, qui avait été chargé par le ministre de l'Intérieur d'aller acquérir à Naples des partitions de musique, est de retour depuis quelques jours. Sa mission a été fructueuse, et l'on jouira dans quelque tems au Conservatoire de musique de ces précieuses acquisitions.⁸¹

Questa la versione di Sigismondo nell'*Apoteosi della musica*:

Appena giunta a Parigi la notizia di tal opera, che stando in quella Real Metropoli per erigersi un nuovo musicale liceo, ove fossero ascritti i più valenti maestri dell'arte in ogni genere, si compositori che esecutori, così gl'incaricati a tal uopo pensando seriamente a fare acquisti di originali italiani non solo, ma di tutte le più culte europee nazioni, incaricarono due eccellenti professori, cioè Monsieur Krauzer [sic] eccellente suonator di violino, e 'l Signor Nicolo Isouard maltese, maestro che avea studiato anche in Napoli sotto il fu nostro maestro Niccolò Sala pe 'l contropunto e 'l nostro fu Pietro Guglielmi per le composizioni teatrali, perché ambedue si portassero in Napoli ad osservare il nostro novello archivio, per acquistare il più raro e 'l più virtuoso della nostra raccolta, ed acquistarlo per completare il nascente archivio francese. Muniti dunque delle più alte raccomandazioni alla nostra Real Corte, immediatamente furono dalla medesima spediti gli ordini al Ministro Acton, perché i medesimi fossero in tutto compiaciuti in quanto essi avrebbero desiderato. Giunti i Reali Ordini al Delegato allora del nostro Real Conservatorio Consiglier Mattei, che ben tosto m'incaricò dell'occorrente, onde presentarsi nella Pietà ed introdotti da me

79] *Oeuvres complètes de Napoléon*, Stuttgart et Tubingue, J. G. Cotta, 1822, II, pp. 70-71.

80] Cfr. Richard Macnutt, *Early Acquisitions for the Paris Conservatoire Library: Rodolphe Kreutzer's Role in Obtaining Material from Italy, 1796-1802*, in *Music Publishing & Collecting. Essays in Honor of Donald W. Krummel*, ed. by David Hunter, Urbana, Champaign, Graduate School of Library, 1994, pp. 167-188. Cfr. Rosa Cafiero, *Il mito delle «écoles d'Italie» fra Napoli e Parigi nel decennio francese: il collegio di musica e il conservatoire*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese 1806-1815*. Atti del colloquio internazionale (Napoli, 4-6 ottobre 2012), a c. di Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2016, pp. 323-391: 350-353. Macnutt registra la presenza a Roma; grazie alla segnalazione di Tommasina Boccia (I-Nc Archivio storico) sappiamo che il 13 settembre 1797 Rodolphe Kreutzer aveva pagato 40 ducati per la copiatura di «carte antiche di chiesa» e che Sigismondo aveva percepito 6 ducati; tale evidenza – finora inedita – dimostra che il violinista fu a Napoli anche durante il primo soggiorno italiano. Cfr. Rosa Cafiero – Marina Marino – Tommasina Boccia, «Progressi notabili a vantaggio della musica»: Saverio Mattei e la creazione della biblioteca del Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini, in *Saverio Mattei. Tradizione e invenzione*, a c. di Milena Montanile e Renato Ricco, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016 (Biblioteca del XVIII secolo, 30), pp. 85-131.

81] «Journal des arts, des sciences, et de littérature», III, 1802, n. 182, 30 gennaio 1802, p. 191.

nel già ordinato archivio, gli esibì l'*Indice* già stampato del medesimo,⁸² e gl'incaricati cominciarono a scegliere e farsi cavare dalle scansie quanto ad essi loro piaceva, osservando tutto e mettendo tutto da parte quanto le gradiva per averne le copie.

E poiché le carte, e specialmente gli originali, veniva proibito estrarsi dall'archivio, si dispose che avrebbero essi Kreuzer, ed Isouard mandati i copisti incaricati a tal uopo per scrivere giornalmente quanto loro occorreva, e così si dispose. Vennero giornalmente per circa due mesi continui dieci copisti incaricati, ai quali io giornalmente consegnava le carte la mattina e rinchiudeva l'archivio la sera, e così furono essi dell'intutto soddisfatti, e debbo dire per onor del vero, ch'essi vollero assolutamente fare al Conservatorio ed a me una gratificazione.⁸³

Questa la versione di Martuscelli per le *Biografie* gervasiane: i copisti non sono dieci, bensì dodici; i due mesi occorsi per la realizzazione delle copie nell'archivio nelle memorie di Sigismondo diventano «più di un mese»:

Cosicché con questi auspici cominciò l'Archivio Filarmonico di Napoli a rendersi tanto famoso, che l'Istituto Musicale di Parigi spedì i due celebri professori di musica *Craizer*, ed *Issouard*, i quali per mezzo del Cavaliere *Acton* impetrarono da Sua Maestà di visitar l'Archivio, e farsi le copie di quanto lor bisognava. Quindi per più di un mese dodici abili copisti vennero in Archivio ad estrar le copie delle carte più rare. L'Istituto di Parigi appreggiò talmente questo dono, che in compenso mandò al nostro Archivio tredici volumi in foglio di varj metodi per Forte-piano, Violino, Fagotto, Flauto, Corni ec.⁸⁴

Ancora un *flashback* su Mattei per ricordare il decreto regio che obbligava gli impresari a depositare in archivio copia delle partiture dei drammi eseguiti nei teatri cittadini, cui fa seguito il compiacimento per aver da poco «incassato tutte le opere originali dell'immortal maestro Giovanni Paisiello».⁸⁵ Di quest'ultima, travagliata vicenda Sigismondo, come sappiamo dai documenti, era stato testimone diretto.⁸⁶

82] *Indice di tutti i libri, e spartiti di musica che conservansi nell'archivio del Real Conservatorio della Pietà de' Torchini*, Napoli, 1801. La descrizione di Sigismondo richiede qualche puntualizzazione: all'epoca della visita (o delle visite, ipotizzando che Kreuzer sia stato a Napoli due volte, nel 1797 e fra la fine del 1801 o agli inizi del 1802) Mattei era già scomparso.

83] Cfr. pp. 78-80. La vicenda è illustrata in Cafiero, *Il mito delle «écoles d'Italie»*.

84] I metodi del *conservatoire* sono presenti nell'archivio del collegio di musica napoletano nel 1812 (I-Na *Ministero dell'Interno* II/5098, relazione del 23 marzo 1812); nuove evidenze documentarie in I-Nc Archivio storico *Ministeriali* 4/340 permetterebbero di datare al 1810 l'arrivo di «dodici volumi di carte di musica venuti da Parigi».

85] Martuscelli, *Saverio Mattei*, p. [4].

86] I-Na *PI* 83, c. 3r: «Più nella passata occupazion militare il maestro Paisiello volle farsi un merito col regalarle tutte le sue carte originali, le quali essendosi destinate a conservarsi nel vostro real archivio, egli il Paisiello immediatamente se ne dolse, e volle che si fossero mandate nel vostro real liceo de' Regj Studj (veramente non era egli degno di accomunarsi co' Duranti, Leo, Jommelli e Porpora suoi maestri): ma appena egli passò a miglior vita, che tutti

Ottenne anche il Signor *Mattei* da Sua Maestà la grazia di farsi ordine a tutti gl'Impresari de' nostri teatri di dare all'Archivio una copia franca dello spartito di ciascun'opera che mettessero in iscena, per corredarlo sempre più di nuove e più recenti produzioni. La qual cosa tuttavia si esegue: e così l'opera fondata da *Mattei* è oggi nel massimo aumento, ed ha non ha guari incassato tutte le opere originali dell'immortal maestro *Giovanni Paisiello*.⁸⁷

A conclusione del cammeo biografico i riflettori sono nuovamente puntati su Sigismondo, cui vengono tributati da Martuscelli i dovuti ringraziamenti per aver fornito in anteprima e da *insider* informazioni strategiche sulle iscrizioni latine concepite da *Mattei* e destinate a essere incise «sul vestibulo, e nelle pareti» dell'archivio, che il biografo pubblica in appendice.

Per Archivarario di questa famosa e celebre biblioteca musicale, fu dallo stesso *Mattei* prescelto con esplorato giudizio, e con appuntamento solenne del dì 21. Marzo 1794 il medesimo Signor *Sigismondo*, il quale vedendo in tal modo secondata la sua passione, di trovarsi sempre in mezzo alle sue carte, volentieri gradì l'incarico, cui tuttavia degnamente presiede. Per glorificare il suddetto Archivio *Mattei* scrisse tre iscrizioni elegantissime latine, per incidersi sul vestibulo, e nelle pareti del medesimo. Ciò non si è ancora eseguito per le grandi spese occorse nello stabilimento, le quali terminate, si farà senza dubbio di pubblico dritto questo eterno monumento dell'immortale autore di sì bell'opra. A noi intanto sono state le medesime comunicate dal mentovato Signor *Sigismondo*, insieme colle notizie concernenti; e non fia discaro di leggerle precocemente in fine di questo elogio, pria che si vedranno sul marmo incise.⁸⁸

«Voi avete preso dell'Opera mia quella parte che tratta de' Conservatorj, e questa è compita»

Le missive di Sigismondo permettono di entrare nel suo *scriptorium*, vero e proprio laboratorio di scrittura (creativa, relativamente all'*Apoteosi*) e di riproduzione quasi seriale di partiture, facendo ricorso anche alle prestazioni di copisti prezzolati («infame schiatta»)⁸⁹ o alla collaborazione del figlio Rocco,⁹⁰

i sopradetti suoi originali, e non pochi, son passati in archivio, siccome era di dovere». La vicenda è illustrata in Rosa Cafiero, *L'archivio musicale di Giovanni Paisiello fra la Società Reale e il Collegio di Musica di Napoli (1811-1816)*, «Napoli nobilissima. Rivista di arte, filologia e storia», V serie, IV, fasc. V-VI, 2003, pp. 224-231. Cfr. Bernardo Quaranta, *Della musica delle Due Sicilie*, «Annali civili del Regno delle Due Sicilie», II, 1834, pp. 88-112: 111.

87] Martuscelli, *Saverio Mattei*, p. [4].

88] *Ivi*, pp. [4-5]. Le iscrizioni latine, pubblicate con traduzione italiana a fronte in *Per la biblioteca musica eretta nel Conservatorio della Pietà iscrizioni di Saverio Mattei*, s.n.t. [ma Napoli, 1795], sono trascritte da Sigismondo (cfr. *infra*, pp. 70-71).

89] Cfr. lettera a Kandler, 11 settembre 1821, A-Wn 115/14-4, Appendice, doc. 4. Sull'attività dei copisti napoletani cfr. Agostina Zecca Laterza, *Manuscript Music Published in Naples: 1780-1820*, «Fontes Artis Musicae», LIX, 2012, pp. 149-157.

90] A Rocco, a quanto afferma Sigismondo, viene affidata la copiatura della musica; le parole

del quale egli si avvale nei casi più delicati, ovvero quando è necessario copiare partiture di particolare pregio o di particolare significato i cui contenuti non potevano (o non dovevano) circolare; è lecito supporre che anche la vendita di tali copie abbia costituito a lungo una fonte di guadagno non irrilevante.⁹¹

Dall'epistolario indirizzato a Kandler (che, in assenza delle risposte del destinatario, è più che altro un monologo) è possibile ricostruire i temi che devono aver animato le conversazioni e appassionato i due interlocutori, lontani anagraficamente (ventinovenne il primo, ottantaduenne il secondo), ma accomunati da quella che Sigismondo definisce una «musicale mania».

Poiché non è concesso consultare né tantomeno copiare i manoscritti depositati presso l'archivio del collegio ai quali hanno accesso soltanto gli allievi maestri di cappella (il divieto sarà abolito soltanto nel 1833),⁹² per soddisfare le richieste di Kandler Sigismondo deve attingere alla collezione che custodisce in casa,⁹³ la cui consistenza nel 1821 sarà coincisa grosso modo con quella la cui entità è testimoniata nell'*Elenco* del 1826, o realizzare nuove copie dagli esemplari depositati nell'archivio del collegio:

Voleste la musica che vi piaceva di averne: dunque non potendo averne dall'Archivio, donde non potendo darne, per venirmene proibito per ordine superiore; così potendo io disporre di ciò che era mio, e che conservo, e conserverò a mio talento in mia casa; così mi offersi a farvene divenir padrone, purché le carte si copiassero da vostri copisti in mia casa. Così incominciassi la nostra amistà. Io sulla vostra parola, vi ho fatto scegliere, per copiarla, tutta quella musica, che vi piaceva, per farlavi copiare da vostri copisti in casa loro, con un semplice mio invio, e senza ricevuta di vostra mano, che ancora essi ne tengono la miglior parte [...].⁹⁴

Per soddisfare le richieste di Kandler l'ottuagenario archivio compulsa i manoscritti della propria straordinaria collezione musicale. All'epoca dei fatti egli continua a prestare servizio quattro volte al mese in qualità di custode dell'ar-

spesso sono aggiunte dal padre. Da alcuni documenti (I-Na PI 82/107) sappiamo che nel 1821 Rocco Sigismondo aveva chiesto alla commissione del collegio di musica un sussidio per la propria attività di aiutante del padre.

91] Una partitura orchestrale del ballo *La virtù premiata* di Wenzel Robert Gallenberg (databile al 1816 o, al più tardi, al 1817, considerando gli allestimenti sancarlani) recita: «Napoli Copisteria del Sig. D. Rocco Sigismondo» (c.1r) a dimostrazione che l'attività era stata temporaneamente ufficializzata in termini di copisteria (I-Nc O.9.31) forse anche indipendentemente dalle copie commissionate dal padre; la partitura reca una seconda annotazione: «Per uso del Sig.^r Vincenzo Flauto» («La virtù premiata | Ballo | composto dal Sig.^r Luigi Duport | Musica | Del Sig.^r Conte di Gallenberg»).

92] I-Na PI 88/14 (abolizione del divieto di consultare gli spartiti conservati nell'archivio 1833).

93] Dal 1808 Sigismondo godeva di un alloggio all'interno del collegio di San Sebastiano (I-Na PI 82/2).

94] A-Wn 115/14-6 (22 settembre 1821, Appendice, doc. 6).

chivio musicale,⁹⁵ nel quale è confluito un gran numero di suoi manoscritti già a partire dalla fondazione della *biblioteca musica* voluta da Saverio Mattei per il conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini (nel 1821 è anche cancelliere presso il Regio Giudicato di S. Giuseppe, incarico che lo tiene occupato – come egli stesso comunica a Kandler – tutte le mattine fino all’una).⁹⁶

Anche dopo aver depositato una parte, seppur cospicua, della propria collezione in conservatorio (come testimonia l’*Indice* stampato nel 1801),⁹⁷ Sigismondo ha continuato a coltivare la propria «musicale mania» acquistando e copiando un amplissimo numero di partiture e di libretti, ora rilevando interi fondi da rigattieri (è il caso delle partiture di Francesco Ricupero),⁹⁸ ora scambiando materiali con altri collezionisti, talvolta acquistando, talvolta vendendo. Sono ben documentati i suoi contatti con Gaspare Selvaggi, per il quale nell’agosto 1819 aveva agito da intermediario/garante presso la commissione del collegio di musica per promuovere l’acquisto dei manoscritti dell’abate.⁹⁹

Nella penultima lettera, datata 11 ottobre, Sigismondo scrive: «bisogna, che io vada in Archivio a sceglierne delle altre, che veramente essendo il mese di villeggiatura io non sono obbligato a visitare l’archivio; ma dimani vi andrò a bella posta a pescarne delle altre, per cui mi ho fatta la copia di ciò che avete chiesto».¹⁰⁰

95] Nel 1819 era stato nominato un aiutante archivio, Cesare Villani (I-Na PI 83/42).

96] A-Wn 115/14-1, 8 agosto 1821 (Appendice, doc. 1).

97] *Indice di tutti i libri*.

98] I-Na PI 83, c. 2r-v: «Dopo tutto ciò altri acquisti ha fatti l’archivio, e tutti rimarchevoli. Primo tutte le carte autografe in gran quantità del nostro bravo professore contrappuntista Francesco Ricupero: carte che i citati Issuard [*recte* Isouard] e Krayzer [*recte* Kreutzer] volevano acquistare per ducati tremila pel nuovo Istituto; ma perché il Ricupero voleva essere ammesso per membro dell’istituto medesimo di Parigi, e | non avendo tal facoltà detti due commissionati, rimase l’affare indeciso. Essendo poi passato a miglior vita nel 1802 il detto Ricupero, lasciò una sua vecchia sorella la quale vender volea le carte ad un rivendugliolo; e l’oratore sendone stato informato, andò subito a ritrovarla in casa col direttore del collegio, e si convenne con la medesima cedere le carte all’archivio, in più di cento pezzi tutti originali, e frattanto pel rimanente della di lei vita se le assegnarono ducati sei al mese pel vitto, e due stanze nell’abolito conservatorio di S. Onofrio, ove in men di due anni si morì; ed ivi ancor fu sotterrata; e così l’archivio venne ad acquistar tali carte di sommo valore e rare, e da niun altro possedute».

99] Cfr. p. 194 e Rosa Cafiero, *Una sintesi di scuole napoletane: il “Trattato di armonia” di Gaspare Selvaggi (1823)*, «Studi musicali», XXX, 2001, pp. 411-452: 449. La prima richiesta di Selvaggi risale all’8 gennaio 1819 (I-Nc Archivio storico *Ministeriali*, 9/1048); il 16 aprile la commissione richiede il prezzo delle «carte di musica» (*ivi*, *Ministeriali* 9/1079); il 20 ottobre la commissione decide di non acquistare la collezione Selvaggi (*ivi*, *Ministeriali* 9/1129). Il 31 marzo 1819 il marchese Michele Arditi aveva donato la propria collezione al collegio di musica; Sigismondo controfirma l’elenco delle «carte musicali» in data 8 maggio, affermando di averle «inventariate, ed incassate in Archivio» (I-Nc Archivio storico *Ministeriali* 9/1074).

100] A-Wn 115/14-12 (Appendice, doc. 11).

La voce di Kandler è registrata nelle descrizioni della collezione musicale di Sigismondo che egli affiderà alle pagine della «Allgemeine musikalische Zeitung» nel 1821 e del periodico «Caecilia» stampato a Mainz dagli eredi dell'editore Schott nel 1827. Cosa il giovane austriaco pensasse del vegliardo collezionista («ein Schacht des Wissens»,¹⁰¹ un *pozzo di scienze*) e quanto gli fosse grato per le informazioni fornitegli durante gli incontri cui fa riferimento Sigismondo¹⁰² è testimoniato in particolare nel secondo *reportage*. L'andirivieni dell'archivario fra le due collezioni e l'affannosa ricerca delle partiture sono riflessi nella descrizione dello stato dell'imponente raccolta, che da molti anni – narrerà Kandler – versa in uno stato quasi di abbandono: «Er hat ein über aus reiches, aber seit vielen Jahren ganz verwahrlostes Archiv, das nach seinem Tode wahrscheinlich nach dem Gewichte wird veräußert werden».¹⁰³

La descrizione di Sigismondo affidata da Kandler alle colonne dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» è particolarmente eloquente e plastica: i commenti riportati da Kandler («Dopo la mia morte [...] l'Archivio non sarà più. Tutto sarà smarrito e perduto!») rendono con efficacia lo scenario di cui è stato testimone. Sigismondo lamenta – fra l'altro – la mancanza di un inventario aggiornato dell'ingente raccolta (un indice verrà approntato nel 1823) e di un collaboratore (ma Kandler ben sapeva del ruolo ufficiosamente rivestito da Rocco):

Indessen ist jetzt Alles in so trauriger Unordnung, dass selbst der alte Archivar Mühe hat, ein eben verlangtes Musikstück herauszufinden. Es existirt weder ein Verzeichniss, noch sonst irgend ein Document über diese schätzbare Sammlung, welche so viele Originalien von Piccini, Sacchini, Hasse, Jomelli, Durante, Porpora, Leo, Duni, Vinci, Cafaro, Paesiello, Cimarosa und andere wichtige ausländische Musikwerke zählt. Der einzige Archiv-Schlüssel bewahrt und controlirt izt die Schätze jener Meister; fällt dieser in unreine Hände, so theilt dieses Archiv dasselbe Loos, welches leider jene der übrigen Conservatorien, und so viele

101] Kandler, *Musikstand von Neapel*, p. 284: «Die mühsamsten musikalischen Studien, verbunden mit einem Jahrhunderte von Erfahrungen, haben diesen Mann so ausgezeitiget, dass er im gesammten Fache der theoretischen und praktischen Tonkunst sowohl, als in der Litteratur desselben, ein Schacht des Wissens genannt werden kann» («I più assidui studi musicali, uniti a un secolo di esperienza, hanno segnato quest'uomo a tal punto che si può definire un pozzo di scienze tanto nell'intero campo dell'arte musicale teorica e pratica quanto nella bibliografia musicale»).

102] Kandler, *Musikstand von Neapel*, pp. 284-285: «Der Hauptverdienst dieses alten Gelehrten, welchem ich die Erweiterung und Berichtigung meiner Studien und Erfahrungen über die Musikgeschichte dieses Landes grossentheils verdanke, besteht vorzüglich darin, dass er seinen Schülern und Anhängern die Meisterstücke früherer Jahrhunderte ins Licht zu setzen sich bemühte» («Il merito principale di questo vecchio studioso, cui devo in gran parte l'ampiamiento e la correzione dei miei studi e delle mie esperienze sulla storia musicale di questo paese, consiste in primo luogo nell'aver messo in risalto i capolavori dei secoli passati presso i suoi studenti e seguaci»).

103] *Ivi*, p. 284 («Ha un archivio assai ricco, ma da molti anni abbandonato, che dopo la sua morte verrà probabilmente venduto a peso»).

Musik-Archive in Rom, Bologna, Mailand, und vor allem das so übel mitgenommene Venedig getroffen hat. Der Archivar hat wohl in mehrern Vorstellungen die Notwendigkeit der Verfertigung eines solchen Verzeichnisses der Oberleitung vorgestellt. Weil indess die Beyhülfe eines zu honorirenden Adjuncten dazu erfordert wird, so konnte er seit Jahren noch keine Genehmigung dazu erhalten. Dopo la mia morte, ruft der gute Alte oft und mit durchdringender Wehmuth aus, l'Archivio non sarà più. Tutto sarà smarrito e perduto! Und doch denkt Niemand an die Notwendigkeit dieser Maassregel. Die Anschaffungen neuer Werke sind wegen Mangel an disponiblen Fond ungemein beschränkt.¹⁰⁴

Nel reclamare la restituzione dei fascicoli relativi ad alcune sezioni ancora incomplete dell'*Apoteosi* prestati al giovane viennese perché fossero copiati (in particolare quelle dedicate alla musica sacra e alla «Musica Teatrale») Sigismondo ci fornisce un'interessante descrizione e autoanalisi delle proprie tecniche di scrittura, utilizzando efficaci metafore edilizie (fondamenta, «astraco», quarto di mezzo) e dimostrando come l'«intero palagio» venga edificato lasciando sedimentare gli scritti e riprendendoli a distanza di tempo, «variando di quà, e di là», dopo averli lasciati riposare.

Voi avete preso dell'Opera mia quella parte che tratta de' Conservatorj, e questa è compita: ma avete prese altre carte, ove vado a parlare della musica da Chiesa, e qualche cosa cominciata della Musica Teatrale, ma queste carte mi servono, perché quando mi vien noja, ne prendo in mano una tutta diversa, e così lascio le fondamenta, e vado sull'astraco al Cielo,¹⁰⁵ poscia al quarto di mezzo &c; e variando di quà, e di là, mi trovo edificato l'intero palagio.

104] “Tuttavia ora è tutto in un triste disordine, tanto che lo stesso vecchio archivista ha difficoltà a rintracciare un brano musicale a lui richiesto. Non esiste né un inventario, né un documento qualsiasi di questa ragguardevole collezione, che contiene così tanti originali di Piccini, Sacchini, Hasse, Jommelli, Durante, Porpora, Leo, Duni, Vinci, Cafaro, Paisiello, Cimarosa e altre importanti composizioni straniere [ossia italiane]. Solo la chiave dell'archivio protegge e controlla i tesori di quei maestri; dovesse cadere in cattive mani, l'archivio subirebbe la stessa sorte che purtroppo hanno avuto quelli degli altri conservatori e così tanti altri archivi musicali a Roma, Bologna, Milano e soprattutto nella maltrattatissima Venezia. L'archivista ha bensì più volte fatto osservare alla direzione la necessità della redazione di un simile inventario. Poiché però si richiederebbe l'aiuto di uno stipendiato aggiuntivo, non ne ha ottenuto in tanti anni l'approvazione. ‘Dopo la mia morte’, esclama sovente il buon vecchio con intensa malinconia, ‘l'Archivio non sarà più. Tutto sarà smarrito e perduto!’ E tuttavia nessuno pensa alla necessità di questa misura. Le acquisizioni di nuove opere sono estremamente limitate dalla mancanza di fondi disponibili”; Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*, col. 872.

105] Astraco, solaio (cfr. Vincenzo de Ritis, *Vocabolario napoletano lessigrafico e storico*, Napoli, Dalla Stamperia Reale, 1845, I, p. 191). Terrazzo (cfr. Raffaele D'Ambra, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri* [...], [Napoli], A spese dell'Autore, 1873). Segnaliamo che fra gli autori di riferimento ai quali D'Ambra attinge (ivi, p. V) è da annoverare Giuseppe Sigismondo, di cui sono citati *Canzone e Strammuotte* (1790) e *Le due fughe*, commedia manoscritta (1794); cfr. Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche*, p. 427 (Martorana segnala una raccolta manoscritta di canti carناسcaleschi in napoletano e in italiano realizzata da Sigismondo, che «ne fece un volume a cui appose una prefazione»; riferimenti alla biografia di Sigismondo sono alle pp. 386-387).

E voi che siete giovane, e ardente, prendete adagio la fatica; che chi vada adagio, fa viaggio: lasciate che la vostra composizione si faccia un sonnetto; poi alla scordata, andategli a fare un complimento, e così conoscerete meglio di che umore ella sia, e quando ella non sembri più vostra.¹⁰⁶

Possiamo ipotizzare che Kandler abbia utilizzato i giudizi di Sigismondo espressi in queste sezioni non restituite (in particolare quelle sulla musica sacra) e li abbia fatti propri? Nel marzo 1822 le «Effemeridi letterarie di Roma»¹⁰⁷ (nel frattempo Kandler è passato da Napoli a Roma) pubblicano una lettera del giovane austriaco *Sullo stato presente della musica in Napoli*, in cui egli narra di aver assistito, fra l'altro, ad alcune esecuzioni di musica sacra: le «Vigilie, e la Messa cantata in S. Giacomo li 24. e 25. Luglio» 1821 (di cui segnala un *Dixit* di Giacomo Tritto),¹⁰⁸ un «superbo *Magnificat* di Leonardo Leo in *A. minore*, con bella fuga»¹⁰⁹ e una messa solenne di Luigi Mosca¹¹⁰ cantata nella Cappella di corte il 15 agosto («ambe eseguite dalla *Cappella Reale*»). La sua posizione di *laudator temporis acti* e di dichiarato misoneista (che lo portano a ingaggiare una vera e propria crociata antirossiniana)¹¹¹ emerge con evidenza:

Li 15 Agosto sentii alla Cappella Reale una Messa composta dal Maestro secondario della Cappella signor Mosca; quale Messa, tenuta entro i limiti della sana ragione, dimostrò validamente, che il Maestro non appartiene alla schiera volgare; perché conoscendo le gloriose fatiche de' trapassati suoi predecessori, imitandole, e rammentandole, sa adoperarne con buon successo lo stile sobrio, modesto, e conveniente alla dignità del luogo. La fama non

106] A-Wn 115/14-2: 29 agosto 1821 (Appendice, doc. 2). Cfr. Cafiero, «Esistevano in Napoli quattro Licei», pp. 448-449.

107] Kandler, *Sullo stato presente della musica in Napoli*, pp. 59-61.

108] Giacomo Tritto (1733-1824), maestro della Real Camera e Cappella palatina dal 14 luglio 1816 (cfr. Rosa Cafiero – Marina Marino, *La musica della Real Camera e Cappella Palatina di Napoli fra Restaurazione e Unità d'Italia. II: Organici e ruoli (1815-1864)*, «Studi Musicali», XXXVIII, 2009, pp. 133-206: 146). Dalla lettera di Sigismondo a Kandler del 13 ottobre 1821 (A-Wn 115/14-13, Appendice, doc. 12) apprendiamo che Sigismondo aveva fatto copiare due composizioni sacre di Tritto, una «Messa a 4 Voci in Palestina» (non presente nella collezione Kiesewetter a Vienna) e un «Beatus Vir a 5». Tritto viene definito «ein Schacht des Wissens», un *pozzo di scienze* (Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*, col. 856), proprio come Sigismondo.

109] Cafiero – Marino, *La musica della Real Camera*, pp. 150-152.

110] Luigi Mosca (1775-1824), coadiutore della Real Camera e Cappella palatina (cfr. *ibidem* e Kandler, *Sullo stato presente della musica*, p. 61).

111] *Ivi*, pp. 58-59: «Chi avrebbe potuto pensare, che anche ne' templi di questa, specialmente per la musica chiesastica, si celebre Capitale, dovessero penetrare sfacciatamente, e dominare sulle cantorie le lascivie musicali della scena? Pure la cosa è così: e prescindendo dalle poche musiche eseguite dalli rispettabili Artisti della Cappella Reale, e quelle dirette dall'illustre Zingarelli, dappertutto quasi si è perduto il senso ed il gusto per quella musica sublime, che esprime un amore elevato sopra i desiderj terreni, che santifica gli animi, e provoca il renitente cuore dell'uomo all'adorazione d'Iddio».

ha sufficienti bocche per pubblicare la splendida sentenza, che senza profondo rispetto, e indefesso studio de' classici Scrittori trapassati, noi posteri non possiamo giungere giammai alla meta.¹¹²

Da alcuni manoscritti che Kandler portò con sé come ricordo del soggiorno napoletano – e che sono confluiti nella *Bibliotheca Poelchaviana* – possiamo tracciare un'ideale mappatura delle sue frequentazioni fra luglio e novembre 1821: segnaliamo Domenico Corigliano, marchese di Rignano¹¹³ (che gli regala un «Piccolo attestato di amicizia», la canzonetta *Soavi zeffiri non sussurrare*, 1 luglio), Tommaso Consalvo¹¹⁴ e il calcografo Giuseppe Girard, che dedica «al Sig.r Francesco S. Kandler» l'aria *Da crudeli opposti affetti* dall'*Arminio* di Stefano Pavesi (Venezia, Teatro della Fenice, carnevale 1821), apparsa con il numero editoriale 234.¹¹⁵ È possibile ipotizzare che Kandler abbia incontrato Girard grazie alla mediazione di Corigliano (collaboratore del calcografo fin dai primi numeri del catalogo editoriale, apparsi nell'autunno 1817), la cui *Lira sentimentale* (collezione di trentasei ariette scelte per soprano con accompagnamento di pianoforte), è annunciata dalla stampa periodica alla fine di settembre?¹¹⁶ Corigliano è un collezionista raffinato, che vanta fra i suoi manoscritti di pregio l'autografo dello *Stabat Mater* di Pergolesi.¹¹⁷

L'apprezzamento di Kandler per le composizioni di Luigi Mosca è riflesso nella presenza di un autografo del musicista (datato 27 settembre 1822)¹¹⁸ nella collezione berlinese di Poelchau.

Leggendo l'*Apoteosi* si ha spesso la sensazione che Sigismondo abbia in mente di condurre il lettore lungo un percorso in cui egli stesso fa da cicerone,¹¹⁹

112] *Ivi*, p. 60.

113] D-B Mus. ms autogr. Corigliano, D. 1 M (la data è annotata da Kandler: 1 luglio 1821). Prima di confluire nella *Bibliotheca Poelchaviana* il manoscritto è appartenuto – oltre che a Kandler – ad Aloys Fuchs (1799-1853), che scrive le annotazioni sull'etichetta (RISM 464110114). Identica sorte per gli autografi di provenienza napoletana (Lanza, Consalvo, Mosca) collezionati da Kandler (cfr. *supra*, nota 45 e *infra*, note 114 e 118).

114] D-B Mus. ms autogr. Consalvo, T. 1 M (11 novembre 1821; RISM 464110109).

115] Da una ricostruzione del catalogo editoriale di Girard è possibile datare l'uscita della composizione a partire dai primi di ottobre 1821; cfr. Rosa Caferio – Francesca Seller, *Editoria musicale a Napoli attraverso la stampa periodica: il «Giornale del Regno delle Due Sicilie» (1817-1860)*, «Le fonti musicali in Italia. Studi e ricerche», III, 1989, pp. 57-90: 67.

116] *Ibidem*. Il primo fascicolo della *Lira sentimentale* viene stampato con il numero editoriale 241.

117] Cfr. Carlantonio de Rosa, marchese di Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli [...]*, Napoli, Dalla Stamperia Reale, 1840, pp. 56-64: 62.

118] D-B Mus. ms. autogr. Mosca, L. 2 M.

119] Prendiamo la formula in prestito da Paola D'Alconzo, che descrive l'impostazione della *Descrizione della città di Napoli* (Paola D'Alconzo, *Giuseppe Sigismondo (Napoli, 1739-1836)*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di*

svelando dettagli (biografici e/o aneddotici) frutto di studio documentario, bibliografico,¹²⁰ o di testimonianze dirette. È il caso – fra l'altro – della biografia di Pasquale Cafaro,¹²¹ per la quale l'archivario copia – per documentarsi – la vulgata (l'*Elogio* di Giovanni De Silva),¹²² ma scrive ex novo un elogio in stile squisitamente sigismondiano. Nella prosa di Sigismondo traspare sempre un percorso personale, modellato intorno alla costruzione della *sua* biblioteca musicale, partendo dalla quale vengono tracciate le coordinate storiche ed estetiche dei musicisti presi in esame nella galleria di ritratti.

Se il passaggio di Kandler nello *scriptorium* di Sigismondo ha decretato la sopravvivenza e la conservazione dell'*opus magnum*,¹²³ è verosimile immaginare che Sigismondo abbia continuato a lavorare con lo zelo e con la certossina applicazione che traspaiono dal breve epistolario sull'«intralciatissimo autografo» giunto, dopo la sua morte, nelle mani del marchese di Villarosa.¹²⁴ Nonostante l'età avanzata, l'arzillo archivario aveva continuato anche a impartire lezioni di canto, come segnalava Dennis Libby citando alcuni solfeggi manoscritti che risalgono al 1824.¹²⁵ La nomina di Francesco Florimo per suo

una città, a c. di Francesca Amirante, Fiorella Angelillo, Paola D'Alconzo, Paola Fardella, Ornella Scognamiglio, Enrica Stendardo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 104-108: 106). Cfr. anche i saggi di Leonardo Di Mauro (*Il patrimonio storico-artistico nelle guide tra '800 e '900*, ivi, pp. 315-332: 323) e di Ermanno Bellucci (*Le guide di Napoli come prodotti editoriali*, ivi, pp. 333-358: 347-348).

120] Sotto questa luce va iscritta la presenza fra i fascicoli manoscritti dell'*Apoteosi* della traduzione italiana del capitolo dedicato ai «musiciens de Naples les plus célèbres» in Jean-Clau-
de Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* [...], À Paris, [Imprimerie de Clousier], 1781, pp. 161-170. Cfr. Cafiero, «Esistevano in Napoli quattro Licci», p. 446.

121] Cfr. Dennis Libby, *Giuseppe Sigismondo, an Eighteenth-Century Amateur, Musician, and Historian*, «Studi Pergolesiani / Pergolesi Studies», II, 1988, pp. 222-238: 229.

122] Giovanni de Silva de' marchesi della Banditella, *Elogio di Pasquale Cafaro maestro di Cappella Napoletano*, s. l. [Napoli], s. e., 1788 (recensito nelle «Effemeridi letterarie di Roma», XVII, 1788, pp. 203-206). Cfr. Lucio Tufano, *La musica nei periodici scientifico-letterari napoletani della fine del XVIII secolo*, «Studi musicali», XXX, 2001, pp. 129-180: 133.

123] Kandler traduce in tedesco l'*Apoteosi della musica*, ma non farà in tempo a pubblicarla integralmente; il manoscritto di tale traduzione, oggi custodito a Göttweig (Niederösterreich, A-GÖ) nel *Musikarchiv* della Benediktinerstift (*Materialien zur Geschichte der 3 Conservatorien in Neapel so wie zu den Biographien der berühmtesten Meister der neapolitanischen Schule* [...] aus dem Italienischen übersetzt), confluito nella biblioteca di Aloys Fuchs dopo la morte di Kandler, è datato 1830; cfr. Cafiero, *Tracing a History of the Neapolitan School*, p. 71. Fuchs legge (e annota) il manoscritto nel dicembre 1835 e decide di conservarlo nella propria biblioteca (forse progettando di utilizzarlo in futuro per le proprie ricerche e per un'eventuale pubblicazione), mentre sceglie di inviare a Georg Poelchau (al quale scrive il 6 gennaio e il 10 febbraio 1836) il manoscritto dell'*Apoteosi* fatto copiare da Kandler a Napoli (ivi, pp. 69-71).

124] Villarosa, *Memorie dei compositori di musica*, p. iii.

125] Cfr. Libby, *Giuseppe Sigismondo*, p. 230.

coadiutore all'archivio è testimoniata nei documenti il 7 dicembre 1825.¹²⁶ Un registro di biblioteca con appunti di Sigismondo testimonia la sua attività fino al 26 settembre 1825.¹²⁷

Nell'epistolario con Kandler ricorrono alcuni riferimenti alla progettata biografia di Jommelli: il 7 ottobre Sigismondo prega Kandler di prestargli nuovamente un volume (che evidentemente aveva in precedenza preso in prestito e già restituito almeno un'altra volta), riferendosi alla miscellanea dedicata ai maestri di cappella stampata nel 1819 che riuniva tutte le biografie di musicisti e di cantanti apparse fino a quel momento nelle raccolte del calcografo Gervasi.¹²⁸ Aveva dunque in mente di includere nell'*Apoteosi* una biografia di Jommelli per rettificare e integrare informazioni. Sarà riuscito nel suo intento? Il 29 agosto afferma: «rifarò Jommelli»;¹²⁹ il 27 settembre descrive il progetto in maniera più articolata:

Io sto lavorando, siccome ho un po' di tempo, per quello [elogio] di Jommelli, che sarà più breve di quello del Mattei, cioè scrittogli da me, ma portato poi colla sua erudita penna, secondo meglio stimò; ma io in questo affare, non credo dover uscire da due punti. Epoca, e lodi non esagerate, e precisione.¹³⁰

Sigismondo sente la necessità di informare Kandler del ruolo svolto nella stesura dell'elogio realizzato da Mattei, che lo avrebbe portato a compimento «colla sua erudita penna, secondo meglio stimò» e si ripromette di seguire due linee-guida: epoca e lodi «non esagerate», ma soprattutto «precisione».¹³¹

126] I-Nc Archivio storico *Ministeriali*, 15/1766; alla fine di ottobre 1825 l'impresario Domenico Barbaja aveva segnalato che Sigismondo era spesso assente e rendeva difficoltosi i prestiti delle partiture depositate in conservatorio: «Tutte le volte, che l'impresa abbisogna d'imprestare de' spartiti dal Real Conservatorio sperimenta de' ritardi, giacché l'archivario Signor Sigismondi per la sua avanzata età non è sempre presente nel detto Conservatorio» (I-Na *Teatri*, 51, inc. 16, c. 3r).
127] I-Nc Sala Consultazione Conservatori 5,5,3/15 (5-26 settembre 1825); un primo registro descrive l'attività dal 30 marzo 1817 al 29 maggio 1821 (I-Nc Sala Consultazione Conservatori 5,5,3/14).

128] *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, 1819.

129] A-Wn 115/14-2 (Appendice, doc. 2).

130] A-Wn 115/14-9 (Appendice, doc. 8). Saverio Mattei, *Elogio del Jommelli o sia Il progresso della poesia e musica teatrale*, Colle, Angiolo M. Martini, 1785 (rist. anast. Bologna, Forni, 1987).

131] Citiamo, per tutti, il riferimento all'apprendistato di Jommelli: «Nel 1728 a' 10 settembre fu ricevuto per alunno Nicola Jommelli di Aversa, stante una relazione favorevole fattagli dal primo maestro Nicola Fago e dal Padre Rettore del luogo di esser egli bravo cantante di tenore ed istruito nel contropunto. Ecco ch'egli non era più in Sant'Onofrio, e perché? Si dirà da me nella sua vita» (cfr. *infra*, p. 104). Su Sigismondo copista delle composizioni di Fago cfr. Stephen M. Shearon, *Watermarks and Rastra in Neapolitan Music Manuscripts 1790-1815*, in *Puzzles in Paper: Essays from the International Conference on the History, Function, and Study of Watermarks*, Roanoke, Virginia, ed. by Daniel Wayne Mosser, Michael Saffie, Ernest W. Sullivan, New Castle: Oak Knoll Press / London: The British Library, 2000, II, pp. 107-123.

Quanto avrà ritenuto di dover correggere o emendare dalla biografia di Giustiniani? E dall'*Elogio* matteiano?

Come sappiamo dai documenti d'archivio,¹³² l'acquisto della collezione musicale di Giuseppe Sigismondo alla sua morte fu approvato dalla commissione del collegio di musica (Francesco Saverio de Rogati, Duca di Noja e Leonardo Marinelli, mediatore il direttore Zingarelli) l'8 marzo 1827. È verosimile ipotizzare che Rocco abbia tentato di vendere anche il manoscritto dell'*Apoteosi* o di promuoverne la pubblicazione anche prima di rivolgersi al marchese di Villarosa? Avrà mantenuto i rapporti con il conte di Camaldoli, Francesco Ricciardi, che si era offerto di far pubblicare l'*Apoteosi* a sue spese? Ai primi di aprile 1827 Ricciardi, su consiglio del re Francesco I, si era allontanato con la famiglia da Napoli, dove sarebbe ritornato nel gennaio 1828.¹³³

Un'ulteriore pista investigativa per risalire all'ultima versione dell'*Apoteosi* potrebbe essere aperta prendendo in esame la produzione letteraria del marchese di Villarosa anteriore al 1840, anno di stampa delle *Memorie dei compositori del Regno di Napoli*.¹³⁴ Gioverà ricordare che Carlantonio de Rosa aveva contribuito alla *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei* curata da Emilio De Tipaldo a partire dal 1834.¹³⁵

Fra i manoscritti di Kandler, insieme alle missive di Sigismondo, si conserva un breve cammeo biografico di Zingarelli (quindici righe)¹³⁶ abbozzato

132] I-Na PI 85; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 300.

133] Cfr. Giuseppe Ricciardi, *Memorie autografe d'un ribelle, ovvero Prolegomeni del fuoruscito*, Milano, Natale Battezzati editore, 1873 (seconda edizione eseguita su quella di Parigi del 1857), pp. 91-128 (il viaggio-esilio portò la famiglia Ricciardi a Roma, Firenze, Genova, Pavia, Milano, Verona, Bologna, Ferrara, Rovigo, Padova, Venezia).

134] *Epicedia selectiora quorundam illustrium poetarum: qui saeculo XV ad hanc usque aetatem Neapoli floruerunt* [...], Neapoli, Ex Regia Typographia, 1822; *Ritratti poetici di alcuni uomini di lettere antichi e moderni del regno di Napoli*, Napoli, Dalla Tipografia di R. Manzi, 1825 (rist. Napoli, Dalla stamperia e cartiera del Fibreno, 1834); *Memorie degli scrittori filippini, o siano della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri, raccolte dal marchese di Villarosa*, Napoli, Dalla Stamperia Reale (II, Dalla Tipografia di Porcelli 1842), 1837-1842.

135] *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo*, Venezia, Dalla tipografia di Alvisopoli, 1834, I, pp. 33-34 (Baffi, Pasquale), 72-73 (Gioffredo, Mario Gaetano), 185-195 (Pergolese, Giambattista), 277-278 (Carafa, Giovanni), 283-285 (Lupoli, Vincenzio), 285-286 (Serao, Francesco), 327-328 (Quattromani, Luigi). Questo riutilizzo delle informazioni biografiche su Pergolesi si colloca a breve distanza dalla *Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di Gio. Battista Pergolese celebre compositore di musica*, Napoli, Stamperia e cartiera del Fibreno, 1831. Cfr. Francesco Degrada, *Giuseppe Sigismondo, il marchese di Villarosa e la biografia di Pergolesi*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», III, 1999, pp. 251-277. Nel 1837 vengono stampati gli elogi di Pasquale Anfossi (*Biografia degli Italiani illustri*, Venezia, Alvisopoli, 1837, IV, pp. 404-405) e di Pasquale Cafaro (*ivi*, pp. 390-391).

136] A-Wn 115/14-14, c. 1r (riprodotta e chiosata nell'appendice, doc. 13).

dall'archivario (destinato a essere inserito nell'*Apoteosi della musica*? Per uso del «rispettabilissimo amico Francesco» che gliene aveva fatto esplicita richiesta?). Kandler utilizza queste informazioni affermando di averle ricevute da Zingarelli in persona, il quale lamentava che né Gerber,¹³⁷ né Choron,¹³⁸ né Bertini¹³⁹ erano riusciti a scrivere una sua biografia soddisfacente e lo aveva pregato di tentare «eine ausführliche Beschreibung seines Lebens und seiner Werke» («una descrizione esauriente della sua vita e delle sue opere»). E non risparmia a Zingarelli il suo giudizio *tranchant*, decretando l'origine di una tradizione fortemente denigratoria dell'operato del musicista alla direzione del collegio di musica che giungerà fino a Fétis:

Aufrichtig gesprochen, hat sich dieser gründliche Tonsetzer, dessen vortreffliche Eigenschaften mir übrigens ein ganz eigenes Gefühl der Verehrung einflössten, noch kein reelles Verdienst um diess Institut erworben. Er führt daselbst ein ziemlich passives Mönchsleben, indem er voll der Meynung, man müsse Gott mehr als den Menschen dienen, sich fast ausschließend der Lektüre geistlicher Bücher und der Kirche zu widmen scheint. Die Gründe, warum Z. Cyniker geworden, dürften ausser ihm zu suchen und zu finden seyn. Die einzigen Schüler, welche seinem durch Rath und That ausgezeichnetem Beystande ihr glückliches Fortkommen als Componisten zu verdanken haben, sind: Manfroce, ein äusserst hoffnungsvoller Tonsetzer, der jedoch nach einigen sehr glücklichen Proben (seine *Ecuba*, welche er für Neapel, und *Zuleima*, die er für Rom geschrieben, haben ihm Ehre von den Kennern und Beyfall im grossen Publikum verschafft) im frühern Jünglingsalter starb; dann Mercadante, welchen Zingarelli, wie er mich wiederholt versicherte, nichts weniger als der Schule entlassen hat.¹⁴⁰

137] Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Leipzig, bey A. Kühnel, 1814, IV, coll. 645-646. Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*, col. 841 nota: «Ich bin es dem ehrenwerthen Maestro bey dem Umstande, dass weder Gerber noch Choron und Bertini Befriedigendes über ihn geliefert haben, schuldig, sobald sich mir Musse ergibt, eine ausführliche Beschreibung seines Lebens und seiner Werke zu versuchen. Dermalen genüge folgende kurze, aus einem Briefe desselben entlehnte Note» («Non appena mi si presenti [un periodo di] ozio, debbo a questo onorevole maestro di tentare una descrizione esauriente della sua vita e delle sue opere, considerato che né Gerber né Choron né Bertini hanno prodotto alcunché di soddisfacente su di lui. Basti ora la seguente breve nota, tratta da una sua lettera»).

138] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, pp. 447-448.

139] Bertini, *Dizionario storico-critico*, IV, pp. 142-144.

140] «A dire il vero, questo profondo compositore, le cui ottime qualità mi risvegliano del resto un particolare sentimento di devozione, non ha ancora acquisito alcun reale merito riguardo a quest'istituto. Vi conduce una vita passiva e monacale, sottoscrivendo all'opinione secondo la quale bisogna servire Dio più degli uomini e dedicandosi quasi esclusivamente alla lettura di libri religiosi e alla Chiesa. I motivi che hanno reso Zingarelli un cinico vanno presumibilmente cercati e trovati fuori di lui. I soli allievi che devono la loro fortuna come compositori a lui e al suo appoggio con le parole e coi fatti sono: Manfroce, un compositore di ottime speranze, che purtroppo morì giovanissimo dopo alcune prove assai felici (la sua *Ecuba* scritta per Napoli e la *Zuleima* scritta per Roma gli hanno valso l'onore dei conoscitori

A trent'anni dalla scomparsa di Giuseppe Sigismondo «vecchio descrittore della nostra città, poeta comico, e musico reputatissimo» affiora un breve cammeo a lui dedicato nelle pagine della *Descrizione della città di Napoli* di Achille de Lauzières, di Gaetano Nobile e di Raffaele D'Ambra:

E qui son lieto di additarvi che al componimento dell'archivio, quando i conservatorii furono fusi nell'unico di S. Sebastiano, grandemente giovò l'ingegno e l'opera di Giuseppe Sigismondo, il vecchio descrittore della nostra città, poeta comico, e musico reputatissimo; il quale a buon diritto deve esserne salutato fondatore, e quindi esimio accrescitore, perocché tutta la sua cospicua raccolta di carte antiche e de' suoi tempi generosamente profferse al conservatorio, della cui fama fu tenerissimo. Egli ne fu archivario dal tempo della fondazione sino alla sua morte che avvenne nel 1826. E noi in memoria di tanto virtuoso e dotto concittadino facciam voti che la sua immagine si vegga raccolta tra quelle de' dotti maestri che si serbano nella sala dell'archivio, da lui fondato.¹⁴¹

Come chiosa a questo tributo al ruolo svolto da Sigismondo si legge:

Un ritratto del Sigismondo, giovenil lavoro dell'egregio Aniello d'Aloisio,¹⁴² è gelosamente serbato dal sig. Raffaele d'Ambra, che l'ebbe in dono da' figli dell'ill. defunto, di cui fu discepolo.¹⁴³

Nel febbraio 1882 Raffaele d'Ambra donerà il ritratto di Sigismondo al collegio di musica.¹⁴⁴

e l'applauso del grande pubblico); e Mercadante, che Zingarelli – come mi ha più volte assicurato – ha niente meno che espulso dalla scuola”; Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*, coll. 841-842.

141] de Lauzières – D'Ambra – Nobile, *Un mese a Napoli*, p. 237.

142] Aniello d'Aloisio (1775-1855), professore del Real Istituto di Belle Arti nel 1830 (cfr. il *Catalogo delle opere di belle arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 Ottobre 1830*, Napoli, Dalla Stamperia Reale, 1830, p. 22 n. 162). A d'Aloisio nel 1833 il marchese di Villarosa aveva commissionato un dipinto (cfr. Carlo Padiglione, *Memorie storiche artistiche del Tempio di S. Maria delle Grazie Maggiore a Capo Napoli, con cenni biografici di alcuni illustri che vi furono sepolti* [...], Napoli, Stabilimento tipografico di Vincenzo Priggiobba, 1855, p. 217). Cfr. Costanza Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze, Le Monnier, 1963, p. 115.

143] de Lauzières – D'Ambra – Nobile, *Un mese a Napoli*, p. 237. Un ampio capitolo (pp. 233-246), collocato alla fine della terza giornata, è dedicato alla descrizione del collegio di musica.

144] Il ritratto di Sigismondo, oggi conservato nella quadreria del Conservatorio di musica “San Pietro a Majella”, è descritto (ma non attribuito) in *Dal segno al suono. Il conservatorio di musica San Pietro a Majella. Repertorio del patrimonio storico-artistico e degli strumenti musicali*, a c. di Gemma Cautela, Luigi Sisto, Lorella Starita, Napoli, arte-m, 2010, p. 161 (I.157): *Repertorio dei dipinti e delle sculture*, a c. di Gemma Cautela, Lorella Starita (*Donato al collegio di musica dal cav. Raffaele d'Ambra agli 8 febbraio 1882*). Il ritratto è segnalato (e riprodotto) in Ettore Santagata, *Il museo storico musicale di “S. Pietro a Majella”*, Napoli, R. Stabilimento Tipografico Giannini & Figli, 1930, p. 42 (n. 214).

Appendice

1. A-Wn 115/14-1: 8 agosto 1821, mercoledì.

[1r] Amico, e Signore

Giusta il nostro Concertato mi do il vantaggio di rimettervi i tredici pezzi da voi scelti.

Il solo pezzo numero 10 lo darete a mio figlio, perché ve ne farà egli la copia; perché non deve passare in mano de' copisti. Questo è un mottetto,¹⁴⁵ ch'è quasi un secolo si esegue in tutti i nove giorni della Novena del Santo Natale di Nostro Signore nella Real Chiesa di San Domenico,¹⁴⁶ con immenso concorso, ed un'altra copia ne conservano i Padri dell'Oratorio¹⁴⁷ che anche ne fanno in detta Novena cantar qualche pezzo; ma il suo *debut* lo fa in San Domenico, e voi dovreste anche concorrervi tutte le sere. Il maestro Giordani¹⁴⁸ fu a tempi dello Scarlatti, e di queste cantate ne avea fatte altre nove, ma questa fu l'ultima ch'ei scrisse, e lo ha immortalato. Io ne ho scritto il suo Elogio.¹⁴⁹

Io ho da mettere le parole ad alcuni pezzi scritti da mio figlio, ma pel mio impiego, e pel caldo eccessivo, non mi è avanzato tempo; ma dimani, o dopo dimani sarà anche ciò disbrigato.

Come anche mi applicherò delle sere sulle biografie sfigurate fatte non da persone sciocche, ma prosuntuose che voglion parlare di ciò, che non sanno: ma *videant ipsi*. Il Signor Gervasio per mezzo del maestro Zingarelli, volle da me alcune notizie, che gliele diedi; ma poi, credo, che non abbiano fatto conto alcuno, perché poco confa- [1v] centi al di lui gusto. Eppoi, a che apporre su di ciascuno elogio quei ridicoli Santilli¹⁵⁰ pe' ragazzi? Quando non ve n'è un solo che sia vero? O bene. Se è falso il ritratto, come non assi a dubitar dell'Elogio? Voi non ne conoscete neppur uno di tali fanfaluchieri pescati dal Gervasio,¹⁵¹ e ringraziate il cielo.

145] *Elenco del 1826 n. 322*: «Mottetto Pastorale a' 4. voci con Violini». A-Wn SA.67.C.20 (Tammen, *"Musicale mania"*, p. 57).

146] Cfr. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, II, pp. 5-32.

147] Cfr. Salvatore Di Giacomo, *Archivio dell'Oratorio dei Filippini*, Parma, Fresching, 1918, p. 57 («Giordano Carmine, Mottetto in pastorale con più voci con violini e basso»).

148] Carmine Giordani (1685-1758); A-Wn SA.67.C.20. Cfr. Tammen, *"Musicale mania"*, p. 57.

149] Nel manoscritto berlinese dell'*Apoteosi* non v'è traccia di tale elogio; ma cfr. Villarosa, *Memorie dei compositori di musica*, pp. 85-86 («fra le opere un *mottetto pastorale* per la Chiesa di S. Domenico dove si canta»).

150] Napoletano per «santino»; cfr. D'Ambra, *Vocabolario napoletano-toscano*, p. 318. Sigismondo si riferisce ai ritratti che corredevano le biografie degli uomini illustri inclusi nella raccolta di Gervasi.

151] Unica eccezione Carlo Oliva, autore della biografia di Niccolò Piccinni (cfr. *infra*, nota 215).

Io, su due triti apoftegmi¹⁵² da mettere in archivio, vi hò fatti alcuni canoni, e siccome voi me ne avete richiesto, così son andato scartabellando le immense mie cartucce, onde le ho pescate, e ve ne farò le copie,¹⁵³ ed eccone le parole.

*Longum iter per praecepta: breve, et efficax per exempla*¹⁵⁴

e l'altro

*Initium Sapientiae timor Domini*¹⁵⁵

Questi copiati in due tabelloni voleva situarli nell'archivio, cui ho regalato un ritratto di Santa Cecilia fatto per man di una donna,¹⁵⁶ e 'l martirio della medesima fatto dal rinomato Schidione;¹⁵⁷ ma mi son pentito, perché veggo, che non si è conosciuto il pregio di quest'opera &c. &c.

Perdoni le ciarle, ch'io vado a fare il cancelliere quotidiano nel Regio Giudicato di San Giuseppe, donde parto stracco, e sfinite all'una. E pieno del dovuto rispetto mi raffermo.

Post scriptum: vi prego a rimettermi l'acclusa nota.

Vostro sincero amico

Sigismondo

152] *Vocabolario universale italiano*, I (A-Bu), p. 346: «Dal gr. *apo* avanti, e *phthegma* discorso; quasi voglia dirsi espressione da porsi avanti, da preferirsi al discorso ordinario». A capo della Società Tipografica Tramater, lo ricordiamo, era Raffaele Liberatore, capo redattore dell'impresa editoriale che diede vita al *Vocabolario universale italiano*; la scelta non è casuale e permette di avere un'idea del lessico toscano e dell'uso napoletano nei circoli letterari napoletani all'epoca della stesura dell'*Apoteosi* e dell'epistolario Sigismondo-Kandler.

153] Nessun canone di Sigismondo è conservato a Vienna; cfr. Tammen, «*Musicale mania*», p. 59. I canoni sono giunti alla *Musiksammlung* della Staatsbibliothek di Berlino e sono parte integrante della collezione di Georg Poelchau (Mus. ms. autogr. Sigismondo, G.1 M; digitalizzazione <<http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/>>, attiva al 26.2.2016).

154] Seneca, *Lettere a Lucilio*, 6,5 («Il percorso è lungo se procede per precetti, breve ed efficace se procede per esempi»). «Canone in Subdiatesseron, in mezzo subdiapente, ed | in fine di nuovo in subdiatesseron per T e B» (D-B Mus. ms. autogr. Sigismondo, G.1 M, pp. 5-7), firmato «Giuseppe | Sigismondo dilettante [altra mano: Napoli] | 1821.» (p. 7).

155] Salmo 110 (*Confitebor tibi Domine*), 10 («L'inizio della sapienza è il timore di Dio»). «Canone all' Unis C e T Giuseppe Sigismondo» (D-B Mus. ms. autogr. Sigismondo, G.1 M, pp. 1-3).

156] Non è stato possibile identificare l'autrice né il dipinto.

157] Dipinti di Bartolomeo Schedoni [Schidone] (1578-1615) erano custoditi nella *Pinacoteca Borbonica* illustrata in de Lauzières – d'Ambra – Nobile, *Descrizione della città di Napoli*, p. 637: sala IV n. 129, Santa Cecilia (*Bartolommeo Schidone*). Sigismondo stesso segnala la presenza di dipinti di Schedoni nel *Real Palazzo di Capodimonte*: una sacra Famiglia «dello Schidone, di cui vi sono ancora quattro quadri; in uno si vede un soldato che parla ad una donna, la quale tiene un fanciullo, e che ne ha un altro a terra; presso di questa donna evvi un altro soldato che ascolta, e più su evvi altra donna che tiene altro fanciullo: in un altro vedesi la B. Vergine, il Bambino Gesù, e S. Giovanni, S. Stefano, e S. Francesco: gli altri due di caccia, cioè un cignale arrestato da cani, ed un orso che dilania un cane» (Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, II, p. 38).

2. A-Wn 115/14-2: 29 agosto 1821, mercoledì.

[1r] Amico stimato

Viene da voi mio figlio colla musica scrittavi, e da me riveduta, che v'è bene allo infuori di qualche parola che non aveva capita, e che io ho accomodata alla meglio.

Manca solo l'aria da voi indicata del Piccinni, che dice *Se il Ciel mi divide*¹⁵⁸ &c ma questa non è fra le mie carte: ma è sicuramente nell'archivio, fra tanti originali di tal maestro, e si può rinvenire: tra le mie carte però vi è la stessa, ma del maestro Bach, ch'è bellissima.¹⁵⁹

Una delle mie scolare eccellenti¹⁶⁰ ha cento e dieci tomi di brava musica antica, e moderna da lei raccolta, e fattasi di volta in volta copiare, di cui vi rimetto l'elenco, semmai voi, o qualche vostro amico volessimo¹⁶¹ tutta, o parte acquistarla. Volendo vederla, bisogna andar dalla signora che abita sopra Capodimonte, e potremmo andarvi assieme, prendendoci un corricolo¹⁶² ai Studj.¹⁶³

158] Aria di Cleofide, *Alessandro nell'Indie*, II, 12; la versione di Piccinni andò in scena al San Carlo il 12 gennaio 1774, con Anna de Amicis Buonsollazzi nel ruolo di Cleofide e Gaspare Pacchierotti nel ruolo di Pirro (cfr. Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli. Cronologia degli spettacoli*, Napoli, Altrastampa Edizioni, 2005, I: 1737-1799, p. 163).

159] *Elenco* del 1826 n. 778; l'aria era inclusa in un volume miscellaneo di composizioni di Johann Christian Bach; oggi (in seguito all'intervento di Florimo e dei suoi successori) è nel volume miscellaneo I-Nc Arie 84 (84@09). L'*Alessandro nell'Indie* di Bach era andato in scena al Teatro di San Carlo il 20 gennaio 1762 (con Clementina Spagnoli nel ruolo di Cleofide). Possiamo ipotizzare che Kandler, interessato alla versione di Piccinni, non abbia commissionato la copia della versione di Bach e che la trattativa non abbia avuto gli esiti sperati da Sigismondo. L'aria era inclusa nella collezione Selvaggi (cfr. GB-Lbl Add. 14249).

160] Luisa De Marco Battaglini? Cfr. *Karl Morgenstern's Reise in Italien im J[ahre] 1809*, Leipzig, P. G. Kummer, 1813, I, p. 26: «Wir fanden bey ihr eine schätzbare Sammlung von Musikalien, auch Werke Deutscher, überhaupt classischer Componisten, zumal der ältern» («Abbiamo trovato presso di lei una ragguardevole collezione musicale, anche opere di compositori tedeschi e in generale classici, particolarmente dei più antichi»). Cfr. *infra*, pp. 46-48.

161] *Voleste* (forma colloquiale napoletana).

162] Il *corricolo* è un calesse tirato da due cavalli (cfr. Alexandre Dumas, *Le corricolo*, Bruxelles, Société belge de Librairie Hauman et C.^{es}, I, 1842, II, 1843); *Vocabolario universale italiano*, II (C-DU), p. 530: carretto.

163] Per *Studj* s'intende il Palazzo dei Regi Studi fuori la porta di Santa Maria di Constantinopoli, oggi sede del Museo Archeologico Nazionale (il percorso per salire verso la collina di Capodimonte si snodava partendo da Salita Studi e proseguendo lungo la «Strada Nuova S. Teresa dei Scalzi» e la «Strada Nuova Capodimonte»; cfr. *Il muto per Napoli, ossia le mille e quattrocento strade, vichi ecc. reperibili da tutti, con designazione dei quartieri rispettivi. Opera compilata da Francesco D. V.*, Napoli, Presso Francesco Gammella, 1834, *ad indicem*). Nella *Descrizione della città di Napoli* (III, pp. 85-90) Sigismondo include la Real Libreria dei Regi Studi fra le *Sehenswürdigkeiten* della città. Cfr. Vincenzo Trombetta, *La libreria del Collegio dei Nobili*

Vi ricordo¹⁶⁴ poi a farvi restituire le bellissime, e dotte composizioni del Carapella,¹⁶⁵ carte copiate di mio carattere, e molto rare, delle quali ho fatta menzione nel mio articolo¹⁶⁶ su di un tale autore.

Io fatigo adagio, perché il gran caldo il giorno mi annoja, e la candela la notte, mi reca più smania, che utile. In questa settimana sarà terminato l'articolo Scarlatti:¹⁶⁷ poscia farò quello del maestro Piccinni, che sarà lunghetto; indi rifarò Jommelli &c.

Voi avete presto dell'opera mia quella parte che tratta de' conservatorj, e questa è compita:¹⁶⁸ ma avete prese altre carte, ove vado a parlare della musica da chiesa,¹⁶⁹ e qualche cosa cominciata della musica teatrale, ma queste carte mi servono, perché quando mi vien noja, ne prendo in mano una tutto diversa, e

e le biblioteche dei gesuiti, in *Educare la nobiltà*. Atti del convegno nazionale di studi (Perugia, 18-19 giugno 2004, Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation), a c. di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, pp. 93-153: 150, 153. Cfr. Joseph Forsyth, *Remarks on Antiquities, Arts, and Letters, during an Excursion in Italy, in the Years 1802 and 1803*, London, 1813, p. 296: «The *Studii* is another vast and unfinished palace where I found them arranging the Farnese and the Palatine libraries. The junction of two such collections has brought together all the earliest productions of printing, and, of course, many duplicates. [...] The lower part of the *Studii* formed a warehouse for the Farnese statues». Cfr. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, III, pp. 85-90.

164] Cfr. *Vocabolario universale italiano*, V (P-Ru), pp. 582-583: raccordare, ricordare.

165] Tammen segnala (*"Musicale mania"*, p. 55) la presenza nel fondo Kiesewetter (A-Wn SA.67.C.17) di un *Miserere* a quattro voci, incluso nell'*Indice* del 1801 (p. 4: *Miserere a 4. Senz'organo a versetti uno cantato, e l'altro letto. Sta nel libro = Raccolta &c.*). Nell'*Elenco* del 1826 di Tommaso Carapella è registrata soltanto una «canzone a 2. voci» (*Il peccato*, n. 659, *A trovar quella pace*; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 341). I-Nc Cantate Appendice 58 (olim N.1.113; F3.46): «Il Peccato. canzone a 2 voci C. et A. | Del Sig.^r Carapella».

166] L'edizione a stampa delle *Canzoni a 2. Voci* (Napoli, Camillo Cavallo, 1728, RISM A/I: CC 978) è descritta in dettaglio nell'elogio di Carapella (cfr. *infra*, pp. 153-156).

167] Giovanni Battista Gennaro Grossi, *Cavalier Alessandro Scarlatti*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, VI, 1819. Sulla presenza di manoscritti di composizioni di Scarlatti nella collezione Sigismondo rimandiamo, fra l'altro, a Benedikt Johannes Poensgen, *Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti*, Dissertation, Universität Hamburg, 2004, I, pp. 181-182. Una copia realizzata da Sigismondo il 4 maggio 1801 (*Salve Regina*) è oggi custodita presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (D-Mbs Mus. ms. 652; RISM 456010580) e faceva parte della collezione musicale di Johann Caspar Aiblinger (1779-1867).

168] Cfr. Cafiero, *"Esistevano in Napoli quattro Licei"*, pp. 448-449.

169] Al termine del secondo tomo Sigismondo annuncia il progetto di dedicarsi alla musica da chiesa nel tomo seguente (sarà riuscito a scrivere quanto aveva progettato? Tale sezione potrebbe essere giunta nella mani di Villarosa?). Cfr. *infra*, p. 124: «Mi riserbo intorno a questo articolo nel tomo seguente, allorché parlerò della presente musica da chiesa nella sacra liturgia, divisare come e quanto esser debba diversamente organizzata la musica, per serbare quel sublime decoro che conviensi nella casa del Dio vivente, che si degna di stare in mezzo a noi, con una immensa straordinaria degnazione».

così [1v] lascio le fondamenta, e vado sull'astraco al cielo, poscia al quarto di mezzo &c; e variando di quà, e di là, mi trovo edificato l'intero palagio.

E voi che siete giovane, e ardente, prendete adagio la fatica; che chi v'adagio, fa viaggio: lasciate che la vostra composizione si faccia un sonnetto; poi alla scordata, andategli a fare un complimento, e così conoscerete meglio di che umore ella sia, e quando ella non sembri più vostra.

Signore perdonate le ciarle, e l'incomodo. Vi bacio le mani

Sono il vostro amico

Giuseppe Sigismondo

3. A-Wn 115/14-3: 4 settembre 1821, martedì.

[1r] Amico, e Signore distintissimo

Ho ricevute tutte le carte di Santucci.¹⁷⁰ Ora vi mando un involto, che contiene i sette salmi penitenziali tradotti, e da lui posti in musica a 4. senza strumenti: siccome però io lo pregai a covrirli d'istrumentale, così amichevolmente mi compiacque;¹⁷¹ ma non mi si è presentata occasione di farli eseguire, e udirne l'effetto. Credo dunque farvi cosa grata con rimettervi il tutto come l'ho io, perché vi serviate a vostro talento, se volete far coprire tutto coll'istrumenti: ma io non vel consiglio; perché se si presenti l'occasione, sempre si potranno i suddetti salmi con strumenti, e senza.

Un altro salmo a 2. canti del medesimo, bene istrumentato; dal Santucci regalato al consiglier Mattei, e dal Mattei fatto eseguire dalle signore Sorelle Pegnalver¹⁷² mie scolare con ottima riuscita,¹⁷³ questo pezzo, se vi piace, lo

170] Marco Santucci (1762-1843) fu allievo di Fedele Fenaroli al conservatorio di Santa Maria di Loreto dal 1779 al 1790. Cfr. Rosa Cafiero, *“La musica è di nuova specie, si compone senza regole”: Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento*, in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*. Atti del convegno (Lanciano, 15-16 novembre 2008), a c. di Gianfranco Miscia, Lucca, LIM, 2011, pp. 171-207. I salmi di Santucci, allievo prediletto di Fenaroli, sono per Sigismondo un vero e proprio paradigma della composizione di scuola durantiana. Cfr. Salvatore Di Giacomo, *Il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. M. di Loreto*, [Palermo], Sandron, 1928, pp. 19-39.

171] Tammen, *“Musicale mania”*, p. 58; A-Wn SA.67:G.81.

172] Maddalena (Manina) e Giuseppina (Peppina) Pegnalver, figlie di Gaetano Pegnalver; per le esecuzioni delle sorelle Pegnalver in presenza di Saverio Mattei cfr. *infra*, pp. 34-37. Entrambe eseguirono insieme a Emanuele Imbimbo la «Cantata Orig.^{le} a 3 | Pel fausto ritorno del Sig.^r d. Gaetano Pegnalver | 1 | Poesia del Sig.^r d. Mario Pagano | Musica del Sig.^r d. Giuseppe Sigismondo» (*Son dunque nata a sospirar?*, I-Nc Cantate 294@07).

173] Tammen, *“Musicale mania”*, p. 58; A-Wn SA.67:G.82 (Salmo 114 a due canti). *Elenco del 1826 n. 530* (Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 336). «Dilexi quoniam | Come avrò cor sì barbaro | Salmo CXIV tradotto | dal Mattei | 1792» (I-Nc autografo, 1792, Mus. Rel. 3090/1,

fare [sic] copiare da mio figlio, mettendo- [1v] vi io poi le parole, e riscontrandolo, colla massima attenzione; e ciò per non divulgarlo per Napoli.

Io in questa settimana compirò i due elogi di Cafaro, e Scarlatti, ed in questo mese ne avrete altri tre, *si suppetant vires*;¹⁷⁴ perché il passaggio da una stagione all'altra, è un cattivo passaggio per noi poveri, e male agiati vecchioti.

Amatemi dunque, e credetemi

Vostro amico, e servitore

Sigismondo

4. A-Wn 115/14-4: 11 settembre 1821, martedì.

[1r] Signore

Pazzo chi mi dice: «Guardati dalla furia francese»: egli s'ingannava a partito. Non conosceva il signor Kandler tedesco, perché tosto avrebbe cangiato l'avvertimento. Le mie serie occupazioni non portano ch'io possa celi celiare su di ciò. E perciò entriamo in bigoncia.¹⁷⁵

Voi cosa restituite? Nulla; e nulla dovrei mandarvi: ma no: io son fatto a bella posta per compiacere gl'innamorati, e sarei il più bel mezzano d'Italia; ma mi compiacio di farlo solo a me stesso. Veniamo al quatenus.¹⁷⁶

Voi tenete tante belle composizioni per farle copiare, specialmente del signor Santucci; e da qualche settimana, e non ne restituite alcuna. Dunque i vostri copisti vi fanno aspettare. Questa infame schiatta ha più compatimento che il vostro Sigismondo. Dunque io potrei dirvi: vi mando il nuovo, quando si restituisce il vecchio. Ma no; voi non meritate un sì rigoroso trattamento. Imparate dunque a conoscermi.

Vi accludo la nota dell'altra musica, che vi mando, per solo oggetto di colmar la vostra inestinguibile sete.

[1v] E io. libri, che di riverbero¹⁷⁷ parlano di musica

Per satollare la smodata fame,

olim 32.1.15 e parti); cfr. Paolo Fabbri, Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico, in *Napoli e il teatro musicale*, pp. 121-144: 136.

174] *Si suppetant vires*: "se le forze mi aiuteranno".

175] *Entrare in bigoncia* significa *questionare, arringare, salire sul pulpito*; cfr. *Dizionario della lingua italiana*, Padova, Nella tipografia della Minerva, 1827, I, p. 747. Il lemma *bigoncia* (letteralmente *tinazza*) è anche in D'Ambra, *Vocabolario napolitano-toscano*, p. 457 (e viene tradotto *Pùrpeto, Priévolò* [pulpito]).

176] Veniamo al dunque. L'espressione «veniamo al *quatenus*» è attestata, fra l'altro, nelle commedie di Giambattista della Porta (*Commedie* [...], Napoli, Gennaro Muzio, 1726, III, p. 80).

177] Di riflesso. Cfr. *Vocabolario universale italiano*, V (P-Ru), p. 849.

E rinfrescar l'inestinguibil sete
 Per contentar le giovanili brame
 Che voi per l'arte musicale avete
 Che più? Per dimani sarà compito Scarlatti, come è compito Cafaro; e Sala,¹⁷⁸ e Durante¹⁷⁹ sono molto brevi, perché il loro merito non è stato nel brillante, ma solo nel didattico: note contro note, e gusto senza gusto: nel Kyrie, e nel Requiem &c.

Vi abbraccio li 11. settembre 1821.

Sigismondo

5. A-Wn 115/14-7: 22 settembre 1821, sabato.

[1r] Stimatissimo, e rispettabile amico

Rocco vi porta cinque pezzi a 4 cori del padre Raymo,¹⁸⁰ che si cantavano nella Chiesa de' Padri dell'Oratorio l'ultimo dì delle 40. ore carnescialche.¹⁸¹ Pezzi che lasciavan l'uditorio pienamente soddisfatto, e voi avete il

178] Giovanni Battista Gennaro Grossi, *Nicola Sala*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, VI.

179] Andrea Mazzarella dal Cerreto, *Francesco Durante*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, III.

180] Erasmo Bartoli (De Bartoli, Bartolo, Di Bartolo), detto Padre Raimo (1606-1656).

181] Nell'*Elenco* del 1826 si registra al n. 333 un *Mottetto a' 4. cori della Congregazione dell'Oratorio* di Erasmo Bartolo, registrato anche in Guido Gasperini – Franca Gallo, *Catalogo delle opere musicali del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli*, Parma, Fresching, 1934, p. 88: «Motetti a quattro Cori del R. P. Erasmo Di Bartoli detto P. Raimo della Congregazione dell'Oratorio», 1786, collocazione 1.3.14, oggi non più rintracciabile. Di mano di Sigismondo si conservano i «Responsorj per li tre giorni | delle Tenebre della Settimana Santa | del P: Erasmo de' Bartoli | detto communem.^{te} il P: Raimo | composti per la sua Congregaz.^{ne}: dell'Oratorio | della Città di Napoli | Copiati da me Giuseppe Sigismondo in tre giorni del 1809 | per proprio uso» (I-Nc 21.6.22 *olim* Mus. Rel. 432), n. 363 dell'*Elenco* del 1826 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, pp. 327-328). Sigismondo fa in modo che le due composizioni di Padre Raimo entrino a far parte della collezione di Selvaggi da vendere al collegio di musica nel 1819: a c. 17v della «Raccolta di Musica da Studio» (I-Nc Archivio storico *Ministeriali*, 9/1079), alla fine di un elenco di opere, una mano (Giuseppe Sigismondo? Rocco Sigismondo?) diversa da quella che ha stilato tutto il documento aggiunge i «Motetti a 4. Cori del P. Raimo» (oggi in GB-Lbl Add. 14201; <<http://www.rism.org.uk/manuscripts/165141>>, attivo al 26.2.2016) e i «Responsorj della Settimana Santa dello stesso a 8». Il culto dei salmi e dei mottetti a quattro cori di Padre Raimo è riflesso anche nella testimonianza di Emanuele Imbimbo, allievo di Sigismondo (*Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique*, Paris, Firmin Didot, 1821, p. 9). Segnaliamo che Imbimbo aveva dedicato a Gaspare Selvaggi la sua intonazione del Salmo 106 tradotto da Saverio Mattei («La gara de' Leviti | strofe tratte dal Salmo CVI | Tradotto dal Consiglier Mattej | Poste in musica e dedicate | Al Sig.^r G. Selvaggi | dal suo amico | E. Imbimbo», I-Nc Mus. Rel. 904).

quinto delle brave opere del Raymo a 4 Cori, che se in patria troverete il modo di farle eseguire, vedrete qual pienezza di armonia ec. ec. &c

Non vi mando gli elogi troppo brevi di Durante, e Sala, perché vo' cercando di rendere più pieno il pasticcio, per darvi nell'umore: fatto sta, che questi due capiscuola non hanno avuto altro merito, che l'aridissima scuola dell'abecedario contropunto!¹⁸² Le fondamenta sono eccellenti: ma *fundamenta ejus in montibus sanctis*,¹⁸³ e perciò consolatevi coll'edificio di quattro appartamenti del Raymo in fondamenta divine. Io debbo esaminare i [iv] metodi di Parigi¹⁸⁴ rispetto alla fama di tali due autori, e di quali opere di costoro essi abbian fatt'uso ne' loro trattati della composizione e nel sistema armonico. Ne' primi giorni della entrante settimana, i metodi francesi¹⁸⁵ metteranno in moto il cervello di un napoletano per servire, ed alimentare il foco, o per meglio dire l'incendio tedesco.

Cfr. Cafiero, *Un divulgatore di teorie armoniche*, p. 193 nota. Nel 1807 Imbimbo aveva inviato a Sigismondo la partitura del suo «Sepulto domino | a 4 voci | del Sig.^r Imbimbo | mandato da Parigi al suo amico Sigismondo | 1807» (I-Nc Mus. Rel. 907).

182] Su Sigismondo teorico del contrappunto e sul 'suo' *Alfabeto musicale* (I-Nc 20.2.31) cfr. Alessandro Abbate, *Due autori per un testo di contrappunto di Scuola napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabellone*, «Studi musicali», XXXVI, 2007, pp. 123-159: 125, 130 e *passim* e Rosa Cafiero, *La trattatistica musicale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, pp. 593-656: 642-644.

183] Salmo LXXXVI, 1: «Stabili e fermi, | E cari a Dio son gli alti monti» (*Offizio della B. V. Maria secondo la volgata edizione glossa latina parafrasi italiana e dissertazione liturgica di Saverio Mattei*, Padova, Nella stamperia del Seminario, 1781, p. 37).

184] Quali dei «Metodi di Parigi» ha consultato Sigismondo alla ricerca d'informazioni sulla fortuna di Durante e di Sala? Di entrambi si occupa Choron, che rappresenta una voce alternativa all'ortodossia dell'insegnamento ufficiale in seno al *conservatoire*. Sigismondo afferma di avere attinto esclusivamente al *Dictionnaire historique des musiciens*, non ai monumentali *Principes de Composition des écoles d'Italie*, né ai *Principes d'accompagnement*; cfr. Rosa Cafiero, *Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'Ottocento: cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*. Atti del convegno (Reggio Calabria, 12-14 ottobre 1999), a c. di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001 (Sopplimenti musicali I, 4), pp. 171-198. Nell'*Apoteosi della musica*, cfr. pp. 80-81, vengono descritti dettagliatamente i volumi dei metodi del *conservatoire*, donati alla biblioteca del collegio di musica durante il decennio francese (nel 1812, I-Na *Ministero dell'Interno* II/5098, o nel 1810, I-Nc Archivio storico *Ministeriali* 4/340, cfr. *supra*, nota 84).

185] Kandler potrebbe aver chiesto a Sigismondo il suo parere sui metodi del *conservatoire* parigino? Potrebbe avergli rivolto le medesime domande che metterà per iscritto nel reportage per l'«*Allegemeine musikalische Zeitung*»? Cfr. Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*, col. 858: «Warum liegen die vortrefflichen Schulen, welche der Exkönig Joachim eigens vom Pariser Conservatoire kommen liess, im Staube des Archives, um dort zu modern? Warum hält sie keiner der Professoren der Mühe werth, um sie zu durchlesen, und den Zöglingen vorzutragen?» («Perché le ottime scuole che l'ex re Gioacchino fece arrivare apposta dal conservatorio parigino giacciono a marcire tra la polvere dell'archivio? Perché nessuno dei professori si prende la briga di leggerle e presentarle agli allievi?»).

Signore. Dando freno allo scherzo, vi raccomando a dare occhio nella restituzione delle mie carte da copisti. Io non offendo nessuno, se temo di perdere un briciolo della mia raccolta. Voi mi capite, e come vanto di onore, sapete cosa sia la perdita di ciò che s'ama, con trasporto.

Ma Rocco freme, che vuol venire da voi. Dunque fo punto.¹⁸⁶ Vi prego ad aver cura di vostra salute, e conservarvi alla patria, agli amici, ed alla bell'arte dell'armonia. Vi abbraccio

Tutto vostro
Sigismondo

6. A-Wn 115/14-6: 22 settembre 1821, sabato.

[1r] di Casa
Signore

Ho letto il vostro foglio, rimessomi in risposta del mio, in questo giorno medesimo a voi scritto, in cui con mia sorpresa ho letto cosa, che non avrei neppur sognata. Dunque io vi ho ingannato: ma in che?

Voleste la musica che vi piaceva di averne: dunque non potendo averne dall'Archivio, donde non potendo darne, per venirmene proibito per ordine superiore; così potendo io disporre di ciò che era mio, e che conservo, e conserverò a mio talento in mia casa; così mi offersi a farvene divenir padrone, purché le carte si copiassero da vostri copisti in mia casa. Così incominciassi la nostra amistà. Io sulla vostra parola, vi ho fatto scegliere, per copiarla, tutta quella musica, che vi piaceva, per farlavi copiare da vostri copisti in casa loro, con un semplice mio invio, e senza ricevuta di vostra mano, che ancora essi ne tengono la miglior parte: ho mancato a nulla? Dunque di che vi dolete? Che Rocco mio figlio, vi servirà in ciò, come uno de' copisti? Ebbene, se non vi serve [1v] bene, niuno vi obbliga a servirvene. Vi supplico dunque, che ciò che vi hò rimesso, da voi scelto, giusta le note da me fatte, ed a voi rimesse, siate compiacente, ed attento, perché mi sia restituito: e così in appresso, in ciò che vorrete comandarmi.

In riguardo poi agli Elogi &c, io gli scrivea, e scrivo per l'opera che sto disimpegnando; promessa al ex ministro Ricciardi,¹⁸⁷ senza speranza di altro premio, che ne avrebbe fatta fare la stampa a sue spese: dunque voi non mi siete ad altro tenuto, che della mia compiacenza, di farvene anticipatamente consapevole; e ciò non porta in voi altro obbligo, che di sapermene grado, ne' puri, e semplici sensi di amicizia.

¹⁸⁶] Fo punto, concludo.

¹⁸⁷] Francesco Ricciardi (1758-1842).

Vi ringrazio dunque di tanti favori da voi ricevuti, e da me non meritati. Perdonate poi se gli Elogi a voi rimessi sono mancanti, perché più pieni di notizie nelle Bibliografie di Germania. Ma ditemi un poco: Vorreste voi ch'io vi scrivessi ciò che non so, e che non trovo scritto? Mi bramereste dunque, ch'io scrivessi "sogni [2r] d'infermi, e fole di Romanzi"?¹⁸⁸ Ma io non sono, né sarò mai di questo genere di scrittori. Ciò che scrivo, debbo saperlo con sicurezza, e non per foja di scrivere a sghimbescio. Intanto mandatemi quegli elogi, che avete, perché con ciò non voglio che la nostra amicizia sia interrotta: anzi sia più ratificata, senza alcun vostro interesse. Io vi manderò tuttociò che farò, e voi mi somministrerete delle vostre notizie, e correzioni; perché avendo de' biografi nazionali più copiosi, ed esatti, potrete favorire a somministrarmene le aggiunzioni &c.

Vi mando tre spartiti cioè, una Messa di Francesco di Majo¹⁸⁹ in C. a 5. con strumenti partitura di pagine 98. Un Dixit di Sacchini¹⁹⁰ in G. a 2. cori con strumenti in folio pagine 75, che amerei non divulgarsi per man di copisti = ed i Responsorj di Perez, copiati per uso mio dallo stampato.¹⁹¹ Tre pezzi da voi scelti

Restituito ciò, potrete favorire in mia casa a sceglierli tuto ciò che vi occorre, facendomene un preggio; e colla solita stima mi raffermo

Vostro servitore obbligatissimo Sigismondo

188] Francesco Petrarca, *Trionfo d'Amore*, canto IV, v. 66. La medesima citazione si ritrova nella dedica di Villarosa a Gregorio Tresca (*Memorie dei compositori di musica*, p. v). Ancora una coincidenza? Villarosa afferma di avere attinto all'archivio musicale dei Padri dell'Oratorio, di essersi rivolto all'eruditissimo abate Tresca e al Cavalier Giovanni Pappalettere (*ivi*, p. iii) e di avere consultato lo studio di Bernardo Quaranta (*Della musica delle Due Sicilie*) stampato nel 1834.

189] I-Nc Rari 1.9.5(3), *olim* 31.1.3(2), *deinde* Rari 1.6.D.5(3). *Kyrie e Gloria a più voci con stromenti* (Sigismondo, *Elenco* del 1826, n. 49). Significativa l'annotazione di Sigismondo: «ottima per gli alunni di San Sebastiano, | oggi per non esservi più né Soprani, né contralti, non può eseguirsi e quindi l'ho | conservata fra le mie Carte, per avere con me le primizie del mio caro amico Ciccio | in questo suo parto originale | Giuseppe Sigismondo fondatore dell'Archivio Musicale | del Real Conservatorio della Pietà de' Turchini data dal Sigismondo». A-Wn SA.67.E.63 (Tammen, *"Musicale mania"*, p. 57).

190] Il *Dixit* di Sacchini è incluso nella raccolta privata di Sigismondo, *Elenco* del 1826, n. 128; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 318. I-Nc 1.4.3(10) (*olim* Mus. Rel. 3055); «Salmo "Dixit" | a 2 Cori | con Violini, e Viole | Del Sig: | Antonio Sacchini | in G».

191] *Mattutino de' Morti composto per comando di Sua Maestà Fedelissima don Giuseppe 1. dal signor David Perez*, Londra, Roberto Bremner, 1774 (RISM A/I: P 1324/PP 1324). A-Wn SA.67.F.57 (Tammen, *"Musicale mania"*, p. 57).

7. A-Wn 115/14-8: 23 settembre 1821, domenica.

[1r] Stimato amico

Prego il cielo che mi dia salute, e pazienza. Le vite di Durante, e Sala non sono dell'intutto terminate; ed hanno bisogno ancora di qualche altra pennellata. Voi avete avuto quella di Scarlatti; la quale mi dite ch'è mancante. Ebbene son con voi. Dite che i vostri biografi¹⁹² sono più ricchi di notizie. Ci hò gusto. Fate così, confrontate il mio Elogio con uno di Scarlatti da essi fatto, e ditemi qualche cosa che può aggiugnarsi al mio, che mi farete un favore straordinario, e ve ne bacerò le mani, e i piedi. Io sì, che n'ho aggiugnervi¹⁹³ altro; mentre jeri l'altro trovai un libretto di opera seria posta da lui in musica giù giù in Napoli di cui non avea notizia;¹⁹⁴ e giorno per giorno posso trovar cosa da aggiungere.

Vi mando tre nuovi pezzi da voi scelti. Addio. Ci vedremo dimani o martedì. Sigismondo

8. A-Wn 115/14-9: 27 settembre 1821, giovedì.

[1r] Al Rispettabilissimo Signor Kandler

Sue mani

Signore

Eccovi tre Elogj Mancini, Durante, e Sala. Io sto lavorando, siccome ho un po' di tempo, per quello di Jommelli, che sarà più breve di quello del Mattei, cioè scrittogli da me, ma portato poi colla sua erudita penna, secondo meglio stimò; ma io in questo affare, non credo dover uscire da due punti. Epoca, e lodi non esagerate, e precisione. Se avete letto Scarlatti, mandatemelo, perché ho qualche cosa da aggiungervi. E pieno di vera stima mi raffermo vostro affezionatissimo amico, e servo Sigismondo

192] Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, Leipzig, Breitkopf, I, 1790, II, 1792. Kandler cita come massima autorità «i due Lessici degli Artisti di musica del benemerito Gerber» (quindi la prima edizione 1790-1792 e la seconda 1812-1814, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*) come fonte dell'elenco delle composizioni di Hasse pubblicato nei suoi *Cenni storico-critici* (p. 46).

193] *Aggiungervi*.

194] Impossibile identificare tale libretto. L'affermazione di Sigismondo rivela, ancora una volta, quanto fosse ricco il mercato musicale e librario napoletano.

9. A-Wn 115/14-10: 3 ottobre 1821, mercoledì.

[1r] Gentilissimo Signore ed amico.

Viene da vostra signoria Rocco, che ha copiato tra le carte di Durante scelte il Magnificat,¹⁹⁵ e 'l Salmo Nisi Dominus,¹⁹⁶ e da me riveduti.

Ho sospeso tutto, attendendo la nota delle arie del Jommelli, o d'altri da voi desiderate per fargliele copiare.

Domani mattina giovedì vado a Capodimonte dalla signora mia amica la quale tiene la collezione della più scelta musica teatrale de' più rinomati autori. Avrei piacere che la vedeste, potendone scerne¹⁹⁷ ciò che a voi piacerebbe.

Potreste dunque prendervi un comodo, e venire con Rocco, per vedere soltanto ciò ch'è in vendita, per parlarne con un¹⁹⁸ vostro [1v] amico, che ne tiene la nota, e così non vi obbligate a nulla. Anzi potrete portare la nota per osservare i pezzi che fra voi potreste scegliere. Dunque, se venite con Rocco, ci avrete piacere, e troverete me.

Del rimanente, voi non avete far altro, che comandarmi, mentre sempre più vostro amico, anzi servo

Sigismondo.

Post Scriptum. Ricordandomi, che mi chiedeste qualche mio canone, ve ne mando tre. Ogni cencio vuol entrare in bucato:¹⁹⁹ ma non ho avuta la temerità di esporli, perché *non omnibus omnia*,²⁰⁰ e poi bisogna sempre scusare gli ammalati nell'accession della febre [sic], che allora *quandoque bonus dormitat Homerus*²⁰¹ &

195] A-Wn SA.67.C.85.

196] A-Wn SA.67.C.91.

197] Scernere (scegliere). *Vocabolario universale italiano*, VI (S), p. 125.

198] Aggiunto dopo la prima stesura.

199] «Cencio. Propriamente straccio di panno lino, o lana, consumato e stracciato». Cfr. *Dizionario della lingua italiana*, II, pp. 215-216: «III. Ogni cencio vuole entrare in bucato, dicesi in proverbio a un prosuntuoso, quando e' vuole intromettersi in alcuna cosa che alla sua condizione non convenga.» L'espressione proverbiale *Ogni cencio vuole entrare in bucato* è descritta anche nel *Vocabolario universale italiano*, II, p. 168.

200] *Non omnibus omnia [licet]* ("non tutto è permesso a chiunque").

201] Orazio, *Ars poetica*, 359 ("Talvolta anche il bravo Omero si appisola"). La medesima citazione è utilizzata da Sigismondo nel tomo III dell'*Apoteosi*, p. 182.

10. A-Wn 115/14-11: 7 ottobre 1821, domenica.

[1r] Riceverete da Rocco 5. arie del Temistocle di Jommelli. L'ultima di esse *Ah si resti*²⁰² l'ho fatta scrivere col recitativo, come quella del Demofonte *Prudente mi chiedi*.²⁰³ Queste hanno bisogno de' preamboli innanzi: in altro caso sarebbero sfigurate. La scena intiera, innanzi quest'ultima, non avrebbe saputa scriverla meglio lo stesso Metastasio. Non è Rocco che ha scritto: l'ho comandato io, che so quel che si conviene. Questi pezzi hanno del divino.

Vi rimetto di nuovo il vostro foglio, perché segnate una dozzina di arie, che siano le prime ad incontrare il vostro genio.

Vi prego di rimandarmi la Biografia della Calata del Gigante,²⁰⁴ che tenni altra volta, per riscontrare alcune cose del Jommelli,²⁰⁵ e del Piccinni.

I vostri signori copisti saranno stati attaccati dalla chiragra,²⁰⁶ perché gli ultimi tre pezzi mandativi, che non hanno sinora disbrigati, mi ha fatto maraviglia.

[1v] Vi mando un altro canone, e debbo averne degli altri da me fatti; che se vi piacciono, mi farò un dovere il servirvi.

Ne ho uno breve all'infinito a quattro reali, che riesce molto difficile a scioglierlo.

Io ho avuto certa musica in casa, che si vuol vendere cosa per altro di poco

202] Aria di Aspasia (III.5). Cfr. Rosa Cafiero – Giulia Giovani, *“Io conosco un dilettaute il quale è pazzo per te”: Giuseppe Sigismondo e la collezione di musiche di Nicolò Jommelli*, in *Le stagioni di Jommelli*. Atti del convegno internazionale (Napoli, Aversa, 5-7 dicembre 2014), a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, in corso di stampa.

203] Aria di Timante (I. 2) I-Nc 33.2.29. Nessuna delle arie di Jommelli descritte da Sigismondo è oggi inclusa nel fondo Kiesewetter (cfr. Tammen, *“Musicale mania”*, p. 57).

204] La calata del Gigante è sinonima di Strada Gigante; la strada, che collegava il largo del Palazzo Reale al borgo di Santa Lucia, era in discesa (*calata*). La descrive lo stesso Sigismondo (*Descrizione della città di Napoli*, III, p. 187): «Salendo fino al Gigante, di cui parlato abbiamo nel secondo Tomo di quest'opera, tra questo Colosso e la Fontana anche ivi descritta, trovansi nel lato verso il mezzogiorno una calata che conduce al Regio Arsenal, detto dai Napoletani la Darsena». Cfr. François Verde – Jean Pagano – Charles Bonucci, *Guide pour le Musée Royal Bourbon [...] Traduit par C. J. J.*, Naples, De l'imprimerie et cartière du Fibrène, 1831, p. 147: «la rue qui conduit du palais du Roi à la marine de S. Lucia s'appelle encore *calata del Gigante*». In questa stessa strada è attestata la presenza della stamperia/copisteria di Aniello Tramater, il cui nome compare insieme a quello di Gervasi sul frontespizio della partitura manoscritta della *Polonese* | *Sento che son vicino* dalla cantata *Marte e Fortuna* di Giulio Artusi musicata da Vittorio Trento (I-Nc Arie 112°/14).

205] Cfr. p. 104 (cfr. *supra*, n. 131).

206] Come ha già rilevato Tammen, *chiragra* è una spiritosa creazione analogica da *podagra*. E sta a indicare la lentezza e la pigritia dei copisti.

momento;²⁰⁷ né ci è cosa di buono. Zingarelli si ha comprata qualche cosa.²⁰⁸

Vi prego finalmente a farmi il favore, ch'io legger possa l'opera vostra, che avete regalata a Sua Maestà;²⁰⁹ mentre son molto curioso di ammirarla, e subito vi sarà da me rimandata.

E pieno di rispetto mi sottoscrivo

Vostro amico e servitore vero

Giuseppe Sigismondo

11. A-Wn 115/14-12: 11 ottobre 1821, giovedì.

[1r] Gentilissimo amico, e padrone rispettabilissimo

Sento da mio figlio con dispiacere, che voi siete incomodato a letto; ma vi prego ad avervi cura, perché questo nostro paese nel passaggio da una stagione all'altra, come per esempio dalla està all'autunno, bisogna avergli riguardo, mutandosi i venti &c. l'aria &c.

Venendo ai nostri affari, ricevo gli due ultimi pezzi di musica; e so che voi, né a me, né a chi che sia, siete capace di approfittarvi di menoma cosa, e neppure i vostri copisti, solo temo, che può accadere qualche abbaglio per la troppa quantità di pezzi. A poco a poco si può meglio far tutto, e senza fretta. Vi mando dunque tre bellissimi, e rari pezzi di musica, e sono *Un Credo a 5. con Strumenti in D.* del nostro Domenico Cimarosa, scritto in carta a 20. righe.²¹⁰

207] Verosimilmente Sigismondo si offriva come intermediario per vendere manoscritti (e stampe) musicali. Nel caso di questo lotto (dal quale ha venduto qualcosa a Zingarelli) egli ritiene che non vi sia materiale interessante per Kandler.

208] Questa testimonianza su Zingarelli collezionista e sulle sue frequentazioni con Sigismondo è particolarmente interessante; sui manoscritti e sui libri appartenuti a Zingarelli (che li lascia in eredità al cameriere Benedetto Vita) cfr. Liberatore, *Necrologia di Nicolò Zingarelli*, pp. 46, 48, [Raimondo Guarini], *Notizie della vita del fu cav. D. Nicolò Zingarelli dirett. del Real convitto di S. Pietro a Majella in Napoli*, Napoli, Raffaele Miranda, 1837, p. 12 e Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Lorenzo Rocco, 1869, I, p. 94.

209] Kandler, *Memorie sulla vita e sulle opere*. Nel 1829 il re di Napoli (Francesco I, figlio di Ferdinando I) avrebbe donato a Kandler una medaglia d'oro in segno di riconoscenza per la dedica dell'opuscolo; cfr. «Teatri, arti e letteratura», VII, 1829, n. 297, 24 dicembre 1829, p. 107: «Kandler – S. M. il Re di Napoli si degnò concedere una medaglia d'oro al signor Kandler, rinomato scrittore di cose musicali, in attestato di aggradimento per un'opera già da lui umiliata a S. M. Ferdinando IV, di cui parla il Dizionario Bibliografico Musicale del chiaro signor Lichtenthal III, p. 285, e di cui fecero molti elogi i più accreditati giornali stranieri». Dell'edizione napoletana di questo volume (studiando l'esemplare I-Nn 59.7.8) abbiamo svelato alcuni retroscena: la seconda parte non è altro che il *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana di Andrea Majer veneziano*, Padova, Dalla Tipografia e Fonderia della Minerva, 1821; cfr. Cafiero, «Esistevano in Napoli quattro Licei», pp. 451-455.

210] A-Wn Sa.67.C.36.

Un Miserere a 5. del Durante per la chiesa di S. Nicola di Bari in C $\flat$ 3. tutto intero.²¹¹

Un Vespro breve a 4. del Durante medesimo, consistente a 4. voci con Violini, cioè *Dixit* in C. un *Confitebor* in E $\flat$ 3, *Beatus Vir* in C $\flat$ 3 per C. A. e B., *Laudate Pueri* a 4. in A, e 'l *Magnificat* in C $\flat$ 3.²¹²

Subito che saranno scritti questi, vi sono già tre altri pezzi per voi apparecchiati, e da voi trascelti.

Voi poi mi diceste, che Rocco dovea copiare dell'arie teatrali, e mi mandaste un quadro di vostro carattere, ed io vado scegliendo l'arie che voi volete, e già egli ve ne ha copiate sette, che io avea, e bisogna, che io vada in Archivio a sceglierne delle altre, che veramente essendo il mese di villeggiatura io non sono obbligato a visitare l'archivio; ma dimani vi andarò a bella posta a pescarne delle altre, per cui mi ho fatta la copia di ciò che avete chiesto: copia che vi ho rimessa per mio figlio, non ad altro oggetto, che mi diciate se queste sono quelle da voi e scelte; e se ne voleste dell'altre, e quali prima, quali dopo.

Io sto scrivendo l'Elogio di Piccinni, il quale mi da molto da fare; [1v] ma vi dico, che i signori compilatori del Dizionario francese²¹³ han fatto male a servirsi dell'opera di Monsieur Ginguené,²¹⁴ che ha detto delle molte fanfalu-che, il migliore è quello fatto dal Signor Carlo Oliva²¹⁵ in Napoli, e stampato nella collezione²¹⁶ del Signor Gervasi, cui male, o bene, almeno dal canto suo ha fatto una cosa, che mancava in Napoli, e dà conto, se non altro del nome de' migliori soggetti, che sono fioriti in Napoli in questa bell'arte, che se non ci ricrea le borse, ci consola gli orecchi, ed il cuore.

Bramerei poi, che fossero presso di me quelle vite di Sala, di Scarlatti, Cafaro, Durante, e che so io; perché sempre trovo qualche cosa da aggiungervi, ma non essendo presso di me, non sempre potrò ricordarmi, quello ch'io dovrei aggiungervi.

Dunque vi abbraccio; vi raccomando di conservarvi alla Patria, a parenti, agli amici, ed a me, che nella mia avanzata età hò avuto il vantaggio di conoscere un uomo trasportato come me dalla musicale mania. Dunque vi abbraccio, e mi protesto semprepiù

Vostro obbligatissimo, Servitore

Giuseppe Sigismondo

211] A-Wn Sa.67.C.93.

212] Mancante nel fondo Kiesewetter (Tammen, "*Musicale mania*", p. 56).

213] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*.

214] Pierre-Louis Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, Paris, Veuve Panckoucke, An IX [1800].

215] Carlo Oliva, *Piccinni*, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, II, 1814.

216] *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, 1819 (Sigismondo si riferisce al volume dedicato ai maestri di cappella).

12. A-Wn 115/14-13: 13 ottobre 1821, sabato.

[1r] Gentilissimo amico.

Eccovi per soddisfare in parte il vostro focoso desiderio altri 6. pezzi, da voi posti da parte per copiarveli, e metterli nella vostra collezione. Essi sono.

1. *Beatus vir* a 4. di Durante con violini, e viola in Cesolfaut partitura²¹⁷
2. *Messa in Pastorale* di Durante a 4: in D con violini, e viola²¹⁸
3. *Misericordias Domini* a 8. in C alla Palestina di Durante²¹⁹
4. *Messa a 4 voci* in Palestina a 4: in D G pag. 13. Tritto²²⁰
5. *Beatus Vir* a 5. con istrumenti in B $\flat$ suo originale di Giacomo Tritto.²²¹
- 6 *Te Deum* a 4. di Carlo Cotumacci con strumenti suo originale;²²²
e due altri pezzi rimasti presso voi, cioè
- 7 Il *Credo* di Cimarosa²²³
8. Il *Miserere* a 5. del Durante per San Nicola di Bari.²²⁴

Questo lo scrivo pel vostro ricordo; ma io sono certo certissimo, che voi non siete capace d'involarmi²²⁵ un dito, non [1v] che un pezzo di musica: ma son certo certissimo che i nostri copisti sono facili ad entrare in simil bigoncia,²²⁶ perché io sono stato più volte a trovare della musica nelle loro mani, che aveano profittato.

Io sto ammalato per l'incostanza della stagione; e nel momento vado a Portici a prendere un poco di aria. Sarò in Napoli lunedì a otto [22 ottobre] per rimettermi con respirare un po' di aria di campagna.

Ho concertato con Rocco, ciò ch'egli deve fare.

E pieno di rispetto mi raffermo tutto vostro

Affezionatissimo amico

Sigismondo

217] A-Wn Sa.67.C.92.

218] A-Wn Sa.67.C.94.

219] A-Wn Sa.67.C.83.

220] Manca in A-Wn.

221] A-Wn Sa.67.H.10.

222] A-Wn Sa.67.C.60.

223] Cfr. lettera 11 ottobre 1821 (A-Wn 115/14-12, Appendice, doc. 11) e *supra*, nota 210.

224] Cfr. *supra*, nota 211.

225] Rubare.

226] Cfr. *supra*, nota 175.

13. A-Wn 115/14-14: Giuseppe Sigismondo, appunti su Zingarelli; elenco degli insegnanti del collegio di musica.²²⁷

[1r] Niccolò Zingarelli scrisse la prima sua opera²²⁸ nel Real Teatro di San Carlo più dotta²²⁹ che teatrale non avendo formato ancora il suo stile. Nell'anno 1785 fu chiamato a Milano nel Teatro alla Scala, e scrisse l'*Alcinda*²³⁰ opera che gli formò della riputazione, e successivamente scrisse in tutti i teatri d'Italia con successo; ma le opere sue più famose furono in Milano il *Pirro*,²³¹ l'*Artaserse*,²³² *Giulietta*, e *Romeo*.²³³ Tre opere buffe: *Il mercato di Monfregoso*,²³⁴ *La secchia rapita*,²³⁵ ed *Il ritratto*.²³⁶ In Venezia *Il Conte di Saldagna*,²³⁷ in Napoli *Il trionfo di Davide*,²³⁸ e in Roma *La Gerusalemme liberata*.²³⁹ In Milano l'*Oratorio*

227] A seguire si riporta la versione tedesca pubblicata da Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*. Un ulteriore foglietto incluso nell'incartamento Sigismondo (A-Wn 115/14-14 Anhang), di cui non forniamo la trascrizione, registra gli orari degli allievi del collegio di musica, copiati dall'opuscolo a stampa *Stabilimenti per l'interno Regolamento del R. Conservatorio di Musica di S. Sebastiano*, Napoli, Dalla Tipografia di Angelo Trani, 1809 (ivi, col. 839 nota).

228] *Motezuma*, Napoli, Teatro di San Carlo, 13 agosto 1781 (Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n. 16154). Cfr. Maione – Seller, *Teatro di San Carlo*, p. 209.

229] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 143: «Nel 1781 compose egli pel teatro di Napoli, Montezuma, opera più dotta che piacevole, e molto stimata dall'Haydn»; la riscrittura di Sigismondo trasforma *piacevole* in *teatrale*. Una scheda biografica è dedicata a Zingarelli da Grossi (*Le belle arti*, pp. 225-226).

230] *Alsinda*, Milano, Teatro alla Scala, 22 febbraio 1785 (Sartori n. 952); cfr. Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte* (1778-1963). Cronologia completa degli spettacoli e dei concerti a cura di Giampiero Tintori, Milano, Ricordi, 1964, p. 12.

231] *Pirro*, Bergamo, Teatro Ricardi, fiera 1793 (Sartori n. 18778); Venezia, Teatro Venier di San Benedetto, 15 agosto 1793 (Sartori n. 18781)

232] *Artaserse*, Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1793 (Sartori n. 3112); Gatti, *Il Teatro alla Scala*, p. 15.

233] *Giulietta e Romeo*, Milano, Teatro alla Scala, 30 gennaio 1796 (Sartori n. 12192); ivi, p. 16.

234] *Il mercato di Monfregoso*, Milano, Teatro alla Scala, 22 settembre 1792 (Sartori n. 15472); ivi, p. 15.

235] *La secchia rapita*, Milano, Teatro alla Scala, 7 settembre 1793 (Sartori n. 21406); *ibidem*.

236] *Il ritratto*, Milano, Teatro alla Scala, 12 ottobre 1799 (Sartori n. 20006); ivi, p. 16.

237] *Il conte di Saldagna*, Venezia, Teatro La Fenice, carnevale 1795 (Sartori n. 6415).

238] *Saulle ovvero Il trionfo di Davide*, azione sacra per musica, Napoli, Teatro del Fondo, quaresima 1805 (libretto Napoli, Nella stamperia flautina, 1805; I-Nc Oratori 109: «Saulle | ovvero | Il Trionfo di Davide | Musica del Sig.^o Nicola Zingarelli: Originale [...] appartenente al Real Collegio di Musica | di S. Sebastiano | Sigismondo Archiv.^o»). Su libretto di Jacopo Ferretti, fu eseguito anche a Roma «in Casa Lante nell'avvento del 1805» e a Milano, Teatro alla Scala, 23 marzo 1811 (Gatti, *Il Teatro alla Scala*, p. 24).

239] «Il sig. Zingarelli, uno dei migliori compositori d'Italia, abbandonò questa città fino dal 3 corrente per recarsi a Parigi, ove dicesi che sia chiamato per essere addetto alla Corte imperia-

della Passione²⁴⁰ pel Duca Serbelloni.²⁴¹ Fu maestro della cappella di Loreto per 9 anni, ed ivi compose molta musica di chiesa: indi passò a servire da maestro di cappella la Basilica di San Pietro, ed ivi rimase per 5 anni: ma suo malgrado per ordine di Bonaparte fu obbligato nel 1813 portarsi in Napoli per direttore del Real Collegio di Musica. Le sue fatiche, che meritano qualche attenzione sono varj monologhi, cantatine e 6. *Stabat* colle versioni italiane:²⁴² oltre moltissime arie, duetti, terzetti &

[1v: bianca] [2r]

Il Signor Zingarelli direttor venuto a prender possesso di sua carica in gennaio 1813.²⁴³

Il maestro di contropunto il signor Giacomo Tritto²⁴⁴ obbligo di lezione tre volte la settimana la mattina. Suo stipendio ducati 50 al mese

Il maestro di partimenti don Giovanni Furno²⁴⁵ obbligo simile ducati 12 mensili

Il maestro di forte-piano don Giuseppe Elia simile ducati 12.

le in qualità di maestro di cappella. La riputazione del sig. Zingarelli è già stabilita sovra parecchie opere di primo merito. Egli ha dato prove del talento più distinto nell'ultimo oratorio che ha composto, intitolato *La Gerusalemme liberata*, il di cui successo fu lo stesso a Napoli, a Roma ed a Parigi» («Giornale italiano» n. 240, 28 agosto 1811, p. 958). «Nelle sale del Vaticano fu la sera [4 aprile 1819] cantata dalle voci più scelte la *Gerusalemme liberata*, messa in musica dal maestro Zingarelli, valentissimo sostenitore del buon gusto musicale italiano; e oltre le LL. MM., le RR. persone che trovansi in Roma, e il sacro collegio de' cardinali, intervenne moltissima nobiltà sì estera che romana» («Gazzetta di Milano», 14 aprile 1819, p. 460). Per le intonazioni zingarelliane delle stanze della *Gerusalemme liberata* cfr. RISM.

240] *La passione di Gesù Cristo*, Milano, 1787 («da cantarsi nel Regio Ducal Tempio di S.^a Maria de' Miracoli presso S. Celso», Sartori n. 17906; *Liberatore, Necrologia di Niccolò Zingarelli*, p. 9). Cfr. «Giornale enciclopedico di Milano», 28 febbraio 1785 (Dascia Delpero, *Il "Giornale enciclopedico di Milano" (1782-1797) e la "Gazzetta enciclopedica di Milano" (1780-1802): due nuove fonti per la storia della musica milanese*, «Fonti musicali italiane», IV, 1999, pp. 55-111: 75).

241] Gian Galeazzo Serbelloni (1744-1802). Cfr. Carlo Vanbianchi, *Raccolte e raccoglitori di autografi in Italia*, Milano, Ulrico Hoepli, 1901, p. 98.

242] Kandler descriverà un'esecuzione di due *Stabat* di Zingarelli su testo italiano di Angelo Maria Ricci (cfr. *supra*, nota 49).

243] Uno dei primi rapporti stilati da Zingarelli, direttore unico del collegio di musica, risale al 29 gennaio 1813 (cfr. I-Na *Ministero dell'interno* II/5098 e Cafiero, *Istruzione musicale a Napoli*, p. 768); l'investitura ufficiale è del 18 febbraio 1813 (cfr. Cafiero, *Il mito delle «écoles d'Italie»*).

244] Cfr. p. 217.

245] Cfr. Rosa Cafiero, *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle "Regole" di Carlo Cotumacci*, in *Gli affetti convenienti all'idee*, a c. di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero e Angela Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 549-579: 553, 558.

Il maestro di canto don Luigi Mosca – simile ducati 30 mensuali
 Il maestro di solfeggio don Giovanni Salines²⁴⁶ simile ducati 12
 Il maestro di violino don Domenico Carabella simile ducati 12
 Altro maestro di violino don Antonio Ciarretella²⁴⁷ simile ducati 12
 Il maestro di violoncello don Antonio Guida simile ducati 12
 Il maestro di oboè don Felice Ferrazzano²⁴⁸ simile ducati 12
 Il maestro di flauto don Pasquale Buongiorno simile ducati 12
 Il maestro di clarino don Rupp²⁴⁹ simile ducati 12
 Il maestro di fagotto don [altra mano, gotico corsivo: Kandler] Moritz.²⁵⁰
 Il maestro di corno da caccia Giuseppe Ercolani ducati 12
 Circa il loro merito sono egualmente bravi nella loro professione.
 Il principale Conservatorio di San Sebastiano è un aggregato de' tre Conservatorj dismessi Sant'Onofrio, Loreto, e Pietà. Questi avevano le loro particolari regole, e rendite. Oggi il mantenimento è tutto Real Munificenza.
 Vi è un rettore²⁵¹ sacerdote, ed un vicerettore,²⁵² varj prefetti sacerdoti, varj maestri di belle lettere coi loro rispettivi salarj.²⁵³
 [2v] Il Collegio qui è venuto a formarsi nell'anno [altra mano] 1808. 26. Dicembre²⁵⁴
 Oggi tra grandi e piccoli vi sono alunni 110 [altra mano, corsivo tedesco: Kandler] 100 freie Plätze²⁵⁵

246] Giovanni Salino.

247] Antonio Cerretella (cfr. Quaranta, *Della musica delle Due Sicilie*, p. 112).

248] Cfr. Paologiovanni Maione, *Organizzazione e repertorio musicale della corte nel decennio francese a Napoli (1806-1815)*, «Fonti Musicali Italiane», XI, 2006, pp. 119-173: 139-140, 142.

249] Michele Rupp (cfr. Quaranta, *Della musica delle Due Sicilie*, p. 112).

250] Conte Giacomo Moritz (cfr. I-Na *PI* 82 e *PI* 83), a lungo fagotto soprannumerario nella real cappella; cfr. Rosa Cafiero – Marina Marino, *La musica della Real Camera e Cappella Palatina di Napoli fra Restaurazione e Unità d'Italia. II: Organici e ruoli (1815-1864)*, «Studi Musicali», XXXVIII, 2009, pp. 133-206: 186.

251] Gennaro Lambiase. Cfr. Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*, col. 840: «Die Lokaldirection führt in administrativer Hinsicht der Rector – (Rettore) dermalen der ehrenwerthe Priester Gennaro Lambiase; dieser hat einen Vice-Rector (jetzt in der Person des D. Alessandro Perella) und verschiedene geistliche Präfecte an der Seite».

252] Alessandro Perrella.

253] *Ivi*, col. 859: «Ausser den musikalischen Meistern sind noch Maestri di belle Lettere angestellt».

254] Sigismondo ricorda probabilmente il decreto di Murat del 20 dicembre 1808 (I-Na *Decreti originali*, fascio 20, decreto n. 994) che aveva abolito la direzione musicale affidata a Paisiello, Tritto e Fenaroli (decreto del 21 novembre 1806) equiparando il collegio di musica agli altri collegi del regno, la cui guida era affidata a un rettore coadiuvato da un vicerettore. Cfr. Cafiero, *Il collegio di musica di Napoli nel 1812*, p. 633 e nota.

255] Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*, col. 840: «Das heutige musikalische Col-

I migliori usciti da questo collegio sono stati Manfroce, e Mercadante.²⁵⁶
 Il primo scrisse in Napoli l'Ecuba, in Roma la Zulema, indi morì.
 Il secondo scrisse in Napoli 3. opere, due serie, una buffa
 Le esami se ne fanno due l'anno ogni sei mesi, [altra mano] e si dispensano i
 premj a chi sa meritarsi
 Il corso de' studj è per 10. anni dai 12. ai 22.²⁵⁷
 I premj sono arbitrarj a chi sa meritarseli

14. Franz Sales Kandler, breve biografia di Zingarelli; elenco dei maestri con i rispettivi onorari: *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand des königlichen Musikcollegiums in Neapel mit einem vorangehenden Rückblicke auf die verblichenen Conservatorien dieser Hauptstadt*, «Allgemeine musikalische Zeitung», XXIII, 1821, n. 50 (coll. 833-842), n. 51 (coll. 856-863), n. 52 (coll. 869-878).

[col. 841 nota] Zingarelli ist im Jahr 1762 zu Neapel (S. Maria al borgo di Loreto) geboren, trat als Knabe in das Conservatorio di Loreto, wo er unter Fenaroli die Composition studirte. Im Jahr 1772 verliess er dasselbe und erhielt die Kapellmeisterstelle zu Torre dell'Annunziata. Im Jahr 1780 schrieb derselbe seine erste Oper: *Montezuma* für S. Carlo, die jedoch, obgleich voll Werth, im Ganzen dem Geschmacke des Publikums nicht zusagte. Z. hatte, obgleich er nach seinem Austritte aus dem Conservatorio unter Speranza fleissig fortstudirte, noch keinen festen eigenthümlichen Styl gebildet. Im Jahre 1785 berief man ihn nach Mailand, wo er für die Scala seine *Alcinda* schrieb. Diese Oper, worin er die Früchte eigenen Nachdenkens und ohne fremde Beyhülfe gesammelter praktischer Kenntnisse niederlegte, machte ihm grosse Ehre, und verschaffte ihm Ruf für die meisten grossen Theater Italiens. Seine vor-

legium, welches dermalen 110 Köpfe (worunter 100 freye stipendiirte Plätze – *piazze franche* genannt) fasst, steht unter der Direction von drey Gubernatoren, dem Duca di Noja, dem Consigliere di Cassazione De Rogatis und dem Cavaliere Marinelli, von denen jeder seine abtheilige Direction fuhr, so dass der erste die musikalische Bildung, der zweyte die literarische und sittliche, und der dritte die ökonomische Administration als ausschliessenden Zweig unter seiner Obhut hat».

256] Cfr. p. 120.

257] Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand*, col. 859: «Ueber die Fortschritte der Zöglinge in den schönen Wissenschaften geben wohl jährlich zwey öffentliche Prüfungen (so wie in der Musik eine) Rechenschaft. [...] Die stipendiirten Zöglinge sind gehalten, bis zum 22sten Jahre im Collegio zu verbleiben; haben sie diess Alter erreicht, so steht es ihnen frey, auszutreten; wollen sie aber bleiben, so wird es ihnen, falls sie sich durch ihr gutes Verhalten und Verwendung empfohlen haben, unter dem Titel: *Alunni onorari*, gerne gestattet, weil sie durch ihre mehrere Ausbildung für die Jüngern, und besonders als Professori delle Scuole esterne, wie wir gleich hören werden, von Nutzen seyn können».

zöglichsten Opern in Mailand waren: *Pirro, L'Artaserse* und *Giulietta e Romeo*; drey Opere buffe: *Il Mercato di Monfregoso, La Secchia rapita* und *il Ritratto*; in Venedig: *Conte di Saldagna*; in Neapel: *Trionfo di Davide* und in Rom: *La Gerusalemme liberata*. In Mailand schrieb er unter andern auch das Oratorium: *La Passione di Giesù Cristo* für den Duca Serbelloni. Als Kapellmeister von Loreto (wo er neun Jahre angestellt war) schrieb er viele Kirchenmusik; dann erhielt er den Posten zu St. Peter in Rom, welchen er durch fünf Jahre versah, bis er, wie oben gesagt worden, auf Befehl Bonaparte's im Jahr 1813 sich nach Neapel begeben musste. Seine Werke verdienen um so mehr ausführliche Erwähnung, als Z. gewissermaassen die Reihe der Klassiker aus der Neapolitaner Schule vielleicht für immer geschlossen haben dürfte. *Et meminisse juvabit hujus*. Iuvenalis

[coll. 856-858] Ich will nun die Meister des Collegiums mit Fleiss durchgehen, und ihre Talente und Bemühungen, so viel es in meinen Kräften steht, mit menschlicher Gerechtigkeit würdigen. — An der Spitze derselben steht 1) Hr. Giacomo Tritto, Maestro del Contrappunto. Dieser Meister hat gegen ein monatliches Honorar von 50 Ducati (85 Fl. 40 Xr.) die Obliegenheit, wöchentlich dreymal Unterricht zu geben. Der 82jährige Tritto, zugleich erster Hofkapellmeister, ist, wie ich aus dessen Compositionen und seiner persönlichen Bekanntschaft wahrgenommen, ein wohlgeübter Contrapunktist, erfahren in den Werken seiner vaterländischen Vorfahren; er versteht eine körnige Fuge, ein effektvolles Vocalstück alla Palestrina zu schreiben, ist ferner, wie d'Alembert von Dr. Barthez sagte, ein Schacht des Wissens (le puits de science), fast in allen musikalischen Fächern wohlerfahren; doch sind ihm die echten und rechten Instrumental-Effekte eine terra incognita, und er hat in diesem Fache nie mit sonderlichem Glücke gearbeitet. 2) Der Maestro di Partimento (der Begleitung nach den Regeln des Generalbasses) ist Gio. Furno; derselbe hat gegen ein monatliches Honorar von 12 Ducati (20 Fl.) dieselbe Verpflichtung der dreymaligen Lection in der Woche. Dieser sehr geschickte Meister wird einstimmig als der thätigste und fleissigste Lehrer im Collegium gerühmt. 3) Der Maestro des Pianoforte ist D. Giuseppe Elia; er hat dieselbe Verpflichtung und Bezahlung. Als Lehrer besitzt er unstreitig gute Eigenschaften: er ist ein denkender, fleissiger Mann, aber kein grosses Talent. 4) Der Meister im Gesange ist Hr. Luigi Mosca, welcher gegen ein monatliches Honorar von 30 Ducati (50 Fl.) dieselben Obliegenheiten hat. Dieser Mann, dessen Einsicht und gründliches musikalisches Urtheil ich sehr in Ehren halte, ist zweyter Hofkapellmeister, und verdient, seines soliden Charakters halber, auch als Mensch unsere ganze Achtung; er ist in Neapel allgemein und mit Recht geschätzt. Als Tonsetzer hat er

sich durch eine Reihe theatralischer Werke bekannt und beliebt gemacht.²⁵⁸ Als Kirchen-Componist versteht er sich auf den strengen Theil seiner Kunst zwar nicht so wohl als Tritto, er hat indess mehr Geschmack in der Instrumentirung, ist zweckmässiger in den Einleitungs- und Zwischensätzen, und schreibt auch für die Sängler dankbarer und mit mehr Wirkung. Als Meister im Gesange ist er vortrefflich, seine Grundsätze sind rein nach der alten klassischen Schule gebildet. Doch könnte und sollte er mehr Eifer für den Unterricht im Collegio an den Tag legen, und die ihm hiefür einberaumte Zeit gewissenhafter einhalten. 5) Der Meister im Solfeggio ist D. Gio. Salines; derselbe versteht sein Fach, und ist gegen ein monatliches Honorar von 12 Ducati gehalten, dreymal die Woche Unterricht zu geben. [...] 6) D. Domen. Carabella; 7) D. Anto. Ciarretella, beyde Meister der Violine; schade, dass diese braven Lehrer nicht nur in ihren Lehrmethoden als auch in ihrem persönlichen Charakter so uneins sind, dass die übeln Folgen dieses doppelten Antagonismus sich sehr unvortheilhaft auf ihre Schüler äussern; 8) D. Anto. Guida, Meister des Violoncells; 9) D. Felice Ferrazano, Meister auf der Oboe; 10) D. Pasquale Buongiorno, Meister auf der Flöte; 11) D. N. Rupp, Meister auf der Trompete; 12) D. N. Moritz, Meister auf dem Fagotte; 13) D. Giuseppe Ercolano, Meister auf dem Waldhorne.

258] Die von L. Mosca geschriebenen Opern sind folgende: *L'Impresario burlato*. *La sposa fra l'imposture*. *Un imbroglio ne porta un altro*. *Le stravaganze di amore*. *I sposi in cimento*. *L'amoroso inganno*. *Laudacia delusa*. *Il ritorno impensato*. *L'Italiana in Algieri*. *L'inganno per amore*. *La sposa a Sorte*. *L'Impostore*. *I finti viaggiatori*. *Il Gioas riconosciuto*. *Il Salto di Leucade*. *La gazzetta Parigina*.

Apoteosi della Musica

Del Regno di Napoli in tre ultimi
transcurati Secoli.

1. Della Istituzione de Conservatori di Musica
2. Del Comporre pel Servizio Sacro.
3. Del introduzione de Teatri Dramatici
4. Della cagioni della parte decadenza.

Tome I

A

(Circostanze particolari dell'autore.)

(Giuseppe Sigismondo.)

Archivario nell'Conservatorio
in Napoli.

Scritto nell'anno 1820.



Tomo I

[i] <Apoteosi della musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati secoli.¹

1. della istituzione de' conservatori di musica
2. del comporre pel servizio sacro
3. dell'introduzione de' teatri drammatici
4. delle cagioni della parte decadenza.

Tome I

A

Circostanze particolari dell'autore Giuseppe Sigismondo, archivario nel conservatorio in Napoli.

Scritto nell'anno 1820.>²

[1] Introduzione³

L'opera che ora presento al pubblico non ha altr'oggetto che quello di far risorgere da quell'avvilimento in cui, se non è interamente caduta, sembra almeno esservi all'orlo, la più bella, la più amena, la più dilettevole delle quattro arti

1] Il vocabolo «transundati», privo di significato, risulta dalla storpiatura di «trasandati», usato da Sigismondo stesso («tutto mi verterò sulla storia musica de' tre trasandati secoli», pp. 7-8), che all'epoca valeva «trascorrere» oltre che «trascurare». Cfr. *sub voce* «trasandare», *Vocabolario degli accademici della Crusca*, IV edizione, Firenze, Manni, 1729-1738, V, p. 133 (edizione online: <<http://www.lessicografia.it/>>, consultata il 16.11.2014).

2] Ai proprietari del manoscritto, Franz Sales Kandler (1792-1831) e più tardi Aloys Fuchs (1799-1853), si devono varie aggiunte e correzioni (cfr. Rosa Cafiero, *Tracing a History of the Neapolitan School. Giuseppe Sigismondo's "Apoteosi della musica" from Naples to Berlin*, «Musicologica Austriaca», XXX, 2011, pp. 57-71: 69, n. 45). Si segnala in nota la paternità dell'intervento dove sia possibile accertarla con sicurezza. Per maggiori dettagli si rimanda all'introduzione al presente volume.

3] A margine si intravede, nonostante la cancellatura a gomma, una nota di Kandler vergata in matita rossa. Sono rimaste leggibili soltanto due date: «Letto li 15 ... XXI» e più sotto «1 Maj XXVI».

liberali, voglio dir della musica. So bene che taluno mi dichiarerà esser io uscito di senno, o di aver dato per lo meno nelle affezioni ippocondriache, ed a primo aspetto accigliato mi dica: «E come? Nel punto che in Napoli vi sono aperti tanti teatri in cui grandeggiano sì valenti professori nel canto, nel ballo, nel suono; un'orchestra di tanti e centuplicati rumorosi istrumenti da fiato, da corda, di tamburi, piffari, gran casse, timpani, fagotti, ser- [2] pentoni etc. che ne fanno grandeggiar l'armonia; dopo godere tanti, e sì dilettevoli spettacoli eroici, tragici, favolosi, romanzeschi, orientali, occidentali, e fin dall'ultima Tule;⁴ dopo di ascoltare in un mese otto, o dieci spartiti di autori dell'alta Italia, di Francia tradotti nel nostro idioma, di tedeschi, ed altri autori oltremont[an]i, onde godere della diversità delle idee, della varietà de' stili, di grandiosi scenari, di voli, di macchine ed altre magnificenze onde resti appagato non so se più l'occhio o l'udito, e tu con tanta franchezza prendi a sostenere un sì ridicolo assurdo?»⁵ Ebbene alle pruove. Io imprendo dunque ad andar rivangando in quest'opera la [3] prima epoca del teatro drammatico in Italia, il suo apogeo, indi man mano dimostrerò, e con evidentissime ragioni, che siamo entrati nel secolo della sua decadenza, ed usciti appena dalla barbarie siamo dati nell'anarchia.

Or siccome io qui non parlo che del teatro musicale, e che il grande, il più pregevole lo forma in esso la musica, la quale va appoggiata sulla poesia, così mi bisogna attinger l'acqua dalla prima sorgente, e cominciare dallo esame di quei luoghi dove si apprendono gli primi erudimenti di quest'arte, tanto pel canto che per l'istrumentale, e come siano necessarie altre cognizioni letterarie, cioè del latino prima di tutt'altro, della [4] poesia, ed in particolare della drammatica, e finalmente dello stile della storia sacra e profana, onde potere uscire bravi ed eccellenti compositori e maestri di un'arte che, non ostante si creda tanto ristretta, pure si dimostrerà ad evidenza aver ella pressoché del divino.

Non si pone in disputa pertanto che il primo oggetto della musica insita ne' nostri cuori sia quello di lodare l'autore del tutto, particolarmente ne' sacri tempi a lui consecrati; e come e quale ella esser debba nell'esaltare la sua gloria, di tessere le sue lodi, d'impetrar le sue grazie, e farne li più vivi e teneri ringraziamenti. In questo genere di musica si dimostrerà in quale decadenza siamo.

[5] L'ultimo oggetto di questa mia opera sarà il fare un esatto racconto della prima istituzione del teatro drammatico in Italia, e poscia diramato in tutta la colta Europa, dividendo questa ultima parte in quattro periodi: il primo dal principio del secolo XVII sino alla metà, e da questa alla sua fine, come in altre

4] Thule, o Tule, è un'isola mitica all'estremo nord della terra. Kandler spezza la frase inserendo un punto interrogativo in matita rossa.

5] Così nel manoscritto; forse un errore di lettura del copista per "assunto".

due parti tutto il secolo XVIII. In ciascuna di tali epoche si daranno le vite e le opere de' più insigni e valenti compositori e maestri di musica nostri nazionali, ricavate dalle loro opere ed emendate da tanti errori adottati per falsi rapporti ricevuti da' biografi dello scorso secolo, tanto francesi che italiani, e ciò per esser io stato discepolo [6] di alcuni di tali maestri, e come intimo amico di altri, e finalmente per averne inteso parlare da loro, imparziali e vecchi contemporanei, e rilevate da essi loro le più veraci ed autentiche notizie. Faccia Iddio che questa mia non leggera fatica riesca a profitto e vantaggio di un'arte che per lo addietro è stata tanto rinomata⁶ in tutta Europa, e de' maestri dell'arte medesima che hanno sempre gareggiato con quelli delle più colte nazioni.⁷

Ma chi son io, e quali sono i miei rapporti con un'arte che non si è da me appresa per divenirne professore, onde potere affibiarmi la giornea di schiccherare⁸ precetti? Mi dichiaro dunque un semplice dilettante, che una invincibile passione e qua- [7] si con me innata e coltivata sin da' miei più teneri anni mi ha sempre spinto anche mio malgrado a ricercarne le bellezze, le maggiori perfezioni, e ciò col confronto delle opere di tanti valentissimi maestri, parte da me trattati familiarmente, e parte colle più esatte ricerche sulle di loro produzioni; e ciò sempre per scerne il migliore, come ciascuno potrà osservare nel decorso di quest'opera, in cui io non toccherò per ombra i precetti dell'arte, né delle leggi dell'armonia, non di fughe, non di canoni, non di contrappunti doppi, o sul canto fermo etc., ma tutto mi verserò sulla storia musica de' tre trasan- [8] dati secoli insegnata ne' conservatori, eseguita nelle chiese, introdotta e variata ne' nostri teatri.

Intanto, avendo io sin dal primo momento dello sviluppo di mia ragione dimostrato un trasporto, o per meglio dire un entusiasmo per sì bell'arte, e secondatolo sino a questa mia ultima cadente età, mi si permetta di riandare brevemente <tutte>⁹ le vicende e rapporti per tale armonica passione incontrati pel lungo corso di mia vita, per avermi acquistato un nome, contro ogni mia aspettazione, di famoso dilettante.

A' 13 settembre 1739 io nacqui da Rocco Sigismondo, uno degli scrivani proprietari del [9] fu Sacro Regio Consiglio,¹⁰ e donna Orsola Pagano, ni-

6] La parola «rinomata» è frutto di una correzione, la lezione sottostante però risulta illeggibile.

7] In realtà la storia del teatro drammatico riguarderà soltanto la nascita del genere attorno al 1600 (pp. 131-149). Al contrario, moltissime notizie sulla musica teatrale e sulla musica sacra si trovano sparse negli elogi dei singoli compositori che si trovano nei tomi III e IV.

8] «Affibiarmi la giornea di schiccherare precetti»: rivestirmi dell'autorità per distribuire precetti.

9] Il copista di Sigismondo aveva scritto in origine «tante».

10] La più alta corte d'appello civile a Napoli nell'antico regime; cfr. *A Companion to Early Modern Naples*, a c. di Tommaso Astarita, Leiden, Brill, 2013, p. 491.

pote per parte di sorella del duca don Nicola de Simone. La mia casa era nel rione presso i Regi Tribunali, e propriamente accosto al conservatorio di donne detto Sant'Antonio alla Vicaria, ove ora al presente soggiorno, dopo cangiate diverse abitazioni, per potersi in me avverar l'adagio: «e ritornò dove la notte giacque».¹¹

Dopo i primi rudimenti grammaticali, passai al Collegio Massimo de' padri Gesuiti fino alla retorica, ove ebbi i trattati della poesia italiana e latina, la lingua greca, i primi rudimenti della storia sacra e profana. Intanto da me [10] stesso lessi quanti poeti mai latini ed italiani mi capitavano per le mani, ma più d'ogni altro i tragici ed i comici, e comeché abbastanza compresi che nulla eravi più d'apprendere nelle scuole basse gesuitiche, volli approfondirmi maggiormente nell'arte retorica nel nostro Real Liceo napolitano, che in quel tempo piucché mai fioriva de' più singolari soggetti in ogni scienza; quivi appresi ancora la filosofia, le matematiche, le leggi civili e canoniche, onde a' 22 settembre 1759 fui insignito della laurea dottorale, e mi avviai per la cavillosa strada de' tribunali sotto la direzione di un Giuseppe Cirillo¹² pel civile e di un Pietro Torte pel criminale.

[11] Facciam qui alquanto di pausa nell'atto primo della mia commedia, ed incominciamo l'intermezzo galante della mia farsa musicale, facendomi da capo.

Nato nel rione dei Tribunali, quindi era prossimo alle chiese dell'Arcivescovato, e del Tesoro di San Gennaro, de' padri dell'Oratorio, di San Lorenzo, di San Paolo, de' Santi Apostoli, delle suore di Donnaregina, San Gregorio Armeno, Donnaromita, San Severino, l'Annunciata, l'Egiziaca, la Maddalena, Santa Caterina a Formello, San Giovanni a Carbonara ed altre chiese, nelle quali non eravi giorno che non si [12] udisse qualche musica classica, tanto più frequenti in quel solo ristretto quanto meno oggi in tutta la nostra città, con tanto avvilitamento e danno della professione musica: così in quel tempo, per prender qualche sollievo dalle mie letterarie occupazioni, mi portava ora in una, ora in un'altra di tali chiese a godere della musica sacra, o di sacri oratori e spirituali cantate, oggi andate anche fuor di stagione, tantocché i maestri dell'arte musicale sono appena ridotti a vivere colla fatigosa, noiosissima carriera delle lezioni.

Non era io per anco giunto al secondo lustro dell'età mia, quando [13] mio padre, accortosi della mia passione, volle soddisfarla; per esser la musica un veicolo, com'egli dicea, di entrare in ogni società. Portommi seco dunque una sera in casa del suo maestro d'atti, dottor don Aniello Auriemma, il quale era

11] Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, canto X, ottava 26.

12] Giuseppe Cirillo (1709-1776), giurista e poeta.

allora il segretario del conservatorio di musica detto degli orfanelli di Loreto, per pregarlo a procurarmi un maestro il più costumato fra quegli alunni da venire in casa ad insegnarmi, con dargli quel salario ch'egli stimato avrebbe conveniente. L'Auriemma, dopo avergli risposto di essergli vietato che gli alunni uscissero prima del tempo stabilito [14] fuori di collegio a dar lezione, masticò alcun poco, indi chiamò don Niccola Auriemma, di lui nipote, anche bravo dilettante, ed allievo del maestro Giulio de Ficis,¹³ che avesse aperto il cembalo, ed avesse esaminata la mia voce, intuonandomi la scala del Gesol-reut, che io eseguii con corde naturali di soprano sino alla sua ottava, e con voce falsa, ma chiara ed aperta, sino al Cesolfaut sopracuto. Rimase attonito il signor maestro, dicendo che io avea già dovuto apprendere da altri ad intuonar la scala, e giurandogli io che quella era la prima volta ch'io apriva la bocca sul cembalo, volle far la seconda pruova di farmi intuo- [15] nar la medesima scala in terza minore, e restò più meravigliato quando vide ch'io naturalmente e senza stento intuonai l'Elami, e l'Effaut maggiore nel salire, e poi l'Effaut e l'Elafa nel calare, onde esclamò con mio padre: «Caro don Rocco, va', che tuo figlio è nato per la musica», poscia, a me rivolto, mi dimandò se sapeva intuonar qualche cantilena come il *Te Deum*, il *Benedictus*, il *Pange lingua*, ed io lo compiacqui in tutto, e poscia, fatto più ardito, lo pregai se voleva accompagnarmi una lamentazione di Settimana Santa sul tuono de' padri di San Severino, che [16] io aveva inteso cantare in detta chiesa il Mercordì Santo. Egli mi dimandò del tuono, che non seppi dirglielo, perché io allora non conosceva né tuoni, né note; ma io lo pregai a venirmi appresso, e con sfrontatezza presi la cantilena su l'uffizio che mi fu dato, e tirai giù con piacere degli astanti. Restò dunque conchiuso col signor don Aniello, ch'egli mi avrebbe mandato il più bravo alunno del Conservatorio, chiamato Giuseppe Geremia catanese, costumato e provetto, e che gli avessi dato una ventina di carlini¹⁴ al mese per tre volte la settimana; ma che prima mi avesse fatto ascri- [17] vere confratello nella congregazione della Beata Vergine del Rosario in Santa Caterina a Formello diretta da' padri Domenicani lombardi, della quale egli allora trovavasi superiore, e così nella susseguente domenica fu eseguito, e 'l giorno dopo venne l'alunno Geremia in mia casa, che lo trovai di un costume angelico, di una maniera dolcissima, e di una voce balsamica. Volle solo insegnarmi il canto, che dopo sei mesi mi avrebbe dato lezione di tasto, che così allora costumava dirsi di coloro che imparavano il cembalo o l'organo. In quattro soli mesi cantai un [18] centinaio di solfeggi, parte dal maestro

13] Una raccolta di solfeggi si trova in I-Nc 22.5.3.

14] Dieci carlini corrispondevano a un ducato.

fattimi allo istante, altri di Feo,¹⁵ e nel quarto mese imparai a cantare un'aria del mio maestro medesimo, che espressamente avea per me composta.

Ma sul meglio perdei il mio buon precettore. Mio padre, invece di venti carlini, gliene dava trenta al mese. Il mio maestro ne' primi due mesi adempì al suo obbligo, ma nel terzo cominciò a mancar qualche volta, e nel quarto, mancato avendo due volte in una settimana, mia madre, che non era molto sofferente, nel dargli il [19] salario lo rampognò con modi risentiti e poco a lei convenienti: il buon Geremia rispose modestamente che se avea mancato era stato perché avea dovuto servire al conservatorio, cui eran dovuti i suoi primi rapporti, ma che in appresso si sarebbe diversamente regolato. In punto¹⁶ il catanese si alza, si porta da Auriemma e lo prega di assegnare al Sigismondo altro maestro, non essendo pel suo temperamento il seguitar la lezione in tanta distanza dal ponte della Maddalena a San Giovanni a Carbonara [20] dove io passato era ad abitare dopo il palazzo del Principe di Santo Buono.

Io avea in questi quattro mesi presa amicizia e domestichezza con alcuni signori di cognome Donnarumma, i quali abitavano rimpetto al ritiro di San Gioacchino a Pontenuovo. Essi erano quattro fratelli costumatissimi, bastantemente comodi, che diletta-vansi di musica. Don Nicola, che di professione era un avvocato, stava a cembalo, due altri fratelli sacerdoti suonavano solo in loro casa il violino, e don Orazio l'ultimo di essi toccava leggiadramente il mandolino, ed era scolare di Giuseppe [21] Giuliani. Univansi spesso il dopo pranzo a suonar de' quartetti e sinfonie che avevano in quei tempi, e dove in progresso intesi per la prima volta gli piacevolissimi trii e quartetti di Boccherini, e tante belle sinfonie. Questa onesta famiglia prese meco la più stretta amicizia. Fra le altre carte avea tutta la collezione delle opere teatrali del Pergolesi, e don Nicola si prendea piacere di far-mele cantare tutte. Le nostre solitarie accademie erano il dopo pranzo; e tosto che imbruniva, i preti andavano a dire l'uffizio, [22] don Nicola e don Orazio o al teatro o alla conversazione. Essi mi diedero il secondo maestro nella persona di don Genarino Capone, scolaro di Carlo Cotumacci, che tosto mi pose allo studio de' partimenti del medesimo ed a' primi rudimenti del contrapunto. Egli allora era organista dell'Arcivescovato, di cui n'era maestro il reverendo don Giacomo Sarcuni, ma fatto sta, che il Capone non era che un pezzo di macigno senz'anima, ed io in poco tempo non ebbi più bisogno di lui.

15] Dei solfeggi di Feo, in un manoscritto settecentesco, si trovano in I-Mc Nosedà L.24.1; stando ai cataloghi, nessun solfeggio di Feo risulta invece presente nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

16] «In punto»: all'improvviso.

Non avea che undici anni, allora quando un giorno il mio maestro di ballo, signor Michele di Francia, venne a darmi la solita lezione, e condusse [23] seco un suo figlio di età poco men della mia: ballammo insieme, poi uscimmo, e 'l signor maestro volle fare una visita a sua sorella, ch'era moglie a Crescenzo Pepe allora primo violino della Real Cappella, e trovammo che costui accompagnava una canzonetta a sua figlia. Io intesa la bellissima voce di donna Rachele, che così avea nome, e le grazie colle quali senz'artificio alcuno ma naturalmente l'adornava, non potei fare a meno di esclamare: «Caro don Crescenzo, voi avete questo gioiello, e lo tenete così nascosto? Perché non farle apprendere un [24] poco di musica?» Il violinista accorto subito rispose: «e le daresti voi lezione?» Ed io: «Perché no? me lo recherei ad onore, e son sicuro che formerei un'allieva da far onore alla musica». Ciò detto, fui preso in parola. Don Crescenzo il dì seguente mi fa trovare una spinetta, ed io vado ad accingermi all'impresa: le presento le scale, ma che? mi vedo con istupore che la signorina non sapea leggere. Rimasi di gelo. Dissi alla madre la necessità di farle insegnare l'abici; e la madre volta a lei: «Sguaiata, lo senti?» Ed ella: «Ma, ma, io ho da cantare o da leggere?» Io mi posi a ridere, e poi le dissi che si poteva cantare [25] senza saper leggere, ma era poi perpetuamente obbligata di tenere un maestro vicino, che le insegnasse le parole ed il canto. Si persuase la signorina, promise, ed io intanto cominciai insieme con me a farle intuonar la scala, che lo fé assai bene; insomma, a farla corta imparò a cantare i solfeggi recitando ad una ad una le note, senza capir dov'eran segnate; non capì mai il tempo, e mai uscì di tempo; insomma, era un vero pappagallo musicale. Se le faceva sentire qualche variazione in qualche passo dell'aria che più la solleticava, era bello e fatto, e mai più se ne dimenticava, e quanto io le facea sentire [26] insegnandola, facevalo ella il doppio migliore di quello glielo avea fatto sentire.

Siegue ora il più grazioso e forse il non mai più inteso musicale fenomeno. Don Crescenzo menava per le conversazioni la figlia colle solite sue ariette, quando una dama di primo rango, cui piaceva moltissimo il bel canto della donna Rachele, gli dice che avesse fatto imparar alla medesima lo *Stabat mater* del Pergolesi, ch'ella voleva nella Settimana Santa della prossima quaresima farglielo cantare in sua casa, promettendole un buon regalo. Don Crescenzo senza pensar più in là promette mari e monti; giunto in casa dà la [27] buona nuova alla moglie e figlia, e già si conta sul promesso premio. Appena io giungo mi si chiede lo *Stabat* del Pergolesi; mi si racconta l'accaduto e la promessa di don Crescenzo. Io non ressi alle mosse e lo trattai come si conveniva; facendogli toccar con mani che ciò non poteva riuscire per alcun verso perché sua figlia non intendeva il latino, non avesse a cantar simili cose, a canto ed alto, con fughe difficili. Le donne presero la mia diffidenza

per una scusa di non voler tale incomodo. Mi convenne dunque prometterle di far quanto poteva perché la cosa riu- [28] scisse. Gl'insegnai prima tutti i soli; indi i duetti,¹⁷ prima cantando la parte del canto con lei, e facendo quella dell'alto don Crescenzo colla viola, e quando la vidi bastantemente assicurata, cominciai a cantar io la parte dell'alto con lei solo col cembalo. In un mese fu portato a buon porto l'affare. Un giorno della settimana di Passione trovo la mia alunna di malumore e che avea gli occhi umidi di pianto, e richiestane la ragione seppi che lo *Stabat* non si eseguiva più perché la dama era in lutto ed indisposta, per essergli morto uno stretto parente o il marito, che or non mi sovviene. A questo [29] io risposi: «Sentite signorina, se il dispiacere vostro è per la mancanza del promesso regalo della dama, io non posso rimediarevi, ma se poi è pel dispiacere di non eseguire in accademia¹⁸ lo *Stabat* per cui avete tanto fatigato, a ciò subito si ripara meglio che in casa di San Pietro.» «E come?» ella replicò. Io le dissi: «Il Martedì Santo fo eseguire in casa mia un oratorio sacro per la morte di Nostro Signore da ottimi professori con musica mia,¹⁹ così per compiacervi son contento di eseguirsi la sola seconda parte ed attaccar poi lo *Stabat*, che voi potrete cantare coll'istesso contralto don Antonio Catena, con cui l'abbiam concertato, soddisfacen- [30] do io al suo incomodo, voi sarete contenta, e la mia serata riuscirà più gradita», come accadde effettivamente. V'intervennero per uditori i maestri Gennaro Manna, Niccolò Sabatini, e 'l cantante Caffarelli, ed un immenso numero di dilettanti fra' quali don Mariano Servillo mio parente, e don Pasquale Polsi²⁰ ambo dilettanti di traversi; e quest'ultimo avendo seco condotto un distinto gentiluomo chiamato don Gennaro Cangiano, che aveva infinito desio di udir questa Pepe, costui se ne accese in modo, che il dopo la Pasqua immediatamente la sposò, e col matrimonio terminò lietamente questo intermezzo. Io nel Mercordì [31] Santo, essendo con mio padre partito per Lecce ad eseguire alcuni ordini del Sacro Consiglio, ne ricevei nella vegnente settimana la lieta notizia, e mi compiacqui assaissimo che io avea contribuito senza pensarlo alla di lei ottima situazione.

17] Nell'originale, «i duo».

18] Ossia pubblicamente.

19] Potrebbe trattarsi dell'oratorio a tre voci, due violini e basso con personaggi Maddalena, Pietro e Giovanni, datato 1765 in I-Nc Oratori 88(1-2). Cfr. Rosa Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento: studi in onore di Friedrich Lippmann*, a c. di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Società Italiana di Musicologia, 28), pp. 299-367, nell'*Elenco* del 1826, n. 481.

20] Altrove «Polzi».

Tornato in Napoli, fui a visitarla per rallegrarmi seco. Lo sposo mi accolse gentilmente, e mi disse che per non farle dimenticare la musica le avea preso per maestro il tromba siciliano don Baldassarre Labarbiera;²¹ ma che d'allora in poi avrebbe solo cantato nella propria casa, per suo divertimento, com'effettivamente sostenne; ma giunta la nostra amabil sovrana [32] Maria Carolina d'Austria, dilettantissima di musica, e volendo udire le nostre migliori cantanti, furono per le prime invitate la Pepe e la signora Quattromani, delle quali assai si compiacque, e so che alla prima fé un regalo degno d'una sovrana savia e benefattrice.²²

Intanto io più m'innamorai per la musica, né trovava altro disvio a' miei seri studi e fatiche. Presi allora stretta amicizia col segretario del Sacro Regio Consiglio, don Francesco Porcelli, il quale avea per moglie donna Anna Fischetti, figlia di Raffaele,²³ eccellente maestro di musica napoletano, onde detta di lui figlia avea appresa l'arte del canto, per [33] cui la casa del Porcelli era sempre con suo piacere frequentata da dilettanti e professori. In casa di questo signore incontrai una vecchia dilettante chiamata donna Giuseppa Barbapiccola,²⁴ la quale co' suoi occhiali al naso suonava perfettamente il cembalo, e godeva accompagnarmi le arie di Scarlatti, di Pergolesi, e spesso qualche duetto di Durante, cantando io la parte del soprano, ella dell'alto. Ivi seppi che questa celebre dilettante aveva avuto l'onore di cantare più volte innanzi a Carlo III, e Maria Amalia Valburga,²⁵ onde godeva una pensione. Il maestro che allora accudiva in casa Porcelli era il siciliano [34] Niccolò Logroscino,²⁶ gran restauratore della musica buffa in Napoli ed uomo allegro e faceto, il quale insegnava la nipote del Porcelli, ch'era una mediocre contralto. Due volte all'anno in questa casa con molta proprietà e divozione si faceano delle cantate a tre voci, cioè in ciascun Martedì Santo una sulla passione del Signore, e nella festività di Sant'Anna sulle lodi della medesima.

21] Potrebbe trattarsi di Baldassarre La Barbiera, maestro al Conservatorio della Pietà dei Turchini; cfr. Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten: der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900-1904, I, p. 338.

22] Il passo sigismondiano relativo l'esecuzione dello *Stabat Mater* di Pergolesi è stato pubblicato da Francesco Degrada, *Giuseppe Sigismondo, il marchese di Villarosa e la biografia di Pergolesi*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», III, 1999, pp. 251-277: 273-274.

23] Non risultano compositori dell'epoca con questo nome. Forse si intende Giovanni Fichietti (1692-1743).

24] Nell'originale, «Barbaniccola», certo un errore del copista.

25] Il nome completo di Maria Amalia (1724-1760), principessa di Sassonia e moglie di Carlo III, era in effetti Maria Amalia Christina Franziska Xaveria Flora Walburga.

26] Logroscino in realtà era pugliese, di Bitonto.

La poesia componeasi dall'insigne poeta signor don Niccolò Recco de' duchi di Accadia, e davansi a' circostanti i libretti stampati.²⁷ La musica, quando d'uno e quando di un altro, ed io me ne ricordo del Fischetti, del Logroscino, del Sacchini, del Guglielmi, e fi- [35] nanche di Francesco di Majo. I cantanti eran la moglie, la nipote ed un tenore, ch'era sempre un buon professore. Io tra la raccolta delle mie carte musicali ne conservo anche oggi alcune di tali cantate.

Non contento di tale amabile compagnia, ne cercava qualche altra più romorosa, e che da dilettante vi avessi fatta anch'io qualche parte, e la rinvenni nella casa di don Francesco Pizzella²⁸ mio cliente, amministratore della Regia Darsena. Accoglieva egli nella sua conversazione musici, cantatrici, maestri, dilettanti così nostri che forestieri, e non vi mancava in ciascuna sera sempre qualche nuovo [36] ragguardevol soggetto. Avea due figlie nubili, la prima donna Maria Teresa, che cantava il contralto, la seconda donna Mariangela, il soprano sfogato; egli, don Ciccio, il tenore. Il cembalo era sempre aperto in mezzo alla sua galleria. Alla sua tavola non mancavano mai letterati, predicatori, maestri di musica e cantanti di primo ordine, forestieri e napoletani. La moglie, donna Lucia Caivani romana, era la più brava donna di questo mondo, sempre urbana ed allegra, tenera amante di suo marito senza contrariarlo in cosa alcuna, tutt'amore coi figli ed avvocata loro col marito, onde in casa sempre concordia, pace, tranquillità [37] e vera divozione. In questa casa dunque godei e mi esercitai nella buona musica; quivi conobbi le opere di Hasse, di Galuppi, di Gluck,²⁹ di Leo e de' più rinomati autori, de' quali era a dovizia fornito lo studio musicale del Pezzella, quivi cominciai a fare acquisto di alcuni spartiti del Jommelli comparsi in Roma, e fra gli altri il celebre oratorio della Passione del Metastasio da lui posto in musica per il cardinal de York nel <1769>.³⁰ Per questa famiglia io posi in musica l'*Endimione*³¹ dello stesso cesareo poeta, che fu superbamente eseguita alla presenza di persone distinte, e che mi produsse [38] la conoscenza ed amicizia del celeberrimo

27] Il catalogo Sartori non ne riporta nessun esempio.

28] Più oltre anche «Pezzella».

29] Si tratta della *Clemenza di Tito* rappresentata al San Carlo nel 1752 e citata anche più oltre a p. 128; cfr. Daniel Brandenburg – Irene Brandenburg, *Giuseppe Sigismondos "Apoteosi della musica del Regno di Napoli" als Quelle zur Musik(theater)kultur Neapels im 18. Jahrhundert*, in *Musiktheater im Fokus*, a c. di Sieghart Döhring e Stefanie Rauch, Sinzig, Studiopunkt Verlag, 2014, pp. 45-62: 48 e p. 61, n. 25.

30] In origine «1799». A questa data erranea si riferisce Fuchs in una nota a margine: «questo non è possibile, Jomelli è morto 1774».

31] Partitura autografa in I-Nc 17.1.15 (*olim* Cantate 295). La partitura è citata nell'*Elenco* del 1826, n. 455; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 332.

don Saverio Mattei,³² che d'allora in poi mi usò i più obbliganti tratti di amicizia e protezione. In questa casa per tre o quattro mesi continui da Raffi,³³ Mazzanti e Pezzella, e me a cembalo, si cantavano sino alle quattro della notte de' salmi e cantate di Marcelli,³⁴ Scarlatti, Bononcini,³⁵ di Carapella ed altri; ma il Mazzanti passò poscia in Palermo, Raffi altrove, e capitò in casa del nostro Pezzella una befana falsa divota ed un avvocato veneziano con due figlie, una delle quali improvvisava, che posero a soqquadro questa buona ed onesta famiglia fino alla sua rovina; della cui catastrofe [39] incominciai a distenderne una curiosissima legenda, rimasta per buone ragioni incompilata.

In tal epoca io seguitava ad abitare a San Giovanni a Carbonara accosto il palaggio del principe di Santo Buono. Sopra al mio appartamento vi abitava un mastrodatti del Sacro Regio Consiglio chiamato don Isaia Priscolo che avea quattro figli maschi, Bernardo, Michele, Pasquale e Gaetano. Costoro divertivansi a recitare nella loro casa commedie all'improvviso su de' soggetti dell'avvocato don Giuseppe Cirillo. Fattisi miei amici, e mancanti di una donna seria, posero l'occhio sulla mia persona; io da prima mi negai, [40] ma poscia, stimolato da' miei che avevano il comodo da divertirsi nella loro abitazione medesima, mi v'indussero mio malgrado; ed abbenché non avessi mai recitato, se non in qualche commedia premeditata, pure felicemente vi riuscii, siccome mi dissero, solo rimproverandomi che io delle volte mi scordavo di esser donna; io ne ridei, ma non v'inciampai mai più. Intanto uno de' comici, chiamato Nicola Buonocore, che recitava la parte buffonesca, m'invitò a recitare con lui a Sanseverino; insomma a farla finita divenni comico; ebbi per compagni nella parte di prima donna seria Domenico Macchia, poscia Pietro Napoli Signorelli.³⁶ Finalmente fui [41] fatto degno di entrare nella compagnia comica del duca di Maddaloni Carlo Carafa,³⁷ che in tale esercizio non ebbe a' giorni suoi chi potesse stargli a fronte. Questo nobile e gentil signore prese tanto ad amarmi

32] Su Saverio Mattei (1742-1795) – di cui Sigismondo farà spesso menzione – cfr. Paolo Fabbrì, *Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento: studi in onore di Friedrich Lippmann*, a c. di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Leo S. Olschki, 1993, pp. 121-144.

33] Sul periodo italiano di Anton Raaff (1714-1797) cfr. Pierluigi Petrobelli, *The Italian Years of Anton Raaff*, «Mozart-Jahrbuch», 1973/74, pp. 233-273.

34] Sigismondo allude certamente all'*Estro poetico-armonico* di Benedetto Marcello.

35] Non è chiaro a quale dei fratelli Bononcini sia inteso il riferimento, se a Giovanni o ad Antonio Maria, entrambi presenti con cantate nella biblioteca di S. Pietro a Majella. Cfr. Brandenburg – Brandenburg, *Giuseppe Sigismondos "Apoteosi della musica del Regno di Napoli"*, p. 60, n. 21.

36] Pietro Napoli Signorelli (1731-1815).

37] Carlo Carafa, duca di Maddaloni (1734-1765).

contro ogni mio merito, che udendo esser io trasportato per la musica, mi fé scrivere a porta franca in tutt'i teatri per musica, e mi assegnò due stanze nel suo palazzo per dormirvi la notte, quando mi tornasse conto, oltre a farmi degno della sua tavola e farmi procuratore delle sue cause attive e passive. Tutto bene; ma il maggior piacere per me fu la franchiggia pe' teatri musicali, per la conoscenza de' [42] maestri, degli attori, de' poeti, della riuscita delle opere, giudicando da me ragionatamente se vera o falsa fosse l'approvazione o riprovazione dell'opera ch'era andata in iscena. Ecco perché ho voluto qui inserir questo articolo, per prevenire il lettore di quanto dovrò ragionare a suo luogo. L'aver per quattro o cinque lustri di mia vita recitato sempre sì all'improvviso che concertato, prima da donna e poi da uomo, ed in ogni carattere, colle più eccellenti compagnie di valorosi e rinomati soggetti; oltre all'aver io in que' tempi dato alle stampe per vari teatri di dilettranti diverse commedie³⁸ e più volte fatto da concerta- [43] tore, anche per comando del più illustre e grazioso comico e scrittore di drammi berneschi, Giovanni Battista Lorenzi,³⁹ mio caro ed intimo amico, così posso ragionatamente conchiudere se qualche opera bene scritta in quanto alla musica sia caduta per essere stata rappresentata male, o perché il libro mancava d'interesse, o per altre ragioni, che solo chi conosce a fondo il teatro può ragionatamente decidere.

E poiché in casa del Pezzella io conobbi e feci stretta amicizia col bravo musico Ferdinando Mazzanti, ogni ragion vuole che qui far ne debba onorata menzione. D'un musico? E perché no? L'eccellenza nella sua arte, i suoi onesti costumi, i suoi rari talenti nelle scienze sublimi mi obbligano a [44] farlo. Nato in Pescia, da un padre mercadante di corde armoniche ed abbastanza comodo,⁴⁰ per la sventura⁴¹ nella sua infanzia, offeso da un tumor canceroso nelle parti della generazione, assoggettarsi dovè all'amputazione. Fatto adulto, pensò il padre di mandarlo a scuola di lettere, ma non mancò di fargli apprendere la musica. E nello studio delle prime si diè alle scienze sublimi, come l'algebra, i calcoli etc., e don Vito Caravelli⁴² sel sa, che ebbe seco de' congressi più volte al-

38] Sono note ai cataloghi: *Il matrimonio per procura ossia l'Elvira*, Napoli, Francesco Rossi, 1777, *D. Germano ovvero il matrimonio per inganno*, Napoli, Antonio Spano, 1784 e *Selim ovvero Il generoso algerino*, *ibid.*, 1785. Secondo Dennis Libby, Sigismondo ne pubblicò sei; cfr. Dennis Libby, *Giuseppe Sigismondo, an Eighteenth-Century Amateur, Musician, and Historian*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», II, 1988, pp. 222-238: 230.

39] Giovanni Battista Lorenzi (1720/21-1807) fu il più importante librettista di commedia per musica napoletana nella seconda metà del Settecento.

40] «Comodo» – qui in grafia etimologica – vale «agiato».

41] Nell'originale: «che la sventura».

42] Vito Caravelli (1724-1800), matematico.

lorché il Mazzanti fu in Napoli, e ne pubblicò cogli amici il sommo di lui valore, come anche il Fergola,⁴³ che volle anch'egli conoscere il musico matematico, e ne rimase ammiratore. Nella musica poi ebbe per suo maestro il cavaliere [45] Bartolomeo Nusci⁴⁴ da Pescia, rinomatissimo dilettante, che istruiva, al pari di me, non mosso da speranza di lucro, ma per piacere di farsi un nome in un'arte la più seducente a procurarsi amici nella società. E Mazzanti fu uno degli allievi del Nucci che rese onore e gloria al maestro. Egli suonava perfettamente il cembalo, il violino, la viola. componeva duo, trii, quartetti, per cui un giorno la settimana si esercitava anche quando era scritturato qui in Napoli con 2 violini e violoncello, suonando egli stesso la viola, e godeva con tai professori di rivangare le sue produzioni. I professori erano da primo violino don Carlo Camarino, da secondo Emmanuele Barbella, da violoncello [46] Domenico Francescone. Costoro univansi alle dieci della mattina, si prendeva il caffè, poscia si suonava sino all'una o alle due dopo il mezzodì, indi un buon pranzo per tutta la compagnia tanto di esecutori che di uditori, e terminava nell'inverno con caffè e rosolio, nella estate con un gelato. Due ore pria della sera tutto era terminato, ed ognuno andava per fatti suoi. Mazzanti usciva a far una passeggiata sul molo, o a Santa Lucia, indi andava ad esercitarsi una mezz'ora al bigliardo, ove, come culto nella scienza della dinamica e per avere un forte braccio, non eravi chi potesse stargli a fronte. Appena suonava l'una della notte, passava egli a servire il teatro o a [47] coltivar le sue conversazioni. Sempre amabile, allegro, scherzevole, faceto, invitato a cantare mai si negava; giocava a giuochi di commercio, mai di azzardo. Non giocava al lotto, dicendo che questo gioco non è proporzionato tra il rischio e il guadagno. Nemico del ballo; tostoché in qualche conversazione si disponeva, Mazzanti era sparso.⁴⁵ Trasportato pel nuotare, facea de' grossi ingaggi niente meno che con marinai inglesi di uscir dal molo di Napoli, girare intorno ad un legno ancorato un miglio lungi dal porto, e tornare al lido nel posto onde erasi uscito, e guadagnava sempre.⁴⁶

Or seguitando la mia musical passione nel quinto lustro di mia vita, e divenuta passion domi- [48] nante, seguitai a comporre diversi oratori sacri per molti miei amici che me ne davano i comandi, come per un tal don Ignazio Spada per la festività della Concezione, ove cantava la di lui figlia donna Maria Antonia e don Emmanuele Imbimbo, giovane allegro quanto mai e pieno di talento e cognizioni nelle scienze amene, mio scolare nella musica, che di

43] Nicola Fergola (1753-1824), matematico.

44] Più tardi «Nucci».

45] S'intenda: non appena in qualche salotto ci si preparava al ballo, Mazzanti scompariva.

46] Nell'originale: «guadagnar sempre».

basso ch'egli credeva d'essere lo feci salire a un mediocre tenore; vi cantava io stesso e componevi poesia. Dell'Imbimbo mio allievo e delle sue belle composizioni ne farò l'elogio a suo luogo.⁴⁷ Composi ancora la *Gara delle virtù* per San Giovanni di Dio,⁴⁸ poesia e musica cantata da' professori nell'Ospedale della Pace nella festività del santo, e ciò [49] per far cosa grata ad un mio parente, fratello laico di tali religiosi, che avea preso l'incarico della festa, ed io la regolai al cembalo con scelti professori, che diedero alla mia composizione quel risalto che fu tutto dovuto alla loro attenzione ed amicizia.

Ma torniamo alla musica, ed alle pruove date dal medesimo Mazzanti in quest'arte. La sua voce avea una estensione dal Gesolreut profondo del violino al Delasolre ed Elami sopracuto.⁴⁹ Le sue corde davano qualche volta un poco al nasale, ma l'eguaglianza delle medesime in tutta la estensione delle scale, rendevano questo difetto quasi impercettibile; un fiato capace di dilatarsi quanto egli volea ed un'abilità sorprendente nel non farne accorgere all'orecchio il più raffinato; l'espressione sempre analoga, perché fra' musici non vi è stato mai altro che intendesse meglio di lui la forza della poesia.

Per conoscere intanto qual esecutore nella sua arte fosse questo musico, dirò cosa che sembrerà impossibile, ma il fatto accadde in mia presenza ed io non so esagerare. Una mattina di accademia io vado il primo a presentarmi a Mazzanti per fargli osservare una cantata fatta pel giorno onomastico della signora donna Rosa, moglie del celebre cavalier Nolli,⁵⁰ composta dal rinomato poeta l'abate Giuseppe Passeri,⁵¹ per cantarsi dal Mazzanti, e da me posta in musica;⁵² or mentre stavamo di ciò ragionando, ecco sopraggiunge Bar- [51] bella,

47] L'intenzione non è stata realizzata; Imbimbo viene nominato altre volte (in particolare alle pp. 52-53), ma Sigismondo non gli dedica un 'elogio'. Sigismondo fa certamente riferimento alla «Cantata a 3 voci per solennizzare la Festività della SS.ma Vergine Immacolata in casa di un divoto della med.^a» (*Misera e dove mai rivolgo il passo*) datata 1777, con personaggi Amor Divino (S), Umanità (T) e Colpa (B), nell'*Elenco* del 1826, n. 477; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 333, oggi I-Nc Cantate 291 (*olim* 20.2.4).

48] Non è nota questa composizione.

49] Dal sol2 al re5 e mi5.

50] Si tratta probabilmente del pittore e incisore Carlo Nolli (nato nel 1724), figlio del più noto cartografo Giovanni Battista Nolli (1701-1756).

51] Si conosce di lui un *Saggio di poesie di Giuseppe Passeri, fra gli arcadi Talisio Nidemio*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1766.

52] Trattasi della cantata *Tutti i tuoi pregi ancora* («Cantata per la Sig.ra D. Rosa Nolli. Poesia dell'Abb. Gius. Passeri. Musica di D. Gius. Sigismondo») datata 1766, autografo in I-Nc Cantate 294 (*olim* 25.1.4), cc. 33-50; una copia della cantata è nello stesso volume, alle cc. 199-204. L'autografo è forse identificabile con il n. 504 nel catalogo postumo della biblioteca sigismondiana (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 334).

che entrando in discorso, dice che egli nell'antecedente sera aveva abbozzato un primo allegro di una sonata per violino solo, e che avea piacere che lui l'avesse esaminato; nel dir così, cava di sacca la carta e gliela presenta. Mazzanti, dopo averla per qualche tempo esaminata, gliela restituisce dicendogli: «Bravo, signor Barbella: avete fatto un bel solfeggio.» Barbella resta di stucco, indi gli risponde: «Don Ferdinà, tu pazzie? Comme sta sonata è solfeggio?» «Solfeggio sì» risponde Mazzanti; e 'l Barbella: «E lo cante tu?» Replica Mazzanti: «Oh bella! Che v'ha di raro qui? Scommetti un'oncia?» «Vada» dice Barbella. Qui Mazzanti si alza [52] e va al cembalo. Barbella vuol cavare il violino, Mazzanti: «No, no, signor Barbella. Ho da cantar io colla voce, non ho bisogno di strumenti.» E qui si mette nel tuono, comincia l'allegro con brio e giunge alla metà. Barbella cambia di colore, e trasportato dalla stizza, toglie la carta d'innanzi al musico per strapparla. Mazzanti ridendo grida: «Ah, pazzo, che fai?», e gli guadagna la carta soggiungendo: «A che ti adiri tu? Forse ho maltrattata, o posta in berlina la tua composizione? Gnornò.» «E s'ha da dì, che Barbella ha fatta na sonata de violino che l'ha potuta cantà no museco?» «Anzi questo appunto è il suo miglior pregio.» «Non sai ciò che tu ti dica.» «Contentati pure, che io abbia potuto [53] cantarla, e ciò sarà una bella pruova della sua perfezione; ma non troverai un altro Mazzanti che si metta a tale impegno.» Qui vennero gli altri soci del congresso accademico e si discorse del fatto del concerto. Mazzanti mostrò la sua bravura terminandolo di cantare, con istupore insieme ed applauso di tutti. Ma non si fé menzione alcuna della scommessa, esigendo solo il Mazzanti dal Barbella una copia della composizione, dopo averla terminata.

Né questo solo era un pregio del Mazzanti, ma era capace di cantare all'improvviso un'aria o un'intera cantata mezzo tono, un tono, una [54] terza sopra o sotto, non solo coll'accompagnamento di un cembalo, ma di un'orchestra intera, trovandosi esattissimo a terminare il pezzo di musica in quel tono ch'erasi prefisso con istupore di tutti. Altri scherzi ei facea per rallegrare le brigate, contraffacendo alcuni noti cantanti; quando fingendo una vecchia asmatica, quando un balbettante, quando un'altra che cantava a memoria ed entrava nella parte del canto una battuta dopo entrata l'orchestra, tirando innanzi senza mai rimettersi; ma quando poi contraffaceva il celebre basso de' suoi tempi, don Michele Furno, giacché allora i bassi cantavan baiando e [55] senza legar le note, il tenore Litterio Ferrari col labbro spaccato,⁵³ il contralto [Giovanni]

53] Su Litterio (Lettorino) Ferrari, attivo a Napoli e Roma come cantante di opere serie tra il 1745 e il 1766, cfr. Brandenburg – Brandenburg, *Giuseppe Sigismondos "Apoteosi della musica del Regno di Napoli"*, p. 61, n. 38.

Bailardo,⁵⁴ e 'l soprano Salvatore Consorti, era veramente uno scherzo che promovea al riso, tantopiù che costoro a' tempi suoi formavano il primo coro di Napoli, che per antonomasia dicevasi de' quattro del molo; egli però non lasciava di stimarli pel di loro merito, come antichi ed onorati professori.

Ciò che poi lo distingueva dagli altri musici suoi pari era questo. Negli appuntamenti de' concerti nel teatro era il primo ad intervenire. Cantava e replicava quanto si voleva, ma a mezza voce. Per le chiese poi andava [56] alle ore destinate e cantava quanto voleva il maestro, e delle volte mettevasi a cantare col primo soprano del coro per suo divertimento, né mai accettava due musiche, per qualunque prezzo gli si fosse offerto. Se però era di mala voglia, povera musica che gli toccava ad eseguire. Vengo di ciò a darne una pruova a me propriamente avvenuta. Io, come ho mentovato più sopra, nel Martedì Santo dava in mia casa una cantata sulla Passione del Signore posta in musica da me, ed in quell'anno pensai di avvalermi della buona amicizia del Mazzanti; ed egli accettò l'invito, ma mi chiese in grazia che non avessi invitata molta gente, per- [57] ché il soverchio caldo gli offendeva la voce. Io gli risposi che l'avrei obbedito; ma fatto sta, che io precisamente non faceva invito alcuno, e perciò venivano coloro soltanto ch'erano soliti ad onorarli in tal serata, ma sperava che non avrebbe avuto disturbo alcuno. Intanto, essendo la cantata a tre voci,⁵⁵ la parte di Pietro la cantava il tenor Ferrari, quella di Maddalena un ragazzo portoghese ch'era a studiare e cantava ancora il soprano nel Conservatorio di Sant'Onofrio, cui io stesso avea insegnato a cantar la sua parte; e il Mazzanti faceva la parte di Giovanni, non avendo che quat- [58] tro soli pezzi, cioè un'aria e 'l duetto nella prima parte, ed un'aria e 'l terzetto ossia finale nella seconda.⁵⁶ Mazzanti venne, e ritrovando assai gente mi redarguì e si

54] Il nome di battesimo è lasciato in bianco. Si tratta forse di Giovanni Bajalardo, interprete nel 1763 del dramma sacro *Il figliuol prodigo ravveduto* di Pasquale Cafaro (Sartori n. 10244).

55] Si conserva una composizione simile: *La Maddalena* (1765), I-Nc Oratori 88/2 (già presente nell'*Elenco* del 1826, n. 481; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 334), con una seconda copia datata 1780 a Oratori 88/1 (*olim* 26.1.9/1). In questa però parrebbe mancare il fagotto obbligato menzionato più avanti. Un'altra possibilità di identificazione è offerta dalla «Cantata Per la Beata Vergine Addolorata a 3: Voci con Strumenti Del Dottor D. Giuseppe Sigismondo Dilettante 1788» (*Il dono tuo gran nume mi consola*, con i personaggi Giovanni, Maria, Pietro e la Maddalena; I-Nc Cantate 290 *olim* 20.5.26, cc. 1-75; nell'*Elenco* del 1826, n. 502; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 334). Neanche questa composizione corrisponde completamente alla descrizione per quel che riguarda il numero di arie del personaggio interpretato da Mazzanti. Cfr. Giulia Giovani, *La collezione di cantate e serenate di Giuseppe Sigismondo (1739-1826). Dall'Archivio della Pietà dei Turchini alla Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli*, «Philomusica on-line», XIV, 2015, pp. 243-271.

56] Nell'originale: «nel secondo».

pose di cattivo umore e cantò di mala voglia la prima parte, fingendosi fioco pel caldo, ed io soffrii moltissimo. Dopo la quale, portati i cantanti in altra stanza a prendere un gelato di cioccolata, il Mazzanti mi disse: «Hai veduto come il caldo mi ha rovinato?» Ed io: «Caro Mazzanti, pazienza! Anch'io soffro, ma come evitarlo?»

Tornati al cembalo per la seconda parte, toccò il primo pezzo al Letterio, e questo era un recitativo istrumentato seguito da una piccola cavatina con sordine e fagotto obbligato di solo accom- [59] pagnamento, che fu bene eseguito e molto applaudito. Dopo veniva cantata un'aria in Elafa per Mazzanti con poco ritornello, che mentre dall'orchestra si eseguiva, Mazzanti mi fa segno che avessi lasciato il cembalo, locché io aveva già determinato di fare, ed egli cominciò a cantare con una voce sì grata, che subito produsse nella sala un silenzio ed attenzione indicibile; nella cadenza della prima parte riscosse tanti applausi ch'ebbe a sospendersi la musica per attaccare la seconda parte, che fu seguita da nuova cadenza, e più ricercata, analoga allo stile della musica di cui era parte; Mazzanti, che sino allora avea cantato, si alzò, ed ecco rinnovato il silenzio, e qui il Mazzanti a mezza voce tutto varia, tutto abbellisce, e finalmente fa l'ultima cadenza prendendo il motivo dal primo ritornello, che ri- [60] scosse nuovo applauso, e tale che trovandosi in mia casa Cafarelli anche mio amico, venuto a bella posta ad udir la mia cantata, fu talmente commosso, che si alzò da sedere ed andò ad abbracciare il Mazzanti, dicendo: «Bravo, Mazzanti, così cantano gli angeli in paradiso.»

Né qui termina la catastrofe di questa cantata. Dopo l'aria del Mazzanti seguiva l'aria della Maddalena, aria agitata e di somma espressione insegnata da me stesso a cantare al portoghesino mentovato di sopra. Il povero ragazzo dopo Mazzanti entrò a cantare con gran soggezione e quasi tremando, si arrossì come un gambero e questo stesso contribuì alla miglior riuscita dell'aria, a segno che la compagnia volle sentirla replicata e 'l ragazzo posto da parte il timore la replicò con maggiore energia, ed a' novelli applausi il cantante confuso scusavasi che quella [61] era la prima volta che cantava in pubblico. E qui bisogna che da un accidente accaduto la notte a questo ragazzo io faccia ridere il mio lettore. Sua maestà fedelissima don Giuseppe I, re di Portogallo, tenendo per maestro di musica della sua real corte e cappella David Perez, che aveva studiato in Napoli, e volendo fare istruir nella musica de' giovani portoghesi, per consiglio del Perez mandavagli in Napoli nel conservatorio di Sant'Onofrio a studiare, raccomandati ad un notaio, don Domenico Tessitore, che dirigevali e somministravagli gli alimenti, anche mio amico pe' suoi illibati costumi ed oneste maniere. Nel tempo del quale [62] io fo menzione erano dunque in Sant'Onofrio due di questi portoghesi,

uno chiamato don Geronimo Francesco Lima, che studiava il contrapunto per compositore, e l'altro studiava il canto perché credevasi eunuco per nascita, mancandogli gli organi della generazione, e 'l conservatorio se ne serviva da soprano. Costui appunto quella sera dopo cantato e tenuto meco a cena, riportato in conservatorio, la notte ebbe un copioso sudore, e la mattina si ritrovò uomo perfetto, e terminò di cantare il soprano.

E qui debbo avvertire i miei lettori, che questo tempo in cui conobbi e feci amicizia con Mazzanti in casa de' signori Pezzella fu dal 1765 al '69. Egli però era [63] stato altra volta in Napoli ed avea cantato nel 1753 in San Carlo in un'opera scritta dall'egregio maestro veneziano Baldassarre Galuppi soprannominato il Buranello, intitolata l'*Eroe cinese*, composta dal Metastasio nell'anno antecedente e rappresentata in Vienna nel teatro della imperial corte con musica del Bonno.⁵⁷

Il Mazzanti era allor giovinetto, e ricevè tale applauso, che d'allora stabilì la rinomanza di sua abilità. La sua aria del primo atto, *Ah se in ciel benigne stelle*, fé tale entusiasmo, che ogni sera dovea egli replicarla, come anche il duetto *Perché se re tu sei*, ch'egli cantava [64] colla Grossatesta,⁵⁸ furon fatte dell'opera più di 30 recite e nel mese di luglio detto anno 1753 furono impresse in rami da un tale Aniello Giura cinque arie e 'l duetto di tal opera,⁵⁹ di che non eravi stato mai altro esempio.

Ritornato dunque in Napoli il Mazzanti nel 1765 avendo cantato nel 1759 nella primavera nel ducal teatro di Stuttgart l'*Endimione* ed in novembre la *Nitteti* e nel carnevale 1760 l'*Alessandro nell'Indie*,⁶⁰ tutta musica del Jommelli, si fece la più bella compagnia che avesse potuto mai desiderarsi in San Carlo. Per non recar tedio al lettore non vengo qui a particolarmente rammentare le opere rappresentate in codesto triennio. Non mi ricordo aver mai più [65] gustato del piacer della musica che in detto tempo. I prologhi che facevansi ne' giorni onomastici della real famiglia, cantati dal Mazzanti, Gabrielli e Raaff chiama-

57] Cfr. Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli: cronologia degli spettacoli*, Napoli, Altrastampa, 2005, I, 1737-1799, p. 84, e Sartori n. 9182.

58] Gaetano Grossatesta era il nome dell'impresario; in realtà, l'interprete di Lisinga, che cantava il duetto citato dell'*Eroe cinese* (II:8) insieme a Siveno impersonato da Mazzanti, era Francesca Guizzetti.

59] Baldassarre Galuppi, *Scelta di arie del dramma L'eroe cinese [...] rappresentato nel Real Teatro di San Carlo la primavera dell'anno 1753*, Napoli, Aniello Giura e Medemo Carlini, [1753] (RISM A/I: G 276). Cfr. *Indice di tutti i libri, e spartiti di musica che conservansi nell'archivio del Real Conservatorio della Pietà de' Turchini*, Napoli, s.n., 1801, p. 10.

60] Mazzanti vi cantò rispettivamente i personaggi di Endimione, Sammete e Poro; cfr. Sartori nn. 8855a, 16550 e 783.

vano al Teatro un immenso concorso, e questi tre cantanti facevano a gara per distinguersi. Io, come di sopra ho fatta menzione, amico del Pizzella, vedeva spesso il Raaff col Mazzanti uniti in casa del medesimo. Si cercava da ciascuno un duetto tra la Gabrieli e Mazzanti. Nessun sapeva però che tra questi due, appunto per una stizza avvenuta tra loro in occasione di un duetto nel teatro di Torino, vi era un giuramento della donna di mai più cantare [66] alcun duetto col Mazzanti, per cui la Gabrieli, sentendo che l'impresario Santoro avea scritturato Mazzanti, volea rinunciare la sua scrittura a qualunque costo, e cercandone il Santoro la cagione, essa gli raccontò il maltratto ricevuto dal Mazzanti, per cui l'impresario preso da un mezzo termine disse: «Ebbene madama, per vostra quiete vi giuro che troverò sempre libretti senza duetto.» Avendo io dunque parlato col Santoro, mio grandissimo amico, e chiestagli la ragione perché fra questi due soggetti non facea eseguirsi un duetto, egli in confidenza mi disse tutto, ed io gli soggiunsi che avea operato con prudenza. Questo fé sì che io in confidenza con Mazzanti [67] ti lo interrogai su detto aneddoto, e seppi il fatto com'era passato. In Torino cantavano insieme un'opera con musica di Traetta, ove avea egli colla Nina un duetto molto interessante, ch'era stato applaudito e ben concertato tra loro due, ma che una sera venne voglia alla Nina di sfiorettare, cantando in controtempo, per cui terminato il duetto ed entrati dalla scena, amichevolmente le disse di non far più tali pazzie, perché esso poi avrebbe fatto altrettanto per non parer minchione, e l'avrebbe imbarazzata, e così accadde, perché essendo lei nella sera seguente entrata ne' controtempi, esso rispose in contro- [68] tempo ai controtempi suoi, sicché ella si smarri, e non sapendo come rimettersi rimase senza cantare in iscena, e il duetto non terminò,⁶¹ tanti furono i schiamazzi dell'uditorio, per cui ebbe a calarsi il sipario. Gli chiesi che accadde in seguito, ed egli [rispose] che si tolse il duetto, e non vi fu altro.

Inteso tutto il fatto, io, col Santoro e Nicola Piccinni, che scriveva il nuovo libro del *Gran Cid*,⁶² pensammo come far conciliare questi due, e ci riuscì. Piccinni avea terminato l'atto primo e si era appuntato un primo concerto con due violini e basso in casa della prima donna, come seguì, ove anche io andai con Mazzanti ed ove fu ancor l'impre- [69] sario. Furono cantate l'aria della Nina *Caro l'affanno mio*, quella di Mazzanti *Se placate alfin vi miro* e quella di Raaf *Deh ricevi, o prence amato*. Questi tre pezzi mossero talmente gli animi de' cantanti, che non si saziavano di applaudirsi fra loro ed abbracciare il Piccinni, il quale ringraziandoli disse: «Orsù, se volete vedermi veramente contento, debbo dare una forte preghiera a madama e a Mazzanti

61] Nell'originale: «e che il duetto non terminò».

62] Teatro San Carlo, 1766; cfr. Sartori n. 12453.

in questa opera a cantare un duetto». Nina si oppone: tutti la pregano. Mazzanti, veramente commosso, se le butta a' piedi, le chiede scusa, le bacia le mani; Piccinni promette loro che nel duetto nessuno [70] di essi avrebbe fatto il secondo; insomma, con questa commedia fu combinato tutto. Piccinni fé quel celebre duetto: *Fra l'ombre meste, o cara*, di cui non si è intesa mai più cosa sì bella, sì per la composizione che per la esecuzione.

Terminò con quest'opera l'appalto del Santoro e della compagnia. Venne un nuovo impresario, che tentò il Mazzanti, ma non convennero fra loro, onde la compagnia fu composta da un tal Raina⁶³ venuto dal Portogallo, Antonia Maria Girelli Anguilar e 'l tenore Ercole Ciprandi. La prima opera cadde, particolarmente pel Raina, a segno⁶⁴ che fu tolta di scena. Confuso, il nuovo impresario, non sapendo a qual [71] partito appigliarsi, tentò a qualunque costo di riavere il Mazzanti a parte uguale col Raina. Mazzanti accettò colla condizione ch'egli cantar dovesse il duetto, e così fu fatto; fu preso Paesiello che dovesse scriver la musica e scelto per libro *Lucio Papirio*.⁶⁵

Intanto, eseguendosi nella nostra magnifica chiesa di Santa Chiara con divota pompa e musica scelta l'ottava del Corpus, una sera fu invitato a cantarvi il Raina un suo mottetto, dopo del quale le suore fecero invitare questo musico alla porta del monistero per complimentarlo e ringraziarlo, come seguì. Il musico, facendo le sue umiliazioni, disse ch'egli non valeva [72] nulla, dacché il pubblico lo avea detestato villanamente in San Carlo, per cui si era tolta l'opera, preso per altro soprano il Mazzanti, scelto un nuovo libro, e Paesiello lo stava mettendo in musica. Egli si raccomandò alle suore, che avessero preso a proteggerlo, e le suore se ne compromisero e gli attesero la loro parola, perché fecero di tutto coi di loro parenti ed amici e col Paisiello perché il Raina avesse incontrato. Ecco ciò che accadde nel concerto generale di quest'opera. La prim'aria del primo atto fu scritta pel Raina, ed abbenché nulla avesse di bello in se stessa, pure il Raina ebbe grande applauso [73] e rimase contento; e qui si noti che il titolo del libro era di *Lucio Papirio*, che rappresentava il Raina, e 'l Mazzanti rappresentava Quinto Fabio, che aveva la sua aria penultima dell'atto primo, le di cui parole erano: «Se contrastai col fato / fra cento armati e cento» ecc., che Paesiello la scrisse sul gusto del Mazzanti, e questi la cantò col massimo impegno, pure non produsse alcun effetto, per cui manifestamente si vide l'effetto del partito. Nell'atto secondo accadde lo stesso nell'aria cantabile

63] In realtà, Carlo Reina.

64] Nell'originale: «cadde a segno, particolarmente pel Raina».

65] Teatro San Carlo, 1767; cfr. Sartori n. 14483.

del Mazzanti; finalmente nell'atto III venne il duetto tra la Girelli e Mazzanti, che produsse un singolare applauso [74] per mantener contenta la prima donna, che ne rimase contentissima.

Terminata la prova, io col Mazzanti tornammo a casa, giacché egli allora era passato ad abitar meco per non restar solo, essendo il suo fratello germano passato in Roma per interessi di famiglia, e cammin facendo egli mi disse: «Ebbene, cosa ne dici dell'opera?» ed io: «Niente vi è che interessi, salvo il duetto, che non v'è male», e l'Mazzanti: «Ma dimani la sera neppur questo produrrà lo stesso effetto.» «E come» diss'io, «se la musica è la stessa, i cantanti gli stessi?» «E che fa ciò? Calcola con me. Due atti d'opera ben [75] lunghi colla sola prim'aria del Raina, che anche poi ella è uno straccio, ma si sostiene per partito, e dopo due balli al solito lunghissimi, possa aspettarsi che l'uditorio voglia seccarsi con quel duetto, che poi nulla ha né di nuovo né d'interessante? Io vorrei esser buggiardo, ma te ne accorgerai.» E così avvenne difatti. Cominciando il duetto si fece un poco di silenzio, ma a poco a poco si vuotò il teatro, e così terminò la festa. Io non seppi alla prima capire come ciò fosse avvenuto, ma lo seppi dopo. Infatti nel tornar a casa tornò a dirmi il Mazzanti: «Hai veduto l'esito del gran duetto? Bricconi! Si prende Maz- [76] zanti per sostener la compagnia, e poi si tratta così? Il maestro Paesiello non ha voluto cambiarmi le arie, che sono state per me due veleni, e poi voleva ch'io avessi cantato il duetto? E non ti sei accorto che la signora Girelli ha cominciato il duetto in Befà e l'ha terminato in Gesolreut? Ma che diavolo! Bisogna che tu dormissi! Ella non era stata mai avvezza a fare il secondo soprano, ed io mi son meravigliato forte che non siamo stati fischiati.» Ma io: «Povera donna sacrificata!» «Dimani mattina anderò da lei ed accomoderò insieme le parti, toglierò l'ultima cadenza, e la [77] cosa sarà men rincrescevole e tireremo innanzi.» Ed infatti il duetto comparve poi men cattivo e si sostenne.

Ho voluto rilevar questo fatto per la cattiva condotta di Paesiello e l'imperizia dell'impresario, che se l'opera non fosse stata sostenuta da' balli, sarebbe stata certamente tolta dalla scena.

Ma torniamo al mio caro Mazzanti. Egli dunque rimasto solo in Napoli, congedato il suo coco,⁶⁶ volle venire a star meco, ch'era diventato veramente l'intimo mio amico ed io lo stimava del pari, perché lo meritava. Io colla moglie e famiglia era passato allora ad abitare nella strada [78] Forcella accosto la vicaria vecchia nel terzo appartamento delle case di donna Barbarella Parisi, dove avea nell'astrico due bellissime stanze, una a mangiare, l'altra per cucin-

66] "Coco" è grafia etimologica per "cuoco".

na, e la veduta del mare, delle paludi, del Vesuvio all'oriente. Essendo io allora molto amante delle scienze fisiche, matematiche, astronomiche, era quindi provveduto a dovizia de' migliori libri su tali materie: tutte le opere del Wolfio, Sgravesand, Muschebroccio, Nollet, il nostro padre della Torre, Beniamino Martini ecc.⁶⁷ Egli tutto giorno si tratteneva or con uno, or con l'altro di tali autori, scarabocchiando ora una ma- [79] teria, ora un'altra. Ma quel che più lo innamorò fu l'astronomia, per cui una mattina comprò e portommi in casa una sfera armillare ed un globo delle costellazioni, e quindi gli venne voglia di osservarle tutte le notti buie, essendo l'està, facendo uso del menzionato mio astraco, formandovi una capanna e facendo uso d'un suo stupendo cannocchiale inglese, e con ciò gongolava di allegrezza. Godeva anch'io, perché per la prima volta vidi assai bellamente alcuni de' nostri pianeti, ch'erano allora nel nostro emisfero; ma la mia povera moglie, stizzosa com'ella era di sua natura, soffriva malvolentieri la mia assenza e malediceva quel pazzo di Mazzanti.

Ma udite questo altro che gli saltò in testa, e stordite. Egli [80] sapeva bene il latino, ma non so dove avess'egli letto che non potea sapersi mai a perfezione questa lingua senza studiare il greco, di cui ella era figlia; ecco una mattina compra il Gresserio⁶⁸ e si mette a studiarlo da sé. Che non può un ingegno svegliato e fervido? Egli in tre mesi soli scrisse di suo carattere tutte le declinazioni de' nomi e tutte le coniugazioni de' verbi, e con ciò si pose a leggere e tradurre in latino il Nuovo Testamento, non senza qualche difficoltà, ma pure è a notarsi che tutto avea egli fatto da sé e senza precettore.

Finalmente, dovendo egli passare in Palermo per un anno ed avendo stabilito dopo fissare la sua dimora in Londra, come seguì e dove terminò i suoi giorni, egli nell' [81] ottobre da me si divise, regalandomi molte carte del Jommelli ch'egli avea portate da Wittemberga,⁶⁹ ed un suo scarto di libri molto rari,

67] Christian Wolff, *Elementa matheseos universae*, Halle, Renger, 1713-1715; Willem Jacob 's Gravesande, *Physices elementa mathematica*, Leiden, Pieter vander Aa, 1720-1721, oppure Id., *Matheseos universalis elementa*, Leiden, Samuel Luchtmans, 1727; Petrus van Musschenbroek, *Elementa Physicae*, Leiden, Samuel Luchtmans, 1734 o un altro dei suoi numerosi manuali; Jean-Antoine Nollet, *Leçons de physique expérimentale*, Paris, frères Guérin, 1743-1748, tradotto in italiano come *Lezioni di fisica sperimentale*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1746-1756; Giovanni Maria Della Torre, *Scienza della natura*, Napoli, Serafino Porsile e Raffaele Gessari, 1748-1749; Benjamin Martin, *The Philosophical Grammar*, London, J. Noon, 1735, tradotto in italiano come *Grammatica delle scienze filosofiche*, Venezia, Remondini, 1750.

68] Jacob Gretser, *Rudimenta linguae graecae* [...], Ingolstadt, David Sartorius, 1593, oppure Id., *Institutionum linguae graecae* [...], *ibid.*, 1593; di entrambi i manuali vi sono innumerevoli ristampe.

69] S'intende la regione del Württemberg (e non la città di Wittenberg). Una ricostruzione della biblioteca jommelliana di Sigismondo è in Rosa Cafiero – Giulia Giovani, "Io conosco un dilettante il quale è pazzo per te": *Giuseppe Sigismondo e la collezione di musiche di Nicolò Jommelli*,

ch'egli avev'acquistati oltremonti, e così terminò la nostra domestica amicizia, conservata per lettera sino al fine de' suoi giorni; quali lettere, richiestemi poi dal di lui fratello, ch'era in Napoli negoziante di corde armoniche, io non seppi negargliele, tantopiù che avendo io scritto in Londra a Mazzanti chiedendogli che mi avesse fatto copiare tre o quattro cori de' più belli di Handel tanto vantatimi dal Jommelli, egli compitamente mandommi in regalo una copia del *Messia* in folio stampato in Londra,⁷⁰ ove vi erano da circa venti di tali [81] cori. Libro, che fé capitarli appunto per questo di lui fratello, senza ch'io mi fossi interessato neppure del trasporto. E quindi mi perdonerò il lettore, se facendo in questa mia opera menzione de' più bravi maestri di musica de' miei tempi, non ho potuto tralasciare di dare un saggio del bravissimo non solo musico, ma più che maestro, dotto anche nelle lettere, e di una costante e sincera amicizia, quasi affatto sconosciuta da' suoi simili.

Intanto passato ad abitare nel rione de' Vergini, e propriamente nel portico di Lopez alle case de' signori de Liguoro, trovai che sotto il mio appartamento vi abitava il signor don Andrea Firelli, fratello del famoso cattedratico e medico don Aniello,⁷¹ padre di una graziosa famiglia ed in particolare [83] della più amabile, onesta e virtuosa giovanetta, chiamata donna Serafina, ottimamente educata e versata anche nella storia e nella favola. Costei fu congiunta in matrimonio col signor don Gaetano Pegnalver, architetto militare del corpo del Genio, giovane savio e sostenuto, ed ebbero una spiritosa ragazza loro figlia chiamata Maddalena, che mostrando un vivace talento volle la madre farle apprendere la musica, cui era anch'ella fortemente inclinata; ed essendo tutte le sere in conversazione tra noi in casa del mio vicino don Andrea, ella me ne parlò, ed io accettai l'invito, ma dopo qualche altro spazio [84] di tempo, essendo la Manina troppo tenera; ma che l'avesse fatta intanto istruire vieppiù ne' primi rudimenti delle lettere, dapoiché prima di compire il settimo anno era tutto tempo perduto di fare apprendere la musica ad una ragazza. Intanto il don Andrea Firelli aveva due figli maschi, il cui primogenito don Gennaro, offeso gravemente negli occhi, apprese a suonare a memoria bravamente il flauto a becco e 'l traverso sotto la scuola di Marianino

in *Le stagioni di Jommelli*. Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Aversa, 5-7 dicembre 2014), a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, in corso di stampa.

70] Georg Friedrich Händel, *Messiah. An Oratorio in Score* [...], London, Randall & Abell, [1767] (RISM A/I: H 718/HH 718); se ne conserva un esemplare in I-Nc alla segnatura 36.5.30 (cfr. *Indice* 1801, p. 12).

71] Aniello Firelli fu professore di metafisica e poi, dal 1734, di anatomia; cfr. Franco Venturi, *Riformatori napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1962, p. 351, in nota.

Servillo, facendo tra loro molti graziosi duo a memoria; e 'l secondogenito don Filippo, che avea presa in moglie donna Agata Alfani, figlia del giureconsulto e cattedratico don Nicola,⁷² an- [85] che mio maestro, suonava mediocrementemente il cembalo e canticchiava, benché con poca intonazione per difetto di temperamento. Basta: tra i Firelli, gli Alfani, i Pegnalver, la mia famiglia e quella dei Donnarumma, ch'erano venuti accosto alla mia abitazione, ci divertivamo tra noi sempre tutte le sere con quell'allegria propria di persone civili e ben educate.

Dopo due o tre anni presi ad insegnar la musica alla piccola Manina, i cui principi mi costarono non poca fatica e pazienza, per esser ella d'un temperamento assai vivace e versatile. Prima però ch'io parli de' progressi ch'ella fé [86] sotto la mia direzione, conviene ch'io spieghi⁷³ al mio tollerante lettore quai progressi grandi feci nell'arte musicale, onde divenni tutt'altro da quel di prima, e per quale occasione e con quali non preveduti mezzi.

Sul finir dell'anno 1761 io avendo composta per 2 soprani ed un tenore la cantata di Metastasio pel Santo Natale del Signore⁷⁴ volli farla eseguire in mia casa nella domenica precedente questa festività dai musicisti Salvatore Conforti, un altro soprano, anche bravo, che ora non rammento il nome, e 'l tenore don Litterio Ferrari. Fattola dunque prima provare ed eseguire in detta mia casa tra la compa- [87] gnia de' professori che vennero ad eseguirla, vi fu il contrabbasso don Pietro Burlò, il quale suonava in quelli giorni della novena nella chiesa de' Reverendi Padri dell'Oratorio de' Gerolimini, così ne fé qualche elogio col padre direttore della musica. Or comeché in quel tempo la congregazione dovea nelle feste natalizie dare, per proprio istituto dettato dal Santo loro fondatore, degli oratori sacri di giorno come al solito nella congregazione dell'Assunta prossima alla chiesa, per ivi trattenere in quei giorni in divoti divertimenti i fedeli, così proposero fra loro, a relazione del Padre incaricato delle [88] musiche, di mandare a chiedermi pel Burlò le carte della mia cantata. Io gliele mandai dicendo che ciò facea solo per ubbidirli, riputandomi sempre onorato, ma che veramente non meritavano per alcun verso di essere avventurate al giudizio del pubblico. Ad ogni modo il giorno appresso

72] Nicola Alfani (1703-1776), autore del trattato *Juris criminalis ad usum regni neapolitani libri tres*, Napoli, ex typ. Porsiliana, 1752-1760; cfr. Lorenzo Giustiniani, *Memorie istoriche degli scrittori legali del Regno di Napoli*, in Napoli, nella stamperia Simoniana, 1787, I, pp. 48-49.

73] Nell'originale: «conviene prima ch'io spieghi».

74] Si tratta della *Cantata del Santo Natale di Gesù* (I-Nc Cantate 291 olim 20.2.4, cc. 100-181) sul testo del "sacro componimento drammatico" metastasiano *Per la Festività del SS. Natale* presente nell'*Elenco* del 1826, n. 499 oppure 650 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, pp. 334, 340).

tornò da me il Burlò con due Reverendi Padri ad invitarmi perché mi volessi compiacere di personalmente dirigere la mia musica sull'orchestra della Congregazione, giacché stimava così il maestro don Niccola Conte, perché non essendovi tempo da farne preventivo concerto era migliore il regolarmelo io stesso sul cembalo dell'orchestra della Congregazione, ove neppure poteva esser veduto dall'uditorio. Io assentii; compiacqui i Padri, e così fu eseguita. Riflettei intanto che l'accorto [89] maestro Conti non aveva voluto inserirsi nella direzione della cantata perché, trattandosi di musica composta da un giovane, un dilettante, senza esser concertata, semmai fosse stata criticata, non potea essere egli accagionato di averla mal diretta: saviamente e prudentemente il maestro, consumato nell'arte e pieno d'onore. Un giovanetto de' nostri pieno di se stesso avrebbe azzardato e, come musica non sua, avrebbe tirato giù alla peggio, e poi: «Ma cosa volete! Musica d'un dilettante, giovane, poco pratico del mestiere... Eh! Tutti vogliono fare i maestri... e poi... ecco ciò che accade...» Ma grazie a Dio la cosa accadde diversamente, perché l'oratorio piacque, perché combinossi che lo [90] cantarono gli stessi Conforti e Ferrari che aveanlo eseguito in mia casa coll'altro soprano Camillo Franchi. L'oratorio piacque: ma ecco ciò che in seguito mi accadde.

Calando dopo terminata la cantata dall'orchestra con un cerino acceso in mano per quella scaletta che corrisponde rimpetto alla porta piccola della chiesa de' Reverendi Padri, intesi da basso una voce che dicea forte: «Dov'è, dov'è il maestro?» Mi disturbai, e risposi: «Che maestro! Io sono appena uno scolare de' scolari tra' dilettanti, che ho scritto queste quattro mal combinate note per farle cantare in mia casa, ma per compiacere a questi gentilissimi Padri...» Ma fui interrotto dalla voce, che disse: «Ma si compiacca di favorire qui, vi è una per- [91] sona che qui l'attende e vuole aver il piacere di conoscerla di persona.» Io, confuso, smorzo il cerino e calo, dicendo: «Eccomi qui: chi è che vuol conoscermi?» Uno de' Padri, che ivi era, mi presenta ad un vecchio secco, che sembrava una fantasma, con parruccotto tondo in testa, un cappotto rosso sulle spalle che non oltrepassava le ginocchia ed una canna d'India in mano, che corteggiato da' Padri si mosse e venne ad incontrarmi, dicendo: «Ella ha fatta questa bella musica?» Ed io: «Signore, perché burlarmi? Non è né bella, né buona: cose d'un dilettante.» «Eh no,» – egli ripiglia – «voi avete del talento. Mi è piaciuta soprattutto l'aria pastorale in Effaut. Il grave⁷⁵ del duetto in D...» E qui si trattenne lungamente a darmi conto di tutto, e mi umiliava, ringraziava e moriva [92] di voglia di sapere chi egli si fosse.

75] La parola è di difficile lettura nell'originale.

Egli, vedendomi confuso, siegue: «Ma sa Ella perché ho voluto conoscerla di persona? Per sapere come e dove ha appreso a fare i recitativi a quel modo.» Io, che non era talpa, capii tosto ch'egli era un maestro ed allo stante, fatto ardito, risposi: «Senta, signore: i recitativi di questa sagra cantata nulla han che fare con quei di teatro, e come il poeta Metastasio li ha formati come cantate, io mi sono adattato propriamente a seguire il gusto di quelle del cavalier Scarlatti e del Porpora da lui ultimamente stampate in Londra.»⁷⁶ «Oh bravo!» – m'interruppe il vecchio – «Lo conoscete voi questo Porpora?» «E come volete voi ch'io lo conosca s'egli è in Londra?» Ed egli ridendo: «Abbagliate: egli è [93] qui in Napoli, e sta parlando con Ella.» Io confusissimo gridai: «Oh che incontro! Qual piacere! Ah, signor maestro...» E prendendolo per la mano vole baciargliela. Ma il buon vecchio se la ritira, e nel momento mi abbraccia e mi bacia. La scena fu bella, perché io, fuori di me, prorompo in pianto, vergognandomi di me stesso, e tutti gli astanti, e Porpora istesso, diedero in un forte riso. Porpora fé terminar la scena, dicendomi: «Orsù mio amico, io ho piacere di aver fatto la vostra conoscenza: se volete cosa da me, comandatemi.» Io gli rimasi obbligato di tanta affabilità, e che se mel permetteva sarei stato ad ossequiarlo in casa. Egli rispose: «Mi farete sempre un piacere», e parte colla [94] compagnia di alcuni che gli facean corte. Io m'informai dove egli abitava e seppi che dimorava nel vicolo delle Zite, ove ognuno data me ne avrebbe contezza.

Ritornato a casa, confuso per tale avventura, cominciai a sofisticare se il Porpora avesse operato da scherzo col burlarsi di me; ma poi mi tranquillava, riflettendo ch'egli mi avea dati segni non equivoci di sua soddisfazione. Io, stimolato dall'amor proprio, dopo tre giorni, una mattina mi porto da lui; trovo ch'era ancora a letto, abbenché tardi. Passata l'imbasciata mi fu risposto che avessi atteso un momento, che subito sarebbe stato da me.

Attesi circa un quarto d'ora, nel qual tempo mi fé portare il cioccolato; indi lo vidi [95] a comparire in massimo disabbigliè, e dopo complimenti m'invita a cembalo. Io in due piè rispondo: «Sentite, signore: se volete ch'io canti, canterò; se volete ch'io suoni, suonerò; ma che io faccia l'una e l'altra cosa nello stesso tempo, non azzardo; dapoiché, improvvisando, se si bada ad eseguir bene una parte, non si può fare perfettamente l'altra.» E 'l Porpora mi dice: «Bravo, questo è parlar da saggio. Dunque cantate una delle cantate mie», e siede a cembalo ove sul leggio era il libro stampato.

76] Nicola Porpora, *All'Altezza Reale di Frederico Principe Reale di Vallia e Principe Elettorale di Hanover [...] Queste nuovamente composte opre di musica vocale [...]*, Londra, s.n., 1735 (RISM A/I: P 5116/PP 5116). Se ne trovano, tra gli altri, quattro esemplari in I-Nc.

Comincio dunque francamente, perché le sue cantate non mi erano nuove, e di quando in quando sentiva da lui a dirmi bravo, ed io me ne compiaceva; ma m'ingannava a partito. Ed ecco come. Terminato [96] quel pezzo, io presi a dirgli: «Orsù signor maestro, giacché mi avete dimostrata tant'amicizia, io ora vi supplico a parlarvi spiattellatamente e da vero amico e senz'adulazione, di cui non vi scorgo capace, in che cosa io sono ancor difettoso nel canto.» «Oh!» – risponde – «A che badate voi? Siete finalmente un dilettaante.» Ed io: «Eh no, signor maestro; e perché non potrei cantar da professore?» «Io ve lo spiegherò, ma non vi offendete.» «E di che?» replico io. «Forse manco nel tempo, nella intonazione...» «Oh bella!» ripiglia lui ridendo: «Se vi mancassero questi due cardini del canto, addio musica; ma non ostante che abbiate l'uno e l'altro, pure voi non sapete aprir la bocca.» Io gelo e taccio, e resto qual uomo colpito da un fulmine. Porpora, accorgendosi del mio sbalordimento, ripiglia. «Sentite, fi- [97] gliuol mio, e scolpitemi nella mente quanto ora sono per dirvi. Il tempo e l'intonazione sono i cardini e le basi del canto, come nella pittura il disegno, il contorno; ma senza la modulazione, il canto è come il quadro senza il chiaroscuro. La modulazione dunque è quella che v'insegna come dovete aprire la bocca con decenza, come e quanto dobbiate rinforzare o diminuir la voce; come, quando e dove vi convenga prender fiato cantando, giacché è vietato di farlo prima che termini il sentimento e 'l periodo; e 'l modo che non disgusti anche ne' lunghi gorgheggi; dove, quando e come usare i mordenti, l'appoggiar della voce, or da sopra, or da sotto; il trillare come il gorgheggiare solo sull'a e sull'e, e sfuggendo le rimanenti vocali per non promuovere il riso; e tante e tante altre [98] cose atte ad ingentilire il canto, e ciò tutto a forza di saper modulare la propria voce e mettere a profitto quelle corde e quella estensione di fiato datagli dalla natura.»

Egli volea seguitare, ma io gl'interruppi. «Maestro mio, quanto mi dite mi giunge tutto nuovo. Io ho cantato perché ho inteso cantare, e niente di più; ma solo ho badato a far sentire le parole con profferirle bene e con qualche espressione; e ciò perché mi sentiva disgustato e fremeva tra me stesso quando taluno cantava senza poter capire ciò che si dicesse. Or come poter io acquistare questa arte per perfezionarmi?» «Nulla più facile», egli riprese: «se vi degnerete onorarvi vi farò parte di quel poco che so ed ho altrui⁷⁷ insegnato, e possiamo incominciare da adesso.» [99] Detto, fatto: prende un solfeggio e m'invita a cantarlo. Io m'alzo per eseguirlo, ma egli mi dà nelle mani il solfeggio e dice: «Situatemi a me rimpetto, perché voglio pria d'ogni altro osservare

77] Nell'originale: «altri».

le mosse tutte della vostra persona, del vostro volto, della bocca, degli occhi ed impedire alcuni movimenti che potrebbero rendervi disgustoso.» Così fu incominciata di bel nuovo da me la scuola del canto e della musica sotto il valente rinomatissimo maestro per altri sette anni ch'egli sopravvisse, riserbandomi a dar conto di sua vita e delle sue opere quando parlerò de' nostri napoletani maestri.⁷⁸

[100] Mentre dunque intrapresi questa nuova musicale carriera, così per apprendere la perfetta arte del canto, per incantare chi ascolta e commuovere allo sdegno, all'amore, alle lagrime, ad una vera espressione senz'affettazione, alla compostezza della persona ed a tutte le grazie insegnate dal Porpora, come per internarmi nella teoria musica per l'arte della composizione, sì pel teatrale che pel chiesastico, di che nulla o poco avea appreso, all'aggiustatezza di accompagnare a cembalo senza smanicare ed occupare la voce di chi canta e forse portarlo fuor di strada, come suol talora avvenire con qualche povero dilettante di prima uscita, non tralasciava impertanto [101] di affatigarmi nel foro e nelle legali teorie, per cui in settembre 1759 avea ottenuta la laurea dottorale; non tralasciava di frequentare i pubblici e privati teatrali spettacoli, sì in prosa che in musica, esercitandomi ancora a scrivere qualche dramma serio o buffo, de' quali alcuni ho dati alle stampe,⁷⁹ e ne' giorni carnescaleschi e villerecci far da attore con compagnie di amici in case magnatzie, in seminari, in monasteri, delle volte all'improvviso con mio maggior piacere, altre volte premeditato precisamente in casa del sommo avvocato e cattedratico Giuseppe Pasqual Cirillo, del dottor fisico e cattedratico [102] don Giuseppe Antonucci, del consigliere caporuota don Gennaro Pallante, ma più di ogni altra parte in casa del duca di Maddaloni Carlo Carafa, così in Napoli che ne' suoi feudi, di cui ho prima fatto onorata menzione; ma con tutto ciò, abbenché tanto occupato, la mia estrema passione era quella di fare il maestro di musica; per cui molti amici per tale oggetto mi favorivano in casa, fra' quali immancabile era il mio don Emmanuele Imbimbo, caldo, fantastico e grazioso. Don Pasquale Polzi, che ho nominato di sopra, dava ogni settimana in sua casa una ristretta accademia musicale che io frequentava con piacere, perché [103] tra costumate persone e senza etichette; costui mi condusse ad un suo amico, attuario della Regia Camera, il quale abitava in un appartamento superiore al suo ed avea tre figlie, una maritata e divisa dal marito per litigi fra essi loro, e due zitelle, una un po' gibbosetta, l'altra balbettante, che cantavano; fui pregato ad assisterle, ma mi trovai molto imbarazzato, non solo pei

78] L'elogio di Porpora si trova alle pp. 177-194.

79] Vedi sopra, p. 12.

difetti organici, ma per non volermi addossar la difesa della prima nella causa col marito, ed assai più che ivi bisognava adattarsi a giuocare per compagnia, cosa per me tediosissima, onde cercai uscirmene pel [104] rotto della cuffia, e buon per me ch'ebbi a disimpegnare un rilevante affare per qualche mese in provincia di Lecce.

Or chi potrebbe immaginarsi che un giovine qual io mi era, tanto trasportato per la musica, per la comica e quindi pe' teatri, per le accademie, pel ballo, per le conversazioni brillanti, in età di anni 25, senza che mai fra tante vaghe ed amabili donzelle da me trattate avessi mai neppur per sogno pensato ad ammogliarmi, in quest'anno funesto per l'accennata carestia⁸⁰ desolante e la sopraggiunta orribile mortalità, fra le processioni di penitenza onde implorare il divino aiuto a liberarci da sì grave flagello, mi fossi in tal [105] tempo determinato ad un legame più terribile di que' funesti flagelli? Ed eccone in breve il come.

Eram'introdotto ciascuna sera in un caffè alle scale del Gesù delle monache a porta San Gennaro, ove v'interveniva il fiore de' letterati napoletani di ogni professione, e fra questi un Antonio Genovesi,⁸¹ un Martorelli,⁸² un Giuseppe Vairo,⁸³ un Peccheneda,⁸⁴ un Campilongo,⁸⁵ il giovane Valletta,⁸⁶ il dottor fisico don Giuseppe Vairo,⁸⁷ il dottor don Giuseppe Arcangelo Greco,⁸⁸ un Carlo Pecchia,⁸⁹ e moltissimi nostri giureconsulti, che lungo sarebbe il rammentarli, fra' quali un tal provinciale scorpiacciato, bello come un

80] L'inverno del 1763-1764; cfr. Libby, *Giuseppe Sigismondo*, p. 228. In realtà non vi è un accenno precedente alla carestia.

81] Antonio Genovesi (1713-1769), giurista.

82] Giacomo Martorelli (1699-1777), grecista.

83] Probabilmente il Giuseppe Melchiorre Vairo, professore di fisica all'Università di Napoli e medico di Corte, che fu tra i curatori dell'edizione italiana del *Dizionario di chimica* di Pierre Joseph Macquer, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1784-1786 (l'originale francese: *Dictionnaire de chymie*, Paris, Lacombe, 1766).

84] Probabilmente Francesco Peccheneda, autore fra l'altro delle *Memorie in difesa delle prerogative dell'insigne Collegio de' sacri ministri della Cattedrale chiesa napoletana chiamati Eddomadarj*, Napoli, s.n., 1772.

85] Probabilmente Emmanuele Campolongo (1732-1801), studioso di antichità classica e letterato.

86] Nicola Valletta (1750-1814), giurista.

87] Si tratta di un omonimo, oppure Sigismondo dimentica di averlo appena nominato.

88] Avvocato. Autore, con Luigi Maria De Conciliis, della petizione *Nuove ragioni a pro della Università di S. Severo per l'abolizione delle decime sacramentali*. Dottissimo Giudice di Appellazione il Regio Consigliere Sig. D. Gaspare Vanvicelli, s.n.t. (esemplare nella Biblioteca Provinciale, fondo Regno di Napoli - Puglia - Capitanata, n. 1250).

89] Carlo Pecchia (1715-1784), storico.

Esopo, di voce altisonante,⁹⁰ ch'entrar voleva in tutti [106] i ragionamenti di politica, di letteratura sacra e profana, di medicina, e quanto meno intendeva, tanto più qual cencio entrava in bucato.⁹¹ Io vi era stato introdotto dal Pecchia, e vi trovava un pabolo⁹² squisito; ma se in qualche cosa era discorde di sentimento, non ardiva aprir bocca. Il Genovesi, di cui era stato scolare quando leggeva l'etica e col quale io m'intratteneva spesso nei giorni feriali alla stamperia di Simone, mi rimproverò una sera come io mi zittissi mentre mi quistionava del teatro musicale e delle incongruenze della poesia colla musica dal prelodato provinciale, ignorante affatto dell'una e dell'altra. Io presi la parola e dissi: «Come entrare in quistione con chi non è né musico, né poeta? Gli asini solo ragliano quando sentono ragghiare un compagno», e ciò produsse [107] un bisbiglio universale nella compagnia. Si offese il provinciale e disse volerne soddisfazione. Ed io: «Ve la darò colla penna, se volete, ché questa è l'armatura de' dotti e de' savi che mettono in cemento la loro vita per delle freddure, ed invito tutta questa rispettabile assemblea a venire ogni sera ad ascoltare le vostre lodi per dichiararmi vostro amico e servitore»; e nel momento la conversazione prese la cosa in burla e ci rappaciò, e così per quella sera finì l'atto primo della commedia.

La sera seguente seppi dal caffettiere che l'avvocato provinciale frequentava il suo caffè perché amoreggiava con una donzella che abitava ivi rimpetto, e che la sera antecedente era ivi il di lei fratello, cui mostrar volea d'esser egli qualche [108] persona ragguardevole nell'assemblea, onde volea far mostra de' suoi talenti. Egli peraltro non ritornò quella sera, ed io intanto lessi un sonetto che avea schiccherato sul gusto dei mattacini del Caro,⁹³ del quale l'assemblea ne mostrò del piacere e mi precettò a farne degli altri. Io per altro era intimamente persuaso che di quell'antico idiotismo toscano niente ne intendesse il mio avversario, onde sarebbe stato per lui quello stesso che mi avvenne colla vecchia mia avola mentre sendo ella ad udire nel duomo una predica di un valentissimo oratore, ed io insiem con lei, vedendola piangere direttamente, tornati a casa e dimandatogli qual predica avesse fatta quella mattina il predicatore, ella ingenua- [109] mente mi rispose non averne capito niente, ma che pareva un angelo che parlava.

90] L'originale "altitonante" non è avallato dal *Vocabolario degli accademici della Crusca*, I, pp. 826-827 (edizione online).

91] Per questa espressione, cfr. la nota 199 nel saggio di Rosa Caferio.

92] "Pabulo" nell'italiano letterario antico vale "cibo".

93] I "mattacini" sono dieci sonetti parte dell'*Apologia* [...] *contra m. Lodovico Castelvetro* di Annibal Caro, Parma, Seth Viotti, 1558.

Egli intanto frequentava il caffè verso l'ora tardi del giorno, sedendo innanzi al caffè ed essendo il caldo forte, toglievasi la parrucca pagliettesca, asciugandosi il sudore, e con ventaglietto di paglia d'Ischia facendosi vento, alzava gl'infuocati sguardi alla bella sirena, quando ella sbucava qualche istante dal verone,⁹⁴ facendole un grazioso saluto col ventaglio nella man destra, e colla sinistra forbendosi il sudore dal raso capo con un bianco fazzoletto, indi faceva portarsi ivi il caffè ed offerendolo a madamigella, che con un profondo inchino rendevagli grazie, egli sorbiva il [110] caffè, indi facevasi accender la sua pipa e tra i profumi del tabacco, il russare e lo sputacchiare, attendeva che annottasse, indi riprendeva il caffè, e tostoché cominciava ad unirsi la società letteraria egli spariva. Io aveva tutto l'aggio di divertir la brigata con qualche mio sonetto bernesco, indi leggevasi alcune sere i fogli periodici di Firenze, di Lugano, di Pesaro, ed anche oltremontani. Correva allora la guerra colla Prussia, ma più la guerra antigesuitica, che mantenean divertita la nostra brigata, ove ciascun prendeva il suo partito, ove chi disapprovava, chi antivedeva, chi suggeriva espedienti, ed era bello quando al tocco delle due della notte⁹⁵ si aggiornava [111] la decisione per la sera seguente. Ognuno si ritirava a casa, ed io al teatro o a qualche musicale accademia, ritirandomi sempre dopo la mezza notte.

Stanco mio padre delle mie dissipazioni per la musica, commedie, accademie e teatri, oltre alle serie occupazioni che sempre però a dire il vero prendevano un pendio secondario, pensò a darmi moglie per mettermi a partito, col propormi una tal baronessina donna Maria Antonia de Vivo di Tramonti, una erede di sua famiglia, che io avea veduta qualche volta in mia casa per affari di tribunale; ma io risolutamente dissentii, dicendo che non er'ancor tempo di pensare a ciò, e che quando mai dovessi determinarmi per [112] tale stato volea accoppiarmi con una donzella napolitana del mio rango e che avesse minor età della mia. Mio padre tacque e 'l turbine svanì, ed io rimasi nella mia tranquillità. Ma l'uomo propone e 'l cielo dispone.

Seguitando il mio pendio al caffè solito, ebbi occasione di vedere più volte la ragazza vagheggiata dal corpacciuto avvocato, che veramente era fatta a dipingere. M'informai dal padrone del caffè, e seppi ch'ella era figlia del razionale dello stabilimento degl'Incurabili; che la casa era in guai, perché il padre era assente per dissipazioni fatte; una figlia primogenita vedova d'un colonnello

94] "Verone" sta per terrazzo o loggia, secondo il *Vocabolario degli accademici della Crusca*, V, p. 247 (edizione online).

95] S'intende probabilmente, all'antica, le due ore dopo il calare del buio.

morto ne' Presidi di Toscana⁹⁶ e ritornata in casa; un figlio maschio casato con moglie e figli ma [113] giocatore e dissipatore; che la ragazza avea altra sorella nubile prima di lei ed un fratello minore, né aveano beni di sorte alcuna ed erano tutti soccorsi dalla povera sorella vedova, che l'avvocato era intrigato ne' guai della famiglia, ma non erasi mai venuto a giorno quali erano le sue mire, e che non era sperabile ch'egli venisse a qualche determinazione per essere uomo interessatissimo. A tai rapporti, chi crederebbe che mi determinassi di accozzarla al signor avvocato? Risolvo e mi metto in azione. Cerco un abboccamento segreto alla vedova, e la trovo una donna di garbo; ella mi pose a giorno candidamente di tutt'i rapporti di sua famiglia; vidi da vicino la ra- [114] gazza che mi piacque oltremodo, scorgendola nel suo rossore e smarrimento pel tipo dell'innocenza; mi confermai nella mia risoluzione, e ritornato a casa la comunicai a mio padre, che non mostrò ripugnanza alcuna, ma che si sarebbe informato. Infatti la mattina seguente si portò a casa dell'avvocato Filippo Catalano, che abitava presso al monistero del Gesù delle monache, rimpetto alla casa della ragazza, che confermò a mio padre quanto io aveagli riferito, ma pose alle stelle la onestà della vedova e della ragazza. Ma che vado io diviso? In quindici o venti giorni mio padre col solo pensiero di sviarmi dalle mie dissipazioni musicali e teatrali si diè tutta la cura di con- [115] chiudere le mie nozze, anzi preso un bel casinetto di campagna alle falde di Capodimonte al di là di Sant'Efreim vecchio, una sera sposai nella parrocchia di San Giovanni in Porta, d'onde usciti montammo in carrozza io, mio padre, la sposa e la vedova, e ne andammo al casino, ove ritrovata mia madre, che ne ricevè piena di gioia e contento, si cenò allegramente.⁹⁷

Ed eccomi giunto ad un nuovo tenor di vita, che lusingava i miei genitori e me stesso; ma in breve mi accorsi che *adolescens juxta viam suam, etiam cum senuerit non recedet ab ea*,⁹⁸ e «invan si fugge quel che al cor si porta».⁹⁹

Mentre ultimavansi le mie nozze, tutto fu ignoto nel caffè, ed il solo caffettiere n'era [116] consapevole, che sendone stato da me pregato mantenne il segreto e propagollo la sera stessa dopo seguite le nozze. Quella sera cadde su di me la loro conversazione. Il Pecchia montò in cattedra e dimostrò che il mio novello

96] Il piccolo territorio dei Presidi di Toscana, nel Sud della regione, fu annesso al Regno di Napoli nel 1737.

97] Il nome della moglie di Sigismondo, mai citato nell'*Apoteosi*, è Francesca Spirito; cfr. la fede di battesimo di Rocco Sigismondo in I-Nc Archivio storico *Ministeriali* 11/1313.

98] "Il giovinetto, presa che ha sua strada, non se ne allontanerà nemmeno quando sarà invecchiato", *Proverbi*, 22:6.

99] «Quel che nel cor si porta invan si fugge», Battista Guarini, *Il pastor fido*, III:456.

stato urtava diametralmente colle mie disposizioni per la musica, per la comica, per la ginnastica; Peccheneda antivedea ch'io avrei posto il cervello a partito e che sarei diventato il più bravo oratore nel foro. Genovesi, sul tema di *adolescens juxta viam suam* etc. poco innanzi da me cennato, disse e provò magistralmente ch'io avrei seguitato a fare quel che faceva, e da vero filosofo e ragionatore diè nel segno; ma bisogna che qui faccia la mia assiologia e dimostri a ragione ch'io far non poteva diversamente, ed ecco il perché. Era av- [117] vezzo quando avea un po' d'ozio di leggere a' miei di casa la traduzione della storia sacra del padre Bernusci, che tanto interessava mia madre e mio zio, nulla sapendo io allora che quell'opera, la cui lettura tanto interessava, era tra l'indice de' libri proibiti;¹⁰⁰ ma la sposina, appena io prendeva tra le mani il libro, che sbadigliava, indi profondamente addormentavasi. Dunque proviamo colle commedie, co' romanzi, colle favole, peggio che peggio. Portiamola alla musica a San Carlo. Ebbene: dapprima rimaneva come incantata, ma non terminava l'atto primo che si era annoiata. Seguiva il ballo eroico e cresceva la noia, indi si addormentava profondamente. Proviamo a portarla alla musi- [118] ca de' Fiorentini: Marianna Mondì ed Antonio Casaccia¹⁰¹ poco la interessavano; rideva qualche volta, allorché in iscena accadeva qualche baruffa, e poi mi dimandava se gli attori si avessero fatto del male. Basta: non terminava l'atto primo e i sbadigli e la noia erano incominciati. Non di rado accadeva che quel signore, che mi avea dato il suo palco, mi onorava ancora di complimentarmi di rinfreschi, ed era obbligato a regalare il ripostiere; ciò la metteva in più pessimo umore, per cui tornati a casa faceva nascere un disturbo sulla di lei supposizione che io avessi comprato il rinfresco per le signorine che avea con lei condotte ed a lei dava ad intendere lucciole per lanterne, e non volea udir ragioni. [119] Provo a portarla a San Carlino colla mia buona madre ed una mia sorella: peggio che peggio! Il famoso Pulcinella e 'l mai più rimpiazzato personaggio del don Fastidio, che riscuotevano dalla platea vivi applausi, battute di mano, non la interessavano per nulla, ed era sempre la prima ad uscir dal palco quando accorgevasi che l'opera era per finire.

Più: di quando in quando io dava in casa qualche accademia di musica. Ella non volea uscirvi, e ci volean le preghiere de' miei genitori per obbligarla

100] Sigismondo allude forse a Isaac Joseph Berruyer, *Storia del popolo di Dio dalla sua origine sino alla nascita del Messia tratta da' soli libri santi* [...], Venezia, Giambattista Recurti, 1741 (trad. it. della *Histoire du peuple de Dieu, depuis son origine jusqu'à la naissance du Messie, tiree des seuls livres saints* [...], Paris, Henry-Simon-Pierre Gissey, 1735), messa all'indice nel 1757 (cfr. *Index librorum prohibitorum* [...], Roma, ex typographia Rev. Camerae Apostolicae, 1786, p. 30).

101] Marianna Monti (1730-1814), soprano napoletano, e Antonio Casaccia (Casacciello), bari-tono, morto a Napoli nel 1793, entrambi specialisti di ruoli buffi.

onde a stento si abbigliasse; cosa ch'ella facea con massimo rincrescimento; e quindi può comprendersi qual figura di cattiva voglia facesse ella in una rispettabile, costumata e gentil conversazione.

[120] Non passò l'anno, ch'ella rimase incinta: ma chi può narrare le fasi che in lei produsse questo novello stato? Basti il dire ch'io penava quando dovea ritirarmi a casa a soffrire le di lei stravaganze. Eppure io l'amava teneramente e soffriva con rassegnazione i di lei trasporti. Nelle ore oziose mi ricreava col mio cembalo, scrivea musiche, qualche commedia, qualche poesia; e così sempre con fatica sollevava il mio spirito.

Abitava io allora una casa nella contrada de' Vergini della illustre famiglia de Liguori al secondo piano; nel primo vi abitava don Andrea Firelli, razionale della Eccellentissima Città di Napoli, che avea due figli maschi: il primo, don Gennaro, così offeso negli occhi che non poté appren- [121] dere scienza veruna, ma imparò solo a suonare ad aria il flauto e 'l traverso dal celebre dilettante don Marianino Servillo; e 'l secondo, don Filippo, che istradavasi col padre nella officina della Città. Il don Andrea, col quale io presi amicizia, mi chiese in grazia che io avessi coltivato sul cembalo il Pippo, onde io mi applicai ad istruirlo, ma poco potei riuscirvi, perché egli poco vi s'interessava, dissipato in certi suoi amorazzi che mantenevano sempre distolto.

Intanto con tale occasione ebbi la sorte di conoscere la vedova del celebre medico e cattedratico insigne don Aniello Firelli, germano del don Andrea; questa bella e gentilissima signora avea due figli, donna Serafina [122] e don Francesco. La prima avea ricevuta una educazione, vivente il padre, degna di lui, ed era riuscita molto amante della letteratura e della poesia;¹⁰² quindi essendo poi costei maritata col signor don Gaetano Pegnalver, ufficiale graduato nelle Reali Truppe, ed architetto militare del corpo del Genio, avea spesso l'occasione di vederli in casa del signor don Andrea, zio della donna Serafina, ed avea sempre motivo di appagarmi delle gentili maniere di sì amabile e costumata coppia. Essa altresì mi stimava per la mia urbanità, per le mie cognizioni, e più per udirmi spessissimo cantare con quell'arte che io avea appresa dal Porpora, per cui avea delle volte il piacere di entrar nel cuore della donna Serafina.

[123] Ecco qual frutto delle loro tenerezze avevano una figlia chiamata Maddalena,¹⁰³ e da essi Manina, fanciulla di poca età e di molto spirito, di perspicace talento e sensibile quanto altrà mai; quindi la donna Serafina indusse il marito a pregarmi che mi fossi prestato, stante la vicinanza delle

¹⁰²] Nell'originale: «molto amante letteratura, e fra le altre della poesia».

¹⁰³] L'originale è certo il frutto di un errore di copiatura non più emendabile: «Una sì viva, e tenera amicizia ecco qual frutto delle loro tenerezze chiamata Manina».

nostre abitazioni, a volerla istruire nella musica. Io, che moriva di voglia di fare una nuova scolara meglio della Pepe, accettai l'onore.

Prima però di mettermi a tale impresa, vedendo la fanciulla sommamente svogliata,¹⁰⁴ dissi alla madre che la di lei età era ancora troppo immatura per invogliarla a tal arte, ma che l'avesse intanto seguitata ad istruire nella lettura [124] di buoni libri e formata ne' buoni sentimenti, ché vi bisognava almeno un altro anno per cominciare a seccarla con qualche solfeggio; e che intanto la ragazza, udendo sempre a cantare quasi ogni sera a varie persone, si avrebbe fatto un orecchio musico, e subito ch'era tempo si sarebbe cominciata l'opera. Infatti ella sentiva e dimostrava genio di cantare. Colla madre di nascosto diceva: «Costei mi piace, perché canta che fa sentire ciò che canta. Quell'altra signora grida che fa spiritare». Veniva da me e mi diceva: «Caro don Giuseppe, mi fareste una grazia?» «E perché no? Cosa vuoi?» «Cantatemi l'aria *Non v'è più barbaro di chi non sente* colla musica vostra.»¹⁰⁵ «E perché? [125] Vi piace?» «Ma come! Voi mi fate piangere ogni volta che la dite.» «Dunque vi funestate?» Ed ella pronta risponde: «Eh! non, signore: "si piange di piacer come d'affanno"».¹⁰⁶ «Brava la mia Manina, vado subito a compiacervi.» Io canto, essa mi guarda attenta, cava il fazzoletto e si asciuga le lagrime. Vedendo tanta sensibilità, mi determino ad istruirla. In sei mesi le fo cantare molti miei solfeggi adattati alla sua voce, alle sue corde, alla estensione del suo fiato. Ella cantava tutto il brillante colla massima nettezza ed elasticità, ma nel cantabile s'infastidiva e riluttava di fatigare; ed io subito duetti di Carapella, cantate [126] di Porpora; più disgusto. Ebbene fatighiamo un po' sullo *Stabat* del Pergolesi; e qui la viddi metter la voce con tutta l'anima e col massimo piacere. Passiamo ai duetti di Durante, ed ella non ci si poteva indurre, perché le sembrava una musica barbara; ma a poco a poco, facendogli io sentire come si doveva cantare quel passo che a lei sembrava scorbutico, prendeva allora anzi tutto il piacere a rifarlo. Comincio a farle assaporare le più leggiadre arie del Vinci e del Pergolesi, sì toscane che napoletane, del Sacchini, del Traetta, del Piccinni, del Guglielmi, e finalmente giunge ella nell'apogeo del canto e della perfezione del canto sulle carte ultime del [127] Jommelli, il quale, invitato da me una sera ad udirla, ne rimase incantato e non poteva satollarsi di farla cantare. Ma ciò che farà stordire si è che Manina Pegnalver di 14 in 15 anni avea l'abilità di tirare spesso in sua casa il consilier

104] L'originale «svogliata» è evidentemente un errore.

105] Il testo della canzonetta metastasiana (*Demetrio*, II:2), ha ispirato molti compositori; non è nota però la versione di Sigismondo.

106] Pietro Metastasio, *Artaserse*, II:11.

Saverio Mattei, don Francesco Saverio de Rogatis,¹⁰⁷ don Mario Pagano,¹⁰⁸ ed altri loro amici per ammirarla in ogni genere di musica; e fra l'altro il Mattei sceglieva per esempio cinque o sei arie, tutte di diversi maestri, ma colle stesse parole, per veder chi di essi loro avesse spiegata più la vera espressione, e Manina dovea cantar tutto all'improvviso, senza strumenti e con me solo al cembalo. Questa in verità era una [128] gran bravura per la Manina, ma per me era una specie di esame e straordinaria occupazione. Da questi confronti poi veniva stabilito che la migliore aria del *Se cerca, se dice*¹⁰⁹ era quella del Pergolesi; della *Confusa smarrita*¹¹⁰ era quella del Vinci; del *Se mai senti spirarti sul volto*¹¹¹ era quella del Gluck etc.

Per questa mia prediletta discepola che fatiche mai non ho fatto! Io alla cantata di Haydn l'*Arianna a Naxos*, scritta per fortepiano, vi posi due violini e viola;¹¹² alla cantata a due di *Eloisa ed Abelardo* del signor Paer vi posi tutt'i strumenti.¹¹³

Più: scrissi una elegante cantata a tre voci, due canti e tenore, poesia del signor Mario Pagano, pel fausto ritorno del signor Pegnalver, padre di Manina, dalla spedizione [129] per Tolone,¹¹⁴ e tante altre cose che ora non rammento. Rammento solo, e con mio rincrescimento, che questa buona e bella signorina non vi fu modo né verso di farle apprendere il cembalo. E perché? Perché l'imparare ella a suonare dovev'aprenderlo colle mani sue, non colle mie, e

107] Francesco Saverio De Rogati (1745-1827), giurista e letterato; cfr. Lucio Tufano, *Francesco Saverio de Rogati (1745-1827) poeta per musica*, «Annali dell'istituto italiano per gli studi storici», XIV, 1997, pp. 345-393.

108] Mario Pagano (1748-1799), scrittore e uomo politico.

109] Metastasio, *Olimpiade*, II:10.

110] Metastasio, *Catone in Utica*, III:2.

111] Metastasio, *La clemenza di Tito*, II:15.

112] Dell'arrangiamento realizzato da Sigismondo della cantata di Joseph Haydn, *Ariadne auf Naxos*, Hob XXV Ib:2, si conservano due manoscritti in I-Nc (Cantate 159/4 olim 22.3.13, datato 1799, e Cantate Appendice 103, senza data). Uno è citato nel catalogo della biblioteca sigismondiana del 1826, n. 476 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 333; Giovani, *La collezione di cantate e serenate*, p. 264).

113] Dell'arrangiamento della cantata di Ferdinando Paër, *Eloisa e Abelardo agli Elisi*, si conservano in I-Nc due partiture (Cantate 204/1 olim 34.3.11 deinde 34.3.87, datata 1800, e Cantata Appendice 134, senza data). Di nuovo, il catalogo postumo della musica appartenuta a Sigismondo ne riporta una sola, n. 517 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 335; Giovani, *La collezione di cantate e serenate*, p. 265).

114] L'autografo della partitura e del libretto datati 1794 si trovano in I-Nc Cantate 294 olim 25.1.4 deinde 20.2.3, cc. 99-136. Il volume, che comprende otto cantate dell'autore, è riportato nell'*Elenco* del 1826 con il n. 833 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 356; Giovani, *La collezione di cantate e serenate*, p. 265).

non volea impazzare a star delle giornate intere sul cembalo per apprendere a muover le dita. Non vi furono né prieghi per parte mia, né carezze per parte della madre, né grida e schiamazzi per parte del padre, che avessero potuto indurgliela: sicché passata lei a marito, morto il Mattei, e stretta da me nuova ed intrinseca amicizia col Jommelli, rare [130] volte potea frequentarla. Oggi però conserva ancor ella, se non la stessa forza di voce, quella mirabil arte per cui alletta ancora e piace; ed ha una sua figlia, che ornata dalla natura de' più bei doni si dispone ad imitare perfettamente la madre.

Or rimettendomi nel tralasciato racconto delle mie fasi musicali, vengo ora a narrare la più bella avventura che avessi mai potuto desiderare in mia vita in materia di musica, e che io non avrei saputo nonché sperarla, ma immaginarla neppure; ed ecco il come. Io ne' miei studi musicali era trasportato come ho dimostrato sin dal principio per la musica del Jommelli in preferenza di ogni altro maestro, e quindi, ovunque io trovava musica di questo [131] maestro, io cercava di acquistarla, seria, buffa, chiesastica, antica, moderna, di qualunque voce etc. Insomma, a farla breve, il mio studio musicale, delle dieci parti, nove erano del Jommelli, e giorno per giorno più ne acquistava. Come un idropico, che quanto più beve, più se gli accresce la sete, così non era mai contento; e ciò basta a far¹¹⁵ comprendere quante centinaia io ne avessi, e fra queste molte scritte in Wittemberga, tutte regalatemi dal mio Mazzanti. Ho dovuto permettere ciò per farvi intendere la seguente avventura.¹¹⁶

Nicola Jommelli dopo il carnevale del 1769 lascia Stutgard, passa per Roma ove scrive il *Creso* pel carnevale del 1770.¹¹⁷ Lascia ivi lo spartito, [132] viene in Aversa, e sta qualche mese in sua casa; indi prende un casino ai Due Palazzi e vi si porta a far la villeggiatura.¹¹⁸ Avea egli un cavallo bianco, il più bello e sensibile animale che si fosse mai veduto, e tanto amato dal padrone, che lo fé portare a mano da Stutgard in Napoli da un suo famiglia. Or il Jommelli in una ben costrutta canestra a¹¹⁹ quattro ruote faceva le sue passeggiate per Napoli. Si era con lui associato il professor di violino Crescenzo Pepe, padre di quella ragazza da me enunciata di sopra, e si chiamavan compari, non mi

115] Nell'originale: «farmi».

116] La memoria dell'incontro con Jommelli è pubblicata in Cafiero – Giovani, *“Io conosco un dilettante il quale è pazzo per te”*.

117] Si tratta di una ripresa dell'opera andata originariamente in scena a Roma nel 1757; cfr. Sartori n. 6894.

118] Si chiamava Due Palazzi un tratto di costa tra Portici e San Giovanni, tradizionale luogo di villeggiatura; cfr. Achille de Lauzières – Raffaele d'Ambra – Gaetano Nobile, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli, Nobile, 1855, parte prima, p. 219.

119] Parola di difficile lettura.

rammento su quale occasione. Or, comunque fossero i loro interessi, il Jommelli disse al Pepe che una dama napoletana, cui aveva egli delle grandi [133] obbligazioni, aveagli richiesto di volere alcune arie da lui scritte in Germania, e che egli vedea ciò tanto difficile che avea quasi dell'impossibile, perché quella sua musica non avea potuto capitare in Napoli, e quindi gli diè la nota delle arie perché ne avesse parlato con qualche copista forestiero o con Peppe Aprile, che avea ivi cantato ed ora era in Napoli. Qui fu che il Pepe lo interruppe, dicendo: «Sta' zitto, maestro, che io conosco un dilettante, mio grande amico, che ha insegnato a cantare mia figlia, il quale è pazzo per te ed ha raccolto quanto ha potuto venirgli in mano del tuo, e son sicuro ch'egli l'avrà.» Jommelli ridendo disse: «Ebbene menami da costui, ho pia- [134] cere di conoscerlo: che se avrò queste carte gli rimarrò eternamente obbligato.» Detto, fatto: siccome essi venivano in Napoli dal suddetto casino, il Pepe lo condusse nella mia casa a Forcella. Io appena era uscito di letto, e mi stava vestendo, che il mio servitore entra in stanza e mi dice: «Signore, sono venuti due forestieri che vanno trovando ussostrissima.»¹²⁰ «E che vogliono?» Ed egli: «Non so, uno dice chiamarsi don Nicola Chiummiello.» «Che dici tu?... Come può essere ciò?» Esco e trovo il Jommelli (che quella era la prima fiata che il conosceva di persona) col Pepe. Dopo i complimenti, cercai di sapere il motivo onde mi avevano onorato, e saputo, dissi che io fra tante centinaia non potea ricordarmi. Aprii [135] dunque l'armadio dov'erano soltanto le composizioni del Jommelli, il quale vedendo tante carte mi disse: «Ebbene, quali sono le carte mie?» «Qui non v'è altro che il vostro.» Ed egli: «Oh bella, voi ne avete più di me.» Prese dunque a fasci le carte, egli il Jommelli le osservò tutte. Trovò quanto volea e mi pregò ad improntargliele per farle copiare. Questi pezzi di musica richiesti erano appunto nell'*Alessandro nell'Indie*, *Nitteti*, ed *Endimione* del Jommelli, ne' quali avea cantato il Mazzanti in Stutgard.¹²¹ Intanto volle sapere de' miei studi, ed io gli presentai i miei travagli sotto il Porpora, ch'egli osservò attentamente, ed avendo trovato fra le carte originali del Porpora al- [136] cuni duetti latini fatti nella Settimana Santa per la Cappella Imperiale,¹²² li baciò e ribaciò come musica divina. Aprì poi il mio cembalo e volle udirmi a cantare. Mia moglie presentò loro un buon cioccolato, che gra-

120] Il servitore parla in un italiano fortemente tinto di dialetto: il passo vale "e vanno cercando vostra signoria illustrissima".

121] Sartori nn. 783, 16550 e 8855a.

122] Sulla destinazione dei duetti cfr. Stefano Aresi, *Porpora tra Dresda e Vienna: i "Sei duetti sulla Passione di Cristo"*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», VIII, 2012, pp. 229-257. La copia di Napoli (I-Nc 22.4.15/7 olim Musica religiosa 1621) è attestata nell'*Indice* del 1801, pp. 23-24. Cfr. anche p. 191.

dirono. Si tirò la conversazione quasi sino al mezzodì, e Jommelli, dopo aver commissionato il Pepe che la seguente domenica mi avesse condotto a pranzo da lui, e dopo avermi stretto fra le sue braccia e baciato, si andò a rimettere nella sua canestra ed io rimasi estatico per la bontà di sì grand'uomo, con una consolazione tanto più grande quanto meno attesa.

Non è questo il luogo di parlar della vita del Jommelli, che va regi- [137] strata nella quarta parte di quest'opera.¹²³ Ma siccome Jommelli mi procurò una scolara, che poscia ha fatta una brillante figura nel canto, è questo appunto il luogo per registrare il mio novello impegno, tanto più interessante quanto comandatomi dal mio caro Jommelli.

Una sera ch'eravamo a sedere insieme sul canapè all'oscuro, essendo egli solito tenere il lume di riverbero nella prossima stanza, mi disse che nella vegnente sera suo nipote Domenico volea portarle in casa una ragazza per fargliela udir cantare, onde mi pregava ch'io mi fossi stato a cembalo, come seguì.

Era costei una giovinetta di circa 16 in 17 anni, nata in Arienzo, chiamata donna Angela, [138] la quale era stata educata da talune sue parenti o patriotte dimoranti nel Real Conservatorio dello Spirito Santo, ove le aveano fatte imparare a memoria alcune ariette; l'aveano in seguito maritata con un negoziante di legname di cognome Prodomo, della quale ne tenevano esse la cura e chiamavano loro nipote. Or comunque ciò fosse, e senza cercar il bandolo di tal matassa, accompagnai ed intesi donna Angela, la quale con una voce chiara ed altisonante cominciò a cantare, o per meglio dire a gridare, e mi accorsi che appena sapeva leggere nel voler ella voltar le carte, e perciò le dissi che non si fosse incomodata ed avesse lasciato fare a me, e così dopo quattro o cinque [139] pezzi di musica, fra' quali vi fu un duetto buffo in cui mi convenne cantare il basso, terminò la nostra accademia.¹²⁴ La donna Angela andò via col marito, baciò la mano a Jommelli ed a me, e si raccomandò ch'essa volea studiar la musica. Rimasti soli, Jommelli mi richiese qual mi fosse sembrata quella giovane, ed io: «Il solo metallo della voce, e 'l rossetto del viso.» Il maestro comincia a ridere, poscia me la raccomanda caldamente, perché in mie mani era ben consegnata. Il giorno seguente mi condusse don Domenico da lei, ma qual io mi rimanessi, allorché io entrai in un basso a pianterreno, per entro al quale si saliva in una stanza superiore con un [140] verone di legno che affacciava nella sottoposta strada, nella quale stanza vi

123] Nel manoscritto dell'*Apoteosi* non è invece contenuta la biografia di Jommelli.

124] Nell'originale: «e così terminò la nostra accademia».

era un letto,¹²⁵ una culla per un ragazzo, ed un tiorbino¹²⁶ ad un registro, con quattro o cinque sedie. A tal veduta qual io mi rimasi ognuno può figurarselo. L'affare per ogni verso era scabroso. Io ne parlai seriamente col Jommelli, il quale stimò che quante volte io le volessi dar lezione di mattina o di giorno il don Domenico poteva farla venire in sua casa, e che quando poi avessi tempo di andarvi la sera, essendovi il marito non era punto disdicevole. Le mie lezioni cominciarono con ardore, ed ecco come. Leggere, scrivere, principi di musica, solfeggio. In tre mesi la feci per la prima volta [141] udire a Jommelli, che ne restò incantato, e così si sarebbe seguitato, ma dopo il secondo trimestre, in cui comincio a sentirsi qualche cosa di meglio, ebbe ella la sventura di perdere il marito, attaccato da una febbre di mutazione,¹²⁷ e di rimaner con due figli, un maschio ed una femmina. Angiolina si unì di abitazione con una delle sue vecchie, ed io non vi tornai più, e solo il don Domenico me la conduceva a casa di quando in quando, ed in questo debbo dire contro ogni mia aspettazione, ch'ella divenne l'idolo di mia moglie; ma sapreste a dirmi il perché? Perché era vedova, e per persuaderla a non più maritarsi. Intanto io andai quell'anno a far la mia villeggiatura [142] in Arienzo, e più non la vidi per circa due mesi; ma tornato in Napoli, un giorno mi vidi in casa un militarotto della Brigata, il quale mi disse ch'egli veniva a pregarmi per parte della signora donna Angela Arienzo a volerla favorire in casa, perché ella era maritata. Cui risposi: «Ebbena, s'ella è passata a seconde nozze, non basta che m'inviti lei, ma ciò spetta al di lei consorte», e l'ufficialeto mi replica, «Che appunto son io, e mi chiamo ... Durelli,¹²⁸ e domani vado a lasciar la montura.»¹²⁹ Eccomi dunque di nuovo colla scolara, ripigliano le nostre lezioni, ed in poco altro tempo divenn'ella perfetta, a segno che non eravi accademia in Napoli do- [143] ve ella non fosse colle più bravi dilettanti invitata.

Ecco ora il più bel fenomeno musicale che avvenne a questa mia buona e bella scolara. L'eunuco Millico¹³⁰ avea presa a mettere in musica una cantata:

125] È un errore di copiatura l'originale «un era un letto».

126] Uno strumento simile a una spinetta; cfr. Francesco Nocerino – Grant O'Brien, *The 'Tiorbino': an Unrecognised Instrument Type Built by Harpsichord Makers, with Possible Evidence for a Surviving Instrument*, «Galpin Society Journal», LVII, 2005, pp. 184-208.

127] Antica denominazione della malaria.

128] Il nome di battesimo è lasciato in bianco.

129] La montura è l'uniforme, dunque l'espressione vale «abbandonare la vita militare».

130] Su Vito Giuseppe Millico (1737-1802) cfr. Irene Brandenburg, *Vito Giuseppe Millico: Studien zu Leben und Werk eines komponierenden Kastraten im 18. Jahrhundert*, Dissertation, Universität Salzburg, 1995.

La Pietà di Amore, poesia del fu principe di Campofranco,¹³¹ ed andava in cerca d'una brava cantante da far la prima parte e per conseguenza la sua compagna. Molte ne intese, ma chi per un verso e chi per un altro non sembrarono degne di lui. Non so qual demone l'avesse additato il nido di questa sventurata colomba. Egli l'ascolta, se ne compiace, porta Campofranco ad udirla, e questi col Millico seducono il marito a farla cantare nel grande spettacolo. [144] Io mi negai, come dovea, ad insegnarle la parte, spettando ciò al signor Millico come maestro compositore e come compagno nella esecuzione. Dopo due o tre mesi si fé la cantata a guisa d'accademia, che fu applauditissima e replicata una dozzina di volte, e fattosi dare alle stampe lo spartito. Ma cosa accadde? La povera Angiolina divenne un demonio, perdé affatto il trillo, l'elasticità e tutto stiracchiando non capiva più cosa fosse il tempo nella musica, avendo acquistati tutt'i bravi difetti del suo immortale maestro arpeggiante.¹³² Nella IV parte di questa opera parlando del Gluck darò qualche cosa più caratteristica di questo celebre musico.¹³³ Fo punto intanto sul merito della mia Angiolina, perché ella non esiste più, mentre l'ultime fasi della nostra capitale del 1799, attaccata ella da una fiera idropisia, se ne morì, restandone io sommamente addolorato. Qui si può aggiungere il fatto del [145] figlio arrestato nel Castelnuovo, per cui lei venne a prendermi in carrozza sul mezzodì ed andammo dal cardinal Ruffo, e fu liberato etc.

Facciamci un poco indietro per acquistar le tracce di una nuova scolara, che mi ha recato grandissimo onore. Amicissimo io de' padri Domenicani lombardi di Santa Caterina a Formiello, ed avendo costoro una chiesa in Maddaloni con un magnifico convento, io mi prestava due volte l'anno, cioè nel 2.do di di Pasqua di Resurrezione a farvi una musica per San Vincenzo Ferreri, ed in agosto per San Domenico, trattenendomi tre o quattro giorni in Maddaloni con altri dilettranti e professori, eseguendo le mie carte, che solo ivi mi prendeva il piacere di sentirle eseguite. Or in una di quelle sere che ivi si pernottava, fui portato in casa di uno di quelli signori di Juorio, distinti gentiluomini del paese, ove si fece tra noi un po' di musica, ed invitata [146]

131] Vito Giuseppe Millico, *La pietà d'amore*, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1782 (RISM A/I: M 2811/MM 2811) e ivi, Luigi Marescalchi, 1782 (M 2812/MM 2812). Se ne conservano rispettivamente uno e tre esemplari in I-Nc oltre al libretto di Antonio Lucchesi, principe di Campofranco (Sartori n. 18662). Un esemplare della partitura è riportato nell'*Indice* del 1801, p. 18 come proveniente dalla collezione della regina Maria Carolina; un altro esemplare era di proprietà di Sigismondo nel 1826, n. 467. Cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 333.

132] Millico usava accompagnarsi con l'arpa; cfr. Brandenburg – Brandenburg, *Giuseppe Sigismondos "Apoteosi della musica del Regno di Napoli"*, p. 62, n. 66.

133] L'elogio del Gluck non fu poi realizzato.

a cantare una ragazza di casa, costei, dopo essermi fatta pregare e scusandosi ch'ella cantava senza saper musica, ebbi l'onore di accompagnarla, e ritrovai in lei piacevolezza di voce di contralto e bastante espressione nelle parole. L'animai a dire qualche altra cosetta e mi compiacque; e finalmente le dissi che la sola sua voce mi avrebbe fatto diventar maddalonese, ed ella ridendo mi disse: «Ebbene, se io mi marito e vengo in Napoli, mi date voi parola di darmi lezione?»¹³⁴ «Signora, ve lo giuro da uomo d'onore», e così terminò l'affare. Or l'anno dopo, e propriamente nel carnevale, trovo un biglietto in mia casa di un tal don Domenico Meola, che dicea dovermi parlare di una causa che volea introdurre nel Sacro Consiglio, per cui m'invitava a favorirlo in sua casa, additandomi il luogo e l'appartamento. Io mi presento il dopo pranzo, busso la porta, e chi viene ad aprirmi? La signora Juorio. Io [147] resto incantato, ed ella: «Signor don Peppe, parola va. Io son maritata, sono in Napoli, e mio marito che qui è venuto a fare il Paglietta¹³⁵ vi ha invitato»; entra il marito e termina la scena.

Eccomi dunque ad insegnare una contralta, la quale poi non era tanto addietro qual io mi credea e mi era immaginato; ma avendo anche appreso un poco il cembalo, tutta piena di abilità, si andava da sé sola canticchiando qualche cosa. Ad istruirla dunque nella sua chiave gli feci 21 solfeggi per gradazione, brevi e cantanti, ed i partimenti del Fenaroli. Di là a due mesi cantò divinamente lo *Stabat* del Pergolesi con donna Michelina Rossano, anche mia scolara,¹³⁶ e nell'anno appresso lo *Stabat* d'Haydn, il *Miserere* italiano del Jommelli,¹³⁷ un altro *Miserere* latino con strumenti del Sarti¹³⁸ ed altri com-

134] Nell'originale il copista omette il verbo: «mi date voi parola lezione?».

135] Figura della commedia dell'arte, rappresentante un avvocatuccio napoletano.

136] Per Maria Michela Pastena Rossano, alla quale si fa riferimento nelle pagine seguenti, Sigismondo compose una raccolta di quattordici solfeggi oggi in I-Nc Arie 586.6 (*olim* 33.1.1/11). Questi sono citati nell'*Elenco* del 1826, nn. 580, 583 oppure 585. Cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, pp. 337-338.

137] Le copie di queste celebri composizioni in I-Nc sono numerose. Sigismondo possedeva un'edizione francese dello *Stabat mater* di Haydn, probabilmente lo *Stabat Mater à quatre voix et chœurs dédié aux amateurs* [...], Paris, Sieber, [1785] (RISM A/I: H 2514/HH 2514), citata nell'*Elenco* del 1826, n. 425. Cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 331. Una copia del salmo di Jommelli appartenuta a Sigismondo è riportata nell'*Elenco*, n. 392 (Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 329); un'altra, proveniente dalla collezione della regina Maria Carolina, è citata nell'*Indice* del 1801, p. 12.

138] Ve ne sono tre copie settecentesche in I-Nc alle signature Mus. Rel. 3130, Mus. Rel. 3131 (*olim* 34.5.34) e Mus. Rel. 3129 (*olim* Oc.2.23), quest'ultima opera della copisteria romana di Benedetto Morganti. Sigismondo ne possedeva due nel 1826 (*Elenco*, nn. 387 e 388; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 329).

ponimenti non comunali in casa del signor don Tommaso Vastarella, allora contabile [148] del Banco della Pietà, oggi delle Due Sicilie. Questo signore, avendo trasporto per la musica, volle che l'avessero appresa tutt'i suoi figli. Don Raffaele, il primogenito, che poi prese lo stato ecclesiastico, si diè al cembalo ed alla composizione, in cui è riuscito come un maestro; l'altro figlio, don Michele, apprese a suonare il violoncello ed eseguiva come ogni valente professore. Donna Rosa, sua figlia primogenita, apprese il canto e cantava il soprano. Or siccome questo signor Vastarella avea meco stretta amicizia, e la sua virtuosa famiglia tanto per la musica che pei costumi era rispettabile per ogni verso, così io frequentava la loro casa, e quindi, come essi avean bisogno di una voce di alto per eseguire qualche composizione concertata, io le proposi la signora Juorio. Quindi di concerto la condussi in loro casa, e fu per essi [149] uno stupore, quando udirono la di lei voce melata, un canto senz'affettazione ed una compiacenza in lei di prestarsi senza scuse a qualunque invito di cantar qualunque parte, per faticosa che fosse: sebbene per altro tutta la fatica era poi la mia ad insegnarcela. Ecco poi quanto accadde nella sera della esecuzione dello *Stabat* d'Haydn. Premetto intanto che il pezzo non fu concertato in orchestra, e le donne avean concertate tra esse le parti col maestro a cembalo. Quella sera cantava Crivelli il tenore e Vista il basso;¹³⁹ la contralta era all'impiedi in mezzo alla soprana ed al tenore. Siccome la di lei figura esteriore nulla prometteva di grande, così il Crivelli la guardava con disprezzo, ma tosto che intese nel primo pezzo come questa disprezzata figura [150] figurava da maestra, e con qual sicurezza, chiarezza, forza ed intonazione intrava in giostra, rimase talmente sorpreso che vedendomi tra l'uditorio mi fé d'occhietto ammirativo, additandomi la sua vicina, senza sapere, come seppe di poi, quanto ella mi appartenesse. Paesiello, che stava in una camera contigua e non vedea gli esecutori, non poté stare alle mosse, e si fé sulla porta per conoscer la cantante che aveagli cagionata tal sorpresa, la quale sorpresa crebbe a dismisura tostoché intese il primo di lei solo, che pose in orgasmo tutta l'udienza. Sparsasi d'allora in poi nella città la fama della novella contralta, non fuvvi in Napoli festa o accademia dove ella non fosse invitata. La signora Panzini, che sola fra' professori e dilettanti poteva starle a fronte, se ben la superava per la maggior delicatezza della sua voce, volle conoscerla e cantar anche [151] qualche pezzo di musica con lei; siccome anche la signora Battaglini, che strinse poscia con lei una stretta amicizia ed alleanza, della quale avrò di qui a poco a far menzione. Questa eccellente

139] Un Giuseppe Vista è nell'elenco degli interpreti del *Disinganno*, una cantata datata 1799 di Giacomo Tritto (Sartori n. 8012).

donna, con suo marito don Domenico Meola di Melizzano, strinsero colla mia famiglia un doppio vincolo di spiritual parentela, per aver la prima tenuta al Sacro Crisma Maria Michele, e 'l secondo Rocco, ambi miei figli; ma in breve essi abbandonarono Napoli e passarono in Santa Maria presso Capua, ove essendosi situato nelle passate vicende un tribunale provinciale, dov'è il Meola fissarsi in Santa Maria a far la sua professione di avvocato, essendo in tal locale la massima parte della sua clientela. Rimasto in Napoli il di loro primogenito don Francesco, volle da me studiar la musica, facendo in poco tempo grandis- [152] simo profitto. S'insignì della laurea dottorale, dopo prese moglie, finalmente fu proclamato giudice regio nelle vicinanze di Napoli, ove tuttavia dimora. Anna Maria, la nostra cantante, oggi si è data tutta alla cura di sua famiglia, ma non lascia una sincera e perfetta amicizia colla mia.

Poiché in questo articolo antecedente ho fatta menzione di un'altra mia allieva musicale, chiamata donna Maria Michela¹⁴⁰ Pastena, da me stimata più di ogni altra per essere stato mio padre amico intrinseco del di lei padre come compagni nella caccia, loro passione predominante, quindi la vidi nascere, avendo particolar contezza ed amicizia co' di lei genitori. Maritata poi questa ragazza con un tal don Luigi Rossano, ed essendo [153] costui anche mio amico, perché in que' tempi girava egli in buon treno per quelle conversazioni ove io girava ben anche, mi diè parte del suo matrimonio e mi pregò per la nostra antica conoscenza d'istruire nella musica detta sua moglie, come avea fatto con altre molte; ed io che mai mi era ruscato con persone che meno m'interessavano, annuii alle sue premure. Egli m'insegnò la di lui casa: ma com'io mi restassi quando, andato per la prima volta a ritrovarla, era egli uscito di casa ed avea serrata la moglie a chiave, il ciel vel dica. Ridei di questo fatto, e colla massima tranquillità andai per fatti miei. Tornato a rivederlo egli si scusò, dicendomi che non avendo egli altre persone in casa gli conveniva di far così, e voleva darmi l'ore e i giorni onde [154] dargli lezione in sua presenza. In ciò non potemmo convenire e quindi mi negai assolutamente. Passato quasi un anno ed avendo il Rossano cangiato casa con esser passato verso Piedigrotta presso un suo zio sacerdote molto rispettabile, don Gennaro Rossano, anche mio cliente ne' tribunali, vennero essi insieme uniti a richiedermi la stessa premura per la lezione di musica alla detta signorina, essendosi licenziato il maestro da essi già preso. Mi offerse che mi avrebbero pagato il calesse, sarei rimasto a pranzo o a dormire sempre ch'io volea, e così fu fatto. Prese io dunque le mie misure, intrapresi l'impegno. Trovai

140] Nell'originale: «Michele».

la giovinetta piena di buone disposizioni, benché pessimamente avviata; ma quale io rimanessi ritrovando in essa [155] una voce ferrea, né soprano né contralto, ma a poco a poco la ridussi ad un mezzosoprano, e nell'istradarla le trovai alcune arie da poterla far figurare. Con quest'avvertenza le feci cantare molte arie, e fra le altre tutt'i pezzi della *Nina* del fu Paesiello, che lei cantava con molta grazia ed espressione. Ed ecco ciò che accadde. Io, perché amico dell'allora principe dello Spinoso Ruffo Bagnara, avea contratto anche amicizia col di lui germano fratello eminentissimo cardinal Fabrizio, che anche dilettavasi di cantare (sebbene senza conoscere musica, ma con molta espressione) le medesime carte del Paesiello, ebbi con ciò l'occasione di rappresentargli che questa mia scolara esprimeva con viva- [156] cità l'istessa musica. Quindi l'Eminenza Sua s'invogliò di udirla, e perciò appuntammo insieme di condurgliela, come gliela condussi; seguì l'abboccamento, sen compiacque e l'invitò a veder Caserta, ov'egli era supremo direttore. Io andai con essi loro e vi ci trattenemmo due settimane, facendoci Sua Eminenza degni di sua abitazione e della sua tavola; e dippiù nominando di lui avvocato il Rossano e procurando a me medesimo la carica di avvocato fiscale delle Regie Poste; ed in tal tempo non passava serata che fra noi non si fosse fatta musica, coll'intervento qualche volta della mia scolara, la sopramentovata Juorio, che allora era in Maddaloni. Venuti poscia i rovesci di Napoli per l'entrata dei Fran- [157] cesi, costituita Napoli in una sedicente Repubblica, partito il cardinale per Palermo col re, e di là venuto per i suoi feudi di Calabria con accompagnamento di truppa a Massa, invase Napoli e la ridusse ossequiosa al suo re; indi per la morte del sommo pontefice partì pel conclave, né d'allora in poi si è più rimpatriato.¹⁴¹

Or, tornando alla nostra Rossano, non può immaginarsi con quanta grazia, accuratezza ed espressione ella cantasse quando eravamo soli, ma quando vi eran persone che ambivano di udirla si metteva in soggezione, se gli alterava la fantasia, e parendogli che ognuno de' circostanti si annoiasse di lei, le pareva mille anni di terminare, uno sbadiglio, una tosse, una mossa d'una [158] signora col suo ventaglio facendo in lei una distrazione; e con tai palpiti si distoglieva, e quindi sovente avveniva che cominciava bene ma terminava di mala voglia; per cui se cantava per avventura lo *Stabat*, temendo annoiare volea saltar le strofe; né mai ho potuto toglierle un difetto sì grande, facendola ciò comparire cattiva, mentre in verità ella passar poteva, come lo era tra le mie allieve, una non disprezzabil cantante. Una ragazza ch'ella si ha allevata

141] Fuggito il re Ferdinando IV, la Repubblica napoletana fu proclamata il 24 gennaio 1799 e sopravvisse fino al 13 giugno. Papa Pio VI morì il 29 agosto dello stesso anno.

qual figlia è stata da me parimenti istruita nel canto e nel suono, accompagnandosi oggi da se stessa qualunque aria; ma oggi la di lei voce, come divenuta donna, è calata al mezzosoprano, per cui [159] le conviene trasportarsi le arie una terza sotto, e studia quindi con tutta l'attenzione di accomodarsi ogni pezzo di musica alla sua voce, e son sicuro che in ciò diverrà maestra.

L'ultima delle mie predilette discepole, di cui far deggio menzione, è la signora donna Luisa Battaglini, che posso dire con verità di non avere avuta migliore. Figlia di un padre amatissimo di musica e di teatri, chiamato don Pasquale de Marco di Airola, ebbe altre cinque sorelle, tutte di estrema bellezza, maritate tutte con ricche persone. Siccome la donna Luisa fu anch'ella maritata con un ricco avvocato dimorante in Martina della provincia di Lecce,¹⁴² si portò ivi con suo marito con cui procreò un maschio; ma per contese domestiche avute [160] col medesimo¹⁴³ volle dividersi, e di comun consenso tornò ella dal padre in Airola e poscia in Napoli, ove si diè tutta alla musica, avendo preso per suo maestro un valente ed onesto professore chiamato Giuseppe Mugnese, da cui apprese il canto ed il suono. E siccome io er'amicissimo del di lei padre de Marco e ci vedevamo spessissimo in sua casa, così ebb' il piacere di vedere sua figlia, e come s'introdusse fra di noi il discorso di musica, così ella mi disse che l'avessi fatta sentire qualche cosa. Io non mi feci pregare ed ubbidii; ella rimase colpita dalla mia maniera ed espressione. Io accompagnai a lei qualche aria, che mi fece piacere per la voce e per le grazie; ma mi accorsi che le mancava moltissimo per l'arte; in- [161] somma a farla corta ella mi pregò di frequentarla e darle lezione sull'arte del canto, ed io glielo promisi, a condizione che non avrebbe licenziato il suo maestro, con cui avesse dovuto seguitare i suoi studi, e così fu eseguito.

Io intanto cominciai a portarle la scuola di canto in tre libri di solfeggi ne' quali vi sono tutte le modulazioni possibili, insegnandole come e dove dovesse prender fiato, sostenere, appoggiare, trillare, salire e calare di semituoni il mordente, e tutte le grazie possibili in ogni cantilena, le ripigliate, le sospensioni, insomma quanto poteva occorrere in materia di canto; ed in un anno ella diventò tutt'altra da quella ch'era [162] prima, tanto che nelle accademie che teneva in sua casa il principe di Pantelleria una o due volte il mese ella si batteva con tutte le più brave cantanti di Napoli e vi faceva sempre la miglior figura. Insomma io non avea più cosa insegnarle, ma soltanto in passandole de' nuovi pezzi di musica trovare in essi da farci le modulazioni più scelte ed i ricercati più seducenti. Or questa cantante può bramare altra scuola?

¹⁴²] Martina Franca.

¹⁴³] Il copista salta una parola nella voltata di pagina: «avute // medesimo».

Eppure ella non fu contenta. Capì in Napoli l'abate don Gaspare Selvaggi, bravo dilettante, scolare del fu sacerdote don [Alessandro Speranza];¹⁴⁴ poscia, venutogli desio di fare un viaggio per l'Europa, vista l'Italia, passò nell'Inghilterra, indi molto si trat- [163] tenne in Parigi; e siccome egli partì da Napoli appunto in quel tempo in cui la mia diletta Manina incantava qual sirena tutta la capitale, così, rimpatriato che fu, andò in cerca di udirla di nuovo; e d'una in altra cantante fiutando, fu condotto dalla Battaglini, e trovando ivi me che la dirigeva, rinnovammo l'antica amicizia,¹⁴⁵ facendomi egli de' grandi encomi circa la mia maniera d'insegnare, ed io rendendogli grazie feci cantare alla signora diversi pezzi del Sacchini¹⁴⁶ e del Jommelli a lui ignoti, ove più spiccava la voce, l'arte e le grazie della medesima.¹⁴⁷ Or chi avrebbe potuto immaginarsi che dopo alcuni giorni, tornando io com'era solito una mattina ad eser- [164] citar la mia scolar, trovo il signor Selvaggi ch'era a cembalo a passare alla medesima alcuni suoi solfeggi ivi a bella posta portati,¹⁴⁸ ch'egli disse per sentirli cantare dalla signora colla sua elegante maniera; ed io risposi che le faceva piacere, perché chi canta deve adattarsi a cantar tutto; e così non m'impicciai d'altro e seguitai la mia inalterabile amicizia colla scolar, come oggi tuttavia conservo; anzi, come il Selvaggi fu impiegato a corte ed io a fare il cancelliere d'un giudice di pace in Napoli, la

144] Il nome è lasciato in bianco. Selvaggi ebbe maestri Nicola Zingarelli, prima, e l'abate Speranza, poi; cfr. Rosa Cafiero, *Una sintesi di scuole napoletane: il "Trattato di armonia" di Gaspare Selvaggi (1823)*, «Studi musicali», XXX, 2001, pp. 411-452: p. 413.

145] Nell'originale: «e rinnovammo l'antica amicizia».

146] Nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli è custodita l'aria *Povero cor tu palpiti* di Antonio Sacchini, con recitativo di Giuseppe Sigismondo, destinata a Luisa Battaglini (cfr. I-Nc Arie 539/7). L'aria è citata nell'*Elenco* del 1826, n. 784. Cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 349.

147] Dell'esecuzione di un'aria di Jommelli da parte di Luisa Battaglini e della sua collezione musicale scrisse Johann Karl Simon Morgenstern (1770-1852) in *Karl Morgenstern's Reise in Italien im J. 1809. Erster Band*, Dorpat, Grenzius; Leipzig, Kummer, 1813, p. 26: «Unmittelbar zuvor sang Signora Luisa Battaglini mit schöner, ausdrucksvoller Stimme, wobey ein grosses, seelenvolles Auge sprach, eine Bravour-arie aus Jommelli's Hipermestra. Wir hatten die Sängerin zuvor an demselben Abend in ihrer Wohnung besucht. Sie ist eine feine Kennerin der Musik überhaupt. Wir fanden bey ihr eine schätzbare Sammlung von Musikalien, auch Werke Deutscher, überhaupt classischer Componisten, zumal der ältern». Sulla bravura della dilettante Battaglini cfr. anche Raffaele Liberatore, *Necrologia di Niccolò Zingarelli scritta per gli annali civili*, estratto dal Quaderno XXVIII, 1837, p. 21: «E così li produsse in Napoli la nenia di Tancredi al sepolcro di Clorinda quella sera che, verso la fine dell'anno 1805, fu per la prima volta cantata dalla chiara dilettante Signora Luisa de Marco Battaglini in casa del Principe di Pantelleria».

148] Trattasi della «Scuola di Canto composta da G. S. D. per uso della Sig.ra D. Luisa De Marco Battaglini 1809» in I-Nc Solfeggio 394 (*olim* 22.2.7).

mia buona allieva prese per maestro il bravo ed insigne professore don Antonio de' Sanctis, che passa oggi per uno de' più sistemati nella scuola del canto, ed io alle [165] volte mi prendo gusto ad udirlo a dar lezione, vedendo il di lui contegno e le sue variazioni nelle cantilene.¹⁴⁹ Ma che hassi a fare? Bisogna piegar le spalle e adattarsi a secondare i capricci altrui, e senza approvare, non disapprovare *pro bono pacis*.

Infatti fui presso a poco nel tempo stesso pregato da un mio amico e bravo ed onesto gentiluomo, il signor don Francesco Caracciolo, a volere istradar nella musica la figlia del negoziante genovese Cordiglia, la più bella ragazza ch'io avessi giammai al mondo trattata, gentile ed onesta, ma di un cervello balzano, chiamata Emmanuela. Costei trovai ch'era istradata da un maestro chiamato Cervelli,¹⁵⁰ che appunto era ciò che a lui man- [166] cava. Io potrei far qui un catalogo delle stravaganze di lui, e come avea sconcertata la fantasia della povera scolara. La conclusione si è che lei non capiva ancora dopo un anno né tempo né intonazione. Suonava sul piano qualche toccata,¹⁵¹ ma assassinando il povero strumento, che altro non avea dato che rumore e frastuono. Cosa fare in tal rincontro? Rendermi amico il maestro, dandogli ragione in tutte le sue stranezze, anatemizzando con lui tutti i maestri del secolo, da Scarlatti a Speranza, ch'egli vantava essere stato suo maestro, ma che non avea mai le leggi dell'antica armonia, com'egli medesimo provava; né ci era via da farlo stare a ragione; perché quando io cercava di farlo, con mettere per esempio in bocca di Durante e di Leo [167] le ragioni ad abbattere le sue mal fondate teorie, egli arrossiva come un gambero, gli si enfiavano e rosseggiavano gli occhi, alterava la voce, insomma faceva la spuma alle labbra e gridava come un energumeno. Era dunque prudenza dargli ragione, e lasciarlo

149] Informazioni sul maestro di cappella Antonio de Sanctis (o de Santis) si trovano in Rosa Cafiero, *“Se i maestri di cappella son compresi fra gli artigiani”*: Saverio Mattei e una “querelle” sulla condizione sociale del musicista alla fine del XVIII secolo, in *Civiltà musicale calabrese nel Settecento*, a c. di Giuseppe Ferraro e Francescantonio Pollice, Lamezia Terme, A.M.A. Calabria, 1994, pp. 29-69: 62.

150] Cfr. Rosa Cafiero, *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle “Regole” di Carlo Cotumacci*, ne *Gli affetti convenienti all'idee*, a c. di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero e Angela Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 549-579: 553-556, e anche Ead., *“La musica è di nuova specie, si compone senza regole”*: Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento, in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*. Atti del convegno di Lanciano (15-16 novembre 2008), a c. di Gianfranco Miscia, Lucca, LIM, 2011, pp. 171-207: 183-185, 203. Si conserva a Milano (I-Mc Nosedà E 25.1) un manoscritto settecentesco di «Principii, ed Intavolature Per Cembalo» di Giuseppe Cervelli, che potrebbe essere il maestro di musica di Emmanuela Cordiglia.

151] L'originale «forcata» è certo un errore del copista.

pazzo com'era. Intanto dissi al Cordiglia che non avesse per allora licenziato il maestro, ma che io a poco a poco avrei tolto tutt'i difetti a donna Emma-nuela, e l'avrei messa in istato di passare per una buona dilettante. Diventai intanto un amico e confidente di casa, e trovai una famiglia amabile per ogni verso, e trovandomi una volta in un anfratto tra padre e figli ebbi il piacere di metter tra loro la pace e la tranquillità. La mia scolara non [168] era fatta per figurare in musica, ma la ridussi soffribile. L'ebbi prima di tutto a togliere il difetto che avea cantando di raddoppiare alle parole tutte le consonanti, cosa che promoveva al riso; per esempio se cantava l'aria *Superbo di me stesso*,¹⁵² ella pronunziava così:

Supperbo di me stesso
*Andrò portando in fronte*¹⁵³
Quell carro nomme impresso
Comme mi sta nel cor.

Ma questa sarebbe stata soffribile, perché delle volte ne venivano alcune che avrebbero fatto sganassar dalle risa. Non era possibil poi che durasse ella nel tempo che avea preso nel principio, ma cominciava a ciel sereno e terminava a tempesta; ed alle volte non terminava neppure, facendosi assalire da una tosse sforzata ed andando a sede- [169] re tutt'arrossita come una energumena. Ma durò poco questa commedia, perché avendo ella di suo genio sposato un genovese, colonnello, ricco e galante giovane, quale avendo poi dovuto partire pel campo, e rimasta incinta partorì una fanciulla, e 'l marito ritornò con mezza coccia perduta in battaglia,¹⁵⁴ partì di nuovo, ella rimase di nuovo incinta, prese un casino per sollevarsi sopra l'Arenella, ove io mi portava spesso a ritrovarla, diè alla luce una seconda bambina e il marito morì sotto l'assedio di una piazza; quindi ella rimasta ricca, avendo ereditato tutti gli averi del marito, andò sola ad abitare fuori la strada di Chiaia ad un pian terreno presso l'entrata della Real Villa. Io volea ch'ella per non restar sola [170] con due ragazzette si fosse riunita alla sua famiglia con i suoi genitori e fratello, mentre i medesimi l'avrebbero dato un appartamento per lei separato; ma, siccome ella non volle aderire a' miei consigli di vero amico, l'abbandonai né l'ho riveduta mai più.

Or veniamo all'ultimo mio trofeo musicale di una vaga ed onesta fanciulla, figlia del signor don Gennaro Vacca, razionale della Real Santa Casa dell'An-

152] Metastasio, *Olimpiade*, I:2.

153] Nel manoscritto: «fronente».

154] "Coccia" vale modernamente "testa".

nunziata e di molte case magnatizie di Napoli. La ragazza, per nome Rosina, spiritosa e gentile, era molto bene educata. Io fui pregato a darle lezione, ma non saprei veramente a dir da chi; basta, fui portato nella di lei casa in un'academia di musica per stare a cembalo, e cantai qualche aria di mezzo carattere, e nel licenziarmi i genitori della [171] ragazza mi presero in mezzo e mi presentarono la medesima, perché l'avessi ascritta nel numero delle musicali mie alunne. Io non seppi né potei dir di no, e così cominciò la mia novella missione. Trovai la mia novella apprendista che avea ottimo talento, e capì con somma chiarezza tutt'i principi; e siccome ella avea un suo primogenito fratello che apprendeva allora a suonare il traverso sotto un ottimo professore, così il medesimo faceva alla sorella una specie di ripetizione, e ciò faceva un buono ufficio a me, alleviandomi fatica. Cominciai le scale, nelle quali io mi adottai il si, ma il do re per salire, la sol per calare;¹⁵⁵ ma il di lei fratello si vide imbrogliato, onde mi domandò perché non seguitava il sistema francese; [172] e qui io gli dissi che veramente quella non fu novità francese ma di nostro mal avviato italiano, che pensò di rendere più facile il sistema della denominazione delle note, quale prima era assai più intrigato. Del rimanente gli feci conoscere in qual decadenza fosse la musica presso i francesi, che oggi aveano pensato ad abolire anche le chiavi, servendo tutto in chiave di violino, abolendo anche quella del basso fondamentale.

Ma lasciamo ciò, che non è del mio istituto, e torniamo colla mia alunna. Ebbi pochissimo a fatigare per eguagliare le sue corde naturali colle false, poiché avendo ella una voce assai forte e non dovendo cantare in teatro, l'avvezzai a non isforzar le corde naturali e così venivano esse ad eguagliarsi alle acute. Mi perdonerò il savio [173] lettore se io, in questo archivio della mia ultima scolara, ho fatto menzione di qualche mio particolar modo d'insegnare la scuola del canto, protestandomi che sempre ho seguito la scuola di Porpora, e perciò di nuovo qui mi protesto di non parlar da maestro né ergermi in cattedra, rispettando, come debbo, tutti quei che insegnano oggi un'arte tanto gentile e sublime.

Or, ritornando alla mia discepolo, dopo un anno di vari solfeggi gradatamente insegnatili a cantare, così cominciai a farle cantare i duetti di Durante, le cantate del Porpora; e siccome un di lei zio sacerdote avea la divozione

155] Sigismondo adotta nel cantare i solfeggi la sillaba "si" secondo l'uso moderno, però mantiene le mutazioni esacordali. Di conseguenza, usa sillabe diverse nello scendere e nel salire: ad esempio, le note sol e la vanno cantate sulle sillabe "do re" salendo (in quanto fanno parte dell'esacordo sul sol), e sulle sillabe "la sol" scendendo (in quanto fanno parte dell'esacordo sul do). Sulla solmizzazione a cavallo tra il Sette e l'Ottocento si veda Nicholas Baragwanath, *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, in preparazione.

nell'ultimo venerdì di quaresima di celebrare in sua casa una festa alli sette dolori della Beata Vergine, così insegnai alla Rosina a cantar lo *Stabat* [174] del Pergolese, che lo cantò con molta espressione colla mia Juorio, e nell'anno appresso posi lo strumentale ad un duo dell'Haydn nella sua opera della *Creazione del mondo*,¹⁵⁶ che lo cantò con un bravo dilettante, il quale abbenché avesse avuta prima la sua parte per istudiarla, non la guardò neppure, credendo forse di cantare un duetto buffo di Paesiello, vi fece una magra figura, onde partito lui, abbenché vecchio, volli, come meglio potei, accompagnare la mia scolara e fece il più grande effetto.

Or dopo tanta fatica fatta per questa ragazza e dopo incominciato ad insegnare il di lei fratello a cantar la chiave di basso e cominciare i partimenti pel cembalo, trovandomi da due o tre settimane incomodato a letto con podagra, ebbi per parte del padre della ragazza una lettera, che inseri- [175] sco in queste memorie, perché resti sempre più verificato il pessimo adagio: «Non far mai bene che non ricevi male.»¹⁵⁷

Qui termina il racconto delle mie più celebri alunne, che tutte hanno avuto un nome di eccellenti nell'arte musicale e savie e costumate in tutte le adunanze, l'ultima delle quali fu quella del fu principe di Pantelleria, cavaliere siciliano tanto innamorato della musica che quando si cantava e vedeva che taluno dell'assemblea parlava con qualche vicina persona, anche sottovoce, tanta era la sua sensibilità su quest'oggetto, che, come suol dirsi, perdeva le staffe e raccomandava il silenzio, sino a dire che la casa sua avea delle molte stanze, perché chi non volea usar silenzio quando si cantava poteva ivi portarsi a chiacchierare, senza disturbare gli altri e lui stesso; che volea egli il piacere di udire la buona musica e perciò la faceva in casa propria. Ed in fatti la compagnia de' suonatori e [176] cantanti faceano a gara ad eseguir i pezzi di musica i più ricercati de' più eccellenti maestri. Questo bravo cavaliere, avendo dovuto ripatriarsi, lasciò un vuoto in Napoli per sì bella e virtuosa adunanza, e mentre visse si ricordò sempre di tai piaceri gustati che scrivendo agli amici confidenzialmente dicea che quando si ricordava di tante belle serate musicali che avea godute in Napoli in sua casa se gli rinnovava il piacere, ma tosto l'ingombra un affanno di non trovarsi più in istato di goderle. Quivi fu che le mie eccellenti scolare, le due Pegnalver, la Battaglini e la Juorio, fecero la più luminosa comparsa perché ebbero a fronte delle altre compagnie di signore dilettanti di egual merito e valore.

156] Il duetto *Holde Gattin* da *Die Schöpfung*, Hob. XXI:2, col testo «Cara sposa, a te vicina» (I-Nc Arie 103/1 *olim* 46/A.1.4); nell'*Elenco* del 1826, n. 601. Cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 338.

157] Manca, al contrario, il testo della lettera così annunciata.

Non fo menzione di altre mie discepole, perché esse o cantavano solo in loro casa, come fu la signora donna Carmela Torelli, [177] che conviveva sola con la vedova madre in un casino sopra i Cinesi, prima scolara di Girolamo Francesco Lima portoghese, alunno in Sant'Onofrio, passato poscia in Lisbona, e poi mia, perché avvocato e confidente di casa,¹⁵⁸ come fu anche l'eccellentissima signora donna Anna ...,¹⁵⁹ figlia della celeberrima cantante signora duchessa Landi, cui ebbi l'onore di accompagnarle alcune cantate per lei in Roma composte dal bravo maestro Zingarelli, mentre questa dama era in Napoli a villeggiare a Due Palazzi,¹⁶⁰ moglie del signor conte Coppola, il quale badando solo alla educazione di sua famiglia, non teneva altra conversazione in casa che di pochissimi amici dell'istesso suo grado, tra' quali i signori di Villarosa, ed io fui onorato della di lui amicizia, perché io abitava colla mia famiglia in un quartino superiore alla sua abitazione e perché era intrinseco amico dell'eccellentissima casa di Villarosa, e così vi fu occasione che la detta contessa di [178] lui moglie, comeché mentr'era zitella avev'appresa in Roma qualche poco la musica, così volle ricordarsi lo *Stabat* del Pergolesi ed altri pezzi di musica ch'ella avea cantati e ne conservava le carte, ed apprendere poscia il *Miserere* del Jommelli, cosa che mi fruttò un piatto a pranzo ogni domenica ed altri speciosi regali de' quali mi onorò questa eccellentissima casa; né posso ricordarmi della loro bella e sincera amicizia senza la funesta rimembranza che questa amabilissima dama morì di parto nel più bel fiore dell'età sua, locché fu cagione che il conte abbandonò il suo appartamento e passò ad abitare altrove, non perdendo però la stimabile amicizia col signor conte e i suoi bene educati figliuoli da me sempre amati e riveriti.

Né si creda poi che io avessi in ciò che concerneva musica comunicata¹⁶¹ quest'arte solo al bel sesso, perché ho fatto lo stesso con degli uomini, che mi han fatto onore non solo nel canto ma anche nell'arte [179] della composizione musicale, ed eccomi nel caso di doverne far menzione.

Ne' primi anni che uscii, come suol dirsi, dalla scuola grammaticale di quest'arte e cominciai a scrivere qualche oratorio sacro, come ho accennato

158] Ad uso di Maria Carmela Torelli, o da lei possedute, sono i manoscritti di «Ah non lasciarmi no» da *La Didone* di Davide Perez (I-Nc Arie 491/14), «Se cerca se dice» da *L'Olimpiade* e «Pensa a serbarmi o cara» da *Ezio* di Josef Mysliveček (in I-Nc Arie 437), «Mio bel Nume ah non scordarti» da *Demetrio* di Niccolò Piccinni (I-Nc Arie 504/17). I manoscritti sono citati nell'*Elenco* del 1826, nn. 799, 828, 811; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 351, 355, 353.

159] Il cognome è lasciato in bianco.

160] Cfr. la nota a p. 132.

161] «Comunicare» è grafia etimologica.

dapprima, per la casa di Spadetta,¹⁶² ivi mi fu proposto per uno de' cantanti un tal don Emmanuele Imbimbo, che cantava di basso. Volli ascoltarlo e trovai ch'era un baritono. Non avea gran voce, ma per camera era ottimo, e soprattutto trovai ch'era un giovane bastantemente culto nelle lettere e versato nella poesia. Egli dunque cantò bene la sua parte e mi cominciò a far la sua corte per non lasciarmi mai più. Indefesso per apprendere il canto, il partimento per accompagnare e il contrapunto per scrivere qualche arietta, sempre¹⁶³ nelle unioni accademiche volea [180] a viva forza cantar de' duetti buffi con me, cosa ch'io faceva malvolentieri, ma non c'era verso: bisognava secondarlo; ma se erano le parole, che componea egli stesso e ponevale in musica, un po' troppo critiche, tantopiù cresceva il mio disgusto, ma dovea farlo a mio malincuore, perché importuno. Egli prendeva in mia casa tutt'i spartiti che volea come fosse stata roba sua; appena avea cominciata contronota ed abbordava a scrivere arie, duetti, terzetti; ma in verità non c'era male, perché se non c'era molta esattezza di musica ci era molta naturalezza, grazia, espressione e piacevano, e tanto bastava. Egli si fé buon partito fra' dilettanti di quel tempo, che più di me frequentava le accademie. Anzi egli fu che m'introdusse in casa del signor brigadiere Scalfati, che avea l'ispezione del Real Collegio del Salvato- [181] re, gran suonatore dell'oggi abolito strumento dell'arciliuto, mentre oggi per nostra vergogna ci appaghiamo del seccantissimo arpeggio d'una chitarra francese. Or questo signore avea per moglie una distinta signora, donna Anna Sciorini, che cantava mirabilmente. Essi davano in tutt'i venerdì di quaresima una grande accademia di musica, ove si cantavano de' più scelti pezzi di musica. Ed un anno il nostro don Emmanuele pose in musica due bellissime sue azioni drammatiche, la prima fu la *Lucrezia*, la seconda il *Seneca*;¹⁶⁴ nelle quali donna Anna, io, l'Imbimbo e don Giuseppe Fergola cantammo e ne ricevemmo non pochi applausi, perché cantate eseguite con precedenti concerti. Di questo mio amico ed allievo, assai da me stimato, passato poscia in Parigi, e di quanto ivi ha intrapreso in affari atti- [182] nenti a musica, ne darò un saggio nell'ultima parte di questa opera, in cui parlerò de' bravi nostri dilettanti napoletani che son fioriti nel caduto secolo diciottesimo.¹⁶⁵

Un altro mio intraprendente e valoroso scolare fu il signor don Luigi Rossi, figlio di don Vincenzo, gentiluomo ed avvocato napoletano, di cui essendo

162] Sigismondo riferisce di esecuzioni oratoriali in casa di Ignazio Spada alle pp. 13-14.

163] Nell'originale: «il contrapunto per scrivere qualche arietta, e sempre».

164] Non sono oggi note copie di queste composizioni.

165] Nell'*Apoteosi*, come oggi si presenta, non si trova una parte dedicata specificamente ai dilettanti.

io antico confidente di casa mi fu dato da lui ad istruire questo suo primogenito, che appena avea compito il secondo lustro. Io mi posi di proposito ad istruirlo nel canto e nel cembalo, ma soffersi moltissimo, ch  il ragazzo ne avea pochissima voglia: la sua voce era di sua natura cattiva, e le mani sul cembalo bisognavano gli argani a farle situare con arte, non si faceva correggere,¹⁶⁶ e voleva fare a suo talento. I solfeggi poi bisognava farli cantare assieme con me ed affrettando egli sempre il tempo; si [183] disturbava quando veniva corretto e mandava a far maledire la musica. Cos  cominci  questo novello apprendista. Or chi crederebbe che con tali principi io avessi potuto ottenere un bravo scolare? Eppure cos  avvenne. La mia estrema pazienza, il lodar lo scolare quando meno lo meritava, e cominciando a correggerlo senz'asprezza in ci  che veramente da me si doveva, cominciai a farmelo amico. Gli diedi ad eseguire alcune carte che meritavano il suo gusto; cominci  egli a badarci con meno di svogliatezza e lo ridussi a' miei disegni. Quando vedea che non intendea bene la lezione, dicea che quella carta era mal copiata e mancante, e glie ne presentava un'altra che fosse di sua maggiore intelligenza, e cos  otteneva¹⁶⁷ per arte ci  che non si potea ottener per ragione. Or riducendo le mille [184] in una, io lo portai ad una non isperata risorsa, e col solo buon sistema di canto e un po' di partimento (cosa veramente ridicola) egli si pose a comporre delle cantate, de' duetti, delle messe, senz'altra cognizione che quella delle sue deboli vedute; ma pure queste ottennero dal pubblico ci  che rare volte suole ottenersi dal vero, permanente e virtuoso. E perch ? Eccolo. Egli, senza che mi avesse detto cosa alcuna, assai giovinetto, nel mentre col sopradetto modo balbettava la musica, si eresse¹⁶⁸ in maestro e precettore in casa dell'architetto il pi  bravo della citt  di Napoli, signor Mario Gioffredo, abbastanza noto per le opere di sua nobil arte date da me alla luce.¹⁶⁹ Egli avea, se non vado errato, tre figlie, le quali tutte possedeano l'arte musicale. [185] Una di esse suonava l'arpa con somma delicatezza, ed accompagnava a cembalo qualunque composizione, e le altre due erano assai brave cantanti, l'ultima delle quali, chiamata Ernesta, cantava con somma delicatezza e con ottima scuola. Questa donzella era rimasta vedova di un tal Torelli, che avea rimasto

166] "Corrigere"   grafia etimologica.

167] Nell'originale: «ottenere».

168] Nell'originale: «fosse eretto».

169] Architetto napoletano, Mario Gioffredo (1718-1785)   anche l'autore di un trattato *Dell'architettura*, 3 voll., Napoli, Stamperia reale, 1768. Sigismondo menziona a pi  riprese Gioffredo nella sua guida di Napoli; Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della citt  di Napoli*, 3 voll., Napoli, presso i fratelli Terres, 1788-1789 (digitalizzazione <<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-24181>> attiva al 26.02.2016), I, p. 243; II, pp. 3, 150, 193, 229 e 292.

un bambino.¹⁷⁰ Non so come il mio scolare don Luigi si fosse introdotto in questa casa, ed udita la bella vedovetta, gli piacque in modo, che sin d'allora la determinò sua compagna. Si fé a lei conoscere come trasportato per la musica, e che la stava studiando sotto la mia direzione; madama si compromise con lui di aiutarmi nella carriera precettoriale, ma oh quanto più seducente! Ed infatti senza saper io cosa alcuna vidi in lui una mutazione ed un impegno che [186] pria non dimostrava, dicché si accorse anche don Vincenzo suo padre e ne gongolava di allegrezza, vedendo i progressi del figlio. Di lì a qualche anno, ei venne in cognizione ove giacea la lepre,¹⁷¹ ed ebbe in casa la nuora, brava cantante e di adorabil costume, che tosto gli riempì la casa di nipoti e tutti maschi. Don Luigi stava bene a cembalo, ma non gran cantante perché avea cattiva voce; eppure ancorché cattiva sapea farla valere. Morto suo padre e rimasto egli con molti figli ed un figliastro, si diè ad una vita non molto lodevole, nella quale cominciò a consumare i suoi beni. Seguendo i trasporti del genio, fece una messa, un *Dixit* ecc., e da dilettante, emulando il marchese Arena,¹⁷² andava facendo eseguir la sua musica in qualche chiesa dirigendola egli medesimo, [187] ed erogando con ciò del denaro. Fu fatto in seguito segretario del Real Teatro di San Carlo, e per lui era una risorsa; ma non conoscendo il mondo e mancando di politica, scoprendo alcuni arcani teatrali perdé in poco tempo l'impiego, e ridotto in qualche strettezza, cui non era avvezzato, si morì nel fiore degli anni suoi, lasciando desolata la moglie con quattro suoi figli maschi e 'l figliastro, che oggi vivono su quello rimasto di proprietà di loro madre, donna per ogni verso adorabile.

Il terzo discepolo, che mi fa onore più d'ogni altro, è stato il signor marchese Villarosa, don Tomasino de Rosa, il di cui padre, don Carlo Antonio, uomo eruditissimo nelle scienze, che mi concedeva l'onore di sua amicizia,¹⁷³ volle che io avessi istruito questo suo primogenito [188] nella musica, per darli in casa un sollievo alle più serie e letterarie occupazioni. Con quanto straordinario piacere io mi accingessi a tale impresa ognuno che abbia fior di senno se 'l può immaginare: ma trovai il mio alunno positivamente amuso, perché avea cattiva voce e pessimo orecchio, e quindi non avea incitamento

170] Un uso transitivo di "rimanere" non è avvalorato dal *Vocabolario degli accademici della Crusca*, IV, pp. 172-173 (edizione online), tuttavia è comune nella tradizione linguistica napoletana.

171] "Qui giace la lepre" vale: qui sta il punto.

172] Si conservano in I-Nc numerose opere di Pasquale Caracciolo, marchese d'Arena. Non sono invece note composizioni del dilettante Luigi Rossi.

173] Carlantonio de Rosa, marchese di Villarosa (1762-1847) fu prolifico scrittore di memorie storiche napoletane. A lui gli eredi di Sigismondo affidarono l'autografo dell'*Apoteosi*; cfr. Libby, *Giuseppe Sigismondo*, pp. 222-223.

alla musica; oltre al non girar conversazioni, teatri, accademie ove avesse potuto sentir altri a cantare o suonare, cosa che invoglia ciascuno naturalmente a provarsi di fare altrettanto. Or comunque ciò fosse, io mi feci coraggio e cominciai ad istruirlo. Capi il giovanetto tutta la sintassi musicale, perché la di lui mente era rischiarata e calcolatrice, ma ebbi molto a stentare per ridurlo alla esecuzione; e quin- [189] di cominciai subito a fargli suonar le scale sul cembalo e poi qualche suonatina, qualche pastorale, qualche minué; e come portato per la musica di chiesa, gl'insegnai l'intonazione dei salmi ecclesiastici, delle profezie e quanto sapea egli stesso additarmi, mischiato con qualche regolare solfeggetto, per fargli capir le note ed i tempi; e così lo menai a poco a poco a cantar le arie e suonar i concerti di cembalo; ma giammai fuori di casa, come un novizio nel coro. Oggi, asceso alle cariche municipali di Napoli, appena gli avanza tempo di toccar il cembalo per esercitar le sue virtuose sorelle, restituite in casa dopo essere state si può dir dall'infanzia educande nel soppresso Real Monistero di Regina Caeli.

L'ultimo mio scolare egli è stato [190] don Francesco Meola, primogenito della scolara di sopra menzionata Juorio. Questo giovinetto, che oggi è in giro da giudice regio nel nostro Real Liceo, ottenuta la laurea¹⁷⁴ contrasse un matrimonio con una onesta giovinetta romana, molto virtuosa ma povera, per cui disgustossi con i suoi genitori, i quali senza litigio gli assegnarono la sua tangente e non vollero più vederlo. In tali disturbi egli ricorse alla mia mediazione, ed io come compare mi prestai, sicché presi il negoziato della pace, che non poté eseguirsi a prima giunta per esser gli animi troppo inaspriti. Intanto il signor comparello era dilettante di musica, scolare di sua madre, ed io nulla ne sapea; egli cantava di basso perché sua madre, come dissi di sopra, [191] cantava l'alto, ma io lo portai a tenore e riuscì mediocre, ed egli senza dirmi nulla andava cantando in qualche accademia, come mi venne detto dai fratelli Di Vacca, i quali ne dissero molto bene, tanto che me ne compiacqui. Seguitai quindi a battere il chiodo per rappattumar la discordia tra il figlio e i genitori; ed ecco come mi riuscì. La moglie del figlio da circa due mesi avea dato alla luce un bel bambolino. Era di quaresima, ed il dì 17 marzo in cui seppi che Anna Maria col suo marito don Domenico Meola erano in Napoli, venuti non so per qual causa, ma se non vado errato per trovare un ritiro alla loro figlia primogenita, ove volea volontariamente rinchiudersi; basta, comunque fosse l'occasione, io mi portai [192] a ritrovarli in casa ove tra l'altre mie frottole dissi loro che, correndo il mio giorno onomastico di San Giuseppe di lì a due giorni,

174] Nell'originale: «ed ottenuta la laurea».

essi erano invitati, essendo in Napoli, di onorarmi a pranzo: scuse, ripulse, ma poi fummo d'accordo. Dunque ciò fatto, fo venire ben per tempo la romanina col bambolo, ed al comparello fo dire che comparisse¹⁷⁵ al tocco del mezzodì. Ciò disposto viene Anna Maria condotta dal marito, che la lascia abbasso al cortile e va per fatti suoi. Anna Maria sale, fa i suoi complimenti colle mie figlie e riverisce la romanina, che stava lattando il bambino; e rivolta a me dimanda chi era quella bella signorina. Ed io le dissi: «Questa è quella ragazza che si cresceva la vostra amica donna Michelina, la quale è ma- [193] ritata e sta qui meco da due giorni, perché il marito è andato fuori per suoi affari». Intanto la romanina, avendo terminato di dar latte al bambinello, lo mette nella culla e va a far le sue cerimonie alla signora, abbracciandosi insieme e baciandosi, ed Anna Maria le domanda: «Come sta donna Michelina?» Ed ella: «Bene, per servirla.» Siegue Anna Maria: «E don Luigi (cioè il di lei marito)?» E la fanciulla accorta risponde: «Al suo solito.» Il bambino piange, la madre lo riprende fra le sue braccia, Anna Maria lo vezzeggia, lo loda, lo bacia, entriamo in ragionamenti diversi. Ecco dopo breve tempo viene il signor compare don Domenico, allegro per aver saputo che il figlio era stato nominato giudice di pace di ...¹⁷⁶ e che subito dovea partire, e perciò biso- [194] gnava vederlo per sapere se gli facesse bisogno di qualche cosa. La madre digrignando i denti risponde: «Non signore.» Chi ha avuto ciò che volea e ciò gli spettava di suo patrimonio, non avea bisogno di altro. Qui cominciai ad entrare blandamente nel discorso. In questo sento il tocco del mezzodì, e non oltrepassa un minuto, eccoti a comparire il comparello. Il quale va tosto a baciare la mano al padre ed alla madre, io prendo la bella romanina e la presento loro come nuora. Nuovi trasporti; una mia figlia prende il bambinello, lo presenta all'avo. Anna Maria mi chiama traditore per avergli tesa quella imboscata. A questo io entro in bigoncia,¹⁷⁷ e declamo in genere dimostrativo ch'essi aveano il torto e ch'io dovea fare ciò che avea fatto. La declamazione non [195] fu lunga, perché la mia prima figlia, che avea fatta da cucinante, entra in questa scena dicendo: «Alò, alò, signori, a pranzo, a pranzo. È lesto in tavola e si raffredda.» E così terminò la bella scena con una pace generale.¹⁷⁸

Scuserà il gentil lettore se termino questa prima parte della mia opera con una comica, e non già musicale avventura; ma questo appunto è per prepararlo a far-

175] Nell'originale: «al Comparello, che comparisse».

176] Il luogo è lasciato in bianco.

177] Modernamente, «salgo sul pulpito».

178] Dal ricorso di Rocco Sigismondo in I-Nc Archivio storico *Ministeriali* 13/1537 si apprende come Giuseppe Sigismondo avesse due figlie femmine ancora nubili nel 1823.

gli conoscere con quale trasporto ho amata ed amo tuttavia la musica, che ancorché decrepito, senza denti, gottoso e con altri non piccioli morbi, pure ho parola dal comparello, che al suo ritorno in Napoli io dovea esatta insegnar la musica alla bella romanina ed al suo neonato primogenito. *Risum teneatis, amici*.¹⁷⁹

[196] Diamo intanto uno sguardo se il mio tenor di vita è stato per le mie circostanze giovevole o dannoso. Francamente rispondo: dannosissimo. Distolto per tante dissipazioni di spirito, passate in abito, avrei coltivati gli andirivieni del foro, frequentati i magistrati ed i più famosi e distinti avvocati, sarei concorso per le cattedre legali, aperto in casa uno studio sulla teoria delle nuove leggi del codice francese... Ohimè! Dove trascorro? Musica benedetta! Se non avessi avuto per te un trasporto, io sarei a quest'ora crepato. Benedetta musica! Come nel 1759, dottorato, mi apro una speranza negli ultimi anni miei di entrare a goder del collegio, giungo a questa età di 82 e trovo abolito un collegio fondato cinque secoli prima, senza sentirsi né considerarsi chi ci avea positivo diritto. Dolcissima musica, tu non face- [197] sti sentir le amarezze in cui caddi nell'anno ...¹⁸⁰ ove si tolsero gli antichi tribunali del regno, sin dai tempi de' Longobardi fondati ed in un baleno dismessi per introdursi codici francesi, che alla fin fine altro non erano che le stesse leggi romane con nuove e stravaganti modificazioni; ed intanto io, che per morte di mio padre e come unico suo figlio maschio mi occupai di tal sua carica per non perder l'antichissima scrittura onde ricevea l'unica sussistenza la mia povera, desolata famiglia, perdo senza un peccato veniale la carica, la scrittura, la sussistenza, cadendo in una estrema indigenza. Mi si faceva sperare qualche compenso; ma oh, speranze fallaci! O benedetta dolcissima musica! Tu sola fosti il mio rifugio, ed a te sola debbo altri venti anni di vita; come vengo a [198] dimostrarlo nella seconda parte di questa mia legenda, in cui darò in primo luogo contezza di una biblioteca musica da me per la prima volta eretta in Napoli colle carte da me acquistate; poscia parlerò della erezione de' conservatori di musica, e finalmente della musica sacra e profana del secolo XVI e de' professori dell'arte in quelli infelicissimi tempi.¹⁸¹

<Fine del I^{mo} volume>

179] "Potete o amici trattenere il riso?", Orazio, *Ars poetica*, 5.

180] La data è lasciata in bianco nell'originale. L'abolizione del Sacro Regio Consiglio risale al 20 dicembre 1808; il codice Napoleone era diventato legge del regno nel maggio 1808 (con entrata in vigore in novembre). Cfr. *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, a c. di Piero D'Angiolini e Claudio Pavone, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali – Ufficio centrale per i beni archivistici, III, 1986, p. 32 e Maria Rosaria Rescigno, *Cronologia del Regno 1806-1815*, s.l., s.n., 2012 (<<http://decennionapoleonico.org>>, consultato il 15.7.2016).

181] Il tomo II contiene solo le vicende della collezione di musica e la storia dei conservatori. Il tomo III si aprirà poi con la nascita del teatro musicale.

Tomo II

[i] <Apoteosi¹ dell'arte musicale

Tomo II.

1) In cui narro come colla raccolta delle carte e libri musicali dal archivario Don Giuseppe Sigismondo venne fondato per la prima volta in Napoli un archivio di musica per publica istituzione.

2) Della fondazione de' 4 conservatori e quale musica vi fosse in Napoli ne' secoli XVI e XVII.

Scritto dal Giuseppe Sigismondo nell'anno 1820 a Napoli>²

[1] Dopo aver dato conto a' miei lettori dell'eccessivo trasporto che fin dagli anni miei giovanili presi per la musica, e della mia proclività di pormi ad insegnarla per solo genio d'acquistar fama fra' dilettranti, così debbo dirlo a mia consolazione, che quanto da me si è fatto, lungi d'aver prodotto fra' maestri di musica de' miei tempi alcun accigliamento o dispetto contro di me, ne ricevea anzi da tutti stima e rispetto contro ogni mia aspettazione: e ciò per la stima e venerazione che avea per ciascuno di essi. [2] Io lodava in ognuno ciò che meritava lode, e mi taceva in ciò che meritava disprezzo. Dava in entusiasmo allorché trovava condotta, grazia, espressione, brevità nella composizione, e se mi annoiava, perché mancante di tutto ciò, non dava a divederlo; ma fra me stesso mi rincrescea che il maestro avesse dato in ciampanelle. Andava

1] Nell'originale: «Apoteose».

2] Il frontespizio del volume è compilato da Aloys Fuchs. Alcune informazioni redatte sotto forma di note a piè di pagina nel manoscritto dell'*Apoteosi* sono state integrate nel corpo del testo e opportunamente segnalate.

ad udire per esempio la gran *Messa a 2 cori* del Pergolesi in F,³ mi ristucca-
va la lungaggine del *Gratias agimus* pieno a 5 con fugato; e andava in estasi
nell'inimitabil se- [3] stetto in F $\flat$ 3 a 6 parti *Qui tollis* etc. che faceami uscire
fuori di me pel piacere.⁴ Si poteano lodare i soli di Durante quando essi man-
cavano di cantilena? Ma i salmi, i credo, le litanie del medesimo, potevano
esser migliori? Io dunque in tutti trovavo a mia soddisfazione del buono e del
cattivo, ma non estrinsecava i miei sentimenti, e così non disgustava alcuno,
non trovando in me stesso alcun dritto di eriggermi in giudice senza essere
autorizzato maestro: ma lodando io uno di essi loro, e particolarmente in alcu-
[4] ne cose che meritavano maggior lode, me gli rendeva tutti amici
ed affezionati, perché distinguevano in me una persona che non parlava per
adularli quando io lodava ciò ch'essi stessi conoscevano che più le conveniva,
e nel tempo medesimo faceano di me idea non di persona che adulava, ma
che intendeva e con sincerità encomiava. Ecco dunque l'amicizia con Conti,
Manna, Sabatino, Majo etc. per le chiese, e de' Piccini, Sacchini, Jommelli,
Guglielmi, Paesiello, Cimarosa ed altri pe' teatri, che nello [5] scorso secolo
ebbero fama in tutta la culta Europa.

A non interrompere il corso del piano che mi son prefisso della presente
opera, mi rimane a sciogliere il quesito: qual frutto mi avesse recato il prestar-
mi a far gratuitamente per tanti anni e con tanto mio disaggio il maestro di
musica, trascurando in gran parte ciò che formava la mia sussistenza e quel-
la di mia famiglia? Qual frutto? Non altro che il soddisfare la mia smodata
passione di conoscere e fare amicizia con tutti coloro che amassero [6] come
me questa bell'arte ed erudirmi in essa, conoscendo e correggendo i difetti
altrui. Qual piacere poi non dovea recarmi il far conoscenza ed amicizia con
tante rispettabili famiglie portate per questa bell'arte, che dando in loro casa
delle compite musicali accademie riceveano delle altre egualmente gentili e
rinomate, onde essere con ciò conosciuto nel mio ceto ed in quello sempre
superiore al mio; acquistando l'amicizia insieme e 'l favore di tutti, potendo
dire di aver ricevuto sempre in ogni adunanza gentilezze e [7] favori, per aver
sempre usato rispetto per tutti. Non v'era festa che si fosse data per nozze,
per battesimo, per sacerdozio, per aperture di feste di ballo nel Carnovale, di

3] Sigismondo aveva copiato la Messa in fa maggiore di Pergolesi di proprio pugno nel 1774 («Messa a due Cori | con | Violini, Oboe, Trombe da Caccia | Violette, e Bassi | Musica del Sig: | Gio. Battista Pergolese | Copiata per proprio uso dal D: D: Giuseppe Sigismondo | 1774»; I-Nc Mus. Rel. 1528 olim 38.2.1). La *Messa* è citata nell'*Indice* del 1801, p. 20.

4] Il passo è riportato da Francesco Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, pp. 251-277: 275n, alla cui lettura si rimanda per la biografia pergolesiana.

sacri oratori nella Quaresima, ch'io non fossi invitato ed intervenissi. Non eravi prima opera in qualunque teatro sì pubblico che privato ove non fossi presente; tanto più che dalla eccellentissima Casa di Maddaloni, come ho notato nella prima parte di quest'opera, mi si fosse gratuitamente procurato porta franca in tutt'i teatri per mu- [8] sica di Napoli.⁵ Or tutto ciò non era un massimo piacere e divertimento senza ombra di danno sì nel morale che nel fisico procuratomi dalla mia passione per la musica e per la comica? Il recitar all'improvviso nell'eccellentissima Casa di Maddaloni, Gravina, Monteleone, Sangro, etc., tra i padri di San Severino, di Monte Oliveto, di San Paolo, etc., nel Real Collegio de' Nobili, nel Real Collegio di Caravaggio etc., quali amicizie e aderenze non mi produsse? Tanto straordinario piacere io sentiva in tal comica pale- [9] stra, quanto rincrescimento oggi provo in vedere che tale esercizio veramente grande e nobilissimo oggi è andato in oblio, perché mancano gli attori, che non si esercitano più in tai letterari cimenti, che han bisogno di gran lettura, maneggio e prontezza nella condotta delle scene, nel sostenere l'intrapreso carattere, nel ben condurre l'azione e 'l compagno e mille altre cose, che sole si acquistano con la lettura e riflessione su delle buone commedie. Ognun vede intanto quanto giovasse un tale esercizio [10] a diventare un grande e perfetto estemporaneo oratore.

Ma non mi fermo più a lungo su di ciò per non uscire dal mio assunto, giacché son debitore dell'amicizia del fu dotto Consiglier Mattei, onde farmi un nome immortale di essere stato il primo in Napoli a fondare un archivio di musica di libri teorici e pratici per dar norma e sicurezza a compositori ed esecutori: ed ecco come ciò accadde e come veramente vi fui spinto con mio non piccolo rincrescimento.

Trasportato ed innamorato per la musica sin dalla mia [11] prima età, non eravi pezzo di musica che mi piacesse del quale non me ne facessi copia, anche per rendermene più padrone, dovendolo cantare ed accompagnare nelle conversazioni dove io praticava, e d'una in un'altra passando le copie crebbero a dismisura: dapprima le faceva io stesso, ma poi mancandomi il tempo per le mie più serie occupazioni, mi provvidi e fui accerchiato di copisti col massimo detrimento della mia forza, e d'una in un'altra composizione passando, eccovi spartiti d'opere intere, buffe, serie etc., carte da studio, [12] oratori, cantate, duetti antichi, messe, salmi etc. Insomma a farla breve, la mia raccolta crebbe a ribocco, ed essa faceva la soda mia passione. <Si aggiunga>⁶

5] Cfr. pp. 11-12.

6] L'espressione originale è cancellata e quindi illeggibile; «si aggiunga» è sostituzione di Franz Sales Kandler apportata a matita rossa e poi ratificata a penna.

a ciò, che avendo stretta grande amicizia con Jommelli (siccome ho lungamente divisato nella prima parte di quest'opera) così ebbi l'aggio di copiarli quanto potei de' suoi drammi, cantate, oratori e molte cose scritte per la Basilica di San Pietro in Roma, in cui egli per alcuni anni fu maestro e direttore della musica; cose le quali stato sarebbe impossibile averne [13] altronde, onde l'unione di tante belle e rarissime produzioni formavano tutto il grande della mia musicale biblioteca.⁷ Or il consigliere Don Saverio Mattei, del quale ho fatta eziandio menzione altrove, trovandosi Delegato del Real Conservatorio della Pietà de' Torchini e sapendo che questo luogo era assai <s>provveduto⁸ di carte onde iniziarsi gli alunni sugli esempi della buona musica, così seco stesso escogitò che sarebbe stato espediente e profittevole il fondare per un tale istituto un musicale archivio, e sulle carte ed originali in esso esistenti consigliarsi i giovani apprendisti, e trarne [14] vantaggio sull'esempio de' più famosi maestri.⁹ Fatto dunque un tal ben concepito disegno, non mancò di comunicarmelo in casa del Signor Pegnalver facendomi riflettere alla utilità di tale stabilimento non solo pel Conservatorio ma per tutta l'arte musica, non essendovi mai stato in Napoli un archivio di tali carte, ove consultare i capi d'opera dell'arte. Mi soggiunse che io non avrei perduta la mia preziosa raccolta, perché mi avrebbe nominato, com'era dovere, custode ed archivario per la vita, onde sarei rimasto [15] sempre in mezzo alle mie carte. Innoltre, che mi avrebbe egli medesimo fatto un buon regalo e mi sarebbe stato sempre tenuto; ed altre espressioni da muovere un cuor di macigno. Ma io, confuso ed incerto, ringraziava né sapeva determinarmi se anche mi si fossero esibiti i tesori di Cresco; pensai dunque di schivare il primo assalto, onde presi tempo a risolvere. Rimasto intanto sospeso il trattato, non può immaginarsi di giorno in giorno quali seducenti regali, e di valore, e golosi non mi facesse il Mattei: mi regalò le sue opere ed insie- [16] me mi complimentò di dolci, cioccolata, paste, ed una volta mi mandò un mezzo cignale inviatogli dal nostro

7] Sulla collezione di partiture di Jommelli e sulla biografia del maestro scritta da Sigismondo cfr. Dinko Fabris, *Dall'Elogio alla biografia di Jommelli: la costruzione del mito*, in *Niccolò Jommelli e Saverio Mattei: la costruzione della "Scuola Musicale di Napoli"*, a c. di Elsa Evangelista, Luigi Sisto e Lorella Starita, Napoli, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2014, pp. 11-15; Rosa Cafiero – Giulia Giovani, *"Io conosco un dilettante il quale è pazzo per te"*.

8] L'integrazione, apposta in matita rossa, si deve a Kandler.

9] Sulle tappe che portarono alla fondazione della biblioteca musicale e sul ruolo di Sigismondo cfr. Rosa Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*; Mauro Amato, *La biblioteca del conservatorio 'San Pietro a Majella' di Napoli: dal nucleo originale alle donazioni di fondi privati ottocenteschi*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*. Atti del convegno (Morcone, 19-21 aprile 1990), a c. di Rosa Cafiero e Marina Marino, Reggio Calabria, Jason Editrice, 1999, pp. 645-669; Giulia Giovani, *La collezione di cantate e serenate di Giuseppe Sigismondo*.

Sovrano di proprie sue¹⁰ mani ucciso nelle sue reali caccie, ed eccomi a buon conto preso per la gola, come suol dirsi, ma il *tenacem propositi viri*¹¹ non si partiva da me, sebbene ne sentissi un interno fastidio.

Ciò importanto non toglieva ch'in meco medesimo non facessi delle più serie riflessioni sull'affare, e se compiacendo l'amico non avrei interamente perduto il diritto di essere in mezzo alla mia collezione; ed avrei avuto il pia- [17] cere di sempre udire eseguite, in un luogo addetto ad apprendersi ed eseguirsi della buona musica, tante belle e rare produzioni de' più valenti e rinomati maestri dell'arte che in casa mia sarebbero rimaste sepolte; e dopo la mia vita chi sa qual sarebbe stata la loro sorte, che certamente assegnandole un luogo per ogni verso rispettabile, in cui apprendevasi l'arte dell'armonia, non poteva io dar loro miglior situazione.

Rifletteva inoltre, che il nostro amabil Sovrano Ferdinando, corrispondendo alle mire del gran Carlo di lui padre, sem- [18] pre di gloriosa ricordanza, per portare alla più grande perfezione le arti sublimi dell'architettura, pittura e scultura, avea ad ogni costo arricchito il nostro Liceo Nazionale de' più rari e scelti pezzi di tali arti, antichi e moderni, per servir da modelli a' giovani apprendisti e di ammirazione ed esempi agli stessi maestri delle nominate arti. Infatti egli, il benefico nostro Sovrano, avea fatti trasportare nel grande e spazioso locale detto de' Regi Studi (ove erasi formata a beneficio delle scienze e della letteratura di ogni genere una copiosissima [19] Real Biblioteca)¹² il più raro, il più grande e 'l più bello ch'era ammassato di antico e moderno in pittura, scultura, ed architettura ne' suoi Reali speciosi,¹³ rinomatissimi Licei di Capo di Monte e di Portici; collezione che certamente non si trova né può trovarsi presso niun altro Sovrano di Europa, in quanto comprende il ritrovato ne' scavi di Ercolano e Pompei.¹⁴

Ma ciò non basta. Ecco portata nel più alto grado di perfezione le testé nominate tre arti liberali, con perfezionare l'arte del disegno, in cui quotidianamente esercitansi gli apprendisti tanto sul nudo [20] che su degli eccellenti modelli nelle antiche statue sì greche che romane, delle quali è a dovizia ar-

10] Nell'originale: «propria sua».

11] *Iustum et tenacem propositi virum*, | *Non civium ardor prava jubentium*, | *Non vultus instantis tyranni* | *Mente quatit solida* ("L'uomo giusto e tenace di propositi non riusciranno a smuovere dal suo fermo pensiero né il malo furore di prepotenti cittadini né il fiero viso di minaccioso tiranno"; Orazio, *Odi*, III, 3).

12] Dei Regi Studi, della Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere e della Biblioteca, Giuseppe Sigismondo tratta nella *Descrizione della città di Napoli*, III, pp. 85-90.

13] "Specioso" vale "molto bello", "appariscente".

14] Gli scavi di Ercolano e Pompei ebbero inizio durante il Regno di Carlo di Borbone.

ricchito e colmo il Liceo, che non può desiderarsi di più. Ecco perché nelle¹⁵ pubbliche esposizioni di quadri e disegni, che si fanno una volta l'anno nell'apertura de' Regi Studi, tanto da maestri delle belle arti che da giovanetti apprendisti, ammiransi al di d'oggi tante belle ed ammirevoli opere, onde onore e gloria primieramente si reca al benefico nostro Sovrano, e rinomanza non ordinaria alla nostra Nazione, che in ciò nulla ha che cedere ad ogni altra colta nazione [21] di Europa. Grazie alle mire del Re, ch'è sempre intento a rendere industriosi i suoi popoli, ed alla Reale Accademia da esso fondata per proteggere con ogni calore le industrie, onde le belle arti da giorno in giorno si perfezionino a vantaggio de' suoi stati e della popolazione.

Ma della musica? Questa pure è una delle quattro sorelle, e di essa perché non se ne vede fatta alcuna menzione nel Real Dispaccio col quale si determina un deposito ne' Regi Studi di quanto eravi di più raro di dipintura e scultura ne' Reali Musei di Portici, e Capodimonte formando [22] con ciò un nuovo Real Liceo per le arti di pittura, scultura ed architettura?¹⁶ Perché dunque non nominar la musica? Eppure le altre tre allettano l'occhio, ma quest'ultima alletta l'orecchio ed il cuore. Questa anzi fra le arti liberali merita purtroppo di avere il primato fra le altre tre sue sorelle. Primieramente la musica non ha soltanto le sue basi sulle regole puramente materiali e mecca-

15] Nell'originale: «si sono nelle».

16] Il museo Ercolanese della reggia di Portici, il museo Farnesiano della reggia di Capodimonte, la biblioteca e la scuola di Belle Arti furono riuniti nel palazzo dei Regi Studi in seguito al trasferimento dell'università nell'antico Collegio dei Gesuiti. Il dispaccio reale cui fa riferimento Sigismondo è quello datato 9 febbraio 1780 citato nelle pagine seguenti; dell'intenzione di riunire le collezioni già trattava il dispaccio trasmesso dal primo ministro Giuseppe Beccadelli, marchese della Sambuca, al Cappellano Maggiore il 27 settembre 1777 nel quale si legge: «[Il re] ha determinato di più, e disposto, che si formino, oltre all'Accademia della Pittura, Scultura, ed Architettura, di cui sarà sempre Presidente il primo Segretario di Stato, altre due Accademie, una per le Scienze, e l'altra per le Belle Lettere [...]. E siccome queste Accademie si terranno nello Edificio, ove finora è stata la Università de' gli Studi, ha disposto ancora Sua Maestà che nel medesimo si situino le Magnifiche sue due Regali Biblioteche, Farnesiana, e Palatina, destinandole all'uso del Pubblico. Ed oltre ciò, vi saranno trasportati li due ricchissimi suoi Regali Musei, Farnesiano, ed Ercolanese, per lo stesso uso. E perché nulla manchi alla perfezione di questa grande Opera, ed alla compiuta istruzione della Gioventù, ha disposto in oltre che si formi nello stesso luogo un Museo di Storia Naturale, un Orto Botanico, ed un Laboratorio Chimico; e che vi sieno tutte le Machine per fare le sperienze, e le altre operazioni corrispondenti. [...]» Cfr. *Regali dispacci, nelli quali si contengono le Sovrane Determinazioni de' Punti Generali, o che servono di norma ad altri simili casi, nel Regno di Napoli, dal dottor D. Diego Gatta raccolti, e per materie e rubriche disposti, parte seconda, che riguarda il civile, tomo IIII*, Napoli, a spese di Giuseppe Maria Severino Boezio nel nuovo Rione della Pace, 1776 [ma post 1779], pp. 553-556 (*La Università de' Regi Studi si trasferisce alla Regal Casa del Salvatore, con nuovo regolamento*).

niche, ma le sue fondamenta poggiano su le leggi di una matematica sublime e speculativa; siccome dimostrano tutti gli autori anti- [23] chi e moderni, di ogni secolo e di ogni nazione. Lungo sarei e noioso, se qui volessi additare e mettere in veduta i grandi autori greci e latini che han preso a trattar la musica come scienza, ed i moderni bravi tedeschi, inglesi, francesi ed anche nostri italiani, che han dimostrato e rischiarato il mio assunto che non v'ha ragione alcuna a metterlo in dubbio; e poi non mi dilungo su di ciò, non essendo questo lo scopo della presente opera.

È vero per altro, che anche l'architettura ha le sue leggi poggiate sulle scienze e principi di matematica [24] ma ciò ha un rapporto particolare da fissare le basi degli edifici e gli ordini convenienti per le proporzioni etc., come anche la pittura e scultura han le loro leggi e rapporti per taluni oggetti, che formano la regolarità dell'arte: ma non è così nella musica, nella quale tutte le basi fondansi su leggi assolutamente matematiche.

E qui non posso senza taccia tralasciare gli encomi dalla nazione napolitana dovuti al nostro amabil Sovrano, che ha fatto nel Real Liceo de' Regi Studi un deposito permanente ed eterno di quanto [25] egli possedeva di più raro e prezioso per aumento delle scienze e belle arti, rapportando l'intero Real Dispaccio di sopra indicato, de' 9 Febbraio 1780 che per non interromper il corso di queste memorie, si può leggere per intero nella parte <4>¹⁷ del presente volume.

Ma innoltriamoci brevemente a considerare qual sorta d'arte sia questa musica, e se meriti di esser trascurata: e prima d'ogni altro vengo a rammentare che non si è trovato, né si è saputo dimostrare maggior culto alla divinità, e più proprio, che quello di celebrar le sue lodi, le sue preci, li suoi ringraziamenti, se non con la musica e con le va- [27] rie modulazioni a ciascun oggetto addette, e diverse sui diversi metri degl'inni e de' cantici. Ne sian d'esempio primamente gl'israeliti cultori del vero Iddio, che a chiari sensi si compiacevan de' sacrifici delle vittime, oblazioni ed incensi, e di ascoltar le sue lodi col canto, e questo accompagnato da musicali strumenti; e basti a sostenere il mio assunto il solo brevissimo salmo 150 del Real Profeta.

Tutte le nazioni diverse della terra nelle loro varie religioni han fatto lo stesso, non ritrovando altro mezzo che col canto e col suono di mostrare a' loro dei il loro culto.

17] L'indicazione si deve alla mano di Kandler ed è scritta in matita rossa; la trascrizione del dispaccio, in realtà, non è presente nel tomo quarto, né in altre parti del manoscritto. La redazione dell'*Apoteosi della musica* era evidentemente ancora in corso quando Kandler venne in possesso del manoscritto; è presumibile che egli apponesse il numero 4 nello spazio lasciato vuoto intendendo aggiungere il dispaccio in coda all'opera.

[28] Ma venuto il vero lume nel mondo colla nascita, vita e morte del nostro Divin Redentore, apportataci e manifestataci la nuova legge di Grazia, col fondare la nuova Cristiana Cattolica Chiesa, ove per capo visibile ci ha lasciato un suo vicario in terra, e coll'eterna promessa, mercé la infinita sublimissima sua Divina Grazia di stare anch'egli perpetuamente tra noi ristretto in pochi azimi <feste¹⁸ degli ebrei per essere deliberati dalla schiavitù di Faraone>¹⁹ quai trasporti non ha dimostrati la chiesa nel solennizzare i Divini Misteri colla musica onde rendere i dovuti omaggi al Divino Datore d'ogni nostro bene.

[29] I cantici e gli inni di giubilo e di preghiere, di ringraziamenti, furono i primi che usarono gli Apostoli, indi i Padri della Chiesa adottarono per cantar nelle chiese insieme co' fedeli e coll'accompagnamento degli organi ed altri strumenti, Sant'Ambrogio, San Gregorio, ed altri Padri della Chiesa diedero i primi l'esempio coll'inventare una nuova sorta di canto tutto grave e serio, come si conveniva alle lodi ed alle suppliche al vero Dio; ma non si poteva impedire al popolo ch'egli non usasse delle volte altri tuoni ed altre canzoni con istru- [30] menti più chiassosi, particolarmente nelle festività di allegrezza, come nella nascita e resurrezione del Signore.

Lo stesso Santo Padre capo visibile della chiesa, introdusse una musica particolare nella sua Cattedrale, con un coro di sessanta e più cantori, e non solo si cantava a sole voci coll'organo, ma ben anche con ogni sorta d'istrumenti, del che ne ragionerò particolarmente allorché mi verrà in acconcio favellare a suo luogo della moderna musica per chiesa.²⁰

Che dirò poi, quanto sia necessaria la musica nella guerra [31] per animare le schiere, tanto stimata sin da' tempi di Alessandro il Grande e conservata fin oggi da tutt' i popoli della terra; lasciando da parte il miracoloso suono delle trombe, onde caddero le superbe mura di Gerico, non si troverà storia che non parli del suono de' tamburi, piffari, trombe etc. per servizio delle truppe e degl'intieri eserciti, e mercé il buon gusto della Germania, della Svizzera, della Francia etc. oggi si sono adottate delle marce veramente sublimi, scritte e regolate da' più valenti maestri de' nostri tempi, che veramente col di loro entu- [32] siasmo che ispirano mettono la truppa nel più vivo coraggio.

18] «festi» nel manoscritto.

19] L'aggiunta, che si trova a margine, è apportata da Kandler a matita rossa e poi ratificata a penna.

20] La frase dimostra ancora una volta come il manoscritto dell'*Apoteosi della musica* di Berlino sia da considerare come un *work in progress*. Sigismondo, infatti, disattende l'intento di trattare della musica ecclesiastica dei suoi tempi.

Ma dopo poi è giunta la forza e 'l gusto della musica da teatro, così nel carattere eroico che buffonesco, in tutta l'Italia o per dir meglio in quasi tutta l'Europa; ognuno che abbia gusto per la musica può contestarlo, ed i singolari maestri che han fiorito in Italia in questo ultimo trasandato secolo, senza far torto a quei di tutta la colta Europa, han fissata la loro rinomanza per tutti i secoli avvenire. Lo sta- [33] to in cui in codesto genere trovasi la musica de' nostri teatri nel presente secolo sarà da me esaminato nella conclusione di quest'opera, e se troverassi in istato di decadenza, se ne svilupperà la cagione ed i mezzi che potrebbero usarsi per ristorarla.²¹

Finalmente che dirò io de' balli? «Oh bella!» dirà taluno, «Cosa entra qui il ballo?» Ed io dirò di aver torto: «ballate dunque senza musica». Ma tralasciando lo scherzo, dico che ne' tempi andati schivavano i grandi maestri dell'arte di scriver musica da ballo, e per lo più si scrivea da bra- [34] vi violinisti, che unitisi coi direttori de' balli aveano tra loro le conferenze per i tempi, la durata, i tuoni per l'espressioni ne' pantomimi, controdanze, gigue, furlane, gavotte, saltarelli, sarabande, taici²² ed altre infinite bagattelle dell'arte mimica, ma in ciò bisognava che coloro che impiegavansi in tale operazione avessero avuto insieme grandi cognizioni dell'arte medesima; ma dopo che il maestro de' maestri l'immortale Haidn, nella sua giovinezza non isdegnò di scri- [35] vere la musica de' balli eroici introdotti nel Teatro di Wittemberga dal famoso Noverre, Vestris e LePicq,²³ ed in Vienna nell'Imperial Teatro di Scombrun, non han lasciato di esercitarvisi i più bravi maestri di Europa, come il Boccherini,²⁴ il Pugnani,²⁵ il Pleyel,²⁶

21] Questo intento programmatico non è sviluppato da Sigismondo in una sezione particolare dell'*Apoteosi della musica*, tuttavia le considerazioni sulla decadenza della musica moderna sono numerose e profuse pressoché in ogni pagina dello scritto.

22] Trascrizione fonetica italiana per *Deutsch*, o *deutscher Tanz*.

23] Il coreografo francese Jean-Georges Noverre (1727-1810) fu a Stuttgart dal 1760 assieme a Gaetano Vestris (1729-1808), suo allievo, e Charles Le Picq (1744-1806). Nel catalogo delle opere di Haydn realizzato da Anthony van Hoboken (*Joseph Haydn thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz, Schott, 1957-1978) è citato un solo lavoro legato a Noverre: l'operetta in un atto *Grün und Rosenfarb*, oggi perduta, rappresentata nel 1786 e nel 1788, con testo tratto dal celebre *Weiß und Rosenfarb* di Noverre (Hob XXIXb:E).

24] Luigi Boccherini (1743-1805) compose il ballo eroico-tragico-pantomimo *Cefalo e Procri* nell'opera *Scipione* (Mestre, 1778) e il *Ballet espagnol* (1774); suo fratello Giovanni Gastone era un ballerino, così come le sue sorelle Maria Ester e Anna Matilde.

25] Gaetano Pugnani (1731-1798) compose la musica dei balli nelle opere *Arsinoe* (Torino, 1758) e *La disfatta de' mori* (Torino, 1791).

26] Ignace Joseph Pleyel (1757-1831) compose la musica del ballo *I finti filosofi*, inserito all'interno dell'opera *La morte di Mitridate* (Venezia, 1796).

e qui tralasciar non voglio di nominare il bravo Signor Conte di Gallemborgh, che da più tempo onora colle sue dotte musiche da ballo il nostro Real Teatro di San Carlo, che meritano veramente ogni encomio per la eleganza e precisione.²⁷

Ora per far ritorno onde siam partiti, come poté mai av- [36] venire che nel formarsi un Liceo Nazionale che garantisse e presedesse all'aumento e perfezione delle belle arti, di queste tre sole ne venissero additate, cioè la pittura, scultura ed architettura, e chi ne distese il Real Proclama dimenticata avesse l'arte la più bella, la più nobile, la più stimata, e la più comune fra tutte le altre? Ella, come testé ho individuato, non è punto da meno delle altre, dunque bisogna che l'autore [37] di quella carta²⁸ credesse che la musica e sue proprietà fossero rimaste tra i martelli e l'incudine de' fabri uditi dal greco filosofante incantato per misurarne il suono e l'armonia; o ch'egli non avesse intesa o conosciuta altra musica che quella degli aboliti nostri colascioni, <cimbal.>²⁹ o quella de' nostri venerati scarpitti calabresi coll'arpa sospesa al collo e 'l violino suonato coll'arco in giù.³⁰

Posto da banda lo scherzo, e pensando da uom candido e sincero, vado immaginandomi che l'estensore di quel Real Dispaccio avesse riflettuto che [38] le tre da lui indicate arti, cioè pittura, scoltura ed architettura, avessero nel Real Liceo gli oggetti da ivi imitare, essendovi quivi a dovizia le più celebri dipinture de' più rinomati maestri antichi e moderni, così nostri che forestieri, ed in ogni genere, che lungo e fuor di luogo sarebbe il qui noverare, e le più rare e superbe statue, e greche e romane de' più insigni statuari, onde formarne d'ogni lato i disegni o modelli: e finalmente nella Real Biblioteca infiniti libri di ar- [39] chitettura, da' quali potessero istruirsi a ribocco di questa nobilissima arte: e dall'altra banda non essendovi nel Real Liceo cose attinenti a musica come organi, cembali, liuti, arciliuti, controbassi, violoncelli etc., e neppure una carta di musica per conoscere almeno le musicali

27] Wenzel Robert, Graf von Gallenberg (1783-1839) fu compositore delle musiche eseguite a Napoli in onore di Giuseppe Bonaparte (1806); rimase in città fino alla morte ricoprendo gli incarichi ufficiali di «direttore dell'orchestra del San Carlo», direttore e compositore della musica dei balli per il San Carlo, direttore dei teatri cittadini. Cfr. Rosa Cafiero, *Il "grande industriale internazionale del balletto" a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg*, in *Di sì felice innesto: Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia*, a c. di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 1-40.

28] Qui il copista ripete, pleonasticamente, «bisogna che».

29] L'aggiunta è a margine, redatta da Kandler in matita rossa e poi ratificata a penna.

30] "Scarpitto" è il termine dispregiativo con il quale i francesi chiamavano gli insorti del Regno di Napoli per via delle loro calzature.

figure, così credé bene il citato estensore del Real Dispaccio di neppur nominare quell'arte, i di cui monumenti non avean luogo, né poteano esaminarsi nel Real Liceo, ove tutto il nostro benefico Sovrano si prestava al pubblico bene de' suoi amati sudditi.

Ecco adunque cosa mi sorse in [40] mente, giacché il lettore ha rilevato nel primo volume di quest'opera come e quanto io amassi la musica, anzi fin dove giungesse il mio trasporto per lei. Pensai che stato sarebbe d'uopo di unire a poco a poco i capi d'opera sì teorici che pratici di quest'arte, onde non mancassero all'arte medesima gli originali da consultarsi per produrre delle nuove e più sublimi idee; e poiché la mia ben copiosa raccolta poteva contribuire moltissimo a tal uopo, così volea aprire in mia casa una pubblica libreria musicale per comodo di coloro che volessero [41] consultare i capi d'opera dell'arte, ed a tale oggetto cominciai a parlarne a diversi miei amici dilettanti ed a vari copisti, perché ne' giorni che avrei destinati ad aprire la nuova musicale domestica biblioteca mi avessero assistito, e quindi attesi a formare un indice e disporre quanto occorreva per tale oggetto; ma poiché mi fu detto che a ciò vi bisognava un Reale assenso, allora fu che mi determinai di aderire alle proposizioni fattemi dal consiglier Mattei Delegato del Regal Conservatorio della Pietà de' Torchini: quindi non so esprimere [42] qual fu la consolazione di questo savio e dotto ministro, allorché una mattina portatomi nella di lui abitazione gli presentai l'indice da me formato di tutta la mia musicale raccolta, e gli dissi ch'era determinato di compiacerlo, purché ne fossi per la mia vita rimasto custode.

Detto, fatto. Egli esultando di gioia, subito volle portarsi in mia casa a dare per la prima volta una occhiata a tal mia collezione e ne rimase pressoché incantato. Passammo dopo nel Conservatorio, e [43] non trovandosi ivi allora un luogo proprio e separato ove situare la nuova musicale biblioteca, volle che tosto trasportata si fosse nelle stanze del Vice Rettore del Conservatorio per esser ivi custodita, fino a che non si fosse situata in luogo più conveniente, come dopo qualche anno avvenne, essendosi abolita la Real Arciconfraternita ch'era nel più bel sito del Conservatorio medesimo, ed ivi si dispose con tutta la possibile eleganza il nuovo Musicale Liceo, donde poi si trasportò nel soppresso [44] Monistero di San Sebastiano, in cui unironsi i tre Conservatori di Loreto, Sant'Onofrio e Pietà in un solo sotto la immediata Real protezione, con nuovo lustro e decoro, essendosi dalla Real Corte appropriate le rendite e beni di tai luoghi, e distratti ad altri usi a beneficio dello Stato, con assegnarsi dal Re al novello Conservatorio un non indiffe-

rente Real Sussidio di annui ducati ...³¹ con questo magnifico e veramente Real locale unito ad una divota ed eccellente chiesa, oggi guastata e mezza diruta come a suo luogo dirassi.

Intanto il prelodato Real Ministro [45] compose, e diè alle stampe le seguenti tre iscrizioni da porsi in detta nuova Real biblioteca.³²

[I]

Divis Sororibus
Harmoniæ et Melodiæ,
Quarum altera Cælum Astriferum, Velivolum mare,
Frugiferasque terras
Tempestivas per anni vices
Discordi Concordia complectitur,
Altera concinnis modis, numerisque
Statas mundi leges
Ad mortalium levamen
Suavissime exequitur:
Ut musicam dulcibus recentiorum vitiis reduntantem
Ad veterum sobrietatem revocaret,
Xaverius Matthæi
Hanc harmonicam, et melodicam Bibliothecam
ad juventutis commodum
Primus ære suo condidit
[46] Illatisque statim undeundique Voluminibus collectis
Sub ascia dedicavit
Ferdinandi IV: Regis anno XXXIV.³³

31] Informazione mancante.

32] Cfr. *Per la biblioteca musica eretta nel Conservatorio della Pietà iscrizioni di Saverio Mattei*, s.n.t. [ma Napoli, 1795], riportata integralmente nel «Giornale letterario di Napoli», XXX, 1 luglio 1795, pp. 30-43. Cfr. Lucio Tufano, *La musica nei periodici scientifico-letterari napoletani della fine del XVIII secolo*, «Studi Musicali», XXX, 2001, n. 1, pp. 129-180: 159.

33] Il testo, riportato da Sigismondo con modifiche nella punteggiatura, è qui trascritto da *Per la biblioteca musica*, che reca anche la traduzione (p. III): «Alle sorelle immortali | armonia, e melodia, | delle quali la prima, per le disposte a tempo vicende delle stagioni, | il cielo stellato, il navigabile mare, e la fruttifera terra | con discorde concordia | lega, ed abbraccia: | e la seconda con soavi cantilene | a ristoro degli uomini | rende dolci, ed eseguibili | le immutabili leggi dell'Universo: | affinché la musica corrotta da' lusinghieri vizi del secolo | si restituisse alla sobrietà degli antichi, | Saverio Mattei | il primo avendo di suo danaro fondata | questa armonica, e melodica biblioteca, | disposti subito gli scelti, e d'ogni parte raccolti volumi, | secondando i desideri della gioventù studiosa, | che volea cominciare a gustarne i frutti anche innanzi tempo, | mentre quasi era l'opera non compita, | ne fece la pubblica, e solenne apertura. | De' Regni di Ferdinando IV l'anno XXXVI».

II

Quidquid Hassius, Jommellius, Gluchius,
ceterique, sive antea, sive deinceps
Italicæ, vel Germanicæ Sectæ
ediderunt
munificentia Mariæ Carolinæ ab Austria
ad augendam bibliothecam,
huc e regali domo translatus est.
I nunc, et novem dic musas
nec decimam in Augusta Domina
venerare.³⁴

[III]

Regum ad exemplum
Alii aere collato, aliis³⁵ libris
bibliothecam amplificare prægestierunt.
Prætereantur nomina, piaculumque esto palam facere
[47] quam pauci in magna existant civitate,
quorum quidem corda luto compacta meliori
virtutes principum imitantur.³⁶

Quanta fatica intanto avessi sofferta nel dar sesto e registro nel disporre tutti i libri e le carte che formavano l'intero musicale archivio non è da immaginarsi. In una scansia rinserrai tutti i libri stampati, che trattavan di teoria, musica, sì antichi che moderni: in altre seguenti tutt' i spartiti teatrali ed altre carte regalate dalla prelodata Real Sovrana: indi riposi in altre tutte le mie carte di Scarlatti, Vinci, Pergolesi, Jommelli, Perez etc. etc. [48] tutte da teatro: ed in scansie a parte tutte le carte per chiesa; ed in 2 altre scansie tutte carte istrumentali antiche e moderne; che poi trasportata la biblioteca in altro luogo, e per l'aggiunzione di nuove carte delle quali susseguentemente si è fatto acquisto, ho tutto dovuto cangiare in novello ordine e registro.

34] *Per la biblioteca musica*, p. V: «Quanto di bello Hasse, Jommelli, Gluk han prodotto, | e gli altri, che precedettero, o seguiron costoro | della italica, o germanica scuola, | per munificenza di Maria Carolina d'Austria, | ad accrescer la biblioteca | tutto s'è qua dalla Regia trasferito. | Or va, e di pure, che le muse più di nove non sono, | e non venerar la decima musa | nella nostra augusta padrona».

35] *Recte*: alii.

36] *Per la biblioteca musica*, p. V: «De' sovrani ad esempio | altri con danaro, altri con libri | s'han subito anticipato il piacere | di accrescer la nascente musica biblioteca: | si tralascino i nomi de' generosi benefattori, | poichè illodabil cosa è il pubblicare, | quanti pochi in una così popolata città sien coloro, | i cui cuori ben fatti vogliano imitare | la virtù de' Sovrani».

Non debbo trascurare di qui inserire quanto siegue, di cui si diè conto al pubblico con un manifesto stampato, ch'è il seguente:

Nel tesoro di carte regalate alla [49] biblioteca musica del Conservatorio della Pietà dalla munificenza della Clementissima nostra Sovrana, essendosi ritrovata una eccellente Litanìa a più voci, con soli, e cori, del celebre Sassone (cioè Adolfo Hasse), si è stabilito dal Delegato Consiglier Mattei insieme col Governo di cantarsi nelle principali festività della Chiesa, per la conservazione della Maestà Sua, e di tutta l'Augusta Famiglia.³⁷

Come infatti correndo la novena di Sant'Anna, si cantò mercoledì 22 del mese di luglio, giovedì 23, e venerdì 24. Tutta l'or- [50] chestra e tutte le voci furono de' figliuoli del Conservatorio medesimo; a riserva di mercoledì la mattina, in cui (fermi restando gl'istrumenti e i cori, e i soli di alto e del basso del Conservatorio) i soli di soprano si eseguirono dal primo soprano di San Carlo Signor Mattucci, ed i soli del tenore dal Signor Benelli. In seguito essendosi dal Delegato data parte di tutta la festa al Real Trono, Sua Maestà si è benignata dirigerli il seguente dispaccio:

Avendo dato conto al Re del contenuto nella rappresentanza di Vostra Signoria Illustrissima, con la quale [51] fece presente, che, precedente la pia da lei suggerita allocuzione fatta al pubblico dal Rettore della Chiesa della Pietà, nella mattina de' 21 in detto Tempio, fu con magnificenza, e riuscita eseguita la cantata della Litanìa del celebre Sassone; ed il popolo da divozione, e filiale amore commosso più col cuore, che colla voce porgette ardenti, e sincere preci al Sommo Iddio per la preziosa conservazione degli adorabili nostri Sovrani, ed in particolare di Sua Maestà la Regina, per cui estrinsecò ogn'uno nel volto quel ri- [52] spettoso affetto, che merita la detta Clementissima Padrona, e che sempre più contesta la incontrovertibile dovuta fedeltà di questa felice Nazione, che unquema non potrà essere adombrata dalla inescusabile ingratitudine, e pazzia di pochi. Il Re, ha inteso con piacere, e con tenerezza quanto Vostra Signoria Illustrissima ha rappresentato. Ne la prevengo di Real ordine per sua intelligenza.

Palazzo, 28 luglio 1795. Carlo de Marco. <D. S. Mattei>³⁸

37] La circostanza è riportata in Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004 (L'amoroso canto, 1), pp. 154-155, e nell'edizione tedesca, con aggiornamenti, del testo (Beskow, Ortus Musikverlag, 2016), pp. 102-103. Nell'*Indice* del 1801, p. 11, sono citate due litanie di Hasse appartenute alla Regina Maria Carolina e custodite in un volume miscellaneo oggi alla collocazione 21.5.8 *olim* Mus. Rel. 172 («Lytanie | a quattro voci | con Violini, Clarinetti, Tromboni, e Bassi | Musica | Di D. Adolfo Hasse d.^{to} | Il Sassone; Lytanie | Per due soprani, e Contralto | col | Violine, ed Organo | Musica | Di D. Adolfo Hasse, d.^{to} il Sassone»).

38] L'integrazione si deve a Kandler che interviene con la matita rossa.

Ma ritornando al novello ar- [53] chivio; ecco l'appuntamento fatto dal Signor Delegato Consiglier Mattei e dalli Signori Governadori del Conservatorio pe 'l mantenimento dell'eretto archivio, e come fui nominato archivario, e come e con quali auspici cominciasse la fondazione di sì bell'opera; e poco pago di quanto erami lusingato, come procurai di pensare all'avvenire per l'aumento dell'opera.

1794 a 2 Marzo

Essendosi proposto dal Signor Delegato; che per la decadenza generale in cui è la musica [54] ca in tutta Europa, bisognava ritornare allo studio delle antiche carte, e specialmente ne' conservatori, si è deliberato di farsi una biblioteca musicale, la quale³⁹ comprendesse non meno li scrittori teorici, che le carte pratiche de' primi fondatori, da classificarsi fino a' moderni viventi i più illustri.

Commise in seguito il Signor Delegato e in Napoli, e fuori per le opere più classiche di teorica, ed acquistò docati cento di libri, de' quali cinquanta ne pagò esso Signor Delegato di [55] proprio denaro, regalandolo al luogo, e cinquanta l'ebbe da Don Giovanni Ricciardi, il quale trovandosi presente ad un discorso, che il detto Signor Delegato faceva sulla necessità di fondare nel Conservatorio una biblioteca, sborsò in mano del detto Signor Delegato docati cinquanta, per essere uno de' benefattori dell'opera. Fatta la raccolta di teorici, sgomentava la raccolta dei pratici, poiché il primo strato di questo nuovo edificio sarebbe costato più, e più migliaia: che poi non sarebbe difficile l'aggiungere a poco [a poco] il dip- [56] più, specialmente il moderno.

A tal'uopo s'incaricò lo stesso Signor Delegato d'indurre Don Giuseppe Sigismondo dilettante di prim'ordine, e prediletto discepolo del gran Iommelli, a concorrere a sì bell'opera, e far donazione delle innumerabili sue carte scelte al Conservatorio della Pietà, al che unicamente si è indotto a riguardo del Signor Delegato di consegnare le carte di Marcelli, Lotti, Porpora, Hendel, Stef<f>ano,⁴⁰ Bononcini, Scarlatti, e tanti altri celebri compositori di musica per ca- [57] mera, e per chiesa, ne' quali originali debbonsi i giovani istruire, ed istruire gli stessi maestri, aggiungendo a tali carte di studio camerale le carte teatrali, che han preceduto la presente corruzione, dalla quale pochi maestri sono esenti, cioè di Pergolesi, del Sassone, e specialmente circa quaranta spartiti dal gran Iommelli, ch'è stato il solo, che alla severità del contrappunto antico di cappella, e di camera, ha unito l'ideale, e brillante del teatro.

E siccome il suddetto Sigismondo ha inteso di farne a contemplazione del Signor Delegato [58] un regalo al Conservatorio di tutte le sue carte, così il Conservatorio ha creduto di regalarli un fiore di docati duecento per una volta, la quale somma per non incomodare il luogo si è erogata metà in docati cento dal Signor Delegato, e metà in altri docati cento dagli attuali Signori Governadori.

A tal fine si è appuntato di dichiarare il suddetto Don Giuseppe Sigismondo biblio-

39] Nell'originale "la quale" è ripetuto due volte; una sottolineatura di Kandler in matita rossa evidenzia l'errore.

40] L'integrazione è dovuta ad Aloys Fuchs.

tecario di questa nuova biblioteca, e coll'incarico di visitarla quattro volte il mese, restando poi giornalmente la cura, [59] e le chiavi al sottobibliotecario, e per ora al Vice Rettore in Conservatorio, secondo le istruzioni che si faranno, e coll'incarico ancora di dirigere i concerti di tutta la sua musica antica, che si eseguirà da' figliuoli, acciò lo studio sia teorico, e pratico nel tempo stesso. E comeché tutto ciò si fa gratis per amore del detto Sigismondo, si è appuntato di darli soli ducati quattro il mese per la carrozza, che impiegherà in venire le quattro volte additate; [60] quali determinazioni sono state risolte da' sottoscritti Signori Delegato, e Governatori uniti, e congregati dentro il Conservatorio suddetto. Et in conclusione etc.

Il Delegato, e Governatori del Real Conservatorio della Pietà de' Turchini.

Don Saverio Mattei = Don Giovanni Torre = Don Marcantonio Forlosia = Don Carlo Rho⁴¹ Confalone = Don Nicola de Napoli = Don Carlo Maria Nunziata = Don Domenico Mastellone = Andrea Mammana Segretario = La [61] presente copia si è estratta dal libro delle conclusioni si fanno da' Signori Delegato e Governatori del suddetto Real Conservatorio, che presso di me si conserva. Et in fede.

Napoli 22. Marzo 1794.

Andrea Mammana Segretario⁴²

Ecco la prima pietra fondamentale di questo novello edificio, che invece di produrmi un piacere mi rattristò infinitamente. Primo. Perché la mia collezione se avessi voluto disfarmene, mi avrebbe fruttato assai più, dacché un miserabile copista oggi ancora vivente volea pagarme- [62] la ducati 500 acquistandola per dote di sua bottega. Secondo. Perché le chiavi della biblioteca non si consegnavano in poter mio, ma in mano del Vice Rettore, il quale era un frate, neppure intendente di musica, e per conseguenza non ne conosceva il merito di ciò ch'egli conservava.⁴³ Terzo. Perché dovea visitare quattro volte il mese l'archivio, con darmisi carlini dieci la volta, indorandosi la pillola per la carrozza che dovea prendermi. Dunque fra me stesso [63] dissi: «Parturient montes».⁴⁴

Inoltre mi si diè il carico di dirigere i concerti di tutta la mia musica antica (cioè di tutta la musica da me immessa nel novello archivio) che si eseguirà da' figlioli (cioè dagli alunni), acciò lo studio sia teorico, e pratico nel tempo istesso. E che? Mancavano a ciò fare gli eccellenti maestri del Conservatorio? Ed io mi sarei arrogato un tale uffizio? Neppure se fosse stata musica da me composta, per la quale io stesso ne avrei pregato uno de' bravi maestri da

41] Nell'originale: «R.ndo» (Reverendo).

42] Copia di questo documento tratto dal «Libro delle Conclusioni che si fanno dai Signor Delegato e Governatori del Conservatorio, che presso di me [Sigismondo] si conserva» è in I-Na PI 82/2. Il nome di Andrea Mammana è sottolineato in rosso nel manoscritto berlinese.

43] Sigismondo si riferisce qui a Carlo Fiorillo.

44] *Parturient montes, nascetur ridiculus mus* ("Partoriranno i monti e ne nascerà un misero topo"; Orazio, *Ars poetica*, V, 139).

luogo a compatire le mie [64] debolezze. Ed infatti sono anni 26 dacché fo l'archivario della musical biblioteca, e non mi son preso ancora un tale ardire.

Appena dunque fu organizzato l'archivio, che il Signor Delegato Consiglier Mattei umiliò alla Maestà del Re questa sua novella intrapresa da lui escogitata pel maggior profitto de' giovani alunni, e che già avea fatta eseguire nella Chiesa della Pietà una Litanìa, ed un *Sub tuum præsidium* a più voci del rinomato maestro Hasse Sassone fatti per la Imperial Cappella di Vienna, del che poco prima ho fatta men- [65] zione;⁴⁵ indi che nella Settimana Santa dello stesso anno avea fatto cantare nella stessa Chiesa dagli alunni medesimi con immenso concorso ed applauso.⁴⁶ Qual cosa venuta in sentore dell'amabilissima nostra Sovrana l'Augusta Carolina, volle anch'ella contribuire all'ingrandimento dell'archivio, facendole un regalo di tutta la musica ch'essa conservava, parte avendola seco portata da Vienna, parte avendola acquistata in Napoli; musica che fu tosto trasmessa in più casse al Conservatorio, facendo (attesa la generosità della Sovrana) il più bello orna- [66] mento dell'archivio medesimo.⁴⁷

Con tale aumento resosi più rispettabile il nuovo archivio, bisognò aumentare le casse, e dalla Reale Amministrazione del Collegio mi fu ordinato⁴⁸ formarne un indice distinto di tutta la musica che in esso si conteneva. Ecco un

45] *Sub tuum præsidium* proviene dalla collezione della Regina Maria Carolina ed è conservato assieme alle litanie alla collocazione I-Nc 21.5.18 *olim* Mus. Rel. 172 («Sub tuum præsidium | à | Tre soprani, e Contralto | Violone, ed Organo. | Musica | Di D. Adolfo Hasse d:^{io} il Sassone»). Cfr. l'*Elenco* del 1801, p. 11.

46] Cfr. p. 72.

47] Il dispaccio che informa della donazione della biblioteca di Maria Carolina e della richiesta di redigerne un indice fu pubblicato nel «Giornale letterario di Napoli», XXXI, 15 luglio 1795, pp. 103-104 nel quale si legge: «Avendo posta sotto gli occhi del Re la rappresentanza di V. S. Illustrissima de' 22 del corrente [giugno], colla quale ha rassegnato colle più vive espressioni di umile riconoscenza di aver ricevuti li 4 cassoni de' libri musicali che si è degnata generosamente farle pervenire l'adorabile nostra padrona S. M. la Regina per arricchire vie maggiormente la Biblioteca Musica del Conservatorio della Pietà con siffatto Tesoro pregiabile per sé stesso per le opere di eccellenti autori di musica che contiene, ed ottimi poi per le sacre munificentissime mani che lo hanno donato; e che V. S. Illustrissima, riguardandolo in quello aspetto di venerazione che merita, pensa di conservare in particolare luogo con farne un indice speciale da presentarlo alla prelodata M. S. e con stabilire finalmente che la litanìa del celebre Sassone, che in mezzo a tali libri ha ritrovata, si canti nelle principali festività della Beata Vergine in preghiera per la conservazione delle Reali Persone, la M. S. è rimasta intesa con gradimento. Ne la prevengo di real ordine per sua intelligenza. Palazzo, 24 giugno 1795 = Carlo de Marco = Sic. Consigliere Mattei». Cfr. Tufano, *La musica nei periodici*, pp. 179-180.

48] Nell'originale: «ordinata».

travaglio⁴⁹ di più mesi, che solo senza alcuno aiuto mi convenne eseguire, annotando quanto in esso si conteneva formandolo per alfabeto dal nome degli autori e maestri, ed in ciò ch'era stato regalo della Sovrana posi «S.M.», perché in ogni futuro tempo [67] viva si conservasse la memoria di questa nostra amabilissima benefattrice. *L'Indice* fu stampato in foglio nel 1801 di pagine 30 senza il nome dell'impressore.⁵⁰

Lavorando adunque per la formazione dell'*Indice*, cominciai meco stesso a riflettere che l'opera non era compita se non si assegnava all'archivio un qualche annuale sussidio pel mantenimento; anzi per potere ingrandirlo ed immetterci de' nuovi libri ed opere musicali, presentandosi le occasioni di acquistarne, bisognava tenere sempre qualche somma di denaro a parte, onde poterne subito ricca- [68] var vantaggio, non essendo ciò rara cosa ad accadere, andando per lo più delle partizioni di drammi antichi e carte da chiesa in mano di rivenduglioli, che immediatamente barattano tali composizioni senza conoscerne il merito, dalle quali mani io moltissime ne avea acquistate. Di questo mio pensiero ne feci parola al Mattei, il quale m'incaricò che quando ciò avvenisse avessi mandato il venditore da lui con un mio biglietto; ch'egli s'incaricava di trattar l'affare. Così feci. Nella prima occasione mi si presentarono alcuni spartiti teatrali di Adolfo Hasse [69] ed io mando il venditore da Mattei che non fu visibile che due giorni dopo; e si fece allora lasciare i spartiti per osservarli. Tornò il venditore il giorno appresso e gli furono dal cameriere restituiti i spartiti con un biglietto a me diretto e senza saper altro, credendo il rivendugliolo che il Signor Consigliere non volesse acquistare i spar<t>iti,⁵¹ trovò a vendergli e gli esitò; intanto il giorno appresso mi fu mandato dal rivendugliolo in casa il biglietto del Mattei, cui risposi facendogli tosto per un alunno servire il foglio, che se i spartiti vi fossero stati tra le carte immesse in archivio non l'avrei mandato il rivendugliolo, onde potevano acquistarli. [70] L'equivoco non si andò a sciorre che dopo qualche settimana, allor ch'io viddi il Mattei, e terminò l'affare con una risata ma col dispiacere di non avere acquistati i spartiti.

Intanto feci un nuovo pensiero, che subito andai a comunicarlo al Mattei dicendogli: «Signore. Per seguitare ad arricchir l'archivio de' nuovi spartiti de' nostri teatri bisognerebbe, se si potesse di far ordinare, che si eseguisse ciò che sta ordinato ai stampatori per la stampa de' nuovi libri, che sono obbligati a darne gratis le copie alle pubbliche librerie per l'aumento di esse

49] Nell'originale «travaglio», corretto da Kandler in matita rossa e poi ratificato a penna.

50] *Indice*.

51] L'integrazione si deve a Kandler, che interviene con la matita rossa.

e per beneficio del pubblico. Né in ciò [71] vi è cosa che punto rechi dissesto agl'interessi d'un impressario, né a quelli del maestro di musica, né a quello de' copisti de' teatri, ed ecco il come: terminata un'opera dopo rappresentata venti o trenta volte, nelle quali l'impressario ha fatto un considerabile lucro di più centinaia di ducati, non vi trovo gran disguido che dia pe' l pubblico bene una copia franca dell'opera tolta della scena all'archivio, il quale rimarrà sempre obbligato d'improntarglielo gratis, quando in ogni tempo volesse rimetterlo in iscena; tantopiù che l'impressario è obbligato dopo un dato tempo a [72] restituire al maestro della musica il suo originale, e quindi rimane sempre esistente per lui una copia nell'archivio. Non può dispiacere al maestro, perché perdendo per avventura il suo originale è sicuro dove trovarne la copia, e finalmente nessun disguido a' copisti, i quali avendo in tutto il corso delle rappresentazioni cavati i più bei pezzi incontrati, e questi di mano in mano divenuti pubblici tra' dilettanti, poco o nulla ci rimaneva da copiare tolta l'opera di scena. E finalmente, che in quanto al Real Teatro non si faceva alcu- [73] na innovazione, dappoiché si sarebbe data al Conservatorio quella copia che spettava come al solito a Sua Maestà la Regina».

Il Mattei approvò questo mio pensiero e non vi perdé di avvanzarne fervente supplica al Sovrano, che avendola benignamente al solito accolta non tardò a darne gli ordini opportuni. Gl'impressari del Teatro Nuovo e de' Fiorentini non mancarono di dare i corrispondenti ordini ai loro rispettivi copisti per la pronta esecuzione de' reali comandi; ma il solo impressario del Real Teatro di San Carlo sotto vari pretesti si oppose, che furon discussi e furongli rinnovati i comandi col seguen- [74] te real dispaccio.

Al Maggiordomo Maggiore

Palazzo 10 Maggio 1798.

Avendo di mira il Re il vantaggio, che risulta dalla formazione di una biblioteca musica, non solo ne approvò l'erezione nel Real Conservatorio di Santa Maria de' Torchini; ma ben anche a' 13 Maggio 1795 sovranamente stabili, che gl'impressari di tutt'i teatri di questa capitale, fussero tenuti dare alla detta biblioteca una copia di ogni spartito di opera, o commedia, che darebbero sulle scene; e riguardo al Real Teatro di San Carlo, siccome per i spar- [75] titi delle opere, ed oratori sacri precedentemente rappresentati, si riservò Sua Maestà di dar quelli, che le si erano umiliati dai precedenti impressari, così per gli altri che si sarebbero nell'avvenire rappresentati, se ne diedero gli ordini al Generale Spinelli, allora Ministro di Economia, e Delegato del detto Real Teatro.

Or dolutosi al Real Trono il Vice Rettore del detto Real Conservatorio, dell'attuale impressario del detto Real Teatro, il solo sopra tutti gl'impressari, che non ha esibiti alla biblioteca i spartiti delle opere rappresentate, credendo di non essersene obbligato col [76] contratto dell'affitto, ha replicata la domanda coll'annesso ricorso, onde l'accennato impressario sia astretto a consegnare i spartiti de' drammi, che finora ha

posti nelle scene, cioè l'*Artemisia* di Cimarosa, la *Zulema* di Curcio, l'*Andromaca* di Paesiello, l'*Antigono* di De Santis ed il *Gionata* di Guglielmi. Lo rimetto di Real Ordine all'Eccellenza Vostra, affinché tenendo presente; che l'impressario del Real Teatro non va esente dall'osservanza de' Reali Stabilimenti, uno de' quali è quello de' 13 Maggio 1795 sulla forzosa con- [77] segna de' spartiti alla biblioteca musica, anche in vigore del patto 22 dell'istrumento dell'affitto de' 26 gennaio 1786, dall'attuale impressario accettato coll'istrumento del corrente affitto: e facendosi carico di quanto il ricorrente ha esposto, disponga la sollecita esecuzione del precedente Real Ordine de' 30 del passato marzo, e non darsi motivo ad ulteriori ricorsi.

Data al Signor Don Gioacchino Mechelli la presente copia.

Ma lasciamo qui la storia dell'archivio, perché dovendo io dimostrar la decadenza e rovescio presente di questa nobilissima e divina arte [78] musicale, quando sarà tempo e gioverà all'uopo, farò vedere qual conto e ragione siasi tenuto dal triumvirato del Governo del Conservatorio di questa grand'opera, cui la regia protezione dimostrata nella fondazione dovea impegnarlo all'aumento, e non alla distruzione ed abbandono, non curandosi di far valere la volontà del Sovrano così palpabilmente dimostrata; ed intanto lasciare all'arbitrio di persone indegne del [79] loro carattere di opporsi diametralmente ai sovrani comandi.

Intanto pria di passar oltre, debbo qui far menzione di ciò che avvenne appena che si sparse in Europa la fama della fondazione di tal archivio musicale in Napoli a sol oggetto dell'aumento e conservazione dell'arte coll'esame dell'opere de' grandi maestri, per conservarla, illustrarla e migliorarla.⁵² Appena giunta a Parigi la notizia di tal opera, che stando in quella Real [80] Metropoli per erigersi un nuovo musicale liceo ove fossero ascritti i più valenti maestri dell'arte in ogni genere, sì compositori che esecutori, così gl'incaricati a tal uopo pensando seriamente a fare acquisti di originali italiani non solo, ma di tutte le più culte europee nazioni, incaricarono due eccellenti professori, cioè Monsieur Krauzer eccellente suonator di violino, e 'l Signor Nicolo Isouard maltese, maestro che avea studiato anche in Napoli sotto [81] il fu nostro maestro Niccolò Sala pe 'l contropunto e 'l nostro fu Pietro Guglielmi per le composizioni teatrali, perché ambedue si portassero in Napoli ad osservare il nostro novello archivio, per acquistare il più raro e 'l più virtuoso della nostra raccolta, ed acquistarlo per completare il nascente archivio francese. Muniti dunque delle più alte raccomandazioni alla nostra Real Corte, immediatamente furono dalla medesima spediti gli

52] Kandler qui interviene con la matita rossa per integrare la parola illeggibile poiché in prossimità della legatura.

ordini [82] al Ministro Acton, perché i medesimi fossero in tutto compiaciuti in quanto essi avrebbero desiderato.⁵³

Giunti i Reali Ordini al Delegato allora del nostro Real Conservatorio Consiglier Mattei, che ben tosto m'incaricò dell'occorrente, onde presentatisi nella Pietà ed introdotti da me nel già ordinato archivio, gli esibii l'*Indice* già stampato del medesimo e gl'incaricati cominciarono a scegliere e farsi cavare dalle scansie quanto ad essi loro piaceva, osservando tutto e met- [83] tendo tutto da parte quanto le gradiva per averne le copie.⁵⁴

E poiché le carte, e specialmente gli originali, veniva proibito estrarsi dall'archivio, si dispose che avrebbero essi <Kreuzer ed Isouard>⁵⁵ mandati i copisti incaricati a tal uopo per scrivere giornalmente quanto loro occorreva, e così si dispose. Vennero giornalmente per circa due mesi continui dieci copisti incaricati, ai quali io giornalmente consegnava le carte la mattina e rinchiudeva l'archivio la sera, e così furono essi dell'intutto sod- [84] disfatti, e debbo dire per onor del vero, ch'essi vollero assolutamente fare al Conservatorio ed a me una gratificazione.

Dovrei dire al presente quali furono le carte da essi scelte, ma solo mi trovo l'elenco fattomi allora delle opere teatrali, avendo smarrito quello delle composizioni da studio e da chiesa, le quali presso a poco mi ricordo che furono fra le altre la massima parte quelle di Iommelli fatte così pel Conservatorio di Venezia, che per la Basilica di San Pietro in Roma, altre del Porpora, alcune altre del no- [85] stro Durante. Quelle teatrali furono *Il Ricimero*, la *Semiramide*, il *Trionfo di Camilla*, e la *Felicità dell'Anfriso* del fu Pietro Guglielmi;⁵⁶ *Alessandro nell'Indie*, *Ezio*, *Creso*, e 'l *Vologeso* del Sacchini;⁵⁷ il *Credulo deluso*, l'*Arabo cortese*, il *Fanatico*

53] Le missioni francesi di Rodolphe Kreutzer e Nicolò Isouard (i cui nomi compaiono con diverse grafie nel manoscritto sigismondiano) a Napoli furono almeno due. La prima avvenne nel 1796-97 (secondo Rosa Cafiero, già nel 1797 Napoleone comunicò personalmente agli ispettori del Conservatoire la sua volontà di far copiare musica in Italia da destinare all'istituto francese; cfr. *Oeuvres complètes de Napoléon*, II, Stuttgart et Tubingue, J.G. Cotta, 1822, pp. 70-71 cit. in Rosa Cafiero, *Il mito delle «écoles d'Italie» fra Napoli e Parigi nel decennio francese: il collegio di musica e il conservatoire*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese 1806-1815*. Atti del colloquio internazionale (Napoli, 4-6 ottobre 2012), a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, pp. 323-391. Cfr. anche il suo saggio introduttivo al presente volume); la seconda nel 1801-02. Quella cui fa qui riferimento Sigismondo è quella del 1801-02, avvenuta dopo la pubblicazione dell'*Indice*.

54] Qui vi è un'incongruenza, essendo deceduto Mattei nel 1795.

55] «Kreuzer ed Isouard» è correzione apposta dalla mano di Aloys Fuchs a «Croutzer, ed Isuar». 56] *Indice*, p. 11. Rispettivamente I-Nc Rari Cornice 6.3-5 *olim* 27.3.-14-15-16; I-Nc Rari Cornice 6.6-8 *olim* 27.3.17-19; I-Nc Rari Cornice 6.10-11 *olim* 27.3.21-22; I-Nc Rari Cornice 5.13 *olim* 27.3.2.

57] *Ivi*, p. 15. Rispettivamente I-Nc 31.4.17-19; I-Nc 31.4.26-28 *olim* Rari Cornicione 10-12; I-Nc

in berlina, *La disfatta di Dario*, *Le spose Tulipane* di Paesiello;⁵⁸ *I nemici generosi*, *l'Eroe Cinese*, *l'Oreste* di Cimarosa;⁵⁹ il *Telemaco*, e *Paride ed Elena* del Gluk.⁶⁰ *La clemenza di Tito*, la *Nitteti* di Anfossi;⁶¹ il *Medonte*, e *Alessandro e Timoteo* del Sarti;⁶² l'*Artaserse* di Mislivezek;⁶³ tre [86] libri di cantate di Scarlatti ed infinite altre cantate di autori del secolo XVII, che lungo sarebbe, e noioso il noverarle.

Ma non termina qui la nostra corrispondenza ed amicizia colla Reale francese Accademia, avendo ella fattoci lo specioso regalo di dodici tomi in foglio stampati magnificamente in Parigi in carta reale e legati superbamente. Essi contengono tutt'i *Metodi* per apprendere l'arte musica, pel canto, pel cembalo, pel contropunto: per pianoforte, per clarinetto, per fagotto e corni, per violoncello, flauto, onde nulla vi manca [87] per istruzioni in ogni genere di musica, all'infuori dell'oboè, dicché restai ben meravigliato, giacché questo strumento nel nostro secolo stava assai in voga.

Ecco dunque i titoli, e gli autori di tai metodi:⁶⁴

<1>⁶⁵ *Méthode de piano du Conservatoire redigée par L. Adam membre du Conservatoire. À Paris anno XIII*⁶⁶

<2> *Méthode de violon par MM. Baillot, Rode et Kreutzer membres du Conservatoire de Musique, rédigée par Baillot, adoptée par [88] le Conservatoire. À Paris. Fogl.*⁶⁷

31.4.22-24 *olim* Rari Cornicione 3-5; I-Nc 31.4.29-31 *olim* Rari Cornicione 17-19.

58] *Ivi*, p. 9. Rispettivamente I-Nc 30.6.9-11 *olim* Rari Cornicione 28-30; I-Nc 16.8.16-17 *olim* 3.1.16-17; I-Nc 16.7.12-13 *olim* Rari 2.10.12-13; I-Nc 30.6.15-17 *olim* Rari Cornicione 35-37; I-Nc 16.6.11-12 *olim* Rari 2.8.14-15, nell'autografo, e I-Nc 32.3.5-6 *olim* Rari Cornicione 55/56, in copia. Il titolo alternativo *Le spose Tulipane* per l'intermezzo *Le finte contesse* non si trova attualmente sulle partiture conservate a Napoli, bensì in una copia oggi a Parigi (F-Pn, D 10229); cfr. Michael F. Robinson – Ulrike Hofmann, *Giovanni Paisiello: a Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1991-1994, I, p. 22.

59] *Indice*, p. 5. Rispettivamente I-Nc 25.3.23-24 *olim* Rari Cornicione 186-187; I-Nc 25.3.7-9 *olim* Rari Cornicione 166-168; I-Nc 25.2.3-5 *olim* Rari Cornicione 200-202.

60] *Ivi*, p. 10. Rispettivamente I-Nc 27.4.14-15 *olim* 27.1.18 e 6.5.19-20 *olim* Consultazione 27.1.14-15 (una seconda copia a 27.4.8-10 *olim* Consultazione 27.1.10-12).

61] *Ivi*, p. 2. Rispettivamente I-Nc Rari Cornice 1.1-3 *olim* 24.6.18-20; I-Nc Rari Cornice 1.6-8 *olim* 24.5.2-4.

62] *Ivi*, p. 26. I-Nc 31.3.22-24 e 31.3.16.

63] *Ivi*, p. 18. I-Nc 29.4.32-33-34.

64] L'elenco è riprodotto e commentato in Cafiero, *Il mito delle «écoles d'Italie»*. I titoli sono riportati secondo le edizioni originali.

65] La numerazione progressiva dei metodi si deve alla mano di Aloys Fuchs.

66] I-Nc 10.5.7.

67] I-Nc 10.5.13.

<3> [*Principes élémentaires de musique*] Seconde partie, Livre quatrième, Recueil de solfèges d'une difficulté progressive à une voix. À Paris An. X. Fogl.⁶⁸

<4> *Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, pour servir à l'étude dans cet établissement, suivis de solfèges par les C[ito]yens Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Méhul et Rigel. Première partie.* À Paris An VIII⁶⁹

[89] <5> *Méthode de chant du Conservatoire de musique contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes et des airs dans tous les mouvemens et les différens caractères.* À Paris an XII. Fogl.⁷⁰

<6> *Traité d'harmonie par Catel, membre du Conservatoire* À Paris an IX. Fogl.⁷¹

<7> *Méthode de premier et de second cor par H. Domnich, membre du Conservatoire Impérial de musique.* [90] À Paris. Fogl.⁷²

<8> *Méthode pour le cor suivie de duo et de trio pour cet instrument par Frédéric Duvernoy, membre du Conservatoire de musique.* À Paris. Fogl.⁷³

<9> *Nouvelle méthode de basson par Ozi, membre du Conservatoire de musique, adoptée par le Conservatoire.* À Paris An XI. Fogl.⁷⁴

<10> *Méthode de flûte du Conservatoire par M.M. Hugot et Wunderlich, membres du Conservatoire.* À Paris. Fogl.⁷⁵

[91] <11> *Méthode de clarinette par X. le Fevre, membre du Conservatoire de musique et prem[iè]re clarinette de l'Opéra. Adoptée par le Conservatoire.* À Paris an XI. Fogl.⁷⁶

<12> *Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement rédigée par M.M. Baillot, Levasseur, Catel, et Baudiot. Adoptée par le Conservatoire.* À Paris. Fogl.⁷⁷

La Real Commissione pel Governo del nostro Real Conservatorio nel ricevere un tal dono dallo stabilimento musicale di Parigi, non so [92] in quai termini glie ne avessero reso i ringraziamenti; solo rammento, che fui chiamato per conservare ed inventariare in archivio i summenzionati libri, come ese-

68] I-Nc 10.5.4.

69] I-Nc 10.5.5.

70] I-Nc 10.5.3.

71] I-Nc 10.5.6.

72] I-Nc 10.5.11.

73] I-Nc 10.5.10.

74] I-Nc 10.5.9.

75] I-Nc 10.5.12.

76] I-Nc 10.5.8.

77] I-Nc 10.5.14.

guii, ma nel tempo stesso fui interrogato se vi era in archivio qualche opera rara da farne un egual compenso al musical Liceo di Parigi, ed inviarglielo coi più cordiali ringraziamenti pel prezioso dono dai maestri del medesimo ricevuto. A tal richiesta io risposi, che non trovava cosa in archivio da inviare in compenso al [93] Real Liceo parigino, perché i due messi parigini Craizer ed Isouard che avevano visitato il nostro archivio ad oggetto di scerne il migliore e ciò che ad essi loro mancava per corredarne il loro nascente archivio, non vi aveano lasciata cosa che potesse completarlo, e per conseguenza non eravi sicuramente cosa più da scegliere; ma quando anche vi fosse rimasta cosa singolare, avrei fatto un oltraggio a detti due commessi di non aver saputo scerre un pezzo co- [94] sì rispettabile. Io intanto seguitai, dicendo alla Real Commissione che se mel permettevano, avrei somministrato alle Signorie Loro il mio rispettoso sentimento; quindi avendone l'assenso, dissi che i libri a noi rimessi erano i metodi formati dai più valenti maestri del mestiere musicale di Parigi e che i nostri giovanetti allievi nel render loro i più dovuti ringraziamenti si facevano arditi di umiliarli diverse loro composizioni da apprendisti, sottomettendole alle savie loro [95] censure, onde correggersi ne' loro difetti; e che d'allora innanzi consultandosi coi più eleganti metodi inviatogli eran sicuri di evitarli e perfezionarsi nell'arte. Non dispiacque il mio ripiego e fui incaricato di far segretamente una scelta delle più corrette composizioni degli alunni, che approvate e copiate nitidamente in foglio e legate con pari eleganza, furon rimesse, accolte e commendate, e fatti a' nostri maestrelli i più vivi ringraziamenti.

I pezzi che da me furono scelti sono i seguenti; cioè:

[96] <1>⁷⁸ Cimarosa Paolo *Mottetto sacro a più voci* 1809.⁷⁹

<2> Santucci Marco *Cantico Benedictus italiano a 4 cori reali* 20 ottobre 1789.⁸⁰

<3> Farinelli Giuseppe *Il Regno del Messia salmo 96 tradotto da Mattei con tutti li strumenti* 1795 a 4 voci con soli.⁸¹

<4> Paganini Ercole. *L'Uomo contento quando è in grazia di Dio. Cantata a 4 con soli e strumenti*. Anno 1795.⁸²

78] La numerazione progressiva dei pezzi si deve alla mano di Aloys Fuchs. Stando al catalogo della biblioteca del Conservatoire di Parigi, nessuno dei manoscritti citati pare essere conservato presso l'istituzione. Ringraziamo Rosalba Agresta per l'informazione.

79] I-Nc 1.3.15 *olim* Mus. Rel. 284.

80] I-Nc 19.3.5 *olim* Mus. Rel. 3086.

81] I-Nc 1.3.24 *olim* Cantate 356 (altra copia a 1.3.24).

82] I-Nc 21.5.19 *olim* Cantate 208 e I-Nc 1.3.23 *olim* Cantate 209.

<5> Tarchi Angelo. *Messa per la Domenica Laetare alla Palestina* a 4 voci con strumen- [97] ti. Anno ...⁸³

<6> Cimarosa Paolo. *Messa a 4 con tutti li strumenti*. 1808.⁸⁴

<7> Cefalotti Vincenzo. *La pubblica allegrezza Cantata a 4 con tutti i strumenti*. <1798>.⁸⁵

Dopo aver introdotto nella presente seconda parte della mia opera il ricordo sulla fondazione di un archivio musicale in Napoli, nel quale conservasi quanto di più raro e di più ricercato si fosse, tanto antico che moderno, scritto ed illustrato, nel teorico e pratico di tal arte in ogni secolo ed in ogni più colta nazione da tanti e diversi autori classici che hanno avu- [98] to qualche rinomanza nel mondo, per cui sulle ottime regole e cognizioni acquistate sulle di costoro illustrazioni sull'arte medesima, si fosse potuto da giovanetti per tale arte avviati camminar sicuri sulle stabili fondamenta dell'arte medesima, ed evitare ciò che diametralmente si oppone alle leggi dell'armonia: sospendo ora di mettere a giorno l'utile e vantaggio palpabile e reale, che reca all'arte medesima tal fondazione, che mi riserbo a dimostrarlo nell'ultima parte [99] di quest'opera, quando avrò ragionato dell'attuale decadenza della musica in questo secolo XIX e de' sicuri mezzi di ristabilirla.

Or mi giova a stabilire e dimostrare, come e qual fosse lo stato della nostra musica in ogni genere nel secolo XVI, in Europa e specialmente in Italia e nella nostra Napoli, cui pel clima e pel dialetto sembra che avesse dovuto signoreggiare su di ogni altra Nazione, e quali allora ne fossero stati i mezzi.

Non può mettersi in dubbio, né avrebbe potuto escogitarsi un mezzo migliore di quello [100] introdotto colla fondazione e stabilimento di alcuni pubblici luoghi addetti a bella posta ad apprendere la musica sì teorica che pratica, si pensò alla bella prima di togliere dalla miseria quei ragazzi miserabili e disimpiegati che giravano per la città nudi e famelici, e per impedire che i medesimi, lasciati in balia di loro stessi, non fossero diventate persone inutili alla società, onde darsi alle più nefande dissolutezze o rubberie per vivere sulle altrui rovine.

Ecco dunque fondati a poco a poco [101] quattro reclusori per orfani e vagabondi, e per dar loro un'arte più facile e gustosa da apprendere e lucrare nella società, ed insieme più nobile e signorile, stimarono educarli nella musica sì vocale che istrumentale: ma instradandoli ben anche, e prima

83] Informazione mancante. I-Nc 1.3.9. *olim* Mus. Rel. 3205.

84] I-Nc 1.3.6. *olim* Mus. Rel. 283.

85] La data aggiunta è in matita rossa poi ricalcata a penna. I-Nc Cantate 86 *olim* 21.4.27.

d'ogni altro, nelle vie della salute; e quel che più fa conoscer l'indole e 'l cuore benefico de' nostri napoletani si è, che quanto occorre pel mantenimento e sostegno di tali opere tutto si faceva da vari ordini di persone unite per torre tutti gl'indigenti e vagabondi, e ren- [102] derli utili allo Stato.

<N° I>⁸⁶

Del Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo

Ecco quanto ne trovo scritto da Cesare di Engenio nella sua opera intitolata *Napoli sacra* stampata in Napoli nel 1624,⁸⁷ nell'articolo di Santa Maria a Colonna alla pagina 136.

Diede principio a questa Santa opera nel 1589 Marcello Fossataro di Nicotera città di Calabria Terziario dell'Ordine di San Francesco d'Assisi, che di presente vive, il quale ispirato dal Signore Iddio cominciò a racco- [103] gliere poveri putti, che ne andavano dispersi per Napoli, e morivano di fame, e di freddo, e volle che ne andassero vestiti conforme il suo abito, come di presente e fossero chiamati "i poveri di Gesù Cristo". Indi nell'anno 1598 con limosine raccolte da Napoli comprò il presente luogo, e quivi accomodò la chiesa, che di presente veggiamo, e la dedicò alla Madre di Misericordia, sotto la cui protezione militano: opera invero molto degna di annoverarsi di Napoli, perciocché ne risulta grandissimo beneficio, ed utile [104] della Città, acciò non abbia gente oziosa, e discutibile: quivi si raccolgono i figliuoli di tutte nazioni, perché siano da sette anni sino all'11 conforme all'istituto, e regole firmate dalla Santa memoria del Cardinal Gesualdo Arcivescovo di Napoli; ed anche la notte si raccolgono dalle taverne, dalle stalle, e luoghi vili della città: e quivi primieramente si attende con ogni diligenza a fargli imparar la dottrina cristiana, e dopo si danno a' maestri ad imparar l'arti meccaniche, conforme la [105] capacità e genio di quelli. Per governo di questo luogo l'Arcivescovo di Napoli elige due sacerdoti canonici del Capitolo di Napoli, i quali quivi tengono per Rettore un sacerdote di buona vita, e due maestri uno di grammatica, e l'altro di canto; e quivi i figliuoli che abitano sono da 100, e vivono di elemosine.

A' tempi del Cardinal Caracciolo gli alunni vestivano una sottana rossa, ed una zimarra azzurra. Nel 1715 fu rifatta la chiesa, e 'l conservatorio, sulla cui porta d'ingresso si pose l'iscrizione "Pauperum Iesu Christi Archiepiscopale [106] Collegium".

86] Il numero ordinale si deve ad Aloys Fuchs.

87] Cesare d'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra, ove oltre le vere origini, e fundationi di tutte le chiese, monasterii, spedali, e altri luoghi sacri della città di Napoli, e suoi borghi, si tratta di tutti li corpi, e reliquie di Santi e Beati vi si ritrovano [...]*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623/1624.

Ma a' tempi del Cardinale Spinelli questo Conservatorio fu ridotto a seminario per li diocesani come lo è al presente.

Quali stati fossero i maestri assegnati per lo governo del luogo, e dell'opera, io nulla poteva rilevarne, tantopiù che per quanto industriato mi fossi ad aver novella de' libri dell'amministrazione di esso Conservatorio, mai mi riuscì averne novella alcuna, sennonché una volta trovandomi a ragionamento con un eccellente e vecchio professor di violino nominato Giacobbe [107] Calandra stato al servizio di varie corti di Europa, e particolarmente di Moscovia, di Brunswick etc., e contemporaneo del Vinci, rilevai ch'egli era stato uno degli alunni di tal luogo: che il Direttore fu il celeberrimo maestro Signor Gaetano Greco, di cui furono scolari anco il Vinci, il Porpora, il Feo, ed altri fra' quali vi fu il rinomatissimo Giovan Battista Pergolesi.⁸⁸ Bastano però questi quattro ad eternar la memoria e la stima del Greco, col quale studiai i primi rudimenti del cembalo ed i primi partimenti numerati,⁸⁹ che nulla [108] han che vedere a quelli del Cotumacce, di Durante e di Fenaroli venuti dopo, anche eccellenti, ma che non giungono alla chiarezza e precisione del sistema del Greco.

88] Giuseppe Sigismondo dedicò al Conservatorio un paragrafo nella *Descrizione della città di Napoli*, I, p. 192: «S. Maria a Colonna. Appartenente oggi al Seminario Diocesano, che le sta allato. Era anticamente un Conservatorio di Orfani detti i Poveri di Gesù Cristo fondato nel 1589 da Marcello Fossataro Terziario di S. Francesco coll'elemosine dei Napoletani, per rinchiudervi gli Orfani, che andavano vagabondi per la Città, ed impararvi la musica; e perciò vestivano i ragazzi di panno bigio di S. Francesco. In questo Conservatorio apprese la musica l'incomparabile anzi il divino Gio: Battista Pergolesi di Jesi sotto la direzione prima del maestro Gaetano Greco Napoletano, indi di Francesco Durante di Grumo Casale di Nap., Egli ci ha lasciate le sue divine opere cioè: una messa a due cori, un *Dixit*, un *Laudate*, un *Confitebor* a quattro, uno *Stabat* a due Canto ed Alto, il *Dramma dell'Olimpiade* del Metastasio da lui posto in musica in Roma per la prima volta nel 1741 ed a fronte dell'*Artaserse* di Leonardo Vinci, un *Intermezzo della Serva Padrona*, ed altro. Da questo Conservatorio parimente uscirono il detto Vinci, Nicolò Porpora, Ignazio, e Giovanni Prota, Domenico Taradellas, Carlo Cotumaccio, ed altri valentissimi soggetti; e riuscivano essi eccellenti, perché alla buona scelta dei maestri di musica, si accoppiava ancora la scelta dei migliori maestri di umane lettere, alle quali egualmente attender doveano i ragazzi. Nel 1715 fu ridotta la Chiesa come al presente si vede col disegno di Antonio Guidetti. [...] Fu nel detto tempo il Conservatorio di musica abolito per fondarci un Seminario Diocesano; ed i ragazzi che ivi erano furono distribuiti per gli altri Conservatorj, cioè quello di S. Onofrio, del quale abbiamo fatta menzione, e quelli della Pietà, e di Loreto, de' quali parleremo a suo luogo. [...]».

89] Un manoscritto di «Tuoni ecclesiastici | con li loro | versetti e Introduktioni per Cembalo, et | Organo | sopra varij tuoni» di Gaetano Greco è custodito in I-Nc Rari 1.9.15 olim 20.2.14 *deinde* Rari 1.6.D.15.

Del Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana

Del tempo in cui questo luogo servito fosse a rinchiudervi de' giovanetti per apprendere musica, non ho ritrovato sicuramente riscontro alcuno. Lo stesso Engenio che nel 1624 diè fuori la sua *Napoli sacra*, da noi mentovata di sopra, altro [109] non dice se non che a suo tempo era questo luogo governato da alcuni confrati detti di Sant'Onofrio, e che quivi in un luogo separato eranvi mantenute a dozzina alcune donne bisognose da' stessi confrati e da un Ministro Direttore.⁹¹

Da diverse rappresentanze porte alla Maestà del nostro Sovrano da' delegati del luogo sì nel 1774 che nel 1769, ho rilevato che questo Conservatorio riconosce la sua origine da' Confratelli detti de' Bianchi di Sant'Onofrio, i quali nel 1600 raccoglievano gli orfanelli della contrada Capuana [110] per educarli nella cristiana pietà e nella musica, e pel loro mantenimento andavano questuando. Che dopo qualche tempo si dismise la fratellanza e si cominciò a supplire al mantenimento del convitto colle musiche e con alcune rendite di stabili e capitali lasciati all'opera dalla pietà de' fedeli, anche con pezzi di messe, e colle processioni e flotte de' figlioli, e col prodotto anche dell'esequie introdotte, e legati pii ed onorati da Sua Maestà da varie franchigie, e per cui era divenuto il Conservatorio uno de' più opulenti [111] e capace di mantenere sino a centocinquanta alunni.

Fatto sta, che nella unione de' tre conservatori seguita come dirassi, i libri di questo Conservatorio di Sant'Onofrio si sono dispersi, in modo che appena mi è riuscito trovarne uno solo che appunto è l'ultimo, per cui manca non solo tutto il secolo XVII ma più della metà dello scorso secolo XVIII, onde

90] Il numero ordinale si deve ad Aloys Fuchs.

91] Giuseppe Sigismondo nella *Descrizione della città di Napoli* (I, pp. 85-86) così descrive il Conservatorio: «In esso vi si insegna la musica così di canto; che di ogni sorta d'Instrumenti, e di Contropunto sotto eccellenti maestri, e vi sono da circa 150 alunni si forestieri, che del Regno, la maggior parte de' quali paga al Luogo, particolarmente i Forestieri, e lo serve per alcuni anni, secondo si conviene con pubblica Scrittura. Per non dire degli altri, in esso hanno studiata la musica il celebre Nicola Jommelli di Aversa, il quale fu accademico Filarmonico di Bologna, maestro coadjutore del Bencini nella Basilica di S. Pietro in Roma, Direttore della musica di S. A. S. di Wirtembergh in Germania per anni 16, e Pensionario Maestro della musica di S. M. Fedelissima il Re di Portogallo per anni sei, e si morì di apoplezia nel 1775: il rinomato Nicola Piccinni oggi al servizio di S. M. Cristianissima il Re di Francia: ed il valoroso Giovanni Paisiello, che molti anni ha servito nella Imperial Corte di Pietroburgo, ed oggi la Real Corte di Napoli in qualità di Compositore; il nome de' quali è troppo chiaro in Europa. Vien governato da un Delegato togato, e sei Governatori. [...]».

non ho potuto indagare i primi maestri di questo luogo. Io che l'ho frequentato circa la metà dello scorso secolo vi conobbi il celeberrimo Francesco Durante, e prima di lui un tal Gero- [112] nimo Abos maltese, ed un certo Iosef⁹² a' tempi di Durante medesimo. Fra gli allievi conobbi Giovanni Battista Borghi, che compose un famoso intermezzo nel Conservatorio, del quale Carmine Sigismondo mio zio avea composta la poesia,⁹³ il celebre Niccolò Piccinni, il bravo Giovanni Paesiello, i due portoghesi Geronimo Francesco Lima e 'l di lui compagno, e 'l veronese Gazzaniga tutti da me familiarmente trattati in Conservatorio.

Io dunque mi contenterò di notare quanto ho trovato, perché abbiassi almeno qual- [113] che cognizione del tempo in cui taluni sono vissuti nel convitto.

Non v'ha dubbio che 'l Cavaliere Alessandro Scarlatti sul cominciare del passato secolo XVIII era primo maestro di questo Conservatorio, ma non sappiamo chi dopo sua morte (quale avvenne nel 1725) stato fosse il di lui successore. Quindi sicuramente posso argomentare che fosse stato Francesco Durante, perché costui era già direttore del menzionato Collegio de' Poveri di Gesù Cristo, e quindi avea⁹⁴ meriti d'esser anche ascritto a maestro di [114] questo Collegio, siccome effettivamente lo fu. Morto Durante nel 1755, fu nominato primo maestro Carlo Contumacci, che prima era socio di Durante, ed un tal Giuseppe Dol (di cui niun rastro⁹⁵ ho trovato nella storia musica) fu secondo maestro insieme col Contumacci, ch'era molto avanzato in età.

Nel 1767 fu eletto per 3° maestro l'alunno Giacomo Insanguine, chiamato fra' suoi compagni Monopoli perché nato in tal città del nostro Regno, colla ingerenza della cartella del contropunto in aiuto del Contumacci, e per morte del Dol seguita nel 1774 [115] diventò Monopoli 2° maestro e l'alunno Giovanni Furno 3° maestro. Monopoli uscito dal Conservatorio, scrisse in Napoli moltissime opere serie e buffe, ma con uno stile mancante d'estro e di gusto; morto poi nel 1795.

92] Forse il riferimento è a Joseph Doll, menzionato più avanti, che però fu nominato secondo maestro solo dopo la morte di Durante (1755).

93] Dall'intermezzo era forse tratta l'aria *Non mentisce il calendario*, sul cui manoscritto vi è l'iscrizione «in S. Onofrio». Cfr. I-Nc Arie 82/5 *olim* 22.3.21.

94] Nell'originale: «aver».

95] "Rastrello", figurativamente: "traccia". Joseph Doll (m. 1774) aveva studiato al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo (cfr. Ulisse Prota-Giurleo, *Notizie biografiche intorno ad alcuni musicisti d'oltralpe a Napoli nel Settecento*, «Analecta Musicologica», II, 1965, pp. 112-143). Il suo nome compare come ex libris in un manoscritto di cantate di Alessandro Scarlatti poi appartenuto a Sigismondo, oggi in I-Nc Cantate 255 *olim* 34.5.4 (cfr. l'*Elenco* del 1826, n. 496; Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 334).

Nel <1771>⁹⁶ Saverio Carcais stato per anni 40 maestro di violino in Collegio, licenziatosi per la sua decrepita età fu rimpiazzato da Don Michele Nasci di lui allievo giovine nell'arte sua a niuno secondo, ottimo contropuntista ed un angelo nel costume, la cui fama è rimasta immortale.

[116] Nel 1764 eravi per alunno il bravo maestro Giuseppe Gazaniga Veronese, che poscia ha date in Italia tante belle musiche teatrali serie e buffe, sempre con fortunato incontro; e nel 1765 entrò in Conservatorio il Signor Antonio Pio da Ravenna, che riuscì molto eccellente, pel gusto di suonare secondo le più recenti maniere il forte-piano, ed oggi è situato per uno de' maestri del nostro Real Conservatorio di San Sebastiano. In aprile 1769 uscì di scuola il bravo Antonio Cipolla, ottimo compositore ed [117] organista, ma la invida morte cel rapì nell'aprile degli anni suoi. In detto mese ed anno si fece una conclusione a favore di Paesiello destinandolo maestro straordinario colla futura di prima vacanza. Ciò gli conveniva bene, essendone stato alunno. Nel 1782 vi entrò per alunno Capotorti, già suonator di violino per apprendere il contropunto; ma poco dopo ne uscì e compose due opere che non produssero quell'incontro ch'egli sperava e che s'era immaginato.

E qui tralasciar non voglio di notare un fatto che sembra- [118] mi degno d'esser notato. Nel 1788 trovo registrato che fu eletto per istruttore de' soprani e contralti il professore Don Camillo Franchi con ducati 48 annui. Questo Franchi era un vecchio eunuco. Io non so capire come fosse caduto in mente di affidare questa operazione a questo musico, e perché? Mancavano maestri al luogo? Monopoli era stimato allora pel più bravo istruttore di canto; a che dunque affidare i soprani e contralti all'eunuco: i Caffarelli, i Gizzielli, i Fari- [119] nelli etc. non eran soprani? Ebbene: non furono prodotti da Porpora? E Porpora era un uomo con tutt'i guarnimenti. Dunque perché le donne han tutte voci di soprano o contralto, bisognerà fare gli uomini eunuchi per insegnarle a cantar bene. Si può pensare più sciocco? Veggo però, che questo pensiero non poteva somministrarsi che da un cervello guasto. E così fu veramente; ecco quanto trovo notato in settembre 1791: «Licenziato Don Camillo Franchi maestro di canto, con pagarglisi il sino allora ma- [120] turato, non potendo soffrire il Conservatorio un tal peso». Ecco conosciuto l'errore.

Ma effettivamente mancava in Conservatorio un maestro di canto, perché nel 1792, essendo Delegato Don Saverio de Mattei trovo notato: «Per la cadente età di Monopoli, e suoi acciacchi di salute, incaricato Nicola Pic-

96] La data è corretta da mano posteriore; era originariamente «1791».

cinni maestro di cappella antichissimo e direttore delle musiche de' conservatori di questa capitale destinato da Sua Maestà, affinché egli proponga quella persona stimerà più ido- [121] nea». Piccinni propose Don Salvatore Rispoli, che fu dal Governo eletto in luogo di Monopoli con ducati 24 annui di provvisione durante la vita di Monopoli, il quale godé l'intera provvisione di annui ducati 48.

Evviva Piccinni! Qual fama correva per Napoli, che il Rispoli fosse stato un eccellente maestro di canto? Nemmeno per sogno. Egli incantò il Mattei per aver messo in musica un di lui salmo; e tanto bastò perché Rispoli fosse diventato il maestro del secolo.

Passiamo a cose più interessanti. Nel 1796 – per rappresentanza della Real Segreteria di Stato, [122] Affari esteri, Commercio e Marina – con dispaccio de' 6 marzo,⁹⁷ fu ordinato unirsi il Conservatorio di Loreto con tutte le sue rendite a quello di Sant'Onofrio ad effetto di ridursi il primo ad uso di spedale, e per farci sì passare gl'infermi, che esistono nelle carceri di Santa Maria Apparente, a poter ricevere una porzione di carcerati della Vicaria, che trovavansi sommamente affollati in quelle carceri.

La unione de' due conservatori fu approvata ed in febbraio 1797 furono uni- [123] ti Sant'Onofrio e Loreto; però il dimesso fu Sant'Onofrio, ed incorporato Loreto nel locale di Sant'Onofrio, come dal dispaccio rimesso a Ferdinando Corradini. Dicchè ne fu affissa la seguente iscrizione, anche oggi esistente sulla porta d'ingresso di esso conservatorio:

Ferdinando IV. Rege
Hic ubi prius S. Honufrii
Alumnis Laureti migrari iussis
E duobus unum factum est Collegium⁹⁸
Sub titulo Sanctae Mariae Laureti
Quo informandae moribus, literis, musica
Iuventuti mandatum
A. D. MDCCLXIX.⁹⁹

97] Dispaccio del 9 marzo 1796.

98] La matita rossa prima e la penna poi, correggono la parola «Cohlegium» o «Conlegium».

99] La data è corretta nell'originale in matita rossa e a penna (probabilmente nel manoscritto era stata omessa la L). «Regno di Ferdinando IV. Qui dove prima sorgeva il conservatorio di Sant'Onofrio e fu ordinato il trasferimento degli alunni dal conservatorio di Loreto e due conservatori furono fusi in uno sotto il nome di Santa Maria di Loreto, i giovani sono formati nel comportamento, nella letteratura e nella musica. Anno Domini 1769».

Elenco di tutti i spartiti musicali composti da diversi alunni [124] del Real Conservatorio di Sant'Onofrio e rappresentati in vari luoghi

<1>¹⁰⁰ 1718. Fu cantato in Conservatorio l'oratorio intitolato *L'ombra svelata*. Dramma a 4 voci in onore di San Prospero Martire Antiocheno: musica dell'alunno Giulio Cesare Rubino. Dedicato a' Signori Governatori.

<2> 1712. *Lo Masillo*. Rappresentato in Conservatorio, con musica dell'alunno Michele di Falco.¹⁰¹

<3> 1720. *I due martiri mori*. Tragedia per musica poesia del Dottor Don Ignazio Man- [125] cini, da rappresentarsi la seconda volta dagli alunni. Musica di Antonio Patella alunno del Conservatorio con arie aggiunte musica di Costantino Roberti primo violino alunno.¹⁰²

<4> 1721. *Li scherzi della Grazia*. Oratorio della gloriosa Sant'Anna, da rappresentarsi nel Real Conservatorio di Sant'Onofrio Maggiore. Musica del Signor Antonio Patella alunno di detto luogo per sua particolare divozione.¹⁰³

<5> 1722. *Il martirio di Santa Eugenia* rappresentato in Conservatorio nel Carnevale con musica [126] di Niccolò Porpora maestro del detto Conservatorio.

<6> 1764. *Componimento drammatico per la concezione di Maria Santissima* da cantarsi nel Real Conservatorio di Sant'Onofrio nel dì 27 dicembre 1764 con musica di Giuseppe Gazzaniga veronese alunno di detto Real Conservatorio.

<7> 1767. *Il medico*. Commedia per musica di Laviano Lantino, cioè Antonio Villani, rappresentata con musica di Andrea Testa alunno, e cantata dagli alunni.¹⁰⁴

<8> 1767. *La Genevief, ovvero l'innocenza difesa dall'inganno*. Dramma sacro per musica, da rappresentarsi [127] nel Real Monistero di Santa Chiara in Napoli dagli alunni del Real Conservatorio di Sant'Onofrio nel Carnevale musica del Signor Simone Le Clerck alunno.¹⁰⁵

<9> 1778. *L'allegria disturbata*. Poesia di Colombano Cappelli musica dell'alunno Giovanni Furno rappresentata nel Conservatorio.¹⁰⁶

Di tutte queste opere sopra notate, come delle altre che saranno in appresso

100] La numerazione delle partiture si deve alla mano di Aloys Fuchs.

101] Sartori n. 15074.

102] Manca in Sartori, che segnala al n. 12416 lo stesso libretto (*Le glorie della fede in due martiri mori*) intonato da Giuliano Bannini nel 1713.

103] Sartori n. 21167.

104] Sartori n. 15313.

105] Sartori n. 11514.

106] Sartori n. 925.

menzionate negli altri due conservatori, io ne conservo i libretti;¹⁰⁷ ma sicuramente han dovuto esservene delle non venute a mia notizia. Fatto sta che i con- [128] servatori non han pensato mai a conservar memorie de' loro stabilimenti e de' maestri ed alunni che io oggi vado disotterrando alla meglio, per gloria della mia nazione e di un'arte che l'ha recato tanto lustro e vantaggio.

Prima di terminar questo articolo, bisogna ch'io vada rivangando, giusta lo scopo che mi son prefisso, in qual grado di perfezione trovavasi la musica nello scorso secolo XVIII, e dal presente documento incomincerò a prenderne le tracce.

A' 21 dicembre 1769 dal governo del Conservatorio di cui stiam [129] ragionando si diè fuori questa determinazione:

Crescendo tuttavia l'impegno al Signor Delegato, e Signori Governatori del Real Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana, per rendere questo pio luogo vieppiù migliorato, precisamente nello studio della musica, acciocché gli alunni adattati a questa scienza, non rieschino infruttuosi a se stessi, ed allo Stato, hanno stabilito destinarli un Direttore generale in tale ispezione. Profittando pertanto della opportunità di essersi ripatriato il Signor Don Nicola Iommelli tanto famigerato maestro di [130] cappella non meno per l'Italia tutta, il quale regolato dalla lodevole gratitudine per questo Conservatorio, sì per naturale inclinazione, sì perché mosso dalla ricordanza di riconoscersi fornito di tante rare doti, e compiuta profondità di tale scienza, per essersi nell'istesso Real Conservatorio coltivato, si è ben anche assente dimostrato interessato pel suo vantaggio: con che hanno essi Signori del Governo deliberato, e risoluto, siccome colla presente hanno stabilito, ed ultimato di eligere, e costituire detto Don Nicola Iommelli per Direttore [131] generale dello studio della musica di esso Real Conservatorio: sicché per tale dunque venga riconosciuto, e riguardato non meno dagli alunni medesimi applicati al canto, che applicati al suonare, ma parimenti de' ministri dello stesso conservatorio, acciò venghino diligentemente eseguiti quelli dettami, e profittevoli documenti, che sarà per disporne in vantaggio sempre più degli alunni medesimi, per li quali dimostra il Governo tanta sollecitudine. E così hanno risoluto e conchiuso. Ferdinando Lignola. Domenico Salomone [132] Delegato. Carlo Rho¹⁰⁸ Confalone. Giuseppe Santa Maria Amati. Antonio Spinelli. Giovanni Battista Mura.

Ecco il grande, il lodevole, il nobile invito fatto da un consesso di persone tanto per ogni verso rispettabili, delle quali sino a' dì nostri corre immortal fama di saviezza, onoratezza e virtù singolari. Ciò prova il bisogno in cui era allora

^{107]} Stando ai repertori, la maggior parte dei libretti citati non sono conservati nella biblioteca del Conservatorio di Napoli.

^{108]} Nell'originale: «R.do» (Reverendo).

il Conservatorio di un direttore nell'arte rinomato e prudente, né poteva scegliersi il migliore. Ma come? Un Durante, i cui allievi eran tuttavia esistenti; un Piccinni già uscito da scuol- [133] la sì rinomata; e un de' sunnominati maestri successori, avean preciso bisogno di un coadiutore e di un direttore novello, cui affidar la grande opera della istruzione e direzione del Conservatorio medesimo? Ma che? Vogliam credere fino che un Jommelli tornando da Wittemberga e rimasto senza situazione in Napoli avesse egli stesso procurato di avere una situazione in Napoli, onde mantener la sua fama e 'l suo decoro? Nulla di più facile. Ebbene: a toglier di mezzo una sì stolta idea, vediamo l'esito dell'affare. [134] Jommelli nella sua musical carriera appena uscito dal Conservatorio della Pietà de' Torchini e non da Sant'Onofrio, ove prima stato era per alcuni mesi, come dirassi, scrisse alcune opere in Napoli, donde appena uscito ed andato in Bologna, fu ascritto per meriti a quel grande istituto, ivi conobbe il maestro Martini e fu da questo grande uomo onorato oltre ogni credere, passò in Venezia ove divenne maestro del Conservatorio delle figliuole degl'Incurabili. Passò in Vienna, ove convisse due anni [135] nella casa di Metastasio, tornò in Roma ove scrisse l'*Oratorio della Passione di Nostro Signore*, poesia del Metastasio, pel Cardinal de Yorch, e dopo di moto proprio del Pontefice Benedetto XIV creato maestro di San Pietro, per coadiutore del vecchio Bencini, ove stiede in carica per quattro anni; ma stimolato dal Duca di Wittemberga ivi portossi e vi rimase per 12 anni, dopo di che tornando in Napoli fu invitato dal Re di Portogallo che lo volea per maestro della sua Real Corte; egli ne [136] scusò per la sua avanzata età; ma Sua Maestà Fedelissima si degnò onorarlo di tal carica con 1200 ducati annui, con che quantunque assente, scrivesse per lui ciò che avrebbe desiderato. Così Jommelli ritirossi in patria a cercare il suo riposo. Or quale ragione poteva indurlo ad accettare tal carica addossatali dal Conservatorio di Sant'Onofrio? Egli con la scusa del suo chiesto riposo, e della sua cagionevol salute, ringraziò dell'onore, e così terminò la faccenda; ma non si creda che ciò si fosse fatto senza positiva rifles- [137] sione. Egli per essere stato educato in Napoli prima in Sant'Onofrio e poscia nella Pietà sapeva molto bene qual despotismo correva nell'amministrazione del Conservatorio tra sette Governatori secolari ed un Rettore e Vice Rettore ecclesiastici, ottimo pel governo del locale, ma pessimo per la direzione della musica e degli alunni, che in ciò esser dovrebbero assolutamente diretti e guidati dalla oculatezza, cognizione e pendenza del maestro, non già dalla protezione del governo e degli amministratori. Ba- [138] sti quanto ho sinora divisato, e spero che il benigno lettore sappia individuare assai meglio e con più savie riflessioni le verità, che sono come conseguenze di questo articolo.

Passiamo ora a parlare degli altri due rispettabili conservatori della nostra città per maggiormente confermarci in qual lustro sia sempre stata tra noi la

bell'arte musicale, e quali vantaggi abbia arrecato alle popolazioni del nostro Regno ed al lustro della nostra amabilissima città [139] la residenza di quattro diversi conservatori, onde mantenersi sempre viva una rivalità tanto proficua per la esaltazione dell'arte.

<N° III>¹⁰⁹

Del Conservatorio di Santa Maria di Loreto

Il citato Engenio nella detta opera *Napoli sacra* ci dà la fondazione di quest'opera nel 1537. Giovanni di Tapia Protonotario Apostolico di nazione spagnuolo colle elemosine de' napoletani fondò la chiesa e l'opera di raccogliersi i fanciulli de' cittadini più bisognosi per educarli nella religio- [140] ne e nelle belle arti, e ne riporta l'epitafio posto nella di lui tomba, che mi giova qui riportare:

D. Ioanni Tapiæ Hispano Protonotario Apostolico, et singulari virtute sacerdoti, quod primus nostra aetate Roma usque ducens pueros Orphanophiam in hac Civitate instauravit sub Regum Tutela: ne tanti viri memoria intermittatur, huius sacrae aedii oeconomum Petram Posuit. Obiit Mense Xbris A.D. MDXLIII¹¹⁰

Il governo di questo luogo fu di sei governatori napoletani possidenti e del Ministro Presidente del Sacro Regio Consiglio di Santa Chiara, i quali per lo governo degli alunni ne diedero la cura ai Reverendi Padri [141] della Congregazione Somasca, ch'erano allora 8 sacerdoti laici, e gli alunni al numero allora di 400; ma l'Engenio, che stampò la sua opera nel 1624 non ci dà contezza che vi s'insegnasse la musica: solo si sa, che da prima il Conservatorio era diviso in due, cioè uno per gli uomini e l'altro per le donne, e positivamente non si trova notato il tempo, quando abolito e perché quello delle donne, e quando introdotta la musica in quello degli uomini; siccome però nella translocazione di codesto Conser- [142] vatorio in questo di Sant'Onofrio, e di tutte due poi in quello della Pietà, si sono alla rinfusa ammassate tutte le antiche carte e senz'ordine alcuno, come accade in tutt'i rovesci delle antiche

109] Il numero ordinale si deve alla penna di Aloys Fuchs.

110] La matita rossa e la penna correggono la data che, nella prima stesura del manoscritto, è «MDCLIII». «A Don Giovanni Tapia spagnolo protonotario apostolico e sacerdote di straordinaria virtù, poichè per primo nei nostri tempi, venuto fin da Roma, per raccogliere i ragazzi istituì in questa città un orfanotrofio sotto la protezione regia: affinché non si interrompa il ricordo di un uomo così grande, pose la pietra l'amministratore di questa sacra casa. Morì nel mese di dicembre dell'anno 1543».

cose e nuove organizzazioni delle moderne, onde pescando io in un pelago di carte indigeste¹¹¹ mi è riuscito intorno a questo rinomatissimo luogo trascriverne quanto siegue per i diversi rapporti della presente opera.¹¹²

Comincia l'epoca dell'antico libro di Loreto dal 1684, ed in data de' 9 luglio trovo notato quanto siegue: [143]

Per morte del Reverendo Don Giovanni Cavallo maestro di cappella del Real Conservatorio di Santa Maria di Loreto, furono eletti due maestri per maggior comodo de' figlioli, uno per maestro Gaetano Veneziano, e l'altro vice maestro Niccola Acerbo, ambi stati per alunni dell'istesso Conservatorio, con provvisione di ducati sei al mese per ciascuno. Obblighi: Insegnare a cantare, sonare il cembalo, intavolature, e partimento, e la cartella del contropunto; con dividersi li figlioli mettà per ciascuno.

Ciascuno di essi maestri dovesse poi ogni quattro mesi componere una messa a 4 voci con istrumenti, ed in fine dell'anno una messa a due cori, anche con i strumenti; ed ogni mese un mottetto per ciascuno, conforme parerà ad essi maestri, e consegnarli in banca per inventarli per servizio del Conservatorio.

Dippiù:

dovendosi fare qualche composizione di prologo, intermezzo, cantata, oratorio sacro etc. etc., si dovrà fare da essi maestri alternativamente; e per detta composizione se li dovesse dare la carta mu- [145] sicale, e consegnarla parimenti in banca per inventarsi.

111] Vale figuratamente "disordinate"; *Vocabolario degli accademici della Crusca*, II, p. 797 (edizione online).

112] Una descrizione del Conservatorio già si trova nella *Descrizione della città di Napoli*, III, pp. 201-202: «Nel 1537 il Sacerdote D. Gio: di Tappia spagnuolo Protonotario Apostolico coll'elemosine de' napoletani fondò la presente Chiesa e Conservatorio per gli Orfani dell'uno e dell'altro sesso, che situò in due luoghi distinti e separati. A tempi di Alfonso Carafa Cardinale, ed Arcivescovo di Napoli, le fanciulle furono aggregate ai Conservatorj dell'Annunciata, e S. Eligio, e quivi rimasero i soli ragazzi, che nel 1565 furono dati in cura a PP. Sommaschi per istruirli nella Religione, e nelle Scienze. Il Governo sin dal primo istituto fu dato al Presidente del Sacro Consiglio *pro tempore*, ed a sei altri Governatori di civile estrazione, che mutansi di anno in anno. Oggi vi sono de' fanciulli orfani dell'opera, e vi sono coloro che pagano per apprendere la Musica, che quivi s'insegna da buoni ed esperti Maestri di Cappella, e da eccellenti Sonatori di ogni sorta di strumento sì da corda, che da fiato. Non mi è riuscito di sapere, da che tempo siasi introdotto in questo Conservatorio di apprendersi tale professione; so per altro, che circa il principio di questo secolo vi fu Maestro il celebre Alessandro Scarlatti. A mio tempo vi sono stati i rinomati Porpora, e Durante, e ne sono usciti un Traetta, un Sacchini, un Guglielmi ec. Tra i Maestri di violino io vi conobbi circa 35 anni indietro il valente professore D. Nicolò Fiorenza, il quale faceva delle ottime sinfonie così piene d'estro, e di grazie, che dopo quelle, soltanto le sublimi produzioni di musica veramente pindarica del Signor Haiden Tedesco, me ne anno [sic!] risvegliata la memoria. [...]».

E mancandosi a ciò da ciascuno di essi

si dovesse ritenere dalla loro provvisione ducati sei per ciascuna messa, e ducati due per ciascun mottetto.

Mancando ciascun maestro a dar lezione ciascun giorno, se gli debba punire la provvisione di detto tempo mancante, eccetto per causa d'infermità.

Riflessioni

I maestri davano lezione ogni giorno, anzi due volte al giorno: oggi appena tre volte la settimana, la so- [146] la mattina per sole tre ore. Obbligo di comporre messe e mottetti non se ne parla. E come si va avanti? Eccolo. Carte antiche fritte, e rifritte; composizioni degli stessi alunni e per conseguenza mancanti di gusto, di espressioni, di stile, e ripiene di stranezze etc. etc., compatibili in loro stesse, perché figlie della ignoranza ed imperizia, ma insoffribili per la società di persone colte ed intelligenti: laddove, se come prima si eseguivano le carte di maestri, come di Scarlatti, [147] Durante, Leo, Feo, Fago, Manna etc., serviva ciò di piacere degli ascoltanti e di esercizio utile e gloria degli alunni nell'eseguirle.

Oggi¹¹³ i maestri della cartella, ossia del contrapunto non si degnano del canto e del suono; e quelli addetti a tal uopo appena insegnano i più grandetti, lasciando poi che costoro facciano da mastri celli a' più piccoli; e qui potendosi dire a giusta ragione, che *nemo dat quod non habet*,¹¹⁴ si prendono a buon ora de' difetti, che poi col crescer [148] della età difficilmente si tolgono, e posso dire a ragione *experto crede Roberto*,¹¹⁵ da ciò che nella prima parte di quest'opera dissi di quanto mi accadde col mio maestro Porpora.

E qui ripeto con accertanza, che quelli che veramente nell'arte musica vuol divenire gran maestro, bisogna che di buon ora attenda a divenir gran cantante. Parlo per esperienza. Molti de' più eccellenti compositori sono stati prima eccellentissimi cantanti, e ne porto in esempio l'ultimo [149] eccellentissimo Haiden, grande e rispettabile compositore per vocale e strumentale, che nella sua gioventù fu ottimo e rinomato cantante; parlo per bocca del fu Iommelli, che avendolo conosciuto in Germania, me ne vantava il di lui merito, gusto ed intelligenza.

In 7bre 1686 licenziatosi Gaetano Veneziano per altre occupazioni, fu eletto l'Acerbo per maestro colla provvisione di ducati 10 al mese, inclusi in essi

113] Nell'originale, ripetizione pleonastica: «Oggi oggi».

114] "Nessuno può dare ciò che non ha", proverbio latino.

115] "Credi all'esperto Roberto", frase utilizzata, tra gli altri, da Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, John Lichfield and James Short, for Henry Cripps, 1621.

i ducati sei che godeva come vice maestro, e con gli obblighi di dar lezione a tutti i figlioli e che ogni le- [150] zione debba durare due ore: e pel dippiù cogli obblighi di sopra espressati.

In settembre 1687 fu eletto maestro di musica un compagno dell'Acerbo, per essersi accresciuto il numero degli alunni, e questo fu Don Cataldo Amodeo; con dividersi i figlioli tra loro, e dando lezione l'Amodei la mattina, con provvisione di ducati sette al mese, ed Acerbo il giorno, con ducati sei al mese, ed ambo cogli obblighi di sopra enunciati. Ma nel 1689 essendosi licenziato l'Amodei per altre sue occupazioni, fu fatta conclusione a pro di [151] Alessandro Scarlatti (si noti che in detto anno egli non aveva ancora ricevuto l'onorato titolo di Cavaliere) nella cui persona si dice esservi prerogative eccellenti per tal mestiere, per essere in tal professione dei migliori e primi soggetti di Napoli, da dar lezione ogni mattina di canto e tasto etc. colla provvisione di docati dieci al mese. Essendosi poi nell'aprile di detto anno 1689 licenziato Scarlatti per andare in Roma per suoi affari per un mese, ed essendo passati già due mesi e non essendo ritornato, il governo ha stimato [152] licenziarlo ed eleggere in sua vece il Reverendo Don Pietro Bartilotti per dar lezione la mattina di canto e tasto colla provvisione di docati dieci al mese, con tutte le condizioni di sopra enunciate.

Nel 1695 in agosto, per rinuncia del detto Bartilotti, fu eletto Gaetano Veneziano come primario maestro di cappella di Napoli colla provvisione di ducati 12 al mese, con dover dare lezione di canto e suono ogni mattina, e colle condizioni sopraccennate e multa delle mancanze come sopra.

In gennaio 1705 essendo stato [153] eletto il Veneziano per uno de' maestri della Real Cappella di Napoli, fu scelto per vice maestro il Reverendissimo Don Gaetano Perugino stato anche alunno in detto Conservatorio con provvisione ...¹¹⁶ di anni 48, e colle medesime condizioni, obblighi e multe di sopra enunciate.

In luglio 1708 essendo il Marchese Villarosa Don Carlo de Rosa presidente del Sacro Regio Consiglio e Delegato protettore di Loreto, furono per ordine del Governo licenziati i Padri Somaschi dalla educazione del Conservatorio e scelti sacerdoti secolari.

[154] In marzo 1712 furono accresciute a tutt'i maestri del luogo le loro mesate, e rinnovati tutt'i sopraccennati obblighi; come al maestro di violino Frezzolino fu ordinato di comporre tutte le sinfonie e correnti che occorrono; ed ingionti dippiù a' maestri suddetti di canto e suono, a comporre

¹¹⁶] Manca l'ammontare della provvisione.

ogni e qualsisia rappresentanza tanto da recitarsi da' figlioli dentro e fuori del Conservatorio, ed ogni altra cosa da componersi sotto qualsisia titolo per servizio del Conservatorio, ogni qualvolta venisse ordinato dal Governo.

[155] E qui trovo che agli 8 luglio 1713 fu ordinato che le musiche del Conservatorio si dovessero fare con le opere della Santa Casa e non de' figlioli, perché non nascano gare fra loro. Ottima risoluzione. Ma si potrebbe dare al solo alunno primo maestro la facoltà di comporre per chiesa e cominciare la sua carriera musicale, per farsi conoscere prossimo ad uscire.

Ecco come per un intiero secolo quanto occorreva per l'esercizio degli alunni dentro e fuori del Conservatorio, tutto si faceva da [156] bravi, rinomati e vecchi maestri del luogo, e non già dagli alunni apprendisti: su queste composizioni de' vecchi maestri essi anzi accostumavan l'orecchio ed apprendevan il gusto e lo stile in ciò che in appresso dovean essi dar saggio di quanto avean appreso da' loro prototipi e maestri. Oh quanto nelle arti di genio e di gusto giova aver degli esempi, ricercarne gli effetti ed imitarne le tracce.

Ma come mai nelle abolizioni de' due conservatori non si è trovato neppure un originale di tante e tante cose, che in esecuzione de- [157] gli espressi riferiti e reiterati ordini per tanti e tanti anni furono scritte pel Conservatorio, e per gli alunni da tanti e tali valentissimi e rinomati maestri? Ecco come ciò è accaduto e non potea diversamente avvenire. Tosto che un maestro avea dato al luogo in forza del suo obbligo una messa istrumentata, a 4 o a 8, che presentata in banca se ne faceva il ricivo:¹¹⁷ il luogo, e per esso il Rettore poco o niente istruito di musica, teneva un alunno custode di queste carte, il quale le [158] riponeva in un armadio e 'l rettore ne custodiva le chiavi; ma tosto che bisognava cavarne le parti per eseguirle si commetteva all'alunno, il quale rimaneva sempre padrone di questo armadio e potea sempre estrarne ciò ch'egli volea, e tosto che si antiquava qualche pezzo di musica, come messa, salmo, mottetto, e prendeva ad eseguirsi qualche nuova composizione, così si metteva in dimenticanza l'antecedente, e dapprima la partitura si faceva trovare improntata a qualche alunno [159] da più tempo uscito dal Conservatorio, ed estrarregnato¹¹⁸ etc. tante altre composizioni affatto dimenticate, e le parti cavate passate ai coloristi o ai fuochisti di artificio, presso de' quali ne' più giovanili anni fiutando, ho fatto degli acquisti i più rari. Dunque il Rettore deve tener sempre sotto chiave gli originali ed annotati in un indice, per cavarli occorrendo, e tosto riprenderli dopo la esecuzione. Ma sempre coloro che non conoscon la musica in ciò son facili ad esser giuntati. Ed è

¹¹⁷] Ricevuta.

¹¹⁸] Per "estaregnato" si intende "uscito dal Regno di Napoli".

tanto indubitato su di [160] ciò il mio giudizio, che in gennaio 1708 trovo che fu ordinato al maestro Veneziano di far l'inventario delle opere di musica del Conservatorio,¹¹⁹ e farne fare la ricevuta al camerista (che chiamavasi il custode delle carte), ed ogni cosa che farà dovrà consegnarla ed inventariarla.

Più in agosto dell'anno seguente 1709 si fe' ordine allo stesso Veneziano perché prontamente dovesse comporre una messa e vespro, e farne far copia per conservarsi l'originale dal Rettore, e la copia e [161] parti al camerista, con descriversi nell'inventario. E perché ciò? Ognuno che ha fior di senno l'intende. Non vi era più un originale in Conservatorio. Si pensa ad acquistare e si trascura il conservare.

Tornando dunque al nostro proposito e seguendo la traccia delle notizie del Conservatorio di Loreto, trovo che a' 29 luglio 1716 passato a miglior vita il maestro Veneziani, passò primo maestro il Perugino e per secondo Giovanni¹²⁰ Veneziani figlio del detto fu Gaetano, con tutti gli obblighi [162] antecedenti; ma in maggio 1720 sendo stato il Perugino eletto Ebdomadario dell'Arcivescovato, fu eletto Francesco Mancini, per esser egli uno de' primi soggetti di Napoli, essendosi con somma lode fatto conoscere da' stessi maestri dell'arte, con l'assegnamento di ducati dieci al mese, e con tutti gli obblighi succennati. Visse il Mancini sino al 1739 nel quale anno, sendo egli passato a miglior vita, agli 11 giugno fu eletto Niccolò Porpora primo maestro, per essere egli riputato tale in tutta l'Europa, con [163] l'obbligo di dar lezione ai figlioli di cantare, suonare e contropunto ne' giorni ed ore stabilite, e coll'esser tenuto di fare tutte e qualsivogliano composizioni delle quali possa esser richiesto etc. collo stipendio di ducati 10 al mese, come godeva il Mancini.

Nel 1742 siccome il Porpora dove' partire da Napoli per suoi affari, e per morte seguita di Giovanni Veneziano, furono eletti per primo maestro Francesco Durante con ducati 10 al mese, e secondo maestro Pietro Antonio Gallo, con [164] tutti gli obblighi come sopra.

Durante per anni 15¹²¹ fu maestro di questo Conservatorio ed ebbe alla sua scuola particolarmente Piccinni, Sacchini, Traetta ed altri de' quali farò menzione a lor luogo. Morto egli dunque in gennaio 1756, fu dal Delegato del luogo e Presidente del Sacro Regio Consiglio Marchese Don Carlo Danza eletto interino, fino a tanto non fosse stato altrimenti dal Governo risoluto, il

119] Questo inventario non è oggi noto.

120] Il copista del manoscritto scrive originariamente "Giovanni", ma poi corregge sovrapposendo "Giacomo". La matita rossa di Kandler interviene per stabilire la prima versione.

121] Il servizio di Durante durò 13 anni, essendo egli morto il 30 settembre 1755 e non nel gennaio 1756 come afferma Sigismondo alcune righe dopo.

maestro Gennaro Manna a dar lezione a' figlioli. I Governatori intanto ordinarono un concorso per eligersi il miglior soggetto e ne sup- [165] plicarono Sua Maestà per l'assenso cui il Re benignamente annuì, e se ne pubblicarono gl'inviti; ma fu tutto inutile; non essendosi trovata persona che volesse concorrere, fu ammesso il Manna insieme col Gallo, e senza superiorità fra loro con ducati 8 al mese di provvisione per ciascuno. Il Manna fu ricevuto da' bravi alunni del Durante, come ricevettero gl'Isdraeliti la manna nel deserto, perché questo maestro avea una eccellente voce ed una sorprendente arte di cantare; e quest'arte poi che ingentiliva e modulava [166] ogni cantilena, modificava il forte del contropunto pria del Porpora, poscia del Durante. Piccinni, Sacchini, Traetta, Guglielmi, e poscia Geremia, Zingarelli, Cimarosa, etc., tutti han cantato con gusto ed arte ed espressione, e perciò le loro composizioni sono state tutte egualmente gradite, lodate, ricercate.

Mancato in maggio 1743 Nicola Vitolo maestro di violino nel Conservatorio, concorsero a tale impiego 5 valentissimi professori di violino: Domenico Antonio de Matteis, Orazio Gravina, Nicola Fiorenza, Saverio Carcais e Mattia del Rio, e per non [167] mettersi tra loro a confronto, risolvettero e ricorsero ad una bussola, e ne sortì il Fiorenza. Costui fu un egregio esecutore, grande maestro, nuovo, artificioso, fantastico, capriccioso e sempre nobile e grande compositore, insomma posso dir senza burbanza, ch'egli fu un precursore e l'Hayden de' nostri tempi; egli fu l'inventore delle sotto arcate, delle modulazioni a tre corde, e tante novità introdusse sull'istrumento che quando egli suonava era tutt'altro il violino nelle sue mani. Quando il Fiorenza componeva le corren- [168] ti per le flotte degli alunni, particolarmente quelle fatte in occasione della festa de' sedili nel primo sabato di maggio, occorreivano in flotta tutt' i dilettanti e professori napoletani ad udirle. Io qui non esagero; ma dico con verità che quando giovanetto cominciai a sentire i graziosi trii di Boccherini, fu la prima volta che mi ricordai di Fiorenza; le suonate di Pleyel mi fecero più effetto, ma in udire le grandi sinfonie di Haydn gridai: «Viva Iddio: ecco il grande, il ricercato, il [169] merito della penna del Fiorenza». Io ne ho unite molte di lui sonate tra le carte da me date all'archivio di San Sebastiano,¹²² che ciascuno se ne abbia voglia può osservare i di lui capricci, trii, sonate e sinfonie sul gusto de' suoi tempi, ma che sin d'allora promettevan moltissimo, come di estro e di gusto particolare a' suoi tempi;

122] Nella biblioteca del Conservatorio di Napoli sono custoditi diversi manoscritti (alcuni autografi) di Nicola Fiorenza. *L'Indice generale* della biblioteca del Real Collegio di San Sebastiano del 1823 è purtroppo mutilo di alcune pagine, non permettendo di constatare la presenza dei manoscritti di Fiorenza.

ma quest'uomo sì bravo, di tanta abilità e di sì buon gusto non era nato per insegnare. Tostoché gli alunni ne' concerti sbagliavano, non avea sofferenza, urlava, maltrattava, ba- [170] stonava, a tal che a pieno ricorso degli alunni, non potendolo più soffrire, dopo più volte ammonito, a' 31 dicembre 1762 con conclusione del Governo dopo venti anni di servizio fu licenziato per maltrattamenti e sevizie usate coi suoi scolari nel dar loro lezione, e fu nominato interino in suo luogo Saverio Carcais, sino a che non si fosse fatto il concorso; ma poi nell'anno appresso 1763 fu ammesso senza concorso.

Nel 1761 per rinuncia del Manna, eletto il Gallo primo maestro, fu eletto per [171] secondo maestro il Sacchini, il quale in ottobre dell'anno 1762 essendo scritturato per Venezia e dovendo partire, rimase per suo sostituto Fedele Fenaroli che continuò sino al 1777, con cui morto essendo il vecchio maestro Gallo, rimase il Fenaroli primo maestro e per secondo fu eletto Saverio Valente per aver servito nel luogo sin dall'anno 1767 ed in tale stato avvenne il passaggio di questo Conservatorio <al Sant'Onofrio come sopra>.¹²³ <A' 22 luglio 1772 trovo notato che l'alunno Nicola Zingarelli dovea fare altri 2 mesi per uscire dal Conservatorio, essendo stato proposto alla piazza di maestro nella [172] Torre dell'Annunziata, chiese licenza e gli fu benignamente accordata>.¹²⁴

Elenco di tutt'i spartiti musicali composti o cantati dagli alunni del Conservatorio suddetto di Loreto nel loro locale, o altrove

<1>¹²⁵ 1656. *Il fido campione della Divina Provvidenza*. Pel Beato Gaetano Tiene musica di Don Andrea Marino maestro di cappella del Conservatorio, e rappresentato dagli alunni.

<2> 1733. *Il zelo animato del gran Profeta Elias*. Opera in musica di Francesco Mancini.¹²⁶

[173] <3> 1740. *La Divina Provvidenza. Dramma per la Festività di San Gaetano Tiene* da rappresentarsi da' figlioli del Real Conservatorio di Loreto. Posto

123] L'integrazione di Kandler è a margine in matita rossa («al S. Onofrio come sopra sta detto»), parzialmente ratificata in penna da Fuchs («al S. Onofrio come sopra»).

124] Questa annotazione a margine in penna, di mano di Kandler, va a sostituire un testo cassato dal manoscritto (ancora parzialmente leggibile): «essendo stato preposto alla piazza di Maestro nella Torre dell'Annunziata, chiese licenza, e gli fu benignamente accordata». L'annotazione, di fatto, aggiunge le informazioni relative a Zingarelli e testimonia come lo scambio di informazioni tra Kandler e Sigismondo si protrasse nel tempo, forse ben dopo la data in cui Kandler venne in possesso del manoscritto.

125] I numeri progressivi sono aggiunti da Aloys Fuchs.

126] Sartori n. 25271.

in musica da Vito Domenico Gagliarda figliuolo dello stesso Conservatorio. <3> 1740. *Gli amanti impazziti*. Poesia di Don Filippo Sauro; musica del Signor Veneziani secondo maestro del Real Conservatorio di Loreto. I rappresentanti furono: Sergio: Il Signor Riccardo Zingarelli; Tempesta: Il Signor Saverio Comite; Florindo servo: Pascale Matteucci.

<4> 1737. *Lo finto remita, e lo stracione*. Intermezzi pe mmuseca [174] de Pietro Trinchera nel carnevale. Museca de lo Reverendissimo Don Arcangelo Peruggino, alunno, e maestro. Fra gli altri cantanti vi fu ancora il mentovato Zingarelli.¹²⁷

<5> 1759. *La pietà d'Ester*. Componimento drammatico da cantarsi da' figlioli del Conservatorio di Loreto. Musica di alcuni figlioli dello stesso Real Conservatorio.

<6> 1760. *Il fedel custode di Gesù, e di Maria* per la festività di San Giuseppe. Componimento drammatico da cantarsi nel Real Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Musica del Signor Teodoro Giuseppe Pasquez alunno di [175] detto Real Conservatorio.¹²⁸

<7> 1760. *Fra Donato*. Intermezzo. Poesia di Trinchera. Musica di Antonio Sacchini alunno. Rappresentato in Conservatorio dagli alunni, ed in ogni luogo della Città e del Regno.

<8> 1775. *Lo nnammorato avaro* chelleta pe mmuseca. Poesia di Gregorio Francione pe lo Conservatorio de Lurito pe lo Carnevale. Musica di Alessio Locchiatto.¹²⁹

<9> 1772. *I quattro pazzi*. Intermezzo. Musica di Niccolò Zingarelli alunno.

[176] <N° IV>¹³⁰

Del Real Conservatorio di Santa Maria della Pietà detta de' Torchini

Nel terminare del secolo XVI alcuni confrati d'una piccola Chiesa detta l'Incoronatella nella Rua Catalana cominciarono l'opera di racorre i ragazzi poveri di detta contrada, e col sostenerli vestendoli caritatevolmente a loro spese con un abito lungo e zimarra color turchino davano loro tutta l'assistenza. Ingrandita l'opera fu trasportata nel locale ov'è al presente circa la metà del secolo XVII [177] ed erettoci un decente Conservatorio di musica, sotto la di-

127] Sartori n. 10672.

128] Sartori n. 9936a.

129] Sartori n. 16595.

130] Il numero ordinale si deve alla mano di Aloys Fuchs.

rezione d'un rispettabil governo di persone facoltose e dabbene. Queste colla savia di loro condotta han fatto sempre rilucere l'opera della musica più luminosa delle altre.¹³¹ Ed eccomi a darne le più circostanziate pruove.

Abbenché siam certi che la fondazione di quest'opera sia cominciata fin dal terminare del XVI secolo, pure non sappiamo quando siasi introdotta quivi l'istituzione della musica e con quali statuti, non ne ho trovato rastro fra le carte di questo colle- [178] gio. Una congregazione di persone di affari, benestanti, costumate e civili, non si sa quando e come siasi stabilita e quando abbia presa l'influenza del Conservatorio di musica; su quali leggi e statuti siasi stabilito, e come siasi poi in progresso aumentato. Io ho procurato di osservare quelle carte, che ho ricercate nel Conservatorio, e queste non portano l'epoca che del 1660, e da queste rileverò la progressione de' maestri della sola musica vocale e del contropunto, onde rilevarsi la solidità dello stabilimento.

A' 29 settembre <1660>.¹³² Per morte del Reverendissimo [179] Don Giovanni Salvatore maestro di cappella del Conservatorio fu eletto Francesco Provenzale e per secondo maestro il Reverendissimo Don Gennaro Ursino, con stanza e vitto nel luogo. Di questi tre maestri niuna cognizione hanno avuta i Signori compilatori del dizionario francese Charon et Fayolle, eppur essi furon cime d'uomini nella loro arte. I due primi furono maestri della nostra Real Cappella Palatina prima dello Scarlatti. Del Salvatore io ne diedi al nostro Real Archivio del Conservatorio della Pietà, oggi di San Sebastiano, una copia dei di lui Respon- [180] sori de' morti e quelli della Settimana Santa a 4 voci molto adattati per tali funzioni e ricercati colla

131] Così Sigismondo nella *Descrizione della città di Napoli*, II, pp. 352-353: «S. Maria della Pietà, la quale fu quivi edificata dai Confrati della Incoronatella, picciola Chiesa che sta nella Rua Catalana. Desiderosi costoro di esercitarsi in opere di pietà, cominciarono verso gli anni del Signore 1583 a raccogliere i figliuoli poveri, che andavano dispersi per la Città, sostentandoli presso il luogo denominato la Incoronatella, e vestendoli col distintivo di un abito lungo, e zimarra color turchino. Essendo poi aumentata l'opera, fu comprato questo luogo, ed a' 3. Febbraio 1592 fu dato principio alla fabbrica con una piccola Chiesa, la quale essendo mezza rovinata da un esplosione accaduta in un torrione del Castel Nuovo nel 1638, fu tosto rifatta, ed ingrandita, come si vede al presente. Intanto nel Conservatorio, che prima fu dato alla direzione de' PP. Somaschi, dopo tolto ad essi, e dato a Preti, s'introdusse la scuola di musica; e di qui sono usciti valentissimi Maestri, e fra gli altri nei principj del cadente secolo un Carasana, uno Scarlatti, l'incomparabile Vinci, Niccolò Fago, il celebre Carapella; l'inimitabile Leonardo Leo di S. Vito de' Schiavi in Provincia di Lecce, che ha prodotti tanti bravi Maestri del secolo nostro; e fra questi il fu Pasquale Cafaro morto nello scorso anno 1787, il quale fu Maestro di Camera di S. M. la nostra Regina, cui oggi è succeduto D. Vincenzo Orgitano suo allievo. Oggi tra' Maestri vi è l'egregio Contrapuntista Nicolò Sala, scolare del menzionato Leo; ma il suo stile non ha le grazie, che avea quello del suo Maestro. [...]»

132] La penna (di Fuchs?) corregge la data, originariamente «1760».

conveniente espressione;¹³³ e del Provenzale il gran *Pange lingua* a 9 voci con tutti strumenti, grave, pieno d'armonia e con ritornelli tra un versetto e l'altro,¹³⁴ e 'l *Tantum ergo*, e 'l *Genitori* tra 'l soprano a solo colle risposte e pieno de' cori, pezzo di musica che già son cento e più anni che si esegue nella Real Chiesa de' Reverendi Padri di San Domenico Maggiore della nostra città nella sacra funzione del Carnevaletto¹³⁵ per 5 giorni, nella [181] processione del Giovedì Santo e delle quarant'ore circolari, e sempre con immenso concorso: abbenché oggi pe' 'l vieto di canti ed alti in chiesa, non desta più quella celestiale armonia che formavasi allora colla consonanza di tali voci abolite; ma di ciò ragionerassi a suo luogo. Riguardo poi all'Orsino¹³⁶ mi basta l'averne avuto grande e dettagliato ragionamento col di lui discepolo fu Don Nicola Sabatini maestro di cappella de' Gelormini de' Reverendi Padri dell'Oratorio, che [182] me ne parlò col massimo trasporto; e nello stesso tempo anch'io ho trovato ch'egli era maestro e serviva la Casa Professa, Collegio Massimo e 'l Collegio de' Nobili diretto da' Padri Gesuiti; ed infatti egli nel 1690 pose in musica un dramma per quest'ultimo, intitolato la *Pandora* <festeggiandosi le reali nozze, e ciò nelle ferie autunnali>;¹³⁷ nel 1697 *Iratum in Coelus impetus a Terrae filiis ope Palladis. Harmonica fabula. In aula Collegij Neapolitani*, ed altre opere delle quali posso più ben acconcio parlare in appresso.

Nel 1691 fu ricevuto per alun- [183] no Niccolò Fago tarantino approvato dal Provenzale. Il Fago nel 1697 nel mese di settembre avendo terminato il suo tempo e volendo uscire, fu pregato dal Provenzale a rimanere per suo aiutante, atteso la sua avanzata età, e 'l Fago ubbidì onde dal Governo fu dichiarato primo maestro l'Orsino, e Fago suo primo aiutante, e nel 1701 giubilato il Provenzale, rimasero l'Orsino e 'l Fago ambidue maestri. Nel 1705 licenziato l'Orsini, passò primo maestro il Fago, ed eletto per secondo maestro An- [184] drea Basso; che giubilato nel 1718 gli fu sostituito il Reverendissimo

133] I soli responsori dei morti si trovano alla collocazione I-Nc Mus. Rel. 3078 (partitura e parti). La partitura di mano di Sigismondo è datata 1813 tuttavia il manoscritto è già citato nell'*Indice* del 1801, p. 25.

134] I-Nc Mus. Rel. 1800 *olim* 15.4.16/1. Il manoscritto è citato nell'*Indice* del 1801, p. 23.

135] «Son chiamati carnevaletti quelle solenni esposizioni del Santissimo che si fanno nel corso del carnevale [...] onde allontanare i fedeli dal baccano del carnevale»; Giuseppe Miscimarra, *Evoluzione del senso mistico delle pratiche religiose e delle cerimonie della chiesa cattolica* [...], Napoli, dalla tipografia Trani, 1847, p. 321.

136] Il nome del compositore è scritto in matita rossa, poi ratificato con la penna; è attualmente illeggibile la versione originale che sottostà alle due correzioni.

137] L'aggiunta a margine è di mano di Fuchs. Sartori n. 17746; il libretto reca la data 1690.

Don Giacomo Sarcuni; e questi passato nel Reverendissimo Capitolo e poscia maestro del Duomo di Napoli, fu eletto in suo luogo per secondo maestro Don Giovanni Gualberto Brunetti, ma per passaggio del medesimo alla Cattedrale di Siena, fu eletto Geronimo Abos maltese.

In tal frattempo uscirono dal Conservatorio Domenico Sarri della Provincia di Lecce, che fu in progresso gran maestro nell'arte, e morto maestro nella Real Cappella di Napoli; Carlo Cotumacci, che riuscì [185] gran contrapuntista, e morto primo maestro del Conservatorio di Sant'Onofrio. Nel 1711 ne uscì Francesco Feo, e nel 1718 Nicola Sabatino poc'anzi da me nominato, ambi riusciti eccellenti sì nella chiesa che ne' teatri.

Nel tempo anzidetto vi entrarono per alunni Domenico Merola, che fu maestro in San Domenico Maggiore in morte del Giordano, ed Egidio Duni, di cui mi riserbo a tessergli a suo luogo un elogio per rivangare i sublimi di lui talenti.¹³⁸ Nel 1728 a' 10 settembre fu ricevuto per alunno Nicola Iommelli di Aversa, stante [186] una relazione favorevole fattagli dal primo maestro Nicola Fago e dal Padre Rettore del luogo di esser egli bravo cantante di tenore ed istruito nel contropunto. Ecco ch'egli non era più in Sant'Onofrio, e perché? Si dirà da me nella sua vita. Ma qui acciò non me ne dimentichi, dico solo che i rettori e vice-rettori non debbono esser preti né frati, né tenere presso loro nel luogo nipoti, pronipoti, parenti. Chi ha fior di senno m'intende.

Nel 1732 entrò per alunno Nicola Sala.

Nel 1734 a' 18 ottobre fu giubilato [187] il secondo maestro Andrea Basso per la sua decrepita età, ed eletto in di lui luogo Leonardo Leo, ed in dicembre del 1735 ricevuto per alunno Pasquale Cafaro,¹³⁹ che nel 1754 per rinunzia dell'Abos fu poi eletto per secondo maestro del luogo; ed essendo contemporaneamente passato agli eterni riposi il Nicola Fago, diventò primo maestro il Lorenzo Fago figlio del medesimo. Nel 1785, a' 23 gennaio giubilato Lorenzo Fago passò il Cafaro a primo maestro, e fu fatto Giacomo Tritto secondo, poscia in dicembre 1787 morto il Cafaro, fu sostituito in di lui luogo Nicola Sala, ed in questo stato era il Conservatorio allorché accadde in esso l'unione degli altri due.

Intanto lungo sarebbe assai questo articolo, se volessi partitamente dar conto di tutti coloro che hanno appresa l'arte in questo Conservatorio, che senza burbanza asserir posso potergli dare il primato tra gli altri, ed a ciò contestare mi contenterò alla rinfusa dare un elenco de' soggetti che in esso hanno appresa l'arte e lasciato il loro nome immortale.

¹³⁸] L'elogio di Duni si trova alle pp. 156-161.

¹³⁹] La matita rossa di Kandler corregge il nome, erroneamente scritto come "Crifaro".

Oltre ai di sopra nominati si [189] distinsero: <1.>¹⁴⁰ Pietro Comes, <2.> Pietro Paolo Ciannelli, <3.> Gregorio Sciroli, <4.> Antonio Corbisieri, <5.> Giuseppe Caruso di Casoria, il di cui figlio si ha fatto onore in diversi teatri d'Italia, <6.> Angelo Tarchi di Caserta, <7.> Francesco Bianchi cremonese, <8.> Gaetano Parise, <9.> Ferdinando Auletta, <10.> Gaetano Marinelli, <11.> Michele Perla, <12.> Antonio Auriemma, <13.> Antonio Amicone, <14.> Giuseppe Farinelli, <15.> Diego Zucchinetti, <16.> Giuseppe Melli, <17.> Filippo Lorelli, <18.> Vincenzo Ciuffolotti, <19.> Raimondo Desio, <20.> Costantino <21.> Rieci, <22.> Ercole Paganini, <23.> Gaspare Spontini, <24.> Francesco Mancini, [190] <25.> Francesco Feo, <26.> Domenico Merola, <27.> Gaetano Vignola, <28.> Antonio Brunetti, <29.> Pasquale Errichelli etc.

Circa i Signori Ministri Delegati di questo Conservatorio non mi trovo aver notato, sennonché nel 1774 il Consigliere Don Ignazio Mancini ne avea allora la direzione e che a 22 marzo 1777 fu delegato il Consiglier Don Vincenzo Boragine gran dilettante di musica. Finalmente a' 19 ottobre 1791 fu il Consiglier Don Saverio Mattei nominato Delegato di Sant'Onofrio e Pietà col seguente Real Dispaccio.

[191] Al Consiglier Mattei!¹⁴¹

La deplorabile cadenza in cui sono i tre conservatori di musica di questa Capitale, che hanno in altri tempi prodotti tanti valenti uomini, dopo di aver fatto determinare il Clementissimo animo del Re, intento continuamente alla felicità, ed alla gloria de' suoi amatissimi sudditi, a richiamare qui in Napoli con un proporzionato assegnamento Don Nicola Piccinni soggetto celebre in tutta l'Europa per dirigere i suddetti conservatori, ha medesimamente messo la Maestà Sua a destina- [192] re Vostra Signoria Illustrissima per Delegato de' due conservatori di Sant'Onofrio, e della Pietà de' Torchini; nella sicurezza, che com'ella, oltre delle tante cognizioni, di cui è fornita, è ben anche intendentissima di musica, può moltissimo influire alle amorose sue benefiche sovrane intenzioni. Nel Regal Nome, e con mio particolar piacere, ne la prevengo per sua intelligenza, e governo; essendosi già dati i corrispondenti ordini per l'adempimento ai governadori di detti due conservatori.

Palazzo [193] 19 ottobre 1791 = Don Carlo de Marco = Signor Consigliere Don Saverio Mattei.

A' 17 novembre 1791 ebbe il Mattei il possesso di Delegato di questo Conservatorio, ed a' 21 marzo 1794 fu eretto nel medesimo l'archivio musicale per opera di esso Signor Delegato e fui scelto per archivario, avendolo formato

¹⁴⁰] I numeri progressivi si devono ad Aloys Fuchs.

¹⁴¹] Il punto esclamativo è un'aggiunta posteriore a penna.

colle carte da me somministrate. Ho dato per ora il primo saggio come, e con quali carte fu fondato l'archivio, il primo indice di quanto fu incassato nella fondazione; nel terminar di questa mia opera darò conto del suo aumento, delle nuove disposizioni delle quali abbisogna, e quale van- [194] taggio ed utile abbia recato all'arte per aver conservati i più celebri originali dell'arte da consultarli, <imitarli>¹⁴² e formarsi lo stile su de' più eccellenti modelli.

Elenco di tutte le composizioni musicali fatte dagli alunni del Real Conservatorio della Pietà, ed eseguite dagli alunni

1669. *La colomba ferita*. Per Santa Rosalia. Poesia del Dottor Giuseppe Castaldo. Rappresentata nel Real Palazzo dagli alunni. In fine. *La licenza spagnuola*. Musica di Francesco Provenzale.¹⁴³

1712. *La infedeltà abbattuta in Assisi, con la fuga de' Saraceni*, a gloria di Santa Chiara. Rappresentata in Conservatorio dagli alunni sotto il Governo del [195] Regio Consiglier Don Carlo Antonio de Rosa Delegato. Poesia dell'Abbate Gaetano Maggi.¹⁴⁴

1713. *Il trionfo della castità di Sant'Aloisio*. Poesia di Nicola Corvo rappresentata in Conservatorio con musica di Leonardo Leo alunno dello stesso. Dedicato alla Contessa Camilla Barberini Borromei Vice-Regina.¹⁴⁵

1714. *Il martirio di Santa Caterina Regina di Alessandria* rappresentata nel Conservatorio con musica di Francesco Feo stato alunno del medesimo, dedicato alla Contessa Daun Vice Regina di Napoli.¹⁴⁶

1716. *L'umiltà premiata per Santa Elisabetta* Regina d'Ungheria, rappresentata in Conservatorio con musica di Giacomo Sarcuni alunno [196] dedicato alla stessa Vice Regina.¹⁴⁷

1717. *Santa Fortunata Vergine e Martire*, rappresentata in Conservatorio con musica di Giacomo Sarcuni. Poesia di Niccolò Corvo, dedicato a Sua Eccellenza il Vicerè Conte Ferdinando Daun.¹⁴⁸

1733. *Il trionfo della penitenza* per la Festività di Santa Maria Maddalena. Mu-

¹⁴²] L'aggiunta è in matita rossa, poi ricalcata a penna.

¹⁴³] Sartori n. 5903 riporta il libretto dell'opera del 1670, con musica di Provenzale dedicata agli allievi del Conservatorio di Santa Maria di Loreto.

¹⁴⁴] Sartori n. 13089.

¹⁴⁵] Sartori n. 23756.

¹⁴⁶] Sartori n. 14997.

¹⁴⁷] Sartori n. 24253.

¹⁴⁸] Sartori n. 20901. Il viceré si chiamava in realtà Filippo (Wirich Philipp von Daun, 1669-1741).

sica del clerico Don Carlo Petrucci alunno, cantato dagli alunni.

1734. *Divota rappresentazione* di un miracolo di San Vincenzo Ferreri. Musica di Giuseppe Bonno della Città di Vienna, ed alunno del Conservatorio. Il nominato Bonno, dopo appresa l'arte, tornato in Vien- [197] na fu dichiarato maestro della Imperial Corte, ove pose in musica diverse cantate e drammi del Metastasio, e per la prima volta, e sempre con plauso, siccome dalle opere di questo divino poeta.

1730. *La Geneviefa, ovvero L'innocenza difesa dall'inganno*, da rappresentarsi in Napoli nel Real Monistero di Santa Chiara dagli alunni, con musica dell'anzinominato maestro Bonno, opera dedicata all'Eccellentissima Madre Abbadesa Donna Antonia Capece.¹⁴⁹

1766. *Il teatro della Grazia*. Opera cantata dagli alunni, con musica del loro compagno Nicola Salzani Poesia del Signor Consigliere Don Ignazio Mancini Delegato.¹⁵⁰

1778. *L'archetiello* rappresentato [198] in Conservatorio nel Carnevale con musica di Angelo Tarchi alunno.¹⁵¹ Con quattro alunni eunuchi da donne, cioè Bologna, de Filippis, Rosselli,¹⁵² ed Antico. Michele Perla¹⁵³ tenore, Platone e Bartocci da bassi.

1792. *La letterata fanatica*. Comedia di Giovanni Battista Lorenzi, rappresentata da' giovani alunni nella Pietà, con musica di Vincenzo Ciuffolotti alunno nel Carnevale. Più *Il dottorato di pulcinella*, farsa con maschere. Poesia dello stesso Lorenzi, con musica dell'alunno Giuseppe Farinelli.¹⁵⁴

1806. *Ester ed Assuero*. Oratorio a più voci, musica dell'alunno Francesco Catuogno. Poesia [199] di Domenico Piccinni, cantata nel Refettorio del Conservatorio con massima decorazione per più sere ed indicibil concorso.

1807. *Giuseppe riconosciuto*. Oratorio del Metastasio, con musica dell'alunno Vincenzo Fiodo di Taranto, cantato con pari concorso in Conservatorio.

Oltre a ciò, essendo Delegato del Conservatorio il Consiglier Mattei furono posti in musica tre salmi del medesimo cioè:

<17.> *La pubblica allegrezza*. Cantata di Saverio Mattei tratta dal Salmo CXLVII.

149] Sartori n. 11513, datato 1735.

150] Sartori n. 22875, datato 1774.

151] A margine un'annotazione in matita rossa recita «Alunno del Conservatorio».

152] Nell'originale il nome è storpiato in "Rassolb". Si ricava la lezione corretta dal libretto (Sartori n. 2389).

153] Sartori trascrive dal libretto "Michele Penna" (n. 2389).

154] Sartori n. 14185.

Musica dell'alunno Vincenzo Ciuffolotti.¹⁵⁵

<17.> *Il Regno del Messia*. Can- [200] tata di Saverio Mattei, tratta dal Salmo XCVI. Musica dell'alunno Giuseppe Farinelli.¹⁵⁶

<17.> *L'uomo contento quando è in grazia di Dio*. Cantata di Saverio Mattei tratta dal Salmo XCIX. Musica dell'alunno Ercole Paganini.¹⁵⁷

Queste tre cantate poste in musica dai tre sopranominati bravissimi alunni furono con solenne pompa fatte eseguire dal prelodato Consigliere Mattei in sua casa una sera coll'intervento di moltissima nobiltà e magistratura, ove i tre maestri ricevettero somme lodi [201] e gli alunni esecutori infiniti applausi; e di tal festa data per solo vantaggio del Conservatorio se ne parlò vantaggiosamente per Napoli e ne giunsero fino alla Real Corte i più felici rapporti; e quindi tra per le *Litanie* del Sassone e 'l *Miserere* del Jommelli eseguite colla maggior pompa nella Chiesa della Pietà, tra per questa festa data dal Delegato Mattei crebbe la stima e la fama del Conservatorio a segno che veniva stimato il più bel regolato e 'l più istruito nell'arte.

[Il Musicale Liceo del 1807]

Qui fo fine a parlar de' quattro [202] tro nostri conservatori, quasi tutti e quattro fondati nel XVI secolo, poscia ridotti a tre nel XVII sino al XVIII, ed in quest'ultimo ridotti a due, cioè uno Loreto, cui erasi incorporato Sant'Onofrio, e questi finalmente unito alla Pietà de' Torchini, ma a buon conto rimasto un solo Musicale Liceo nel 1807. Or veggiamo se questo è stato un aumento o deterioramento dell'arte.

Deterioramento io sostengo, per vari principi. Primieramente questi quattro conservatori furono dapprima edificati e governati dalla pietà [203] de' fedeli, ed ognuno di essi sotto di un dato particolare governo ed in faccia ad un pubblico intiero guidava pel morale e pel fisico i suoi allievi, e ciò sempre in faccia ad un governo cui era subordinato, e col rimanere sempre responsabile in faccia a tre altri istituti sul medesimo turno. Ecco quella emulazione tanto vantaggiosa pel progresso delle belle arti. Ecco ciò che ha di giorno in giorno contribuito alla perfezione dell'arte medesima. Cioè quando si apparteneva

155] Vincenzo Cefalotti, secondo Sartori n. 19287. Copie della partitura sono custodite in I-Nc 1.3.25 *olim* Cantate 347; I-Nc Cantate Appendice 74.2A-C1; I-Nc Rari 10.7.15/12 *olim* R.1.1/p.

156] Copie della partitura sono in I-Nc Mus. Rel. 545/1-28 *olim* X.1773; I-Nc 1.3.24 *olim* Cantate 356; I-Nc Rari 15.15/7; I-Nc 21.5.9 *olim* Mus. Rel. 544.

157] Due esemplari della partitura in I-Nc 1.3.23 *olim* Cantate 209; I-Nc 21.5.19 *olim* Cantate 208.

agli apprendisti; ma ben diverso [204] era l'oggetto riguardo ai maestri teorici e compositori.

Ogni conservatorio avea un Direttore, due maestri di contropunto, maestri di belle lettere, maestri di violino e violoncello e contrabbasso; maestri di strumenti da fiato, cioè flauti, oboè etc. ed altro per le trombe e corni, un Rettore, un Vice Rettore, più prefetti, servienti senza numero etc., e così moltiplicati in tre altri locali, ecco quanta gente viveva impiegata alla perfezione di quest'arte; ogni individuo della quale era animato della gloria che il governo del suo istituto [205] fosse superiore e grandeggiasse su degli altri tre. Oggi uno è il locale, uno è il governo: la gara non può aver luogo tra gl'individui dello stesso locale perché vi è sempre un complotto fra loro; i maestri non possono né debbono dimostrare parzialità pe' loro discepoli onde non far nascere disturbi, e così tutto menan buono, basta che vengano puntuali i loro appuntamenti.

Inoltre ciascuno de' quattro conservatori avea le sue rendite in arrendamenti, partite, censi, padule,¹⁵⁸ stabili etc. e su di questi fondavano il mantenimento dell'opera [206] onde poterla allargare o restringere, e perciò ciascuno pensava ai suoi particolari vantaggi, col prender più musiche in Napoli e fuori, oratori, opere etc.; e quindi crescendo il vantaggio ed il lucro, prender sempre nuovi allievi e quelli più abili gratificarli sempre più, e questi amare e vantaggiare con tutto il loro spirito e valore la loro casa, col servire non solo per loro particolar vantaggio il luogo, ma essere ben veduti e ben tenuti dal Governo del medesimo e da' stessi maestri e direttori. Cosa che oggi essendo il Conser- [207] vatorio presente unico e solo, e non essendovi musiche, né opere, né accademie, non nasce pel medesimo alcun particolare rapporto, onde ciascuno degli alunni non ha alcuna premura pe' vantaggi del luogo e pensa solo a ciò che giova a se stesso.

I maestri medesimi del medesimo unico Conservatorio, comeché non hanno professori maestri loro competitori al regolamento di altro musicale istituto, non hanno dunque una molla che gli spinga a' vantaggi del luogo in cui preseggono, perché son persua- [208] si che i loro alunni non hanno altra rivalità che tra loro stessi, e questa senza forza, perché essi non scrivono per obbligo ma per loro mero esercizio.

Pria i conservatori aboliti prendevano per alunni quei ragazzi poveri ch'erano dell'opera, cioè orfani, derelitti, di età minore, eunuchi per disgrazie o

¹⁵⁸] Nota a margine di Kandler con una spiegazione del termine in tedesco, <Gemüsegarten> ("orti"), in matita rossa poi ripassata in inchiostro. La traduzione è però imprecisa: un "padule" è una specie di palude.

malattie o nati naturalmente tali, da poter giovare nell'arte musica pei soprani e contralti, senza de' quali, particolarmente nelle chiese, non vi è né vi può essere armonia, persone cadute in miseria onde soccorrerli insegnandogli [209] un'arte; così oggi nella presente costituzione del novello unico Conservatorio si prendono al più al più figli di professori poveri, persone raccomandate dalli supremi agenti della Commissione del luogo, forestieri o paesani secondo i vari loro rapporti; né i maestri sono punto consci di chi entra o esce dal Conservatorio, né s'intrigano di altro se non in ciò ch'è di mera loro obbligazione.

In proposito di ciò mi rammento che in una mattina dello scorso anno 1820, trovandomi nella stanza del maestro Direttore Don Niccolò Zingarelli [210] per fargli osservare una mia composizione, fu introdotto da lui un uomo sessagenario con un ragazzo di circa 10 in 12 anni, che gli disse esser venuto in Napoli da Bari per voler situare nel Conservatorio quel suo ragazzo eunuco, cui avendogli risposto Zingarelli che gli veniva proibito di ricevere eunuchi, così il barese gli mostrò i documenti che il figlio era divenuto tale per una fiera malattia, con fedì autentiche del parroco della municipalità del luogo, de' medici che l'avean curato, de' cerusici che aveangli fatta l'amputazione [211] e de' più civili paesani; ma il Zingarelli, dopo averlo compatito, lo licenziò dicendogli non aver che fargli, onde andasse a' superiori del luogo. Come io restassi commosso a tal atto non saprei dirlo; ma non potei fare a meno di compiangere il povero padre e 'l giovanetto, che non trovava soccorso nell'infelice suo stato.

Già in oggi perché il Conservatorio, se si cerca da qualche pio luogo una musica, non essendovi in Napoli altro modo di averne una¹⁵⁹ da risparmio, bisogna adattarsi alle circostanze, bere o affogare. Non vi sono nel Collegio che due o tre messe vecchie e muffite, e così di [212] vespri, litanie, tantum ergo etc. Saliti gli alunni su l'orchestra mettono mezz'ora e più per accordare; suonano poscia qualche sinfonia strepitosa di Bethoven, di Hoffmaister, di Haydn, che non finisce mai, poco conveniente alla chiesa, né scritta da' nominati autori per sacra pompa ma per grandi e pubbliche accademie. Siegue poi la messa o il Dixit; ma ne' ripieni non si degnano i grandi di sprecar il loro fiato e perciò non cantano né Credo né Magnificat ne' quali non vi son soli, ed alle volte accade che i ministri [213] del Santuario rimangono soli sull'altare, né trovano chi loro risponda un Amen. E perché ciò? Perché il Collegio di musica è unico ed i maestri, i direttori, il governo per una mal sana politica

159] Aggiunta in matita rossa «musica».

soffrono gli alunni provetti, senza de' quali diventerebbe un collegio di pupi.

Quello per altro che non posso dissimulare si è che i maestri moderni del Conservatorio non hanno quell'impegno per il luogo che aveano gli antichi maestri. Pria di ogni altro non si danno cura di formare nuove messe, salmi etc. adattati pe' loro alunni; non curano di assistere (o almeno lo fanno assai di [214] rado) ai concerti, laddove a tempi miei i Duranti, i Leo, i Cafaro etc. erano assiduissimi, né permettevano che gli alunni suonassero in pubblico una piccola sinfonia, sepprima il violino maestro non l'avesse sonata con essi loro due e tre volte, o cantassero un salmo, una loro messa, mottetto o altro, se il maestro compositore non l'avesse esso stesso guidata in concerto pei tempi, l'espressioni, i forti e piani; e quindi allorché si eseguivano in pubblico erano tante miniature; ed io mi ricordo che un giorno [215] assistendo Durante ad una musica di qualche soggezione, comeché il primo violino si portò molto male, lo tenne due giorni carcerato in Conservatorio a pane ed acqua e la mattina seguente fe' guidare l'orchestra dal maestro del luogo Niccolò Fiorenza ed obbligò l'alunno a pagarlo. Tanto era lo zelo degli antichi maestri che nutrivano pel Conservatorio e per l'onore de' loro allievi.

Ed è da riflettersi, che la musica deve insegnarsi da maestri teorica e pratica. E come no? Il solfeggio quando s'insegna bisogna che si badi alla intonazione, al tempo, [216] al fiato, alla giustezza delle appoggiature, al trillo, ai mordenti, e segnantemente alla espressione: ma soprattutto alla disposizione del personale del cantante. Cosa ne fate d'un cantante che mentre gorgheggia muove e sventola il capo, contorce il collo e tutta la persona e sembra essergli venuto un accidente? Altri che nel prender fiato fanno metter paura e pare che patiscano d'asma? Queste ed altre sconcezze bisogna che ben per tempo si notino e si evitino, perché se prendono piede non si tol- [217] gono più. Il gran cantante Antonio Raaf faceva ridere quando nel terminar dell'aria si accingeva ad una cadenza, che andava poi a finire trillando sulle punte de' piedi e movendo tutto il corpo, terminando alfine con un passo avanzato che faceva temere non stramazasse al suolo colla faccia per terra. Ecco gli effetti de' vizi presi sin dal principio.

Lo studio della musica, massime per coloro che vogliono diventarne maestri e compositori, deve andare assolutamente unito a quello della lingua latina pel servizio della chiesa negl'inni e cantici, e della [218] lingua italiana pel servizio de' teatri. Che vergogna orrenda è quella per un maestro, se fosse all'oscuro dell'una e dell'altra? Come dare quella espressione conveniente al senso e variarla seguendo un senso diverso? Come distinguere quando termina un periodo e quando ne comincia un altro che nulla ha che fare col primo? Ecco come è di necessità di mezzo lo studiare e conoscere a fondo il

latino: ecco il perché in tutt' i conservatori da noi qui sopra menzionati vi è sempre stato costituito un maestro di lingua [219] latina, presso del quale ne' giorni e nelle ore stabilite deve assolutamente il giovane maestro andare ad apprendere questa lingua, la quale abbenché oggi vergognosamente abolita in Italia con sommo deterioramento delle scienze divine ed umane, pure per non essersi questa lingua per divina disposizione finora abolita nelle sacre preci ed uffizi e nella ecclesiastica liturgia, così conviene che colui il quale deve porre in musica gl'inni (per esempio) deve sapere, ch'essi sono tutti in versi ed in vario metro, e non sempre un verso termina col senso, per [220] cui facendo terminar la musica colla desinenza del verso si guasta il senso a segno che qualche volta non volendo si può dire cantando un'eresia. So che questo articolo per gli alunni presenti è per essi come un cabalone¹⁶⁰ del lotto (*risum teneatis amici*);¹⁶¹ ma conchiudo ch'io parlo per loro vantaggio e parlo perché il Governo abbia in ciò una cura particolare, prendendone esatto conto, per loro proprio onore, con chiamare almeno una volta il mese i giovani maestrelli in sessione e prendendo in mano il Divino Uffizio l'aprano a sorte e [221] facciano leggere ad essi un salmo, un'antifona, un inno, e quando troveranno in ciascuno di essi una crassa ignoranza, prendano conto da' maestri e facciano sentire all'alunno, che assolutamente sarà cacciato dal Conservatorio, se seguita l'incominciato disvio dallo studio.

Ma che parlo del latino? Oh e fosse in piacer del Cielo che sapessero almeno l'italiano! Possibile? Eppure è così. Si faccia legger loro in sessione una pagina di qualche oratorio del Metastasio e si vegga se sanno leggerla a senso. [222] Salvo pochissimi che leggeranno a senso, niuno però vi saprà dire l'endecasillabo che sia, il metro, la rima, lo sdruccio, il tronco etc.. E come può ottenersi ciò se non si obblighino i maestri che vanno a prodursi, a studiare per lo meno un piccol trattato di poesia italiana per loro istruzione? Giambattista Lorenzi poeta e scrittore drammatico, morto sulla fine dello scorso secolo, comeché fu egli mio strettissimo amico, nel tempo che uscì Paesiello dal Conservatorio di Sant'Onofrio e si presentò a lui [223] per scrivere un'opera buffa, mi diceva ch'egli era una pura talpa in genere non solo di poesia, ma anche di saperla leggere a senso; non sapeva cosa significasse il parlar da parte, l'ironia, l'interrogativo etc., per cui vedendolo in tale stato e trovandolo insieme voglioso anzi avido d'istruirsi, gliene venne pietà e prese con piacere a dirozzarlo, per quanto però portava il genere teatrale, e Paesiello seppe trar-

160] Nell'originale: «cabolone». Una «cabala del lotto» vale qui figurativamente una cosa imprevedibile e incomprensibile.

161] «Potete, o amici, trattenere il riso?» (Orazio, *Ars poetica*, 5).

ne profitto. Ecco perché oltre lo studio del latino vi bisogna nel Conservatorio anche lo studio della poesia italiana. Io promisi- [224] si al fu Consigliere Mattei di farne un trattatino italiano e lo feci, ne conservo lo bozzo; ma mi rammento che ne feci una copia e la regalai al maestro Bianchi allora mio sviscerato amico nel Conservatorio della Pietà, e del quale ne conservo tuttora inconsolabilmente l'infausta memoria della sua ferale perdita.¹⁶²

Ma se l'arte è molto decaduta coll'abolizione di quattro conservatori e ridotti in uno, altra decadenza, massima, inesplicabile ha fatta coll'aver perdute due corde delle quattro della perfetta armonia. Si sono tolti affatto i sopra- [225] ni e i contralti, e sono rimasti i soli tenori e bassi. E qui alla bella prima io sostengo che tra due voci prossime non vi è più armonia. Il basso fondamentale non è che la base dell'edificio ed una sola parte che gioca su questo basso qual armonia produce? Se poi questi due agenti concertano tutti e due, qual è il fondamento che li sostiene? Ma lasciando questa disputa ai maestri dell'arte, giacché io sin dal principio di questa opera mi son protestato non esser tale, pure l'esperienza e l'orecchio mi fa accorgere di un vuoto [226] che non soddisfa all'anima e che a lungo andare produce una noia indicibile. Ma si figuri per esempio che un salmo cominci col tenore e basso, siegua col tenore a solo, poi un duo di tenori, allora il secondo tenore non farà il basso al primo? Ecco prodotta una monotonia che ristucca; e se una musica deve durar due o tre ore con queste due corde, è possibile che non rincresca ed annoi? Ma vi saranno più tenori e più bassi; ebbene vi sarà più strepito e rumore, ma crescerà più la noia e 'l disgusto. Vi sarà sempre un'armonia [227] da zoccolante, da farne fuggir dalla chiesa come si fugge da un corso d'acqua ristretto, che caschi su d'una ruota da molino. Oh povera musica, a qual duro passo sei tu nel secol nostro ridotta pel capriccio di pochi novatori, perché vorrebbero in chiesa le donne sull'orchestra, come sul palco scenico.

Evviva veramente la bella idea di costoro. Non gli basta di vedere in teatro un'Euridice vestita da Orfeo, una Didone cangiata in Enea, una Fulvia trasmigrata in Ezio, con tanta poca verisimiglianza per un tea- [228] tro eroico, e poi vorrebbero vedere più da vicino su l'orchestra l'Euridici, le Didoni, le Fulvie a cantare il *Gloria in excelsis Deo*, il *Sanctus*, l'*Agnus Dei* etc.. Mi meraviglio che si pensi sì poco conveniente al buon senso, alla illusione medesima. Dimando in buona fede a coloro che frequentano i teatri, se queste donne teatrali trasmigrate in uomini giungano a formare una nuova sensazione, con trasporto più commovente? Ma come può ciò avvenire? La propria innata

162] Le bozze del trattato sono attualmente ignote.

debolezza del sesso [229] non può mai giungere a farle acquistare in iscena la forza, la sveltezza, il coraggio, la presenza, il portamento dell'uomo. Ma l'eunuco, sebbene *est vir non vir*, a buon conto *est homo*, ha tutte le passioni, la sensibilità, la sveltezza, l'irascibile e 'l concupiscibile dell'uomo; ed abbiamo esempi nella storia che vi sono stati degli eunuchi di coraggio e di senno. Basta dire che a' miei giorni ho trattato con Mazzanti letterato e mattematico insigne, ed un Farinelli giun- [230] to ad essere primo ministro in Madrid commendato e rispettato da una Nazione molto difficile a soffrire in tal posto un musico, un evirato. E Napoli poi non andrebbe al teatro, perché vi cantasse un musico, un eunuco? *Oh sanctas gentes, quibus haec nascuntur in hortis numina!*¹⁶³ Ma che si vuol fare? Non tutti pensano ad un modo. Abbiamo a' nostri dì nel teatro romano, che non vi si soffrivano donne né cantatrici, né ballerine, ma in loro vece eunuchi e ragazzi. [231] Questo è un altro paio di maniche: ma al presente questo uso si è tolto, ma non si son tolti dal teatro gli eunuchi, che si sostengono ancora nell'orchestra della Cattedrale di Roma; ma sinora non si è veduto in tutto l'orbe cattolico cantar sulle orchestre nella chiesa: e perché? I. Perché la santità del luogo no 'l comporta. *Domus mea, Domus orationis est.*¹⁶⁴ Sarebbe un incentivo a' fedeli, che invece di assistere alle sacre funzioni con animo penetrato ne' divini misteri e dedito alle contemplazioni celesti, senza fallo si deviereb- [232] be dalla conveniente interna penetrazione al santo incruento sacrificio e sarebbe sviata dalle armoniche lusinghe delle incantatrici sirene. II. Il partito di ciascuna delle cantanti, se più d'una ve ne fosse, potrebbe cagionar qualche tumulto in chiesa, con tanto disprezzo della Casa del Santo de' Santi, e l'indecenza e disprezzo del Sacro luogo ne sarebbe la conseguenza. III. La inevitabile cattiva pronuncia del latino idioma per le donne, se fan ridere alle volte per i musici farebbero sganassar dalle [233] risa per le donne, che intendono assai meno de' musici ciò che dicono, e qualche volta accaderà ciò che a me accadde in una conversazione, ove per una festività della Beata Vergine una dilettante cantando un mottetto latino invece di pronunziare *in utroque sperando*,¹⁶⁵ cioè in *Patre, et Sancto spiritu etc* pronunciò *in utero que spirando* produsse un riso universale, onde la povera donna talmente si avvillì che non volle cantare più l'aria del suo incominciato mottetto. Or considerate se ciò fosse addivenuto in chiesa.

[234] Mi si risponde: E non sono le suore ne' sagrati chiostri, che cantano diuturnamente i Divini Uffizi? Ed io replico: Le vergini e le suore a Dio

163] "O sante genti: per loro gli dei nascono negli orti!" (Giovenale, *Satira XV*, verso 10).

164] "La mia casa è casa di orazione" (Luca, 19:46).

165] "Sperando in entrambi".

sagrate siccome sono ammesse da Chiesa Santa a cantare quotidianamente gli Uffici Divini, sono di edificazione non solo a' secolari, ma agli ecclesiastici stessi, e specialmente le benedettine, le francescane, le domenicane: ma queste donne cantano ne' loro coretti, dentro le loro grate, né si espongono alla vista de' fedeli per far pompa delle [235] loro voci, né delle loro qualità personali. Eppure quando è il tempo della Santa Ebdomada, qual concorso non si vede nelle loro chiese per solo udirne la bellezza delle loro voci, senza ammirarne quella de' loro volti, delle loro avvenenze, delle loro attrattive, e cresce nelle chiese il concorso a segno che diventa un mercato. Or si consideri che sarebbe se questo concorso nascesse dal vederne le bellezze, le attrattive, le seducenti mosse, onde allettare e sedurre gli animi de' concorrenti alle musiche in giorni così santi, così compuntivi! [236] Ma poi finalmente qui di che si tratta? Di sentir le cantanti vis à vis?¹⁶⁶ E nel teatro non basta? Ivi possono soddisfarsi gli orecchi e gli occhi di questi ammaliati dalle incantatrici sirene, ma che vale vederle da uomini, da eroi, quando non lo sono né possono esserlo? Si prenda dunque la risoluzione che le donne in teatro cantino da donne e facciano le parti di donne; le parti da uomo i giovani tenori e le parti de' vecchi, sovrani, o padri, o tiranni i più anziani e forti tenori, o i più eclatanti, chiari ed armoniosi bassi, ed ecco salvata pel teatro eroico la [237] verisimilitudine, l'armonia, l'eguaglianza delle voci, com'è il presente costume dai cori di quattro voci cioè soprane e contralte naturali perché donne, e tenori e bassi perché uomini, vi si mantiene sempre la più vera e più perfetta armonia, senza che nella scena vi soffra (come vogliono gli antagonisti degli eunuchi) la menoma inverisimilitudine, né lo sconcio di veder cantare le donne da uomini con tanta vergogna del buon senso e della ragione.

Mi riserbo nella ultima parte di quest'opera il dimostrare che se i due tralandati secoli siansi sofferti nelle chiese e ne' teatri <gli ennucci>¹⁶⁷ per le parti di canto ed alto, nulla vi ha [238] contribuito né il capriccio, né il costume, e la Chiesa Cattolica madre della carità cristiana nulla ha fatto contro al buon senso ed alla religione se l'ha fatti cantare nelle chiese e cappelle della sua metropoli, cioè Santa Maria Maggiore, San Giovanni Laterano e la Cappella del Papa, per aver anche ammessi ed onorati del sommo sacerdozio gli eunuchi medesimi, per non aver essi mai lasciato di esser uomini, dopo sofferto un male da essi mai scelto né desiderato, ma per esser divenuti tali per malattie e senza volontà, o con sentimento.

166] «vis-à-vi» nel manoscritto.

167] L'aggiunta a margine si deve alla matita rossa di Kandler, poi ripassata in inchiostro.

[239] Prima di terminar questa seconda parte della mia opera, voglio qui trascrivere e dare al pubblico i primi rapporti fatti nel ridurre in uno i tre conservatori anzidetti, con alcune mie annotazioni, onde rilevarsi e mettersi al giorno lo scopo dell'opera presente e conoscersi sempre più qual sia e donde abbia avuta origine il presente odierno decadimento di questa sovraumana e mirabil arte, per cui la nostra Italia e più il nostro Regno avea fissata la sua fama e lustro in tutto il rimanente della colta Europa.

Nuovo piano di regolamento pe' due conservatori di musica [240] Santa Maria della Pietà, e Santa Maria di Loreto ([240n] già unito a quello di Sant'Onofrio, che fu nello stesso tempo dismesso, come si disse nella pag. [89].)

[240] La musica è quella fra tutte le belle arti che più onorano l'Italia e particolarmente la Città di Napoli, per la musica appunto avviene che Napoli sia giustamente famosa, perché fra tutte le città d'Italia ella è stata la più feconda di celebri maestri di musica, così in qualità di compositori che di esecutori, potendosi dire ben anche ch'ella sola ne abbia prodotti più che il resto d'Italia ed anche della intiera Europa. Questa musica, il di cui principale oggetto è la [241] imitazione, in mano di un eccellente maestro diventa un'arte capace di dipingere i più bei quadri, di eccitare i più bei sentimenti, di muovere le più forti passioni, di gareggiare colla poesia, di donarle una nuova forza e vigore, di abbellirla con nuove grazie e di trionfarne col coronarla.

Non può dubitarsi che i progressi di quest'arte in Napoli sian dovuti agli antichi stabilimenti di questa città, destinati ad allevare i giovanetti. Nel numero di tali stabilimenti eranvi sin dal secolo XVI quattro conservatori de' Poveri di Gesù Cristo, di Sant'Onofrio, di Santa Maria di [242]¹⁶⁸ Loreto, di Santa Maria della Pietà de' Torchini, diventati famosi per la quantità di eccellenti soggetti dai medesimi usciti. Scarlatti, Porpora, Carapella, Fago, Leo, Durante, <Jommelli, Perez,>¹⁶⁹ Pergolesi, Vinci, Piccinni, Traetta, Sacchini, Paesiello, Bianchi, Cimarosa, e tanti altri che lungo sarebbe tesserne catalogo, hanno appresa una tale scienza in questi conservatori. Le circostanze de' tempi han portato che i due primi sono stati dismessi ed al presente non vi sono in Napoli che la Pietà e Loreto, e questi così mal concii che se la provvidenza del Sovrano non si determina a sollevarli dallo stato di [243] languore in cui sono, dovranno anch'essi abolirsi cedendo sotto il peso della miseria e dell'abiezione.

[243n] Il Re ha stabilita una sola casa di educazione e stabilimento per la musica in San Sebastiano, ove unironsi tutti i tre rimanenti conservatori, locale magnifico nel più bel sito di Napoli da potersi agiatamente dimorare il dop-

168] All'inizio della pagina, in matita rossa a margine «Conservatorij».

169] In matita rossa a margine vi è l'annotazione di Kandler «Jommelli, Perez più a noi vicini»; ricalcati in inchiostro sono solo i nomi dei due compositori.

pio degli alunni. Dapprima tolse le antiche zimarre, [244n] vestì gli alunni più decorosamente e quasi al pari della sua Real Paggeria, con calze di seta bianca, cappello a sufflè, pistagna al collo ricamata, <in argento>¹⁷⁰ con una cetra, che uscivano per la città in unione, assistiti da camerieri, come i collegi de' Caraccioli, de' Capeci di Pizzofalcone con sommo decoro e pulizia, e così del trattamento nell'interno del Collegio.

[243] Or siccome la provvida vegliante cura del nostro amatissimo Sovrano non lascia di mirare con occhio benigno qualunque opera che tenda al comun bene e vantaggio, vi è quindi tutta ragione di sperare che con particolare [244] provvidenza voglia cercare ogni mezzo efficace a promuovere ed incoraggiare quest'arte, che ha dato tanto lustro a' suoi Regni, con badare all'ingrandimento ed economia di questi due Reali Conservatori.

[244n] Il Re avea fatto il massimo dell'opera, il Governo dovea fare il meno e farsene un merito.

[244] In rapporto a' cennati interessan- [245] tissimi oggetti, sarebbe d'uopo che quel Ministro togato che presiede oggi ai medesimi in qualità di Delegato, dovesse preseder- vi eziandio in qualità di Protettore, perché non solo s'incaricasse dell'amministrazione della giustizia per gl'interessi del Conservatorio, ma come un padre badasse a tutto ciò che potesse contribuire all'ingrandimento, direzione, economia e vantaggi del luogo.

[245n] Ciò fu eseguito in appresso ed allorché il Conservatorio unico della Pietà e Loreto passò a San Sebastiano: ma la rimozione del Delegato in progresso si ottenne, ed oggi con non piccolo interesse del luogo per gli affari contenziosi del Conservatorio si agisce ora dal Giudice del Circondario, ora dal Tribunal Civile etc. col mas- [246n] simo detrimento ed incomodo del luogo e de' suoi Procuratori ed Avvocati. Il Delegato però non dovea né poteva far mai da Protettore, perché cosa contradicente.

[246] Circa al Governo, quel che al presente si pratica ne' due Conservatori è lodevolissimo: soltanto si richiederebbe che i Governadori dovessero durare nella loro carica almeno per anni quattro, mettendosi in tale frattempo a giorno di tutt'i rapporti del luogo, e l'elezione farsi per terna, umiliandola alla Maestà del Re acciò si degnasse scegliere quelle persone che credesse più proprie. Le nomine non dovrebbero farsi [247] sennon <di>¹⁷¹ coloro che per lo meno fossero della età di anni quaranta e che avessero dato saggio della loro condotta, e finalmente dovrebbero preferirsi quei che fossero dilettanti di musica, o per lo meno che avessero del gusto e trasporto per questa bell'arte.

170] Aggiunta in matita rossa, ricalcata in inchiostro.

171] L'aggiunta è di Kandler in matita rossa.

[247n] Questo paragrafo fu inutile, perché l'antico Governo fu al momento abolito e la celebre Congregazione ch'era nel piano superiore del Conservatorio.

[247] Le regole adottate dal Conservatorio in quanto alla morale debbono inviolabilmente osservarsi: in quanto poi alla economia dello studio, dovrebbe scegliersi per Direttore generale della [248] musica di ambi i conservatori il maestro Don Giovanni Paesiello, il quale dovesse immancabilmente assistervi, al cui piano si dovesse stare così per la esecuzione della musica che per la elezione de' maestri.

[248n] Paesiello era bravo maestro ma troppo occupato pe' teatri di Napoli e d'Europa, servizio della Real Cappella, onde poco poteva assistere in tal faticosa direzione.

[248] E poiché si è conosciuto a pruova, che gli alunni girando per la città o luoghi convicini, o per musiche di chiese, o per accademie si alienano dallo studio e deviano da quella osservanza che si desidera; quindi dovreb- [249] be ordinarsi. I. Che si abolissero affatto da Conservatorio tali musiche ed accademie. II. Che gl'individui non potessero uscir soli ma ne' giorni destinati e nelle ore previste, accompagnati da' prefetti, andar passeggiando uniti in camerate, appunto come suol costumarsi ne' seminari del clero. III. Che non potessero gli alunni dar lezioni fuori del Conservatorio. IV. Che non dovessero gli alunni servir la chiesa facendo l'ufficio di chierici, e molto meno il Conservatorio in qualche vile esercizio.

[249n] Abolirsi di andar gli alunni a [250n] far musiche nelle chiese della Capitale! E perché? Ma è un assioma, che la musica per gli alunni dev'esser sempre ed inviolabilmente teorica e pratica? Se questa pratica si esegua in privato o in pubblico, ove sarà meglio, ove si eseguirà con più attenzione e soggezione? Come adunque acquisterà rinomanza l'unico Conservatorio, se nep- [251n] pure le sue musiche ed i di lui alunni si faranno udire alle persone che sono avezze ad udirle e darne giudizio? Gli alunni stessi e i maestri tra essi bramano, anzi agognano di farsi onore, e questo si otterrà nella sola chiesa del luogo nelle feste solenni dell'anno? E privare il Conservatorio di quei proventi e quei lucri che per tanti [252n] e tanti anni ha goduto con tali musiche, e che ha recato tanto lustro e profitto agli altri conservatori; non si dee chiamare un assurdo? *Video bona, proboque deteriora sequor.*¹⁷²

[250] Intanto perché gli alunni trar potessero profitto e vantaggio dal loro studio e

172] *Video meliora proboque, deteriora sequor*, ovvero "Vedo le cose migliori e le approvo, ma seguo le peggiori" (Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 20).

per ispingarli alla emulazione e per far loro acquistare la pratica dell'orchestra [251] si dovrebbe ordinare. Primo. Che in tutte le feste solenni dell'anno dovessero farsi le musiche nella propria chiesa, incombenzando per turno gli alunni maestri del luogo. II. Che in dette musiche chiesastiche si cantasse- [252] ro almeno gl'introiti, gli offertori, i *Sanctus*, gli *Agnus Dei*, a sole voci e senza strumenti alla Palestrina. III. In tempo del Carnevale eseguirsi da' convittori un'opera in musica da scriversi dal primo maestro fra gli alunni. IV. In tempo di Quaresima farvi quattro oratori sacri o con musica di autori eccellenti o delli stessi alunni. V. Negli altri tempi dell'anno [253] destinarsi almeno due giorni in ciascun mese per una pubblica accademia di musica nel Conservatorio.

[253n] L'opera in musica nel Conservatorio è utilissima, anzi necessaria, e sarebbe proprio formarsi un teatro permanente nel locale del medesimo, ma l'opere dovrebbero farsi scrivere da eccellenti poeti, perché dovrebbero prima scegliere quei ragazzi più capaci e adattati a poter rappresentare. In tempo di Carnevale negli anni miei giovanili i tre nominati con- [254n] servatori facevano a gara di andar pe' monasteri tanto di dame che di monaci e di frati a rappresentare degl'intermezzi in musica, e con tale occasione facevano acquisto di [255n] conoscenze e guadagnavano de' belli regali, ed i conservatori lucravano più in un Carnevale colle farse, intermezzi o commedie, che nel rimanente dell'anno colle musiche di chiesa.

[253] A potersi ciò eseguire con bell'ordine e sistema, dovrebbe di tutto incaricarsi il maestro [254] Direttore Paesiello, il quale mensualmente ordinar dovrebbe i concorsi per osservare qual profitto abbiano fatto gli alunni ed animare quei che avessero dimostrato il loro talento, con qualche premio proporzionato.

Nelle descritte accademie, commedia ed oratori potrebbe il luogo profittare di qual- [255] che emolumento per rimpiazzare le spese che occorreranno, sempre però colla intelligenza del Protettore, del Direttore e del Governo.

L'archivio della musica, restando a tenore delle Reali Determinazioni nel Real Conservatorio della Pietà dovrà sempre più aumentarsi di ottime carte e libri di musica sotto al direzione del detto Don Giuseppe Sigismondo, che n'è stato il promotore [256] medesimo e quindi dovrà egli procurare I. Che nulla esca fuori dell'archivio, e volendo i figlioli osservare e studiare su de' libri o de' spartiti di musica lo debbano fare nell'archivio, restandovi presente un aiutante dell'archivario, ch'esser potrebbe un tal Giovanni Gambardella professore di musica, prima alunno, oggi persona affezionata al luogo. II. Far la nota di tutti i spartiti di opere, cantate ed oratori che si faranno ne' rispettivi teatri di questa capitale, per esigerne le copie in virtù de' sovrani ordini. III. Tene- [257] re un registro di quei spartiti che dalla Real Deputazione de' spettacoli e teatri verrà ordinato consegnarsi a' rispettivi impressari, per rimettersi in iscena.

Anche per mezzo di questo ramo potrebbe il Conservatorio profittare di qualche cosa

per supplire alle spese che occorreranno a poter locupletare l'archivio, dando adito a' forestieri dilettranti o copisti che bramassero delle copie, che dovrebbero farsi nell'archivio medesimo. Già ve n'è stato l'esempio in persona di un tale Monsieur Craitzer incaricato dal- [258] la Francia di fare acquisto della migliore e più scelta musica che si trovasse in Italia; locché fu eseguito precedenti gli ordini reali e profitto in qualche cosa il Conservatorio.

Per animare dunque l'archivario suddetto all'esatto mantenimento decoro ed aumento di un'opera che reca tanto lustro alla nostra città, si potrebbero assignare al medesimo docati 20 al mese, ed al suo aiutante docati 6.

[258n] Questi tre paragrafi, siccome toccano al mio impiego che oggi occupo nel Conservatorio, così mi obbligano a dire qualche cosa [259n] sull'assunto. E primieramente dimando se l'esser io condisceso a formar colle mie carte musicali per tanti anni di qua e di là raccolte una copiosa musical biblioteca per istruzione degli alunni onde osservarle, scerne le migliori e sulle medesime formarsi uno stile con lo [260n] studio, e col buon senso avrebbe potuto influire all'ingrandimento dell'arte. Or io credeva, e credo, e creder credo il vero, che ciò avesse dovuto esser di sommo giovamento all'arte medesima; siccome la gran copia de' bravi disegni e di pitture de' Tiziani, de' Correggi, de' Raffaelli etc. [261n] produssero ne' secoli posteriori le famose opere de' Reni, de' Dominichini, de' Giordani etc., la vista delle statue di Fidia, di Apelle etc. produsse quelle de' Bernini, Fansaga, Sammartino <ed oggi>¹⁷³ de' Canova, le vaghe architetture del Baroccio, del Boromini, del Fontana etc. han prodotti i Fuga, i Gioffredi, i Wanvi- [262n] telli etc., così le grandi opere de' Vinci, de' Pergolesi, de' Porpora, de' Iommelli etc. dovessero produrre degli ottimi imitatori; ed in effetto tosto fondato l'archivio, uno studio profondo fatto dall'alunno della Pietà Francesco Bianchi sulle carte del Iom- [263n] melli datele da me a studiare si fece uno stile sublime, e vago a segno, che poteva dirsi Iommelli ingentilito; l'alunno Manfroce ultimamente trapassato, sul gusto di Sacchini e di Traetta ch'io gli posi tra le mani compose due opere molto lodate, cioè l'*Alzira* [264n] in San Carlo Carnevale del 1819,¹⁷⁴ e finalmente un nostro alunno violinista Saverio Mercadante avendogli posto fra le mani i spartiti di Gluck e di Haydn, ha già dato saggio della sua abilità nel teatro di San Carlo colle sue opere, l'*Apoteosi* [265n] d'*Ercole* nel Carnevale dello scorso anno 1820, e *Violenza e Costanza* nel Teatro Nuovo, e coll'*Anacreonte in Samo* di nuovo nel Real Teatro nella età; ed in quest'anno ha scritto già due opere in Roma, con ottima riuscita. Ecco gli

173] «ed oggni» è aggiunta a matita, poi ricalcata in inchiostro.

174] «1719» nel manoscritto, cassato dalla matita rossa e non corretto.

[266n] effetti di aver sempre fra le mani le opere de' buoni autori, con imitarli nel buono, e cercare di superarli.

L'archivio dunque può esser di grande utile all'arte musicale per conservarsi perennemente le opere de' bravi artisti in tutt'i generi, sì [267n] chiesastico come teatrale serio e buffo, istrumentale ed in ogni altro suo ramo; ma vi bisogna più amore nel Governo del Conservatorio per questo ramo; un fondo assegnato per fare nuovi acquisti e pel mantenimento della biblioteca etc., ma di ciò [268n] parlerò più a lungo nella conclusione della presente opera, che porta assolutamente alla conservazione, perfezione ed ingrandimento dell'arte, oggi pressoché avvilita e decaduta da quello splendore acquistato ne' due trasandati [269n] secoli.

Intanto nel momento in cui scrivo, dicembre del 1820, non si sono esatti dall'impressario de' Teatri San Carlo e Fondo i spartiti dati ne' suddetti Reali Teatri, per due anni e più per solo capriccio dell'impressario: e ciò non basta; perché [270n] egli si ha preso ad imprestito dall'archivio reale alcuni spartiti de' quali ha fatto uso e non l'ha più restituiti nella biblioteca del Conservatorio, e ciò per sola prepotenza, senza far conto di tanti reiterati Reali Dispacci e ciò che fa più stupire si è, che oggi il Direttore de' [271n] Reali spettacoli e teatri Sua Eccellenza il Signor Duca di Noia, che ha tutta l'autorità su degl'impressari ed al presente è il capo della Real Commissione del Conservatorio, quantunque informato e pregato a disporre l'occorrente, nulla sinora ha operato. Più: siccome l'esazione de' [272n] spartiti del Teatro Nuovo dalla Real Commissione del Conservatorio si è data all'attitante Pasquale Testa, costui ha eseguito l'incarico; ma per non so quai rapporti non ha portati in archivio alcuno de' spartiti da lui raccolti, né alcuno del Governo se ne incarica, rimanendo i spartiti nelle [273n] mani del Testa ed a sua disposizione, con non farsi alcun conto delle Reali Disposizioni tanto utili all'archivio ed all'arte, e senz'alcun dispendio. Spero però che mutandosi il presente Governo del Conservatorio ed informato il Re come si conviene, tutti si rimetterà nella pristina forma per gloria ed onore della Nazione e di tutta l'arte musicale.

[259] Circa al numero degli alunni, si dovrebbero mantenere non meno di 120 individui, cioè 60 alunni, ed altri 60 col pagamento pei regnicoli, e napoletani di annui 50¹⁷⁵ e pei forestieri di annui ducati 60, giusta le ultime Reali Determinazioni.

Situato in tal guisa il Conserva- [260] torio, egli è certo che i Prefetti dovranno sempre assistere alle camerate ed uscire co' convittori: è certo altresì che il Rettore o il Vice Rettore, uno di essi dovrà sempre far permanenza nel luogo per impedire ogni disor-

175] In matita rossa «ducati».

dine che potrebbe nascere, e prendere gli espedienti opportu- [261] ni, sicché bisognerebbe assegnar loro un onorario proporzionato ad un travaglio sì grande.

Ma ciò che vie maggiormente contribuirebbe a far divenire i giovani eccellenti maestri nell'arte, sarebbe quello di aprire nel Conservatorio una scuola di belle [262] lettere e di poesia italiana, onde gli alunni apprendessero ben per tempo e contemporaneamente colla scuola del contropunto a conoscere il ritmo, i recitativi, le ariette, le desinenze, capire la forza della espressione ne' differenti gradi delle pas- [263] sioni, le ironie, le acclamazioni, le interrogazioni etc. siccome una tal verità la conosce a fondo il nominato Direttore Paesiello, non occorre ch'io più mi dilunghi nel dimostrarne la utilità. Son sicuro ch' eseguendosi il presente piano, con quell'al- [264] tro che forse potrebbe aggiugnere la illuminata mente e la grande esperienza del Direttore, si vedrebbero nascere in Napoli i Scarlatti, i Porpora, i Leo, i Duranti, i Iommelli.

Ma a chi si affiderà un'opera che richiede tanta cura e vigilanza e tanta sa- [265] viezza? Io trovo nella persona del Presidente Don Giovanni Battista Vecchione quel Ministro Protettore, quelle qualità proprie alla direzione d'un tanto affare. Egli sempre affabile ma ponderato, accoppia ai più severi studi del dritto, i più ameni della letteratura [266] e della poesia. Animato da un gusto particolare per la buona musica, ne contempla, ne penetra e ne indaga gli effetti, e si trasporta a seconda delle più vive e forti espressioni. Io oso di proporlo: son sicuro di non ingannarmi ed [267] umilmente ne imploro la scelta etc. Napoli etc.

Questa rappresentanza fu opera del Consiglier Boraggine Delegato allora del Conservatorio, ottimo dilettante di musica ed uno de' migliori suonatori di cembalo e pianoforte, e quindi appassionato non solo de' teatri [268] per musica, ma ben anche per le opere in prosa, facendone anche rappresentare alcune in sua casa, ove uno degli attori era sempre Don Giovanni Battista Vecchione, prima di esser promosso alla magistratura, e perciò suo gran- [269] de amico, come lo era anche il Lorenzi; insomma egli era uomo culto, ameno e portato ad esaltare e beneficiare tutt' i suoi aderenti ed amici.

Una delle migliori cose contenute in codesta sua rappresentanza è quella suggerita dello studio del latino [270] e della poesia agli alunni del Conservatorio, e specialmente coloro che voleano apprendere l'arte della composizione. Costoro debbono esservi assolutamente obbligati, continuamente esaminati, spesso chiamati in sessione, fargli [271] leggere qualche salmo, antifona, inno etc., qualche scena del Zeno e del Metastasio, etc., e vedere se vi danno quella espressione che si conviene: quando ciò si trovi non consentaneo alla professione che il giovane intraprende, se gli deve [272] fare una seria riprensione con una seria minaccia, cioè che se fra altro dato tempo non si presta ad una seria applicazione allo studio sarà espulso dal Conservatorio, e così dopo la prima e seconda [273] minaccia, dopo il terzo esperimento, inviolabilmente si esegua;

anzi si faccia uno stabile appuntamento, che niuno alunno possa diventare primo maestro tra' collegiali se pria non abbia subito il terzo esperimento.

Sembra questo ripiego soverchio [274] aspro? Ma no; non dee sembrar tale a chi ha fior di senno. Anzi questo ovvia a quelle giuste e formali sindacazioni che si fanno talora non a' principianti ma a' consumati maestri i quali, trasportati dall'estro musicale, trascurano la vera espressione della poesia e del senso dell'aria, e vaglia il vero.

Cosa si direbbe d'un maestro consumato nell'arte, se dovendo mettere in musica quest'aria «A chi soffre un mar di affanni | Per tenor di avversa sorte | Non arreca orror la morte»¹⁷⁶ etc. prendesse l'A per un'aspirazione senza badare al senso [275] che la rende articolo del dativo? Non sarebbe stata questa una marca di crassa ignoranza pel maestro? Ma questo si abbia per un abbaglio di poca riflessione nato da un estro improvviso da cui fu invasato il maestro al primo legger la poesia; ma se per esempio uno scrivesse l'*Olimpiade* del Metastasio e leggendo l'aria del prim'omo «Superbo di me stesso | Andrò portando in fronte...» e qui senza terminare il senso facesse uscire due corni a solo con due battute e per ben due fiate, e così far di passaggio una prima [276] cadenza al tono, e dopo riprendere «Quel caro nome» passando alla quinta, or come si direbbe questa pensata del maestro? Non avrebbe egli meritati giustamente i fischi? Ma andiamo innanzi. Che mai direbbesi se il maestro medesimo nell'esprimere il forte dolore che angustia i due amanti nel dividersi per sempre coll'inimitabil duetto «Ne' giorni tuoi felici»¹⁷⁷ facesse cantar gli eroi singhiozzando così: «Ne' gior - ni tuoi felici, ricor - dati - di me»; e la donna così: «Perché - così - mi dici, ani - ma [277] mia - perché» etc.? In un teatro buffo si potrebbe fare più grazioso singhiozzo? Veniamo per esempio alla grand'aria di Megacle nell'atto secondo, allora quando scovrendo alla sua bella tutto il suo eroismo per l'amico Licida ella sviene, e nello stesso tempo sopraggiungendo Licida, confuso Megacle, prega l'amico a soccorrerla e scappa via, per non trovarsi esposto alle rampogne dell'amante, alle tenerezze dell'amico per lei, e quindi l'aria esser deve confusa, agitata, di volo etc.. Or che si direbbe d'un mae- [278] stro che con una lungaggine facesse stare una mezz'ora svenuta una donna in iscena, non sapendo come soccorrerla, impetrando il soccorso dal cielo con una cantilena analoga ed a tempo? Non è questo lo stesso che raffreddare il calore dell'azione? Anzi che si direbbe, se in mezzo all'azione lasciasse Megacle Licida da parte, ed andasse di nuovo in un canto della scena a ripetere l'invocazione del cielo, con una flebile preghiera? E non dovrebbe dirsi allora *risum teneatis, amici*? Che si

176] Aria nella *Disfatta di Dario* di Pasquale Cafaro (cfr. *infra*, p. 218).

177] Tutti esempi tratti dall'*Olimpiade* di Metastasio.

direbbe poi se un altro [279] bravo ed insigne maestro avesse pensato di formare un rondò? Ma cantabile! Oh Dio! Qual mostruosità! Ecco perché i giovani alunni debbono studiare la poesia, per entrare nel più forte dell'espressione, per dare coi tempi, coi tuoni un risalto sempre adattato all'estro poetico, essendo questo il dovere di un dotto <ed elegante Maestro>.¹⁷⁸

Mi riserbo intorno a questo articolo nel tomo seguente, allorché parlerò della presente musica da chiesa nella sacra liturgia, divisare come e quanto esser debba diversa organizzata la musica, per serbare [280] quel sublime decoro che conviensi nella casa del Dio vivente, che si degna di stare in mezzo a noi, con una immensa straordinaria degnazione.

Reale Stabilimento del 1802 circa la Direzione del presente unico Conservatorio

Informato il Re con sommo rincrescimento del suo Real animo di trovarsi in una massima declinazione i conservatori di musica eretti in questa capitale, stima necessaria ed importante la riforma [281] de' medesimi; e volendo la Maestà Sua che si diano a tali oggetti de' regolamenti stabili ed atti a produrne il miglioramento, ordina che siano osservati gli articoli seguenti.

I. I conservatori di musica continueranno ad esser due come ora sono; ma ciascuno di essi avrà cento piazze franche; e compito il numero di 100 giovani, ogni altro che vorrà esservi ammesso pagherà annui docati sessanta. Se questi giovani soprannumerari saranno forestieri non potranno mai godere della piazza franca; ma se saranno sudditi [282] di Sua Maestà ciascuno ne goderà secondo l'ordine di sua anzianità e secondo le piazze che anderanno a cavare di mano in mano.

II. I delegati non si mescoleranno nella economia, ma le loro facoltà saranno ristrette alla sola giustizia, secondo le leggi del Regno.

III. Ciascun Conservatorio avrà il suo Governatore, il quale ne averà interamente la direzione. Egli invigilerà sulla condotta de' maestri e degl'impieghi, sulla educazione morale degli alunni [283] e sulla economia del Conservatorio istesso. Esigendo però questi oggetti una indefessa e giornaliera vigilanza il Governadore dovrà essere un uomo che voglia e possa dedicarsi intieramente all'esercizio di questo impiego.

IV. L'esame degli alunni si farà ogni tre mesi e gli esaminatori saranno i maestri delle diverse scuole di contropunto, oltre due altri soggetti scelti dal Governatore tra i più rinomati professori della Capitale. Il Governatore però baderà che i professori eletti non siano sempre li stessi in ogni [284] esame. L'alunno che a pluralità di voti si sarà portato meglio degli altri avrà una gratificazione: ed al contrario l'alunno che a pluralità di voti si sarà portato peggio degli altri per due esami sarà mandato via dal Conservatorio; e perciò dovrà tenersi un esatto registro del risultato di ogni esame e se ne darà ogni volta parte a Sua Maestà.

^{178]} L'aggiunta si deve alla matita rossa di Kandler, poi ripassata da Fuchs in inchiostro.

V. Vi sarà ben anche un Direttore per la musica da destinarsi da Sua Maestà.

VI. In ciascun Conservatorio oltre i rudimenti della [285] grammatica vi sarà ancora una volta la settimana la lezione di lingua italiana, di cui in ciascun Conservatorio vi saranno due maestri, i quali faranno contemporaneamente le loro lezioni; intervenendo alla scuola di uno di essi gli alunni della più tenera età ed a quella dell'altro gli alunni più adulti. Il lettore dopo aver esposti i precetti della lingua, proporrà ai suoi discepoli l'argomento di una breve composizione in prosa e nel giorno della lezione seguente ogni alunno presenterà [286] la sua al lettore; e questo esaminandola o l'approverà o la correggerà in pubblico, ed indi proporrà il tema per la lezione della futura settimana.

VII. Merita più accurata istruzione quell'alunno che scelga la professione di compositore di musica e di maestri di cappella. La trascuraggine usata su questo punto da molto tempo a questa parte deve essere tolta; e perciò vuole Sua Maestà che agli alunni i quali avessero scelta tale professione si dia pri- [287] ma un breve corso di belle lettere appropriato a questa professione in cui si comprendessero i rudimenti della geografia, della storia, dell'eloquenza e della poesia, particolarmente per la drammatica: ed in secondo luogo si esponga loro in che consista il gusto ed il bello proprio della medesima; e si discenda poi a trattare specialmente della musica, esponendone quella proprietà che la rendono grata ai sensi e capace di muovere le passioni e l'intima con- [288] nessione della musica colla poesia.

[288n] Qui si chiede troppa roba. *Hoc opus, hic labor est.*¹⁷⁹ E perché l'estensore di questi sovrani ordini non accenna di quanti e quali libri servirsi, onde acquistare tante cognizioni della storia, della favola, delle passioni umane, delle diverse sorte di poesie, lirica, drammatica, eroica, bernesca etc.. Per ottenere tutto ciò si dovrebbero dare de' [289n] brevi trattati agli alunni; né io mi contento di molto meno, stando essi in Conservatorio. Legger bene il latino e l'italiano, la prosodia, la qualità ed i vari metri della poesia, la parola sdrucchiola, la tronca, e ciò possono e debbono farlo anche i maestri di canto e di composizione, che se nol sanno per teorica, locché non è credibile, deggiono almen saper per pratica.

[288] VIII. La scuola del contropunto dovrà esser combinata colle scuole contenute nell'articolo precedente.

[289] IX. In tutto il corso di questi studi, un giorno la settimana dovrà esser destinato alla ripetizione delle antecedenti lezioni ed ogni tre mesi si farà poi il debito esame. Gli esami- [290] natori dovranno essere scelti fra' soggetti della Capitale che meglio possederanno quella facoltà per cui si aggira l'esame.

X. Ciascun Conservatorio dovrà esser provveduto di una particolare biblioteca di libri, sì per la musica teorica che pratica, e de' principali libri appartenenti alla letteratura e belle arti.

179] "Questa è l'impresa, questa è la fatica" (Virgilio, *Eneide*, VI, 129).

[290n] La prima proposizione si è in parte eseguita colla istituzione dell'archivio musicale, ma questo archivio fondato colle carte musicali da me qual dilettante [291n] raccolte e quelle regalateci dalla Reale Maestà della fu nostra Sovrana Carolina, non vi sono altri libri teorici che quei pochi regalati nella detta formazione dell'archivio dal fu Consigliere Mattei, dal fu libraio Porcelli e da me, che formano la millesima par- [292n] te di quanto di teorico si è scritto, non dico più, che ne' soli due trasandati secoli. Ma *unde ememus panem?*¹⁸⁰ Trovansi spesso, e quasi giornalmente delle occasioni di fare di tali acquisti, ma questi, se non v'è denaro pronto, spariscono come la nebbia al vento, e si dovrebbe almeno essere asse- [293n] gnata qualche annua rendita per ispendarla a tal uopo: ma mi riservo a parlare di ciò nell'ultima parte di quest'opera, in cui conchiudendo per la effettiva decadenza dell'arte musicale, ragionerò della decadenza appena nata della Real biblioteca musica, [294n] e per colpa di chi, se il cielo mi darà forza di tirare a fine la presente mia qualunque siasi fatica.

[291] XI. Il tutto ciò che riguarda le lezioni di musica, o i regolamenti per quest'oggetto Sua Maestà approva il seguente piano proposto da Don Giovanni Paesiello, riserbandosi la Maestà Sua di manifestare le sue intenzioni sui professori nominati.

[292] Non si dovrà permettere dai rispettivi Governatori de' conservatori, che i giovani vadano più facendo musiche di qualunque genere, tanto per la Capitale che per lo Regno; ma poiché tale esercizio è [293] per essi assolutamente necessario, così dovranno i medesimi esercitarsi nelle rispettive chiese di ciascun Conservatorio con formare tanti cori a tenore del numero de' giovani capaci; e detti cori a vicenda ese- [294] guiranno le musiche in tutte le festività dell'anno, sì per i vespri che per la messa. E siccome tali musiche dovranno comporsi dai medesimi giovani, così le composizioni dovranno essere dirette dai maestri che si dovranno fissare.

Si dovranno ancora stabilire nelle sei domeniche di Quaresima sei oratori sacri da comporsi da sei giovani capaci e da quelli che crederanno a proposito i mae- [295] stri eligendi per le musiche sacre.

Ciascun Conservatorio dovrà fissare un teatro tanto per le composizioni di musica quanto per accostumare i giovani a recitare sì nel serio che nel buffo, e ciò si eseguirà per due volte l'anno, cioè in maggio ed in ottobre, e dovendosi le composizioni di musica eseguire da stessi giovani si faranno colla direzione de' rispettivi maestri addetti alle opere profane.

Convien finalmente che si permetta l'intervento del pubblico in detti oratori ed ope- [296] re, per assoggettare tanto i compositori che i recitanti alla lode o alla critica.

Dovranno obbligarsi i giovani allo studio camerale per due ore in ciascun giorno.

Non dovranno riceversi giovani né meno di dieci anni, né più di sedici, obbligandosi tutti con pubblico istrumento a rimanerci né più di anni dieci, né meno di otto.

180] "Dove compreremo il pane?" (Giovanni, 6:5).

I maestri da stabilirsi per quello che riguarda la musica saranno fissati secondo i diversi rami di questa scienza: il maestro di contrapunto; il maestro per istruire i giovani nelle composizioni sacre e profane; il maestro per primi rudimenti di canto e cembalo; il maestro per primi rudimenti di violino; il maestro per i provetti in tale strumento; maestro d'oboè; maestro di clarinetto; maestro di tromba; maestro di violoncello e contrabbasso e maestro di fagotto.

[297n] Ottime istituzioni per i due conservatori che allora andavano a formarsi; e la cosa andava egregiamente, perché rimaneva tra loro due quel tarlo della rivalità e quella boria di primeggiare: ma [298n] i due conservatori andarono col ritorno di Sua Maestà in Napoli a formarne uno solo: cessò allora il principio di rivalità. Confinato tutto lo studio musicale nel solo Liceo del soppresso Monistero di San Sebastiano delle suore domenicane. Fu costituito unico Direttore del medesimo un antico dilettante di musica [299n] Signor Don Marcello Perrino, il quale pensò dapprima a torre agli alunni le zimarre e vestirli decentemente con giamberga con pistagno al collo col ricamo di un'arpa in argento, calze di seta bianche, cappello a sufflè, cappellatura pettinata, camerieri, etc. etc., perché usciti poi dal Conservatorio diven- [300n] tavano duchi e marchesi; nel locale con istraordinaria spesa furono fatte tre superbissime e veramente reali camerate, ciascuna capace di 40 letti; in somma tutto fu riformato: cucina, refettorio, e pensato ben anche in un grandissimo granile a' tetti [301n] delle suore nel secondo piano dello stabilimento formarvi un'altra più magnifica camerata a due braccia, opera che non è stata ridotta a perfezione per la eccessiva spesa; ma non si pensò a formarvi un teatro, a farvi rappresentare qualche operetta né in prosa né in musica: salvo che, sa- [302n] ran circa tre anni a spese di taluni alunni, che si unirono fu in un peggior luogo del Conservatorio, ove costruito un palco scenico [303] vi fu da taluni di essi, rappresentata una farsa buffa di nessun merito, di quelle rappresentate ne' teatrini del largo del Castello, ma che dopo tre o quattro volte fu tolto il teatro, e mi riserbo in progresso descrivere appieno lo stato attuale dell'unico Conservatorio; dal quale, come da un piccol raggio che va al suo centro si conoscerà quale sia oggi lo stato attuale della nostra musica, per trovar modo di rimetterla nel suo primo splendore, siccome me l'auguro.

[298] XII. Essendosi col presente articolo stabilito da Sua Maestà che i giovani non possano uscire mai più a far musiche, riflette la Maestà Sua di essere conveniente che i giovani già provetti nella professione, che avranno abbracciato per [299] i diversi rami della scienza di musica, prima di uscire dal Conservatorio si procurino de' mezzi onde ritrarre la loro sussistenza dopo che saranno usciti dal medesimo; permette Sua

Maestà, che dal Governadore, un anno [300] prima di finir l'istrumento, si accordi loro la licenza di poter uscire dal Conservatorio in ore stabilite, per procacciarsi tai mezzi.

XIII. Sua Maestà aumenterà la rendita de' conservatori in annui docati diecimila, aggregando ai medesimi per la corri- [301] spondente quantità dei fondi di cappellanie, benefici e badie di Regio Padronato. Quando dunque la Maestà Sua avrà fissati tali fondi, allora saranno eseguite queste provvide sue sovrane determinazioni.

XIV. Finalmente comanda Sua Maestà [302] che gli affari per i due conservatori dipenderanno dalla Real Segreteria di Stato e Casa Reale, esclusivamente da ogni altra Real Segreteria. La Real Segreteria di Stato, Azienda e Casa Reale lo partecipa nel Real nome alle Signorie Loro Illustrissime per loro intelligenza. Palazzo, 23 giugno 1802. Giuseppe Zurlo = Al Delegato, e Governatori del Real Conservatorio di Santa Maria della Pietà.

[303] Della formazione dell'unico Conservatorio musicale eretto in Napoli sotto il fausto Governo di Ferdinando I.

Dopo il tragico impensato avveni- [304] mento dell'ultimo anno del secolo diciottesimo, epoca funesta onde tante novità accaddero in questa nostra Capitale, ve ne furono molte, e fra delle altre, molte soppressioni di monasteri di religiosi e religiose di vari ordini monastici, e tra questi vi fu quello del Monistero delle Reverende Suore Domenicane detto di San Sebastiano, sito nella strada che da Santa Marta conduce alla Redenzione de' Cattivi; chiesa e monistero cospicuo di dame monache.¹⁸¹

¹⁸¹] Con il trasferimento del Conservatorio presso il Monastero di San Sebastiano, cui Sigismondo fa più volte riferimento nella prima parte del II tomo, si interrompe la narrazione. Parzialmente coperta dal timbro della biblioteca vi è la data «28 Agosto XXI» appuntata da Kandler.

Vinù Leonardo nacque circa
il 1690. in Calabria vassallo
del Principe di Strongoli stu-
diò la musica in Napoli
nel Conservatorio de' Pove-
ri di S. C. sotto la scuola
di Gaetano Greco. Egli fu
uno de' più rinomati compo-
sitori del suo tempo; fu il
primo a coprire intieramen-
te le arie con l'accompa-
gnamento di Violini, e Viola
le sue cantilene sono tan-
to analoghe alla espres-
sione delle parole, che
possono sentirsi anche ad
occhio ed ascoltarli senza uo-
ce come preciserò da qui a
poco. Fu uno de' Maestri
della Real Cappella di Na-
poli, e molto stimato nella
nostra città come uno de'
mi

l'uguagliare; e ne suoi Trii, suona
te, e l'intonie, può dirsi, che aveva
preconizzato un Haydn, come si
può rilevare da quelle poche
carte, che di lui ho raccolte, ed
ho conservate nell' archivio di
S. Sebastiano; e il Sacchini torto
lo imitò sino a far tra' com-
pagni il Direttore dell' orche-
stra; ma conobbe il giovanet-
to, che per suonar meglio biso-
gnava conoscere a fondo la
musica, e quindi a consiglio
del Fiorenza si dispose ad an-
dar sotto la scuola di Duran-
te; non perchè il Fiorenza non
fosse capace ad insegnarglielo
meglio del Durante, ma per-
chè in quei tempi ognuno sa-
pea, e faceva il suo dovere: ed
ecco il nostro antonio Sacchi-
ni sotto tre Eccellentissimi
Maestri, cioè Sennaro Manna
pel canto, Fiorenza pel vio-
lino, e Durante pel cembalo,
e per l' organo, e pel contro-
punto. Or va e horati migliori.
Or per

Tomo III

[i] <Apoteosi dell'arte musicale

Tomo III.

In cui si narra qual musica vi fosse in Italia ed in Napoli nel XVI-XVII secolo, ove si ragiona de tanti madrigali a più voci e cantate per camera, della musica chiesiastica di que' tempi e della prima istituzione del teatro drammatico in Europa.

- | | |
|--------------------------------|----------|
| 1. Elogio di Orazio Vecchi | pag. 64 |
| 2. Elogio di Tomaso Carapella | pag. 75 |
| 3. Elogio di Egidio Duni | pag. 82 |
| 4. Elogio di Leonardo Vinci | pag. 102 |
| 5. Elogio di G.B. Pergolese | pag. 114 |
| 6. Elogio di Nicolo Porpora | pag. 163 |
| 7. Elogio di Domenico Cimarosa | pag. 223 |

Scritto dal Sigismondo Giuseppe nell'anno 1820 a Napoli>¹

[1] Capitolo 1.^{mo}

Della prima istituzione del teatro drammatico per musica in Italia

L'epoca incontrastabile del dramma musicale in Italia, e potrei anche asserir francamente di tutta Europa, deve fissarsi nel cominciare del secolo XVII. Prima di un tal tempo vi erano spettacoli mescolati di decorazioni, di macchine, voli, trasformazioni, balli, canzoni e cori per musica, e questi spettacoli davansi nelle diverse corti de' Principi e Sovrani ita- [2] liani in occasione di maritaggi,

¹ Il frontespizio è redatto da Aloys Fuchs. Alcune informazioni redatte sotto forma di note a piè di pagina nel manoscritto dell'*Apoteosi* sono state integrate nel corpo del testo e opportunamente segnalate.

di vittorie, di parti reali che assicuravano la successione alle loro auguste famiglie ed a' loro stati, insomma in tutte quelle felici occorrenze onde dimostrare le loro grandezze ed altre volte per mantenere l'allegria e 'l divertimento ne' loro sudditi, onde tenerli sempre affezionati al governo in mezzo a' piaceri. Ma questi spettacoli non meritavano allora il nome di drammi in musica, cioè d'un'azione continuata e cantata interamente da diversi attori dal principio [3] al fine della favola tutta scritta in versi italiani, parte sciolti, parte rimati, decorata di quanto stato fosse opportuno al soggetto ed a' personaggi che la rappresentavano e posta in note musicali da un valente maestro che avesse accoppiato alla cognizione dell'arte quella della declamazione caratteristica ai diversi rapporti dell'azione, onde variar le tinte del canto secondo i gradi delle varie passioni dal poeta nella sua composizione marcate.

[4] Questa intrapresa, per quanto io sappia, fu il primo o per lo meno uno de' primi nostri italiani poeti a tentarla Ottavio Rinuccini fiorentino colla sua *Favola d'Euridice*, rappresentata in Firenze nel 1600 in occasione del maritaggio di Errico IV Re di Francia con Maria de' Medici.² Questo dramma musicale fu posto in musica da Giulio Caccini romano e non già da Giacomo Peri, come asseriscono francamente i francesi Choron e Fayolle nel loro *Dictionnaire Historique des Musiciens* [5] impresso a Parigi nel 1810 in due volumi in 8° grande,³ in cui nel sommario della storia della musica da essi prefissa nell'introduzione dell'opera alla pag. LV dicono: «Ensuite Peri composa Euridice; et Caccini l'Enlèvement de Céphale. Etc.» e più sotto «Quoi qu'il en soit, de tous ces ouvrages, l'Euridice de Peri fut le premier que l'on joua publiquement. Etc.», dettagliandolo poscia con maggiore accertanza nell'articolo Peri vol. II. pag. 134.

Io, in queste memorie sull'opera in musica facen- [6] do eco a tanti celebri uomini che l'hanno prima di me elegantemente trattata, non asserirò cosa che non l'abbia diligentemente e su carte autografe esaminata, onde il lettore trovi dovunque la sicurezza delle mie asserzioni. Ed in quanto all'*Euridice* del Rinuccini posta in musica dal Caccini, tra la collezione delle carte musicali date da me al rinomato fu Signor Consigliere Saverio Mattei per fondare [una biblioteca] in Napoli e nel Conservatorio di Musica della Pietà de' Torchini del quale egli nel 1794 era [7] Delegato, vi fu tra le altre la partitura di questo dramma impresso colla musica in Firenze e dedicato a Giovanni

2] *L'Euridice d'Ottavio Rinuccini rappresentata nello sponsalizio della Christianiss. Regina di Francia, e di Navarra*, in Fiorenza, nella Stamperia di Cosimo Giunti con licenza de' Superiori, 1600.

3] Alexandre Choron – François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans* [...], 2 voll., Paris, Valade-Lenormant, 1810-1811.

Bardi de' Conti di Vernio luogotenente generale dell'una e dell'altra guardia di Sua Santità a' 20 dicembre 1600, ch'esiste tuttora nel nostro Real Archivio di Musica appartenente al Real Conservatorio di San Sebastiano, nel quale al presente ho la carica di Archivario.⁴

Non sarà discaro agli amatori di musica, che io qui trascriva la dedica fatta in tale occasione dal Caccini, la quale servirà [8] di lume al gusto che regnava allora in Italia intorno alle composizioni musicali:

Avendo io composto in musica in stile rappresentativo la favola d'Euridice,⁵ e fattola stampare, mi è parso parte del mio debito dedicarla a Vostra Signoria Illustrissima, alla quale io son sempre stato particolar servitore, ed a cui mi trovo infinitamente obbligato. In essa ella riconoscerà quello stile usato da me altre volte, molti anni sono come sa Vostra Signoria Illustrissima nell'Egloga del Sanazzaro *Iten' all'ombra de gli* [9] *ameni faggi*; et in altri molti madrigali di quei tempi. *Perfidissimo volto = Vedrò 'l mio sol = Dovrò dunque morire*, e simili. E questa è quella maniera altresì la quale ne gli anni che fioriva la Camerata⁶ sua in Firenze, discorrendo ella diceva insieme con molti altri nobili virtuosi, essere stata usata da gli antichi greci nel rappresentare le loro tragedie, ed altre favole adoperando il canto. Reggesi dunque l'armonia delle parti, che recitano nella presente *Eu-* [10] *ridice* sopra un basso continuato, nel quale ho io segnato le quarte, seste, e settime; terze maggiori, e minori più necessarie rimettendo nel rimanente lo adattare le parti di mezzo a' luoghi nel giudizio, e nell'arte di chi suona; havendo legato alcune volte le corde del basso, affine che nel trapassare delle molte dissonanze, ch'entro vi sono, non si ripercuota la corda, e l'udito ne venga offeso. Nella qual maniera di canto, ho io usata una certa sprezzatura, che io ho [11] stimato, che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella. Ne ho ancora fuggito il riscontro delle due ottave, e due quinte, quando due soprani cantando con le altre parti di mezzo fanno passaggi; pensando perciò, con la vaghezza e novità loro, maggiormente di dilettere,⁷ e massimamente poi che senza essi passaggi tutte le parti sono senza tali errori. Io era stato di parere con l'occasione presente di fare un discorso ai lettori del nobil [12] modo di cantare, al mio giudizio il migliore, co' l quale altri potessi esercitarsi con alcune curiosità appartenenti ad esso, e con la nuova maniera de passaggi, e raddoppiate inventati da me, i quali hora adopera cantando l'opere mie già è molto tempo, Vittoria Archillei, cantatrice di quella eccellenza, che mostra il grido della sua fama; ma perché non è parso al presente ad alcuni miei amici (ai quali non posso, né devo mancare far questo) mi sono per- [13] ciò riserbato ad altra occasione, riportando io per ora questa sola soddisfazione di essere stato il primo a dare alla stampa simile sorte di canti, e lo stile, e la maniera di

4] *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1600 (RISM A/I: C 4). Un esemplare dell'opera è in I-Nc 56.2.54 e compare nell'*Indice* del 1801, p. 4. La trascrizione che segue è tratta dall'edizione fiorentina, si segnalano in nota le discrepanze rispetto al testo di Sigismondo.

5] Sigismondo omette «la favola d'Euridice».

6] In Sigismondo «Camerta», con annotazione a margine in matita rossa «amico».

7] In Sigismondo «maggiormente dilettere».

essi, la quale si vede per tutte l'altre mie musiche, che son fuori in penna, composti da me più di quindici anni sono in diversi tempi, non havendo mai nelle mie musiche usato altr'arte, che l'immitazione de' sentimenti delle parole, toccando quelle corde più, e meno affettuose, le quali ho giu- [14] dicato più convenirsi per quella grazia, che più si ricerca per ben cantare; la qual grazia,⁸ e modo di canto, molte volte mi ha testificato essere stata costà in Roma accettata per buona universalmente. Vostra Signoria Illustrissima la quale prego intanto a ricevere in grado l'affetto della mia buona volontà, et a conservarmi la sua protezione, sotto il quale scudo spererò sempre⁹ potermi ricoverare, et esser difeso dai pericoli, che sogliono soprastare alle cose non più usate, sapendo che ella potrà sempre far fede non [15] essere state discare le cose mie a Principe grande,¹⁰ il quale havendo occasione di sperimentare tutte le buone arti, giudicare ottimamente ne può; con il che baciando la mano a Vostra Signoria Illustrissima, prego Nostro Signore la faccia felice. Di Firenze li 20 di Dicembre 1600.

Di Vostra Signoria Illustrissima, Servitore Affezionatissimo ed Obbligatissimo
Giulio Caccini

Intanto per meglio convincermi del fatto, abbenché del [16] Caccini non possa dubitarsi ch'egli fosse l'autore della musica del Rinuccini, ho voluto consultarne l'opere dell'eruditissimo ed amantissimo delle cose musicali Giovan Battista Doni patrizio fiorentino, nelle quali al Tomo II nel suo *Trattato della musica scenica*, ove nel Capitolo IX tratta della origine ch'ebbe a tempi nostri il cantare in scena.¹¹

Scrivea egli presso a poco circa il 1635 ed essendo nato in Firenze nel 1594 in dicembre ebbe appena adulto scienza sicura [17] delle opere del Rinuccini, il quale era allora in Parigi al servizio di quel Sovrano e della di lui sposa Maria de' Medici, del Caccini romano, del Peri fiorentino e degli altri valenti professori di musica che prima adunavansi in casa del Signor Giovanni Bardi de' Conti di Vernio già mentovato e poscia per passaggio dello stesso in Roma, presso il Signor Iacopo Corsi, anche amatore e protettore della musica, che in sua casa fondò come un Liceo per l'ingrandimento e dirozzamento, per [18] così dire, di questa scienza, la più bella e la più amabile e che tanta forza e risalto dà alla poesia sua indivisibil compagna.

Or per tornare donde mi son partito, ecco quanto ho¹² raccolto dal Doni. Egli dice che prima solea framischiarci alle azioni drammatiche qualche cosa

8] Sigismondo omette l'inciso «che più si ricerca per ben cantare; la qual grazia».

9] Kandler aggiunge a matita rossa «spero».

10] In Sigismondo «non essere state le cose mie discare a Principe grande».

11] Giovanni Battista Doni, *De' trattati di musica di Gio. Battista Doni, patrizio fiorentino, tomo secondo* [...], Firenze, Stamperia Imperiale, 1763, pp. 22-25. Questa edizione è citata nell'*Indice* del 1801, pp. 6-7.

12] Kandler aggiunge a matita rossa «trovo», da sostituire ipoteticamente a «ho».

cantata, come per intermedi tra un atto e l'altro. Che un tal Emilio del Cavalliere, gentiluomo romano ed intendentissimo di musica, in una sua rappresentazione intitolata *L'anima ed il corpo* stampata in Roma nel 1600 fa menzione di una commedia [19] recitata in Firenze nel 1588 per le nozze della Serenissima Gran Duchessa, in cui erano molti framezzi da lui posti in musica, e che due anni appresso si rappresentò anche il *Satiro* con musica sua.¹³ Intorno alla qual cosa dice il lodato Doni «Convieni però sapere, che quelle melodie sono molto differenti dalle odierne, che si fanno comunemente in stile detto *recitativo*; non essendo quelle altro, che ariette con molti artifici di ripetizioni, echi, e simili, che niente han che fare [20] con la buona, e vera musica teatrale etc.»¹⁴

Siegue egli a dire che il più grande che abbia potuto ricevere la musica pel teatro fu l'invenzione dello stile recitativo e che questo fu per la prima volta introdotto in Firenze da Giulio Caccini romano, di età giovanile (son parole del Doni) ma leggiadro cantore e spiritoso [20n] e valente maestro di musica di que' tempi, per aver posto in musica l'*Egloghe* del Sanna<za>ro¹⁵ ed altro, come di sopra accennai e come in progresso afferma anche il Doni medesimo, [20] il quale sentendo- [21] si inclinato a tal sorta di musica molto vi si affaticò &c.

Continua il Doni a dirci che nello stile recitativo fu concorrente ed emulo del Caccini Iacopo Peri fiorentino, ancora esso esperto compositore e cantore famoso e nell'istrumento di tasti allievo di Cristofaro Malvezzi; che la prima azione che in questo nuovo stile di musica si rappresentasse fu la *Dafne*, favola boschereccia del Rinuccini, la quale si recitò in casa del Signor Iacopo Corsi da me additato di sopra, essendo stata modulata così dal Peri che dal Caccini, [22] con gusto indicibile della città tutta. Di poi fu rappresentata e recitata con regale apparato nelle nozze della Cristianissima Regina di Francia l'*Euridice* del medesimo Signor Rinuccini, modulata per la maggior parte dal detto Peri (che anche recitò da sé qualche personaggio, siccome nella *Dafne* avea rappresenta-

13] *Rappresentatione di Anima et di Corpo nuovamente posta in musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar cantando, data in luce da Alessandro Guidotti bolognese*, in Roma, appresso Nicolò Mutij l'Anno del Iubileo, 1600 (RISM A/I: D 1291). Doni si riferisce a questo passo dell'avvertimento A' lettori (p. [3]): «come quello [ballo] che fece fare il Sig. Emilio nella Commedia grande recitata al tempo delle Nozze della Serenissima Gran Duchessa di Toscana nel 1588» e al riferimento, nella dedicatoria (p. [2]), a «tre Pastoral, che furono recitate alla presenza delle Serenissime Altezze di Toscana in diversi tempi nel 1590 il Satiro, qual fu recitato anche un'altra volta; e lo stesso anno la Disperatione di Fileno ritiratamente [...]».

14] Doni, *De' trattati di musica*, II, p. 22.

15] L'integrazione è di mano di Kandler, appuntata in matita rossa. Si riferisce qui a *Itene a l'ombra degli ameni faggi*, citata da Caccini nella dedicatoria de *L'Euridice* riportata da Sigismondo alle pp. 133-134.

to Apolline), e 'l restante fu messo in musica dal Caccini e ciò fu nel 1600; che nello stesso anno fu anche rappresentato il *Rapimento di Cefalo*, dove il Caccini vi ebbe la maggior parte.¹⁶ Ecco dunque come il Signor Doni si è ingannato nel dire che la musica [23] dell'*Euridice* fosse stata parte del Peri, parte del Caccini. Egli non aveva avuto sotto gli occhi l'*Euridice* stampata nello stesso anno 1600 colla musica del Caccini in Firenze, sotto gli occhi del Rinuccini medesimo e del Peri, facendosene autore, e dedicandola il Caccini medesimo al suo protettore e mecenate Bardi. Sarebbe stato egli un impostore, un temerario, un falso il Caccini, e con sua vergogna e rammarico ne sarebbe stato al momento smentito; ma il Doni fu in ciò malamente informato dal Signor Pietro de Bardi, figlio del detto Signor Giovanni, dal quale nel tempo in cui egli scrivea gli vennero somministrate [24] tai notizie ed egli in buona fede le scrisse.¹⁷

Pietro Bayle, che nel compilare il suo *Dizionario storico critico*¹⁸ sfiorò le più copiose biblioteche d'Europa, neppure le venne in veduta questo dramma impresso in Firenze colle note musicali del Caccini, onde nell'articolo "Rinuccini" cadde nel medesimo errore e sulla fede di quanto Giano Nicio Eritreo nella sua *Pinacoteca* avea narrato di questo poeta fiorentino.¹⁹

Ma comunque ella siasi, o che il Peri fiorentino o che il Caccini romano o che ambidue insieme avessero posta [25] in musica l'intera favola di Euridice del Rinuccini, a me basta soltanto aver fissata l'epoca del 1600, in cui accadde la prima introduzione del teatro drammatico in musica, essendo prima il teatro uno ammasso informe di poesia declamata, capriccio²⁰ di qualche arietta, di cori, di balli, di suoni di strumenti da corda, da fiato, d'intermezzi, di battaglie, di decorazioni, macchine, etc.

Veniamo intanto a fare un'analisi di questo primo dramma tragico, così per la poesia che per la musica. Non vi sono strumenti di [26] sorte alcuna allo infuori de' soli bassi e quindi comincia l'opera senza alcuna introduzione, con un Prologo in cui la Tragedia rappresentata da una voce di soprano canta sette quartine, ossia stanze di quattro versi endecasillabi, e tutte sette sotto la stessa cantilena, né saprei dire se questa musica venisse cantata a rigor di tempo o come una specie di quelle canzoni che oggi usano gl'improvvisatori,

16] Doni, *De' trattati di musica*, II, pp. 24-25.

17] Ivi, p. 25: «Non devo già tralasciare quello, che ho inteso dal Sig. Piero de' Bardi, figlio del sopradetto Sig. Giovanni (da cui mi sono state comunicate cortesemente molte notizie) [...]».

18] Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 4 voll., Rotterdam, Reinier Leers, 1697.

19] Gian Vittorio Rossi (Ianus Nicius Erythraeus), *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum, qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, 3 voll., Coloniae Agrippinae, apud Cornelium ab Egmond, 1643-1648.

20] A matita rossa, Kandler rende l'espressione "a capriccio".

perché anche in seguito della Tragedia, [27] delle volte in mezzo alle note che sembrano appartenersi al recitativo trovo delle modulazioni che dovrebbero esser cantate a tempo, ma in tutta l'opera non si fa mai uso di avvertire ciò che va cantato a tempo né si addita mai quel che dovrebbe eseguirsi adagio, forte, piano, andante, allegro etc. Il dramma poi non è diviso in atti, in scene etc., sicché tutto forma una concatenazione.

Comincia il dramma con un [28] dialogo tra pastori e ninfe, allegri perché la bella Euridice diventa in quel giorno la fortunata sposa di Orfeo. La modulazione del recitativo comincia in Gesolreut e si mantiene in questo tono circolando ora alla seconda, ora alla quarta, ora alla sesta, ma sempre per una ottantina di battute si mantiene nel tono. Dopo ciò mette un bemolle in chiave e così modula per tre pagine sino all'uscita di Orfeo, in cui toglie dalla chiave il bemolle e [29] torna al Gesolreut. Una ninfa del coro canta in Gesolreut terza minore i seguenti versi, credo io, a tempo, perché fa un lungo vocalizzamento in mezzo alle parole e poi prima della cadenza. Ecco le parole:

Ninfa del coro <(soprano)>²¹

Vaghe ninfe amorose

Inghirlandate il crin d'alme viole

Dite liete, e festose

Non vede un simil par d'amanti il sole.

Pastor del coro

Non vede un simil par d'amanti il sole. [29n] Alto che modula nel C 3^a minore.

[29] Ninfa del coro

Non vede un simil par d'amanti il sole. [29n] Canto che modula di nuovo nel

G $\flat$ 3 col solito gorgheggio in cadenza.

[29] Tutto il coro a 4

Non vede un simil par d'amanti il sole (per 8 battute in G $\flat$ 3)

[30] Viene in scena Euridice, soprano, ringrazia le ninfe e i pastori delle loro contentezze; invita ella le ninfe ad entrare in un fiorito boschetto a divertirsi col ballo. Restano i pastori attendendo Orfeo ed intanto cantano il seguente coro a 5 in G $\flat$ 3:

Al canto al ballo all'ombre al prato adorno

Alle bell'onde e liete

21] Le parentesi sono redatte a posteriori, probabilmente da Aloys Fuchs.

*Tutti o pastor correte
Dolce cantando in così lieto giorno.*

Entra in iscena Orfeo col suo fido amico Arcetro, ambi accolti da pastori con giubilo e festa, ed in tale esultanza viene Dafne nunzia, che con acerba doglia [31] narra il velenoso morso da Euridice ricevuto nel piede, e ch'era già morta. Orfeo dà in un estremo dolore, e smanioso corre verso l'estinta sposa seguito dal fido Arcetro. Restano i pastori e le ninfe moralizzando sulla sorte de' sposi e termina la scena con un pastore che dice:

*O voi cotanto alteri
Per fior di giovinezza,
E voi che di bellezza
Sì chiari pregi avete
Mirate donne mie quel che voi siete.*

Una ninfa introduce a solo il coro:

*Cruda morte, ah! pur potesti
Oscurar sì dolci lampi
[32] Sospirate aure celesti
Lagrimate o selve o campi*

Il coro risponde a 5 in G $\flat$ 3 in 8 battute:

*Sospirate aure celesti
Lagrimate o selve o campi*

Ninfa

*Quel bel volto almo fiorito
Dove amor suo seggio pose
Pur lasciasti scolorito
Senza gigli e senza rose.*

Il coro

Sospirate etc.

Altra ninfa

*Fiammeggiar di negre ciglia
Che ogni stella oscura in prova
Chioma d'or guancia vermiglia
Contro a morte ahimè, che giova.*

Il coro

Sospirate etc.

Un pastore

Se Appennin nevoso il tergo

Spira gel che l'onde affrena

Lieto foco in chiuso albergo

Dolce april per noi rimena.

Il coro

Sospirate etc.

[33] Il pastore

Quando a rai del sol cocenti

Par che il cielo infiammi il mondo,

Fresco rio d'onde lucenti

Torna il dì lieto, e giocondo

E 'l coro per la quinta volta replica: *Sospirate etc.* sempre sullo stesso tuono

Siegue il pastore

Spoglia sì di fiamma e tosko

Forte carm' empio serpente

Ben si placa in selva, o in bosco

Fier Leon nell'ira²² ardente.

E 'l coro per la sesta volta

<Coro>²³

Sospirate etc.

Finalmente due ninfe del coro a due canti ripigliano:

Ben nocchier costante e forte

Sa schermir marino sdegno

Ahi! Fuggir colpo di morte

Già non val mortale ingegno.

E 'l coro per la settima volta le solite otto battute di *Sospirate &c.*

22] Recte: l'ora.

23] Aggiunta posteriore, probabilmente di Aloys Fuchs.

E qui mi sembra che termini l' [34] atto primo, o prima parte della cantata, dapoiché ciò che siegue nell'originale comincia con una gran lettera maiuscola.

Facciamo dunque in questa analisi quelle riflessioni che al nostro scopo convengono intorno al primo parto melodrammatico. In questa prima parte o prim'azione della cantata, l'eroe Orfeo, la protagonista Euridice neppur s'incontrano per dimostrare con un dialogo le loro tenerezze, la loro felicità. Ma Euridice se ne va nel prato a danzare con le compagne. Orfeo dimostra il suo contento in mez- [35] zo a' pastori, ascolta da una nunzia la infausta avventura della sua sposa, spinto dal dolore corre precipitosamente per raccogliere l'ultimi di lei respiri; e 'l coro rimane a moralizzare sulle infelici vicende della vita umana.

La musica poi è così monotona e circoscritta nello spazio de' cinque righi, a guisa de' madrigali che allora erano in voga e delle messe del Palestrina, che manca nel recitativo la parte essenziale, ch'è la forza e la varietà della [36] declamazione. Di simil calibro è tutta l'azione e la musica.

Nella seconda parte dell'azione viene Arcetro, che narra al coro de' pastori le smanie e 'l pianto d'Orfeo nel trovar morta Euridice, ma che era calata Venere dal cielo a consolarlo per cui egli si era indotto a tornar da essi loro per parteciparglielo.

Il coro canta a 5 in C la seguente strofetta con altre due consecutive sulla stessa musica:

*Se de' boschi i verdi onori
Raggirar su nudi campi
Fa stridor d'orrido verno
[37] Sorgon anco e fronde e fiori
Appressando i dolci lampi
Della luce il carro eterno.*

Una ninfa dice:

*Poiché dal bel sereno
In queste spiagge humil tra noi mortali
Scendon gli Dei pietosi a' nostri mali
Pria che Febo nasconda a Teti in seno
I rai lucenti e cari
Al tempio, ai sacri altari
Andiam divoti, e con celeste zelo
Alziam le voci e 'l cor cantando al cielo.*

E 'l coro risponde a 5. in G $\flat$ 3:

Alziam le voci e 'l cor cantando al cielo

Siegue la parte terza.

Venere, che conduce Orfeo per le tenebrose vie dell'Erebo, e rincorandolo a placar Plutone col dolce suono di sua cetra e coll'armonioso suo canto, lo lascia. Siegue [38] dialogo tra Orfeo e Plutone, che pregato dalla di lui sposa Proserpina, stimolato da Radamante e persuaso da Caronte, consente alfine che Orfeo riconduca seco Euridice.

Orfeo allegro dice:

*Oh fortunati miei dolci sospiri
Oh ben versati pianti
Oh me felice sopra agli altri amanti.*

E 'l coro (credo delle furie infernali) soggiugne a 4 alto, tenore, baritono, e basso:

*Poiché gli eterni Imperi
Tolto dal Ciel Saturno
Partiro i figli alteri
Da quest'orror notturno
Alma non tornò mai
Nel cielo a' dolci rai.*

[39] Altro coro simile risponde anche a 4 con musica diversa:

*Unqua né mortal piede
Calpestò nostre arene
Che d'impetrar mercede
Non nacque al mondo spene
In questo abisso dove
Pietà non punge e muove.*

Una deità (tenore solo) soggiugne:

Or di soave plettro

*Armato e d'aurea cetra,
Con lagrimoso metro
Canoro amante impetra,
Che il ciel rivegga e viva
La sospirata Diva.*

Risponde il primo coro:

*Sì trionfaro in terra
D'Orfeo la cetra e i canti
O figli della terra,
L'ardir frenate e i vanti
[40] Tutti non siete prole
Di lui che regge il sole.*

E 'l secondo coro, replicando la seconda musica ripiglia unito al primo:

*Scendere al centro oscuro
Forse fia facil'opra:
Ma quanto, ah! quanto è duro
Indi poggiar poi sopra!
Sol lice alle grand'alme
Tentar sì dubbie palme.*

Ognun vede quanto sia interessante questa terza parte, ma il Caccini ristretto ne' suoi cancelli non si è mosso dalla sua monotonia, quando avrebbe potuto far modulare il suo Orfeo colla natural voce del tenore, con l'accompagnamento di un' [41] arpa o una lira, una cetra in quei tuoni che sono più analoghi a concitar la tenerezza e la pietà; ma quegli, il primo che tentò di solcar l'onde del mare, non pensò di formar la nave d'Argo. Colla riflessione, criterio ed esperienza si raffina il gusto e si perfezionano le belle arti. Questa del Rinuccini, poesia madrigalesca e lirica, niente propria oggi pel teatro drammatico, se fosse stata trattata dagli Hasse, dai Jommelli, dai Gluck, avrebbero sicura- [42] mente data altra forza alla espressione, alla varietà, all'armonia, altra energia alle cantilene.

L'ultima parte dell'azione, dopo esser tornata la scena pastorizia, l'introduce Arcetro in attenzione del ritorno di Orfeo. Un pastore l'annunzia, dicendo di aver condotta seco ai rai del giorno la sospirata Euridice. Compariscono finalmente Orfeo ed Euridice. Orfeo narra i favori ricevuti da Venere con-

ducendolo fino all'Erebo, ove egli col dolce suon di sua lira impietosì Plutone, Proserpina ed Eriman- [43] to ed ottenne la sospirata Euridice. Alleгри i pastori fan plauso con un coro a 5 nel solito tuono del G $\flat$ 3 alla incantatrice lira del semideo e termina l'opera replicandosi sette volte il coro stesso con diverse stanze; cosa veramente noiosissima; ma in una nuova intrapresa e tanto difficile ad eseguirsi per gli ostacoli a' quali andavasi incontro, tutto devesi perdonare. Una poesia tanto piena zeppa di vari metri, con versi or di undeci sillabe, ora rimati, ora tronchi, ri- [44] colmi di figure poetiche, d'iperboli, di traslati, di antitesi etc., non potevano dar campo al maestro della musica d'ingentilire le sue cantilene e dar forza alle espressioni per concitarsi l'animo e l'attenzione di chi ascolta. Ciò che osservo per altro in questo primo dramma si è che il Signor Caccini nelle cantilene de' cori non dice se queste debbano andar adagio, allegre, andanti etc.; questi termini, che trop- [45] po son necessari per la esecuzione, sono trascurati delle volte ne' recitativi; sembra che la cantilena debba andare a rigor di tempo ma non se ne fa motto de' termini forte, piano, crescendo, mancando, che forma tutto il gaio, il brillante, il colorito della musica. Ecco dunque che la composizione del Caccini altro non è che un informe ammasso di note, sempre tra i righi a modo di canto fermo, con poca varietà di tuoni, anzi facendo cadenze per lo più nel tuono medesimo, nel terminar delle quali si diverte il compositore a farci due, tre [46] e quattro battute di vocalizzazione nella penultima sillaba, dividendo con ciò l'ultima parola che termina il verso, e ciò con tanto oltragggio della verità e della espressione, solo per far gorgheggiare il cantante e perché l'uditore indovini come vada a terminar la parola e la rima. Quello poi ch'è veramente insoffribile si è il gorgheggiare indistintamente sull'O, sull'I e sull'U; cosa che offende l'orecchio e si oppone al buon senso. Ho voluto dare pertanto un piccol saggio di questo primo dram- [47] ma con aver fatto imprimere il primo e secondo coro della prim'azione perché il lettore possa formarsene almeno una idea del gusto di quei tempi e della scarsezza in armonia della musica di que' tempi.²⁴

In questo stesso secolo XVII fu stampato in Venezia presso Alessandro Vincenti un dramma intitolato *La catena di Adone* posto in musica da Domenico Mazzocchi, rappresentato in Roma e dedicato dallo stesso Mazzocchi al Serenissimo Odoardo Farnese duca di Parma e Piacenza.²⁵ Dalla dedica si

24] Il proposito non sembra essere stato condotto a termine.

25] *La catena d'Adone posta in musica da Domenico Mazzocchi con privilegio*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1626 (RISM A/I: M 1671). Un esemplare dell'opera è in I-Nc Rari 6.3.Lib.3 olim XXX. V.d.15; compare nell'*Indice* del 1801, p. 18.

rileva che il Mazzocchi era in Roma al servizio del cardinale Aldobrandini, zio del duca. La favola [48] è poesia di Ottavio Tronsarelli, presa dall'*Adone* del Cavalier Marino e rappresentata in Roma in detto anno 1726.²⁶

Questo dramma fu un cattivo preludio pel Marino, perché fu il suo poema in Roma proibito l'anno appresso. Questo dramma, in parte cangiato e con prologo diverso, fu rappresentato nel 1648 in Bologna nel Teatro degli Uniti, nel Salone de' Signori Malvezzi, e dedicato all'eminentissimo cardinal Fabrizio Savelli legato di Bologna.²⁷

Comincia la poesia del Tronsarelli con un Prologo, in cui Apollo calando dal cielo su d'un nube, dice che tra lui e Venere eran nati degli [49] intrighi ed eransi disgustati insieme, perché ella vivea lieta de' suoi segreti amori con Adone; dice voler andar da Vulcano, di lei marito, a scuoprirgli il tutto e consigliarlo a fabbricare una catena di tempe sì forti onde imprigionare il garzone e tenerlo lontano da Venere. Così entra egli nella fucina di Vulcano per tale oggetto, dove trovansi i ciclopi che fatigano a formar le saette di Giove e cantano un coro.

Senz'alcun preludio o sinfonia, entra Apollo tenore cantando una quartina in G a modo di recitativo per otto battute, indi l'orchestra suona un ritornello a due violini e [50] basso in Gesol; Apollo replica un'altra quartina simile alla prima e si replica lo stesso ritornello, e questo si fa per altre quattro volte e dopo l'ultimo ritornello siegue il coro de' ciclopi a tre alto tenore e basso anche in G, che per la seconda volta si replica con una seconda strofa di parole diverse dalle prime ma sotto la stessa musica.

Comincia l'atto Falsirena la maga ed Idonia sua confidente. Or chi crederrebbe che non si cangia di tono e, quel ch'è peggio, s'introduce il recitativo colla terza minore? Falsirena sente da Idonia esser capitato in quelle campagne il più bel garzoncello che avesse mai formato natura, il quale coll'arco e co' strali va inseguendo le fiere ne' boschi, e lo [51] descrive con maniere sì vive e seducenti che Falsirena fortemente se ne invaghisce e dice voler trasformare quelle campagne ne' più ridenti giardini e ne' più ameni boschetti per adescarlo a rimanervi incantato, e si ritira a tal uopo colla fida sua ancella.

Entra in iscena Adone temendo fortemente l'ire di Marte per essersi il medesimo ingelosito de' favori ch'egli ricevea da Venere, onde non cessa di perseguitarlo e di tramargli insidie. A' suoi lamenti risponde l'eco, dalle interrotte parole del quale interpreta Adone ch'egli fra quelle campagne in quel giorno dovrà gioire nelle braccia di Venere, e pieno di contento canta l'aria seguente nel tuono di A ♭3:

26] *Recte*: 1626.

27] Sartori n. 5227.

*Dunque piagge ridenti,
Più che de' vostri fiori
[52] Liete de' miei contenti,
Sol fia che per voi spiri, e in voi dimori.*

La cantilena è 12 battute in tempo binario. Succede a questa un ritornello di due violini e basso di 6 battute. Cessa il ritornello e Adone come sopra ripiglia per 12 altre battute sullo stesso tuono e lo stesso basso, ma con diversa modulazione e cantilena, la seguente seconda quartina:

*E sotto il vel frondoso
Di quest'elce gradita
Avida di riposo
Lusinghi la mia speme e la mia vita.*

Replica lo stesso ritornello e per la terza volta Adone canta sulle stesse note del basso e con altra modulazione la terza strofa:

*Per la fuga già stanco,
Carco d'acerbo duolo,
Giaccia languido il fianco,
Egli fia piuma l'erba, e letto il suolo.*

[53] Siegue per la 3^a volta il ritornello e Adone sdraiassi a terra e si addormenta. Sopraggiunge Falsirena con Idonia, si accorgono del pastore, Falsirena nel contemplarlo più si accende. La scena è mutata in ameni giardini, con limpidi fonti e specioso casino. Adone si sveglia, rimane attonito a tante delizie. Vede Falsirena e le dimanda chi ella sia: la maga le risponde ch'ella come padrona di quel luogo l'invita a prendere più agiato riposo in sua casa. Adone, memore delle promesse dell'eco, accetta gl'inviti di Falsirena dicendo:

*Da la brama invaghito
Di cangiar il tenor del mio destino,
Ecco movendo il piè seguo l'invito.*

Contenta Falsirena canta l' [54] aria seguente in F:

*Rida l'auretta amante
Al bel seren del tuo divin sembiente*

*E tra' balli, e tra' canti
Ti si scopra giocondo
Nuovo ciel, nuova terra, e nuovo mondo.*

E tutto ciò in 17 battute di tempo binario, senz'alcun ritornello né prima, né dopo.

Siegue un coro a 6 di 3, alto tenore basso, poscia un balletto sul canto di un terzetto di 3 soprani col solo basso di accompagnamento in G in tempo trinario, dopo il quale replicasi il coro a 6, indi un solo di soprano in tempo 3,²⁸ che dice cantando in misura:

*Qui l'aura spande
Adorno il suo vol
E spiega amante
Le gioie del ciel
L'auretta errante
Avviva ogni stel
[55] Produce il suolo
Gemmato stuolo,
E suoi tesori
Son lieti fiori,
Che sprezzan l'ire
Del rigido giel.*

Dopo questa arietta si replica il coro a sei, indi due altre volte due altre canzonette di simil metro colla medesima cantilena ad una voce, e due altre volte il coro a sei, e termina l'atto primo.

Io non seguito ad analizzar questo dramma per non tediare il lettore, soltanto mi sono indotto a dettagliare il fine del medesimo, e mi son contentato dare in istampa la conchiusione del medesimo per far distinguere il gusto e l'arte di questo compositore [56] nella unione delle voci,²⁹ nella semplicità del contropunto sempre sul gusto de' madrigali di quei tempi, ma meno irregolari e più raffinati; sempre però tendenti più al canto posato e piano che al teatrale e modulato.

[57]³⁰ Nel 1593 fu stampata in Venezia un'opera musicale col titolo *Nuova spo-*

28] Nel manoscritto: «b3/2».

29] Anche qui traspare l'intenzione di Sigismondo di pubblicare parte delle musiche della *Catena d'Adone*.

30] Con la pagina 57 si apre il secondo fascicolo del tomo III. A margine vi è un segno di spunta in matita rossa redatto da Franz Sales Kandler e un suo appunto «Carapella | Duni», con riferimento agli elogi che si trovano nel fascicolo. Il nuovo fascicolo è marcato dalla

glia amorosa nella quale si contengono madrigali a quattro, e cinque voci, scelti dall'opere de' più famosi et eccellenti musici, nuovamente posta in luce = per Giacomo Vincenti.³¹

Questa *Spoglia amorosa* altro non è che una collezione de' madrigali amorosi de' più bravi autori e maestri di quel secolo.

Non sarà discaro ai lettori ch'io qui trascriva i nomi degli autori che fanno parte di tal raccolta, perché si vegga di quanti bravi maestri era arricchita la fine del secolo XVI e 'l [58] cominciare del XVII, in cui ebbe cominciamento il dramma musicale in Italia:

1. Ciprian de Rore
2. Annibale Padoano <vide n° 12>³²
3. Luca Marenzio
4. Giovanni Maria Nannino
5. Marcantonio Ingegneri
6. Ferabosco
7. Giaches de Wert
8. Orlando Lassus
9. Vincenzo Ruffo
10. Felice Anerio
11. Claudio da Correggio
12. Annibal Stabile <lo stesso come n° 2>³³
13. Ruggiero Giovannelli
14. Filippo di Monte
15. Giovanni Nasco
16. Pier Luigi Palestrina
17. Bartolomeo Roi
18. Gianetto Palestina
19. Francesco Soriano
20. Giovanni de Macque
21. [59] Alessandro Strigio
22. Annibale Coma
23. <Cristofforo>³⁴ Morales

segnatura «T. III. a».

31] RISM B/II: 1593/5; un esemplare dell'edizione si trova in I-Nc 39.1.2, è nota un'emissione del 1588 che reca una dedicatoria datata 1585.

32] L'indicazione è da attribuire alla mano di Aloys Fuchs.

33] L'indicazione è da attribuire alla mano di Aloys Fuchs.

34] In Sigismondo il nome di Morales è lasciato in bianco. A completare l'indicazione inter-

24. Baldassarre Donato
25. Andrea Gabrieli
26. Stefano Felis
27. Paolo Bozzi

Questo primo volume stampato in Venezia per Giacomo Vincenti nel 1593, a' 25 giugno fu dal detto stampatore dedicato al molto illustre Signor Marco Mantoa, come persona intelligentissima della musica, cui promettè una seconda raccolta.

Tra nobili napolitani vi fu Scipione Dentice, il quale nel 1591 diede alle stampe il *Primo libro de' madrigali a 5 voci* in Napoli presso gli eredi di Mattia Cancer. De- [60] dicato dall'autore al Signor Duca di Ferrara.

Il *Secondo libro* fu stampato colla data di Venezia presso Angelo Ciardano nel 1596, dedicato dall'autore alla Illustrissima ed Eccellentissima Signora e Padrona Osservandissima la Signora Donna Margherita Somaglia Peretti.

Il Libro 3° non si è da me veduto.

Il *Quarto* fu stampato in Napoli nel 1602 presso Antonio Pace, con un sonetto fatto in lode dell'autore da un tal Carlo Noci.

Il *Quinto* finalmente fu anche stampato in Napoli presso Giovanni Battista Sottile, e dedicato all'Illustrissimo e Reverendissimo etc. il Signor Cardinale Acquaviva Arcivescovo di Napoli in gennaio 1607 ove dice aver fatte tali compo- [61] sizioni per di lui comandamento; essendo state non solo benignamente udite, ma più volte lodate, dedicandole a lui era un dovere, restituendogli ciò ch'era suo.³⁵

Don Giuseppe de Puonte

Il primo Libro de' Madrigali a 5 voci. Napoli per Gio: Iacomo Carlino. 1606.³⁶

Il da Puonte dedica l'opera «A Don Andrea Salazar mio fratello del Consiglio Collaterale di sua Maestà, e suo Secretario in questo Regno di Napoli» cui dice «che se questi suoi Madrigali non gli avesse il Salazar nella passata

viene Aloys Fuchs, ricalcando un'indicazione precedentemente apposta a matita.

35] I cinque libri di madrigali di Scipione Dentice segnalati da Giuseppe Sigismondo corrispondono alle edizioni descritte in RISM A/I: D 1660/DD 1660, D 1662, D 1663, D 1664, D 1665. Dei libri primo, secondo e quinto, la Biblioteca del Conservatorio di Napoli conserva i soli libri parte del Basso; il libro quarto è presente nella sua interezza alla collocazione I-Nc 39.1.6. Il libro primo apparteneva alla collezione privata di Sigismondo (cfr. *Elenco* 1826, n. 741; Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 345).

36] RISM A/I: P 5566/PP 5566; un esemplare dell'edizione è in I-Nc 39.1.21.

età per suo diporto cantati, e graditi, non sarebbesi mai indotto a stamparli, e quindi [62] era suo preciso dovere dedicarglieli, e metterli sotto la di lui protezione a' 25 febbraio 1606».

Francesco Genvino Napolitano

Il secondo Libro di Madrigali a 5 voci = Napoli per Giovanni Battista Sottile 1605.³⁷

Un primo, e secondo *Libro de' madrigali senza nome* a V voci (nuovamente ristampato). Il primo libro in Venezia per Angelo Gardano 1603.³⁸

Evvi una dedica fatta a' benigni lettori da Horatio Vecchi, nella quale dice che l'autore di essi madrigali per ricreazione e non per professione poche volte canta e compone, e che egli più de' propri meriti che dell'altrui lode si appaga: che l'opera è [63] così piena di dignità, novità, di diletto e di affetto, che sendo mancate le copie della prima edizione, anche a richiesta del Signor Ludovico Ronchi gentiluomo gran conoscitore della musica ed in essa di gusto esquisito, erasi esso Vecchi risoluto a farne la ristampa, e si firma = Venezia = il primo dicembre 1603 = Humilissimo Servitore de' veri virtuosi Horatio Vecchi.

Il bello si è, che i madrigali son senza nome di autore, ma in ciascun foglio di questa prima parte vi si legge sotto la prima pagina di ciascun foglio = Madrigali del Fontanelli.

La *Parte II* fu ristampata nel seguente anno 1604 anche [64] colla epigrafe = *Secondo Libro de' Madrigali a cinque voci senza nome* con una lettera dello stampatore ai lettori, in cui dice che l'autore avea cercato di variar sempre stile, per cercar di piacere a tutti secondo la diversità de' gusti loro.³⁹

Or poiché questi madrigali sono stati stampati due volte per opera del Vecchi, non sarà discaro ai lettori di fare in questo luogo menzione del medesimo.

[Elogio di Orazio Vecchi]

Orazio Vecchi, nato in Milano, circa il 1590 poeta e maestro di cappella in Modena. Egli compose un'opera intitolata *L'Anfi=Parnasso* <(Amphiparnassus)>⁴⁰ che fu rappresentata in Modena [65] stessa nel 1597 e cantata intieramente, quando prima si declamava dagli attori. Egli fece stamparla in Venezia presso

37] RISM A/I: G 1586; esemplare in I-Nc 39.1.6.

38] RISM A/I: F 1478; esemplare in I-Nc 39.1.1.

39] RISM A/I: F 1481; esemplare in I-Nc 39.1.1.

40] L'annotazione è a margine, redatta dalla mano di Aloys Fuchs.

Angelo Gardano (ch'è appunto lo stesso impressore de' sopradetti madrigali senza nome) onde sembra essere egli stato veramente il primo a dare un dramma intieramente musicale.⁴¹ Nel *Dizionario storico de' musici* stampato in Parigi nel 1811 nell'articolo "Vecchi" tomo 2 pag. 401 si dice che l'Accademia Filarmonica nella sua Biblioteca possiede una copia di quest'opera, e che nella prefazione il Vecchi si esprime così: «Non essendo questo accoppiamento di commedia, e di musica più stato fatto [66] ch'io mi sappia da altri, e forse non immaginato, sarà facile aggiungere molte cose per dargli perfezione; ed io debbo essere, se non lodato, almeno non biasimato». Ma i compilatori del *Dizionario* soggiungono candidamente: «L'expression de la musique de cet opéra ressembloit plutôt à une psalmodie⁴² monotone, qu'à ce que nous connaissons aujourd'hui sous ce nom» etc.⁴³

Nel 1604 il Vecchi diè alla luce un'altra opera assai curiosa, stampata in Venezia per lo stesso Gardano intitolata *Le veglie di Siena, ovvero i varj humori della musica moderna* in tante cantate di tre sino a sei [67] voci senza strumenti.⁴⁴ Quest'opera curiosissima è divisa in due parti, la prima piacevole, la seconda grave. Perché si abbia qualche contezza del gusto di quei tempi, mi piace trascrivere la poesia del primo pezzo a sei voci:

Prima proposta a 6 voci

*Hor che la veggchia è numerosa assai,
E che illustre corona è qui adunata
Darem principio omai
A notte sì bramata
Che ben vegg'io
Che ognuno ha gran desio
Che si proponga un gioco
D'intorno a questo foco:
Ecco potrem noi fare
Quello del contrafare.
Su vi destate tutti a questo invito.
Date principio voi Signor Stordito*

41] RISM A/I: V 1048/VV 1048; dell'edizione non vi sono esemplari in I-Nc.

42] Una correzione a penna di Fuchs va a emendare l'erronea trascrizione della parola del testo del copista napoletano ("malmodie").

43] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 401.

44] RISM A/I: V 1053; un esemplare dell'edizione è in I-Nc 39.1.26.

*Contrafate un Siciliano
Di amore insano
[68] Oh l'è galante!
Oh l'è gentile!
È dilettevole,
Pien di ridicoli,
È sollazzevole,
Che a nominarlo solo
Destasi il gaudio a noi, si parte il duolo.*

Imitazione del Siciliano. Tenore solo

*Tuttu lu tiempo
Tuttu lu journu chia[n]tu
Lu cor haju spisu
Con l'amorosa mea
Ch'amuri è un truffariellu
Pizzicariellu
Ch'a chissu, e a chill'autru dà martello
Lu capriccioso spissu mi fa chiangiri:
Ma dicere lu voglio
A' la mamma la trannina*

Siegue a 6 applauso, ovvero chiacchiera della *Veglia*:

*Oh che sollazzo, oh che piacer si sente
Affè che dice buono
Da quel ch'io sono:
Non più non più rumore:
[69] Che si provi degli altri il loro valore.*

Così sieguono altre undici proposte.

Nell'altra parte di queste *Veglie* sono dal Vecchi introdotti tanti umori, cioè umor gentile, melanconico, sincero etc., che formano altri 18 pezzi.

Quest'opera molto varia ed ingegnosa fu dal Vecchi dedicata al Serenissimo e Potentissimo Principe Cristiano IV Re di Danimarca, di Norvegia, etc., ed in una lunga prefazione ch'egli indirizza ai lettori e molto ben ragionata, dice qualche cosa della sua commedia *Amphiparnasso*, prendendo egli a difenderla contro coloro che dicevano che in essa non era [70] serbato il

decoro, con tramettere la musica ridicola con la grave, allor che egli ragionatamente risponde e dà conto di altre sue opere.

1605. Pecci Tomaso. Gentiluomo sanese *Madrigali a 5 voci* novellamente ristampati in Venezia per Angelo Gardano (il solo basso).⁴⁵ Egli facea parole e musica come il Vecchi.

1613. Nel 1613 in Genova da Simone Molinaro maestro del Duomo di quella città per le stampe di Giuseppe Pavoni fu impressa la partitura delli *Sei Libri de' Madrigali a 5 voci* dell'Illustrissimo ed Eccellentissimo Principe di Venosa Carlo Gesualdo.⁴⁶ Questo Cavaliere Napolitano abbastanza noto tra le patrizie famiglie del Regno [71] pe' suoi talenti e per le sue disgrazie (abbastanza famigerate, onde io mi astenga di farne qui menzione) era tanto profondo nell'arte musica che venne stimato de' più bravi contropuntisti del suo tempo, onde gareggiò co' Palestrina, coi Lassus, Benevoli ed altri. Andavano tali sue composizioni disperse in tanti quaderni a parti cavate onde eseguirsi nelle private adunanze, che alla gran voga ch'esse avevan presa il citato Maestro Molinaro volle intraprendere in Genova una correttiissima edizione ponendole in partitura. Io ne trovai una copia mancante di alcune pagine nel libro [72] VI verso il fine, ma le rimpiazzai trascrivendole di mio carattere da altro esemplare e l'ho riposta nel menzionato Reale Archivio Musicale per istruzione degli alunni. Io ho avuto il piacere di esaminarne la maggior parte di essi, che ascendono a cento e più, ed ho trovata sempre una regolarità nella disposizione delle parti, una precisione ed una cantilena regolarissima.

Gerardo Vossio nato nel 1577 in Heidelberg e morto in Amsterdam nel 1650, che fu uno de' maggiori critici de' suoi tempi, nella sua celeberrima opera *De artium, et scientiarum natura*, chiamò il nostro Venosa *musico*- [73] *rum princeps*,⁴⁷ e Rossò nel suo Dizionario non ha esitato punto ad affermare «les madrigaux pleins de science et de goût étoient admirés par tous les Maîtres, et chantés par toutes les Dames».⁴⁸

45] RISM A/I: P 1106 (la prima emissione è datata 1602; RISM A/I: P 1105); un esemplare dell'edizione è in I-Nc 39.1.20.

46] RISM A/I: G 1743; esemplari dell'edizione sono in I-Nc 35.1.11, I-Nc 35.1.12.

47] Gerardus Joannes Vossius, *De artium et scientiarum natura ac constitutione libri quinque*, Amsterdam, ex typogr. P. et J. Blaeu, prostant apud Janssonio-Waesbergios, Boom, a Someren et Goethals, 1697.

48] Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, a Paris, chez la Veuve Duchesne, 1768, p. 271.

Nel 1729 il Duca Annibale Marchese patrizio napoletano diè alla luce due tomi in 4° di *Tragedie Cristiane* dedicate all'Imperator Carlo VI per la tipografia di Felice Mosca.⁴⁹ Le tragedie sono al numero di dieci ed il poeta fè porre in musica i cori da 9 Maestri di musica napoletani⁵⁰ i più rinomati al suo tempo, cioè il *Domiziano* da Tommaso Cara- [74] pella, i *Massimini* da Domenico Sarro, il *Massimiano* da Leonardo Vinci, ed il *Flavio Valente* da Francesco Durante, la *Draemira*⁵¹ da Giovanni Adolfo Hasse (detto il Sassone), l'*Eustachio* da Nicola Fago detto il Tarantino, <la *Sofronia* da Leonardo Leo, l'*Ermenegildo* da Nicola Porpora>,⁵² il *Maurizio* da Francesco Mancini, e 'l coro della tragedia decima il *Ridolfo* fu posto in note dal Principe di Ardore, patrizio napoletano di assai alta fama in quei tempi, che non ebbe a sdegno di framischiarsi con i sopranominati professori maestri di musica, del sommo ingegno e dottrina de' quali darò conto a suo luogo, e ciò non solo per la gentilezza dell'animo suo lonta- [75] nissimo dalla barbanza, ma ben anche per così dimostrare il suo rispetto e stima verso un'adunanza di sì valenti ed insigni professori di un'arte tanto da lui stimata e ch'egli stimava e rispettava tutti come suoi maestri.

1728. Tommaso Carapella diè alle stampe in Napoli un libro intitolato *Canzoni a 2 voci*, che dedicò all'Imperator Carlo VI per le stampe di Camillo Cavallo, opera piena di studio insieme e di gusto 1728.⁵³

Dalla dedicatoria fatta dall'autore sullo stile de' secentisti a quel principe, si rileva che il medesimo era sommamente [76] perito nell'arte musicale, daché così si esprime: «Aggiungasi pure quest'altro ornamento al meraviglioso cumolo delle vostre glorie, che non vi abbia cotanto esperto Professore di questa oltre il comun credere difficile, e nobil arte, il quale con tutta la fidenza, che gli porge la vostra natia Cesarea Clemenza non impallisca, e tremi nel dar qualche saggio del suo sapere innanzi al vostro cospetto, ove credendo di giunger Maestro tosto si accorge di esser men che discepolo».

49] RISM A/I: M 2730/MM 2730; un esemplare dell'edizione è in I-Nc S. Dir. 6.1.38,39 olim 61.4.9,10. Sull'impresa editoriale del duca Marchese è sempre valido Andrea Della Corte, *Cori monodici di dieci musicisti per le «Tragedie cristiane» di Annibale Marchese*, «Rivista italiana di musicologia», I, 1, 1966, pp. 190-202.

50] Nell'originale si ripete pleonasticamente la parola maestro: «Maestri di musica maestri napoletani».

51] Recte: *Draomira*.

52] L'aggiunta, cui rimanda un asterisco nel testo, è redatta dalla mano di Franz Sales Kandler.

53] RISM A/I: C978/CC 978; un esemplare dell'edizione è in I-Nc R.8.13, citato nell'*Indice* del 1801, p. 4.

Ed in vero queste canzoni sono un capo d'opera di musica. Le canzoni sono dieci. Le prime cinque a due [77] canti, le quattro seguenti a canto e alto e l'ultima a canto e basso. Ogni canzone è composta di arie e di duetti, ma questi sono così vaghi, cantabili ed espressivi che superano di gran lunga quei di Steffano, del Clari, dello Scarlatti e del Durante medesimo. L'armonia è sempre conservata e condotta gentilmente, con quella nobiltà di espressione che incanta e seduce. Io parlo per esperienza, perché di tali confronti ne ho fatto non pochi.

Oltre la enunciata opera me n'è giunta un'altra nelle mani scritta di carattere del Carapella col titolo *Arie gravi per scuola di ben cantare*. Credo che questa [78] produzione stata sia posteriore alle già enunciate canzoni. In quest'opera ha voluto l'autore porre in musica diverse canzoni, ottave, sonetti, madrigali, onde potessero esercitarsi i cantanti non coi soli solfeggi vuoti di sentimento perché di sola vocalizzazione, ma per combinar la musica colle parole e colla espressione.

Ecco intanto l'elenco di tutti i pezzi che formano la detta opera:⁵⁴

1. Sonetto. *Io mi rivolgo indietro a ciascun passo*
2. Ottava. *Là tra il sangue e le morti*
3. Ottava. *Che fa più meco il pianto, altr'arme, altr'arte*
4. Ottava. *Chiama gli abitator dell'ombre eterne*
5. Madrigale. *Quanto di me più fortunate siete*
6. Madrigale. *Su l'ali d'un sospiro*
7. Madrigale. *Chi nutrisce tua speme*
- [79] 8. Ottava. *Misera ancor presumo, ancor mi vanto*
9. Ottava. *Qual sonno, e qual letargo ha è sopita*
10. Ottava. *Volea gridar: dove o crudel me sola*
11. Ottava. *A riguardar sovra il guerrier feroce*
12. Ottava. *Giunto alla tomba, ove al suo spirto vivo*
13. Scena. *Dunque perpetuo sonno*
14. Ottava. *Rimanti in pace. Io vado. A te non lice*
15. Ottava. *Né te Sofia produsse, e non sei nato*
16. Madrigale. *Ardo sì, ma non t'amo*
17. Madrigale. *Ardo per te mio bene*
18. Madrigale. *Al vostro lampeggiar occhi splendenti*
19. Madrigale. *Dove hai tu sede Amore?*
20. Ottava. *Misera non credea, che agli occhi miei*

54] A fianco dell'elenco è posto un asterisco in matita rossa.

21. Ottava. *Infuriossi allor Tancredi, e disse*
22. Ottava. *Signor, non sotto l'ombra in pioggia molle*
23. Ottava. *Allor riflette il Cavaliere, ed ella*
24. Ottava. *Ma che? Son colpe umane, o colpe usate*
25. Ottava. *Sia questa pur tra le mie frodi e vaglia*
26. Ottava. *D'un bel pallore ha il bianco volto asperso*
27. Ottava. *Poich'ella in se tornò deserto, e muto*
28. Madrigale. *Un'amorosa guerra*
29. Ottava. *Amico hai vinto: io ti perdon: perdona*
- [80] 30. Ottava. *Io vivo? Io spiro ancora!*
31. Ottava. *Dan rimbombo le valli*
32. Ottava. *Talor dice: il mio ben già in campo è uscito*

La diversità de' sentimenti, de' pensieri, delle passioni, che in tanti variati oggetti ritrovansi nelle succennate poesie, formano tutto il bello di quest'opera; e forseché l'autore avea anche in idea darla alle stampe, come le succennate *Canzoni a due voci*, ma non se gli presentò altro mecenate come un Imperator Carlo VI, onde rimase inoperosa e nell'oblio sepolta. Oh quante sublimi produzioni de' nostri bravi musicali artisti vanno a terminare nelle botteghe de' coloristi o nelle lorde mani de' fabbricanti pirotecnici che sanno formare altri tuoni che di mu- [81] sica. Io però ho avuto il piacere di averla tolta all'oblio, col collocarla fra le carte musicali di tanti nostri autori di musica nella Biblioteca da me formata.⁵⁵

Questo autore Carapella trovo che fu il maestro a' suoi tempi della famosa Chiesa de' Padri Olivetani in Napoli ove si celebravano pompose feste e fra le altre quella della notte del S. Natale e della Settimana Santa, dacché mi è riuscito avere un *Miserere* da lui composto a 4 voci a versetti e senza organo, come dalla chiesa ritualmente viene prescritto, composto dal Carapella con molto sentimento e precisione. [81n] Vedi l'Elenco dell'Archivio musicale Carapella.⁵⁶ [82] Egli compose ben anche nel <1714>⁵⁷ una *Serenata* per le nozze di Francesco Maria Spinelli Principe di Scalea e Rosa Pignatelli de' Duchi di Monteleone: favoletta drammatica col titolo di *Peleo e Teti* sul teatro eretto nella

55] Il manoscritto, adespoto, è in I-Nc 34.2.20 *olim* Cantate 233(3); un ulteriore testimone manoscritto delle composizioni apparteneva alla collezione di Gaspare Selvaggi ed è oggi custodito in GB-Lbl Add. 14249.

56] Nell'*Indice* del 1801, p. 4 è segnalato il «*Miserere* a 4. senz'organo a versetti uno cantato, e l'altro letto. Sta nel libro = Raccolta &c.» Il manoscritto del *Miserere* non compare nei cataloghi della Biblioteca del Conservatorio di Napoli.

57] In Sigismondo «1814», corretta da mano posteriore.

gran sala di detto illustre principe, in cui cantarono Matteo Sassano nostro napolitano, che poscia passò al servizio della Real Corte di Spagna prima del Farinelli, il quale rappresentò la parte di Peleo, e quella di Dori fu rappresentata da Giovanna Albertini detta la Reggiana, Teti da Marianna Benti Bulgarelli detta la Romanina, celebre poscia per aver contribuito alla fortuna di Metastasio, [83] e la parte di Proteo fu eseguita da Gaetano Borghi bravo tenore di quel tempo.⁵⁸ Vedi l'articolo del Duca Annibale Marchese.⁵⁹

Nel 1705 compose *Il Trionfo della Castità [per] opera del glorioso S. Niccolò Vescovo di Mira*. <2> Melodramma cantato nella Congregazione di S. Caterina a Celano degli officiali de' Banchi e Monte della Pietà. <(>1722. a 2. Gennaro<)>⁶⁰

Elogio di Egidio Duni (Parte IV)⁶¹

Fu ricevuto per alunno nel Real Conservatorio della Pietà de' Torchini in età di anni undici, che ancora cantava assai bene il Soprano. Apprese la musica sotto i due bravi maestri [84] Niccolò Fago detto il Tarantino ed il Reverendo Giacomo Sarcuni,⁶² il quale divenne poi Maestro della Cattedrale di Napoli. 1709. A' 9 Febbraro⁶³ nacque Egidio Romualdo Duni in Mattera⁶⁴ città principale della Provincia di Basilicata. Suo padre Francesco naturale di detta città esercitava la professione di maestro di musica ed ebbe molti figli: 7 maschi e 5 femmine. Egli ben per tempo imprese ad insegnar la musica al suo primogenito Antonio, al quartogenito Egidio ed a tre delle sue figlie, situate poi per maestre di musica in due monasteri claustrali delle Signore in Trani e in

58] Sartori n. 23091a.

59] Non è chiaro il motivo del riferimento, che forse rimanda alla biografia del letterato napoletano di Andrea Mazzarella nelle *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* (Napoli, Gervasi, 1818, V).

60] Sartori n. 23758. La copia del libretto segnalata da Sartori come custodita a Napoli non compare attualmente nei cataloghi della Biblioteca del Conservatorio. Le parentesi sono aggiunte posteriormente alla redazione del testo.

61] L'elogio di Duni è stato studiato da Dinko Fabris e da lui pubblicato nel 2014. Cfr. Dinko Fabris, *Il punto sulle biografie di Egidio Romualdo Duni*, in *I due mondi di Duni. Il teatro musicale di un compositore illuminista fra Italia e Francia*, a c. di Paolo Russo, Lucca, LIM, 2014, pp. 3-30: 26-30.

62] Kandler, in matita rossa, suggerisce "Sarconi".

63] Duni fu battezzato a Matera l'11 febbraio del 1708. L'errata data di nascita riportata da Sigismondo, come nota Fabris, ricorre nell'*Éloge de Duni*, *Le Nécrologe des hommes célèbres de France*, Parigi, Knapen, 1776, XI, pp. 165-179; nelle *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* di Domenico Martuscelli (Napoli, Gervasi, 1819, VI, fascicolo 19); ne *Le belle arti* di Giovanni Battista Gennaro Grossi (Napoli, Tipografia del Giornale Enciclopedico, 1820, I, p. 21).

64] La sovrapposizione di due grafie (una in matita rossa, l'altra in inchiostro) non permette di leggere la grafia originale della città.

Mono- [85] poli, ne' quali riuscirono abilissime così nell'insegnare con metodo l'arte del canto e del suonare a quelle religiose, come a servire il monastero per quanto occorreva pel servizio del coro.

Il detto primo figlio Antonio giovinetto di bizzarro talento uscì dalla patria per far sorte in Europa e difatti giunto nell'Elettorato di Treveri, incontrò il genio di quell'Elettore ed alcune composizioni lasciò al medesimo per la di lui cappella di che ne fu largamente premiato: ma avvezzo a non star fermo, passò nelle Spagne e fermossi a [86] Madrid, ove strinse grande amicizia col celebre musico Farinelli, il quale, conoscendone il merito, fe' eleggerlo Maestro di quella Real Cappella con non indifferente emolumento; ivi prese ben anche ad istruir nella musica la figlia del Duca d'Ossuna di quel tempo: ma pel suo genio ambulante, stufo della Spagna volò a Parigi, ove non trovando atto, com'egli dicea, quel linguaggio alla buona musica ed una barbara e ristuccante declamazione nel canto pel teatro drammatico, volle passare in Moscovia, ove ben tosto fu eletto Maestro della Imperial Cappella: ivi prese moglie e procreò molti figli.

[87] Lasciamo qui Antonio e veniamo all'Egidio, il quale posto dal padre, come dicemmo, ad apprendere la musica nel Conservatorio della Pietà, dopo otto anni di studio ne uscì così bene istruito che tosto fu scritturato per Roma a scrivere nel Teatro di Tordinona un Dramma intitolato il *Nerone* nel 1735⁶⁵ dove nel tempo stesso scrisse per prima opera il libro dell'*Olimpiade* del Metastasio il gran Giovan Battista Pergolesi,⁶⁶ musica che non gradi molto a' romani, ma che pel contrario incontrò moltissimo il *Nerone* del Duni, perché scritta quella [88] del Pergolesi in miniatura, quella del Duni come suol dirsi a guazzo. Il Duni non prese a scrivere il suo dramma se non dopo di avere udito lo stile ed il gusto del Pergolesi, con cui avendo stretta amicizia gli disse: «Eh caro il mio amico, nella vostra opera vi sono delle singolari bellezze da sentirsi in una camera, ma che scompaiono in un gran teatro. La vostra musica dovea cadere per un Teatro, ma sarà cantata ovunque si gusta la buona musica. L'opera mia non varrà un frullo a fronte della vostra, ma avrà più incontro». E così avvenne.⁶⁷

[89]⁶⁸ Comunque andasse l'affare, io la penso diversamente. Quella era la prima opera del Metastasio che dopo la sua luminosa situazione si rappre-

65] Sartori n. 16412.

66] Sartori n. 16938.

67] Sulle vicende legate all'*Olimpiade* pergolesiana si veda Saverio Franchi, *La rappresentazione dell'Olimpiade: sfondi storico-politici e vicende teatrali*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», VII, 2012, pp. 29-60.

68] Con questa pagina inizia il terzo fascicolo del tomo, contrassegnato dalla segnatura «T. III. b.». Un segno di spunta è apposto a matita rossa, come pure l'indicazione «Vinci», relativa all'elogio presente nel fascicolo.

sentasse in Roma. I poeti romani, l'Arcadia, che vedevan per opera del Poeta Cesareo rovesciato l'antico gusto del dramma eroico introdotto dallo Stampiglia, dal Lalli etc., e poscia cangiato dal Zeno in più grave e più sostenuto, comprendevan non senza qualche segreto brulichio e dispetto il sublime grado in cui per opera del Trapassi si vedeva innalzato il dramma eroico e quindi presero a far cadere la mu- [90] sica, per così far cadere la poesia, come un'opera bassa, triviale e non per un teatro tragico e decoroso.

Non sappiamo chi fossero stati i cantanti ed esecutori perché non mi è stato possibile aver da Roma né l'uno né l'altro libro.⁶⁹ Ma chi sa mai qual fu il galante eunuco che sostenne la parte di Megacle, quale colui che rappresentò Aristeo.⁷⁰ Oh Dio! Pensando⁷¹ a quella tenera scena dell'atto 2^{do}, avrei sganassato dalle risa come un energumeno.

Ma ritorniamo al nostro Duni. Dopo la riuscita della sua opera in Roma passò a Londra, ove anche fu ben [91] accolto e più anni vi dimorò; ma poscia gravemente ammalatosi pensò a portarsi in Olanda a consigliarsi col celebre Boerhave⁷² ed ivi recuperò la salute.

Il padre intanto, che avanzato in età avea tutt'i suoi figli dispersi per l'Europa, volle vederli una volta uniti con lui e trattarli pria di morire; quindi li chiamò tutti a rassegna. Saverio vi si portò subito da Olanda, l'avvocato Don Giuseppe da Napoli, Don Giacinto vicario del Vescovo di Gaeta e Don Emanuele lettore primario di giurisprudenza nella Sapienza di Roma; l'altro figlio canonico [92] era in Matera, prima dignità di quel Capitolo, e Saverio ch'era puranche minore.

Solo mancò Antonio, che situato in Moscovia non poté aversene più notizia veruna, avendosene preso l'incarico l'abate Galiani segretario d'ambasciata del Re di Napoli in Parigi, che ne prese riscontro dall'ambasciator di Moscovia, ma nulla poté saperne per cui si crede che quel cervello ambulante fosse passato colla famiglia a veder la Cina.

Dopo di essersi per due mesi trattenuti col padre ognuno ritornò al suo destino. Il nostro Egidio venne in Napoli, ove tosto fu invitato a scrivere per

69] Protagonisti del *Nerone* di Duni furono Gaetano Majorano detto Caffarelli (Nerone), Giovanni Tedeschi (Statilia), Giovanni Battista Pinacci (Mitridate), Giacinto Fontana detto Farfallino (Oronta), Mariano Nicolini (Berenice) e Giuseppe Carminati (Volusio); de *L'Olimpiade* di Pergolesi furono Giovanni Battista Pinacci (Clistene), Mariano Nicolini (Aristea), Giovanni Tedeschi (Argene), Francesco Bilancioni (Licida), Domenico Ricci (Megacle), Nicola Lucchesi (Aminta) e Carlo Brunetti (Alcandro).

70] Si trattò rispettivamente di Domenico Ricci e Mariano Nicolini.

71] Nell'originale: «in pensando».

72] Herman Boerhaave (1668-1738), medico, chimico e botanico olandese.

San [93] Carlo il *Catone in Utica* del Metastasio per la primavera del 1746.⁷³ Vi cantarono l'Astrua, Gizziello e Babbì,⁷⁴ e tanto per questi celebri cantanti, parte per la ricercata, chiara ed espressiva armonia della musica, ebbe l'opera uno straordinario concorso sino a doversene fare circa 40 recite. Io ne conservo quasi tutte l'arie, brevi,⁷⁵ espressive, cantabili e gli accompagnamenti chiari, convenienti e con sommo gusto.

Chiamato dopo a scrivere un'opera in Venezia, trovò incendiato il teatro. Passò a Genova dal Duca di Richelieu e sua truppa per [94] lo teatro ivi tenuto a lor conto, ma stabilita in quello stesso anno la pace passò a servire il Real Principe Don Filippo di Borbone venuto in Italia come Signore di Parma e Piacenza, dando lezione di musica alla Real Delfina di Francia di lui sposa, la quale dovendo poi andare dal suo Real Genitore a Parigi per suoi interessi ebbe esso Egidio l'onore di starla servendo ed accompagnarla, dove ella vi lasciò la vita e Duni ebbe il permesso di trattenersi e scrisse molte tragedie francesi, con adattare mirabilmente la musica italiana al verso e dialetto francese, onde acquistò somma riputazione.

[95] Tutto ciò che ho scritto intorno alle glorie del nostro Maestro di Basilicata mi fu comunicato molti anni or sono dal di lui onoratissimo fratello Don Giuseppe avvocato in Napoli di somma probità, il quale in tale occasione mi regalò l'oratorio il *Giuseppe riconosciuto* ch'egli solo avea di suo fratello.⁷⁶ Quanto egli mi disse ed io ho trascritto l'ho ritrovato vero, perché ne han fatta menzione i Signori francesi Choron⁷⁷ e Fayolle nel loro dizionario articolo "Duni", ma non debbo tralasciare ciò, ch'essi avendone dato un saggio particolare hanno lodata più di [96] ogni altra la nostra nazione per dare forza e nerbo alla poesia francese, essendo il Duni stato il primo, seguito poscia dal Gluk, dal Sacchini, dal Piccinni e da altri.

Ecco un preciso loro dettaglio Artic. Duni T. 1 pag. 196:

Une musique variée, naturelle et pittoresque; un chant délicieux, suave; voilà ce que

73] Sartori n. 5255.

74] Gregorio Babbì interpretò la parte di Catone, Gioacchino Conti detto Gizziello quella di Cesare, Giovanna Astrua quella di Marzia. Al loro fianco vi erano Giuseppe Ricchiarelli (Arbace), Margarita Chimenti (Emilia) e Giuseppe Alesina (Fulvio).

75] Il manoscritto è in I-Nc Arie 52.

76] Il manoscritto è in I-Nc 21.5.3 olim S.Riv.35 Oratorio 2.2. Il *Giuseppe riconosciuto* su testo di Metastasio fu composto da Duni per la città di Bitonto; il libretto fu stampato a Napoli da Giuseppe Raimondi nel 1759 (cfr. Sartori n. 12315).

77] Choron è la grafia suggerita da Kandler in matita rossa e ratificata a penna, che va a emendare l'originale "Charon".

maintiendra toujours Duni dans une place honorable parmi ceux qui ont forcé les Français à connaître de nouveaux plaisirs dans leurs spectacles lyriques. Quand on lui reprochait de ne pas faire assez de bruit, il répondait: Je desire pouvoir être chanté long-tems. [97] Cependant il a su faire, dans l'occasion, des airs tels que la scène l'exigeait. On peut dire aussi qu'il est étonnant qu'un Italien ait aussi bien connu et aussi bien observé la prosodie de la langue française. Dans un poème inédit de Marmontel, sur la musique, on lit ces jolis vers.

Le bon Duni sous l'œil de la déesse,⁷⁸
De nostre langue essayait la souplesse,
Marquait le nombre, et voulait à nos vers
En imprimer les mouvemens divers;
Essai nouveau, tentative hardie,
Dont Rousseau même avait désespéré:
Et le moyen que d'un pas assuré
Marche en cadence un vers sans prosodie?
[98] Duni s'écoute: il cherche, il étudie
Le mouvement dans un son passager,
Et de son chant l'exacte mélodie
Fixe des mots le caprice léger.⁷⁹

Dopo aver letto questo articolo, che fa molto onore al nostro Duni, ponendolo con ciò al di sopra del celebre Lulli fiorentino, stabilito nel secolo antecedente e tenuto come un nume in Parigi, cercai di trovare ed osservare qualche dramma con musica del Duni rappresentato in Parigi col linguaggio della nazione; ma tutto inutile, avendone anche fatta premura al mio scolare stabilito in Parigi, il Signor Emmanuele Imbimbo altre volte in que- [99] sti miei fogli nominato, ma sempre indarno. Ma il proverbio non falla: suole accadere in un'ora ciò che non accade in un anno. A caso in una libreria di un rivenduglio di vecchi scartafacci, ove entrai una mattina per ripararmi da una non prevista pioggia, prendendo un libro in foglio che ivi trovai tra altri cento su d'una panca, l'apro e veggo esser di musica francese, apro di volo per osservare il titolo, ch'è il seguente: *L'Isle des Foux. Parodie de l'Arcifanfano de Goldoni. Représenté pour le 1.ère fois à la Comédie Italienne le 29 Xbre 1760.* [100] *mise en Musique par M.^r Duni pensionnaire de S.A.R. Infant Don Philippe Prix 12: Paris etc.*, in atti il primo di pag. 85 e 'l secondo di pag. 63 elegantemente impresso.⁸⁰ Non mi parve l'ora di acquistarlo e portarlo a casa; ed esaminatolo trovai che sin d'allora i recitativi eran parlanti, le arie, duetti, terzetti, cori tutto sul gusto della musica nostra di quel tempo elegantemente istrumentata

78] [97n] Mélusine, déesse du grand opéra (dans le poème).

79] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, I, p. 196.

80] Un esemplare dell'edizione (RISM A/I: D 3755/DD 3755) è conservato in I-Nc 41.4.18.

e di buon gusto, oboè, flauti e corni. Insomma trovai una musica di gusto, come ne' nostri teatri buffi di quel tempo. Dietro alla pagina del frontespizio trovai annotato [101] in istampa *Catalogue des ouvrages de M.^r Duny*

<1.>⁸¹ *Le Peintre amoureux de son modele*

<3.> *Nina et Lindore*

<4.> *Le retour au Village*

<5.> *La Veuve Indesise*⁸²

<6.> *La Fille mal gardée*

<7.> *L'Isle des Foux*

Quest'ottimo Maestro antesignano dell'ottimo secolo della musica cessò di vivere agli undici giugno 1775 in età di anni 66 anni in cui la musica già avea fatti maggiori progressi in Inghilterra, nella Spagna, nella nostra Italia, ma più stupendi nella Germania e nella Russia, come andarem divisando ec. ec.

[102] [Elogio di Leonardo Vinci] Nella parte III

Vinci Leonardo⁸³ nacque circa il 1690 in Calabria,⁸⁴ vassallo del Principe di Strongoli studiò la musica in Napoli nel Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo sotto la scuola di Gaetano Greco. Egli fu uno de' più rinomati compositori del suo tempo; fu il primo a coprire intieramente le arie con l'accompagnamento di violini e viola, le sue cantilene sono tanto analoghe alla espressione delle parole che possono sentirsi⁸⁵ anche adesso ed ascoltarsi senza noia, come preciserò da qui a poco. Fu uno de' maestri della Real Cappella

81] I numeri progressivi, compresa l'omissione del n. 2, si devono ad Aloys Fuchs. A margine dell'elenco vi è un asterisco in matita rossa, poi ricalcato in inchiostro.

82] Sigismondo trascrive esattamente dall'edizione; ovviamente il riferimento è a *La veuve indécise*.

83] L'elogio di Vinci è pubblicato parzialmente in Dinko Fabris, "Adesso se ne conosce il merito, e vivente si lacerava". *La fama europea di Leonardo Vinci*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe* (I: *Les pérégrinations d'un genre*), a c. di Damien Colas, Alessandro Di Profio, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 85-117: 115-116, e integralmente in Gaetano Pitarresi, *L'Oratorio di Maria dolorata di Leonardo Vinci e la tradizione della Passione a Napoli agli inizi del Settecento*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*. Atti dei convegni internazionali di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002, 4-5 giugno 2004), a c. di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti, 2005 (Supplementi musicali, Serie 1, Documenti e studi musicologici, 8), pp. 153-242: 212-214. L'elogio ha rappresentato una fonte per gli studi di Kurt Sven Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, Hillsdale, Pendragon press, 2007 (Opera series, 2).

84] L'erronea data di nascita di Vinci è riportata anche nelle *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* (VI) e ne *Le belle arti* di Giovanni Battista Gennaro Grossi (I, p. 19).

85] Franz Sales Kandler, con un'annotazione in penna rossa, suggerisce di sostituire «sentirsi» con «cantarsi».

di Napoli e molto stimato nella nostra città come uno de' [103] migliori. Nel primo febbraio 1728 fu arrollato tra' confratelli della mia congregazione eretta nel Chiostro del Monistero di S. Caterina a Formello de' Padri Domenicani Lombardi sotto il titolo del Rosario, facendo quivi tutte le musiche ed oratori sacri che bisognavano per servizio della Congregazione e della Chiesa, ed essendo egli in giugno 1730 morto improvvisamente fu da' nostri Confratelli associato e sepolto in detta chiesa nella nostra sepoltura. Il Maestro Francesco Feo di lui amico e coetaneo, unito a tutti i professori di musica della [104] nostra città, prese cura di fargli un sontuoso mausoleo con solenne funereo parato e due grandiose orchestre ove intervennero a cantargli sì l'Uffizio che la Messa de' defonti tutti i musici della città. Questo fa vedere in qual concetto ed estimazione era tenuto allora il nostro Vinci e quale unione eravi fra' nostri professori di musica, che a loro proprie spese onorarono la memoria del loro compatriota e professore compagno. Oh quanto queste dimostrazioni giovano ad incoraggiare i giovani artisti ed a rendere più luminosa e rispettabili l'arte medesima. Tutto ciò si è [105] da me ricavato tanto da' libri della mia Confraternita, in cui nello stesso anno trovo registrato per maestro di musica di lui successore Giulio de Ficijs, e per quanto mi fu riferito da Giacobbe Calandra bravo suonator di violino stato al servizio di varie Reali Corti di Europa, come di Sassonia, di Brunsvich, e stato ancora compagno del Vinci in detto Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo.

I compilatori francesi del dizionario de' musici Charon e Fayelle, all'articolo "Vinci" pag. 409 T. II ci fanno sapere il seguente aneddoto: «Ce grand musicien est mort en 1732 (falso) [106] à l'âge de quarante-deux ans. Il fut empoisonné, dit-on, dans une tasse de chocolat. On prétend qu'il s'était vanté d'avoir eu, pendant son séjour à Rome, les faveurs d'une dame du premier rang. Un des parens de cette dame, se trouvant pour lors à Naples, en fut instruit, et la vengea de l'indiscrétion de Vinci, en le faisant empoisonner».⁸⁶ Questo fatto dicono i compilatori del dizionario averlo ricavato dai viaggi di Saint-Non.⁸⁷ Io non so qual fede debba prestarsi all'assertiva di questo viaggiatore, ma so, per relazione di un mio zio materno Signor Francesco Pagano, gran dilettante di musica e sco- [107] lare di Leo, confratello della stessa mia Congregazione, che il Vinci

86] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 409.

87] Jean-Claude Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, I, Paris, [Clousier], 1781, p. 168: «Ce grand & célèbre Musicien est mort en 1732, à quarante-deux ans. Il fut empoisonné, à ce que l'on dit, dans une tasse de chocolat; on prétend que Vinci s'étoit vanté publiquement d'avoir eu pendant son séjour à Rome les faveurs d'une Dame du premier rang: un des parens de cette Dame se trouvant pour lors à Naples, en fut instruit, & la vengea de l'indiscrétion du Musicien, en le faisant empoisonner».

da lui conosciuto e trattato portava un grosso frego sul viso ch'egli nascondeva con un parruccone come a tempi suoi usavasi, detto alla delfina, frego cagionatogli da uno spadaccino protettore d'una cantante da teatro: cose per altro non difficili ad accadere a' maestri che sono obbligati a trattare con simili sirene per gelosia o per vendetta delle medesime.

Le opere dal Vinci composte, per quanto ho potuto ricavare da' libri e da' spartiti raccolti, sono le seguenti. [108] La penultima opera da lui scritta fu l'*Alessandro nell'Indie* del Metastasio in Roma Teatro delle Dame nel Carnevale del 1730, nella quale ebbe una eccellente compagnia in cui la parte di Poro fu rappresentata da Giovanni Carestini, quella di Alessandro da Raffaele Signorini, Cleofide Giacinto Fontana detto Farfallino, Erissena Giuseppe Appiani milanese, Gandarte Francesco Tolve tenore.⁸⁸ Quest'opera ebbe un incontro strepitoso che fe' giungere il Vinci all'apogeo della sua gloria: cosa riferitami ne' miei verdi anni dai nominati due soggetti Signorini e Tolve, che ambi vennero a situarsi in Napo- [109] li, ove presero servizio nella chiesa de' PP. dell'Oratorio detta de' Gelormini, nel Tesoro di S. Gennaro e finalmente della nostra Real Cappella.

L'ultima opera poi fu l'*Artaserse* di Metastasio scritta da lui pel Teatro di San Bartolomeo coll'intermezzo *Dandina e Florante*. Gli attori del dramma furono Artaserse Elisabetta Orsini, Mandane Francesca Cuzzoni, Arbace Carlo Scalzi, Artabano il tenore Tolve. Quelli della farsa Antonio Ristorini e Rosa Ungarelli. Egli il Vinci non giunse a metterla in scena e [110] nel libro si stampò: Musica del fu celebre Leonardo Vinci, vice maestro &c.⁸⁹

Sue opere:

1719. *La protezione del Rosario*. Oratorio a 4 per la Real Congregazione di Santa Caterina a Formello⁹⁰

Detto. *Lo Cecato fauzo* Fiorentini, primavera⁹¹

Detto. *Le ddoje lettere*. Ivi⁹²

88] Sartori n. 714. Una copia manoscritta dell'opera è conservata in I-Nc 32.4.9 *olim* Rari 73.11.

89] Non sono noti esemplari superstiti del libretto napoletano citato da Sigismondo. L'*Artaserse* andò sì in scena al San Bartolomeo nel 1731 (cfr. Lorenzo Mattei, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, II: *Il Settecento*, a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, pp. 75-138: 134), ma aveva già debuttato nel febbraio del 1730 a Roma (Sartori n. 2930) prima della scomparsa di Vinci, avvenuta a Napoli nel maggio. Una copia manoscritta dell'opera è conservata in I-Nc Rari Cornice 5.10 *olim* Rari 73.12 *deinde* 3.1.8.

90] Dell'oratorio sono perduti sia il libretto che la partitura.

91] Sartori n. 5349; una copia del libretto è in I-Nc Rari 10.4.31/1 *olim* 5.10.17/a. Estratti dall'opera in I-Nc Rari Cornice 5.9(1-13).

92] Sartori n. 7226.

Detto. *La Stratonica*. San Bartolomeo con intermezzi *Don Velasco e Vespetta*⁹³
 1723. *Silla dittatore*. Rappresentata nel Real Palazzo di Napoli per festeggiare
 il dì natalizio dell'Imperator Carlo VI.⁹⁴ Fu poscia storpiato con scene buffe
 aggiuntevi (durando nel principio del deci- [111] mo ottavo secolo la barbarie) e
 rappresentato in San Bartolomeo. Vi cantò il Cavalier Nicola Grimaldi, la Benti
 Bulgarelli ed Annibale Pio Fabri. I buffi furono Santa Marchesini e Corrado.
 1724. *Eraclea rinnovata*. San Bartolomeo. Vittoria Tesi fé la parte di Eraclea, la
 parte di Ramiro il musico Farinelli.⁹⁵
 1724. *Il Don Ciccio*. Nel Teatro de' Fiorentini.⁹⁶
 1724. *Turno Aricino* in San Bartolomeo, centone con Scarlatti, Porpora, Lotti,
 Iacomelli, Albinoni, Porta, Gasparrini, Orlandini &c cantato dalla Tesi [112]
 e Farinelli.⁹⁷
 1725. *Astianatte* in San Bartolomeo nell'Inverno, poesia di Antonio Salvi fiorenti-
 no.⁹⁸ In detto anno il Vinci si enuncia nel libro vice-maestro della Real Cappella.
 1726. *Siroe* del Metastasio in Venezia nel Carnevale.⁹⁹
 1726. *Ernelinda* San Bartolomeo a' 4 novembre, con intermezzi buffi.¹⁰⁰
 1727. *Catone in Uttica*. Tragedia per musica di Artino Corascio (Metastasio).
 Roma Carnevale. Teatro delle Dame. Tenore Pinacci, Cesare Carestini, Mar-
 zia Giacinto Fontana detto Farfallino.¹⁰¹
 1727.¹⁰² *La caduta de' Decemviri*. San Bartolomeo con scene buffe in ottobre.¹⁰³
 [113]¹⁰⁴ 1728. *Flavio Anicio Olibrio*. San Bartolomeo – Bernacchi, Carestini e la Me-

93] Sartori n. 22664; una copia del libretto è in I-Nc Rari 10.8.10/5 olim S.1.6/5.

94] Sartori n. 22023; una copia del libretto è in I-Nc Rari 10.8.8/2. Una copia manoscritta dell'opera è conservata in I-Nc 32.4.13 olim Rari 7.3.10.

95] Sartori n. 9019; una copia del libretto è in I-Nc Rari 10.2.10/8 olim 5.7.3/g.

96] Sartori n. 8147. L'anno di rappresentazione di *Don Ciccio* riportato sul libretto è il 1721.

97] Sartori n. 24130.

98] Sartori n. 3273; una copia del libretto è in I-Nc Rari 10.5.9/2 olim 5.11.26/b. Una copia manoscritta dell'opera è conservata in I-Nc 33.6.2 olim Rari 7.3.13.

99] Sartori n. 22096.

100] Sartori n. 9166; una copia del libretto è in I-Nc Rari 10.2.11/10 olim 5.7.4/k.

101] Sartori n. 5232 (l'anno di rappresentazione di *Catone in Utica* riportato sul libretto è il 1728). Una copia manoscritta dell'opera è in I-Nc 3.1.9 olim Rari 7.3.15.

102] Una correzione di Kandler in matita rossa, ratificata a penna, corregge la data originariamente scritta «1728».

103] Sartori n. 4341; una copia del libretto è in I-Nc Rari 10.4.28/2 olim 5.10.14/b. Una copia manoscritta dell'opera è in I-Nc 32.4.10 olim Rari 7.3.14.

104] In corrispondenza di pagina 113 ha inizio il terzo fascicolo del tomo III, segnato come «Tomo III. c.» Un segno di spunta in matita rossa è accompagnato dall'indicazione di Kandler «Pergolesi», riferita all'elogio presente nel fascicolo.

rigli, coll'intermezzo *Il Cortigiano affettato*, coi buffi Corrado e Celeste Resse.¹⁰⁵
1729. *Semiramide*. Roma. Alle Dame.¹⁰⁶

1729. *La Contesa de' Numi*. Cantata a 6 voci del Metastasio, pel Cardinale Polignac Ministro di Francia in Roma in occasione della nascita del Real Delfino.¹⁰⁷

1730. *Alessandro nell'Indie* di Metastasio. Roma. Teatro delle Dame colla compagnia dell'anno antecedente¹⁰⁸

1730. *L'Artaserse* per San Bartolomeo, che prevenuto dalla morte non giunse a porlo in iscena.

1730. *L'impresario di Teatro* pel Carnevale, ma l'atto 2.^{do} [114] fu supplito dal Maestro Giovanni dell'Anno e rappresentato nel Teatro Nuovo.¹⁰⁹

Più avea cominciato a scrivere un altro spartito per lo stesso teatro intitolato *La moglie fedele*, ma che poi nell'anno appresso fu terminato da Filippo Sellitti e posto ivi in iscena.¹¹⁰

1720. *Lo scassone* nel Teatro de' Fiorentini.¹¹¹

[Elogio di Giambattista Pergolesi]

Elogio di Giambattista Pergolesi uno de' più celebri compositori di musica dello scorso secolo XVIII.¹¹² Nacque nel 1702¹¹³ in Jesi nello stato [115] romano, e propriamente in un villaggio detto della Pergola, che confina col nostro reame di Napoli per le provincie degli Abruzzi. S'ignora chi stati fossero i suoi genitori; come¹¹⁴ e per qual ragione foss'egli capitato in Napoli nulla se ne sa. Egli fu ricevuto ed educato nel Conservatorio de' Poveri di

105] Sartori n. 10713; una copia del libretto è in I-Nc Rari 10.2.1/7.

106] Sartori n. 21534. Una copia manoscritta dell'opera è in I-Nc 32.4.11 olim Rari 7.3.18.

107] Sartori n. 6005. Una copia manoscritta della festa teatrale è in I-Nc Cantate 305 olim 21.2.12.

108] Sartori n. 714. Una copia manoscritta dell'opera è in I-Nc 32.4.9 olim Rari 7.3.11.

109] Sartori n. 12919; una copia del libretto è in I-Nc Rari 10.11/4 olim 5.4.11/d.

110] Sartori n. 15782; un esemplare del libretto è in I-Nc Rari 9.1./9 olim 5.2.18.

111] Sartori n. 21098; un esemplare del libretto è in I-Nc Rari 10.8.17/9 olim S.1.13/9.

112] A margine, nella mano del copista di Napoli: «1702». L'elogio è stato pubblicato da Francesco Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, pp. 264-269. Le notizie biografiche su Pergolesi potrebbero essere pervenute oralmente a Sigismondo; non si ritrovano infatti nelle sue più consuete fonti a stampa, né nella *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli* stampata da Gervasi (redatta da Andrea Mazzarella nel terzo tomo, Napoli, 1816), né nelle voci dei dizionari di Giuseppe Bertini (*Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne*, Palermo, Tipografia Reale di Guerra, III, 1815, pp. 160-162) e di Choron e Fayolle (*Dictionnaire historique des musiciens*, II, pp. 132-134).

113] Aloys Fuchs suggerisce «3. Genaro 1717» per poi correggere in «1710».

114] Nell'originale: «ma come».

Gesù Cristo, e [ciò] fa credere che fosse stato ivi ricevuto perché povero, abbandonato e bisognoso di tutto. Or comunque ciò sia, il Pergolesi, zoppo di una gamba, non si sa se per nascita o per qualche malattia o disgrazia, entrato in questo [116] Conservatorio, da principio si diè ad apprendere il violino, e chi sa non avesse avuta qualche picciola cognizione prima di entrare nel Conservatorio. Comunque ciò fosse, egli è certo che apprese a suonare sotto il maestro Domenico de Matteis.¹¹⁵ Questo garzone preso si può dire dal fango divenne, per l'arte e gusto di musica appreso in questo Conservatorio, il sublime ristoratore della musica italiana ed introduttore di un nuovo gusto di cantilena e vaghezza di accompagnamenti.

Questo alunno, studiando e ri- [117] cercando da sé solo sul suo violino, facea de' passaggi semitonati a salire, a calare, nuovi e graziosi gruppetti, appoggiature di nuovo genere, con tali delicatezze, che ne rimanevano incantati gli altri compagni che studiavano nella stessa camerata, sospendendo delle volte il loro studio, incantati dall'armonia che produceva il nuovo gusto del loro compagno. Essi non poterono celare il loro stupore al maestro de Matteis, il quale una sera volle celatamente ascoltarlo e ne restò parimente sorpreso, onde non poté fare a meno di correre ad abbracciarlo, e diman- [118] dandogli chi l'avesse insegnate quelle tali modulazioni che facea sull'istrumento, Pergolesi rispose che ciò ch'egli faceva non avealo appreso da veruno, ma che sonando gli veniva naturalmente sotto le dita; e replicandogli il de Matteis se si fidarebbe di scriverlo, egli il Pergolese se ne compromise, e 'l giorno appresso fé trovare al maestro tutta la sonatina elegantemente modulata; cosa che gli cagionò piacere insieme e stupore, per cui lo raccomandò al maestro di contropunto del conservatorio, ch'era allora il celebre Gaetano Greco napoletano- [119] tano, sotto la cui direzione Pergolese incominciò i suoi studi della cartella ed incominciò ben per tempo a comporre qualche sonata di violino; ma per la morte seguita del Greco, ed essendo subentrato in suo luogo Francesco Durante di Grumo, casale di Napoli, continuò il Pergolese la sua carriera sotto il novello maestro, indi passò sotto la direzione di Francesco Feo, grande allievo dello Scarlatti, per essere stato il Durante chiamato a Vienna dallo imperador Carlo VI.¹¹⁶ Sotto tali maestri [120] Pergolesi in poco tempo diè segni di straordinario profitto.

115] In realtà, il primo maestro di violino di Pergolesi fu probabilmente Baldassarre Infantes, sostituito dal De Matteis solo nel 1727; cfr. Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, p. 270, n. 9.

116] Greco fu maestro fino al 1728, Durante fra il 1728 e il 1739. Non sono noti documenti comprovanti un viaggio di Durante a Vienna; d'altra parte, una sostituzione da parte di Feo in caso di assenza del Durante non è improbabile. Cfr. Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, pp. 261-262.

Durante era profondo nel contrappunto sublime: le sue fughe, i suoi <ricercatti>¹¹⁷ a più voci producevano una pienezza d'armonia non comune ad altri maestri de' suoi tempi, ma per lo contrario essendo egli scarso d'estro, i suoi soli o, per meglio dire, le sue ariette riuscivano languide e snervate, le modulazioni o cantilene aspre e senza gusto, l'accompagnamento di semplici consonanze e quasi sempre [121] pedantesco. Lo scolare per lo contrario era pieno d'estro e vivacità: accoppiava insieme il nerboruto ed armonioso ne' ripieni delle voci con un accompagnamento d'istrumentale che sempre cantava; mosse naturali de' bassi, per lo più caminanti, e che anch'essi cantavano, un passeggiar di tuoni semplice e regolare, ma sempre rintracciando nuovi sentieri; e quindi se qualche volta lunghetto,¹¹⁸ pure non ristuccante; nelle ariette poi [122] sempre¹¹⁹ espressivo, breve, facile, armonioso. Egli il primo si fu a vestire qualche aria d'un accompagnamento d'istrumentale diverso dalla cantilena dell'attore; egli il primo che tra i due violini intrecciasse due motivi diversi; egli il primo che pose in campo il semitonare cantando; in somma, egli il primo che spogliasse la cantilena delle ariette dal difficile e secco dello Scarlatti e cercasse, per quanto fosse possibile, adattarla alla passio- [123] ne che destar doveano le parole, onde colla espressione del cantante si commovesse il cuore di chi ascoltava. Questo fu il più grande del Pergolesi. Egli non era ignorante di umane lettere; assiduo in conservatorio a tutt'i suoi doveri presso i maestri; religiosissimo e diretto da' Reverendi Padri dell'Oratorio nella chiesa de' Gelormini rimpetto al suo conservatorio, nella quale in tutte le domeniche egli suonava per chiamar il popolo a udire [124] i sacri sermoni, e con ciò si otteneva l'intento del Santo fondatore, che colle musiche in chiesa o cogli oratori e cantate sacre adescava i fedeli a concorrere, per poi con devoti sermoni istruirli nella perfezione evangelica. Pergolesi aveva un cuore sensibilissimo e non scrisse un verso di musica che non fusse adattata alle parole, animandole con forza e finezza, e consultando sempre la natura e la verità; senza ricorrere ai fuochi fatui che abba<glia>no¹²⁰ talvolta [125] gl'ignoranti, ma che tosto poi sono obbliati e derisi.

117] Le ultime due sillabe sono corrette per sovrascrittura, non permettendo di decifrare la lezione sottostante.

118] Altrove Sigismondo rinfaccia a Pergolesi in particolare la «lungaggine» del fugato sulle parole «Propter magnam gloriam» della Messa in fa maggiore; cfr. pp. 59-60.

119] Nella voltata di pagina, il copista dimentica la prima sillaba «sem-».

120] L'integrazione, poi confermata in una successiva redazione, si deve a Franz Sales Kandler che interviene con la matita rossa.

Sue opere

La prima cosa ch'ei scrisse, essendo ancora alunno ed in conservatorio, fu un dramma sacro intitolato *San Guglielmo di Aquitania*, poesia del dottor Ignazio Mancini, con alcune scene buffe a guisa d'intermezzi, che nella età del 1731 si rappresentò nel chiostro di Sant'Agnello de' Reverendi canonici regolari del Salvatore.¹²¹ Onesto divertimento, che a quei tempi si dava [126] nelle ferie estive ai scolari de' pubblici studi, diretto¹²² dai Reverendi Padri dell'Oratorio di sopra menzionati, seguendo le orme del Santo loro istitutore. Fu sì grande l'applauso che riscosse il giovane maestro proposto da detti Padri, e sì grande il rumore che fece in Napoli questo primo lampo dell'estro armonico e gusto del Pergolesi, che le tre case magnatizie Colonna de' principi di Stigliano, Caracciolo de' principi di Avellino e Carafa de' duchi [127] di Maddaloni fecero a gara nell'accordargli la loro amicizia e protezione.

Tosto gli fu fatta scrivere per l'inverno 1731 un'opera nel gran teatro di San Bartolomeo, e questa fu *La Sallustia*,¹²³ nella quale ebbe per prima parte l'insigne contralto cavalier Nicolino Grimaldi e per prima donna la Facchinelli, la quale nell'atto III cantò la celebre aria «Per queste amare lagrime, figlie del mio dolore»¹²⁴ etc. in F 3^a minore, con un istrumentale tutto nuovo che riscosse somma ammirazione ed applauso.

[128] Avea in quel tempo il Pergolesi, giovine d'anni 28,¹²⁵ per competitori ne' teatri Adolfo Hasse detto il Sassone, il vecchio Domenico Sarri, Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Nicola Porpora ed altri; egli pertanto sopportò¹²⁶ la aspettazione di ogn'uno, e la magia della sua semplicità, unita alla più dilicata espressione, gli rese tutta la città di Napoli, indi tutto il regno, e dopo sua morte tutta l'Europa favorevole ed ammiratrice del nuovo e dilicato gusto.

Egli intanto non era che un semplice professore di violino; ed avendogli

121] Sigismondo ricava plausibilmente questi dati dal perduto libretto della rappresentazione del 1731. La partitura (I-Nc 30.4.18-19) era stata donata alla biblioteca del Conservatorio della Pietà de' Turchini nel 1794 insieme a varie altre composizioni pergolesiane; cfr. Rosa Cafiero – Marina Marino – Tommasina Boccia, «*Progressi notabili a vantaggio della musica*»: Saverio Mattei e la creazione della biblioteca del Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini, in Saverio Mattei. *Tradizione e invenzione*, a c. di Milena Montanile e Renato Ricco, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016 (Biblioteca del XVIII secolo, 30), pp. 85-131. La mano che riporta sul frontespizio i dati riguardanti la prima rappresentazione è però posteriore alla stesura dell'Apoteosi.

122] Nell'originale: «diretta».

123] Sartori n. 20448.

124] A margine, accanto al titolo dell'aria (*La Salustia*, III:6), un vistoso <Nota Bene>.

125] *Recte* ventuno. Ventott'anni è l'età nel 1731 rispetto all'erronea data di nascita, 1702, indicata in origine a p. 114.

126] Kandler suggerisce, in matita rossa, «sorpasò» in vece di «sopportò».

il cavalier Ni- [129] colino Grimaldi rimproverato che non si regolasse da se stesso a cembalo la sua musica, egli si pose di proposito a studiare questo istrumento; né per altro era cosa nuova che qualche professore di violino scrivesse qualche opera di teatro, perché anche in quei tempi eravi l'esempio di Costantino Roberti, Carlo Cecere ed altri professori di un tale istrumento, che aveano scritto per altri teatri; siccome anche a' tempi nostri nel Real Teatro di San Carlo vi compose una musica di un dramma [130] il celebre Gaetano Pugnani turinese, e con favorevole accoglimento.¹²⁷

Costumavansi talora nel teatro serio gl'intermezzi buffi, per sollevare l'uditorio dalla soverchia attenzione (cosa che oggi si fa coi gran balli e pantomimi, che per la lunghezza di un'ora e più [fanno] assolutamente distogliere e dimenticare il principale oggetto, ch'è il dramma), e Pergolesi dovette anche scrivere i suoi intermezzi in detta opera per due voci sole intitolati *La serva padrona*,¹²⁸ ed ebbe per buffi o siano parti giocose gli rino- [131] mati Gioacchino Corrado e Celeste Resse; ne' quali intermedi fé egli conoscere la diversità dello stile e del gusto tra la musica seria e sostenuta e la buffonesca. Dopo lo strepitoso incontro di questa opera crebbe sempre più la fama del giovane maestro.

Allora fu ch'egli scrisse quattro bellissime cantate a voce sola per soprano, che diede alle stampe qui in Napoli e fatte incidere da Gioacchino Bruno, bravo sonatore di contrabbasso – bellissima [132] edizione.¹²⁹ Le cantate son quattro e tutte per soprano. La prima è col solo accompagnamento del basso: le altre tre con 2 violini e viola. Tutte e quattro hanno due arie per ciascuna. L'ultima, ove si narra il lamento di Orfeo nell'Erebo cercando la Euridice, viene stimata un capo d'opera dell'arte, commendata non solo da' nostri maestri italiani, ma dai più dotti maestri francesi, inglesi e tedeschi, facendone onorata menzione nelle di loro opere, e bisogna che il Padre Martini non avesse avuta [133] cognizione di tali cantate, perché avrebbe fatto a meno di parlare del Pergolesi nella sua opera come d'un maestro di poco merito.¹³⁰

127] Per altri esempi di violinisti compositori, cfr. p. 228.

128] *La serva padrona* in realtà fu rappresentata insieme al *Prigionier superbo* nell'anno successivo. Gli intermezzi eseguiti insieme alla *Salustia* non avevano titolo e, secondo Francesco Degrada, si basavano verosimilmente su musiche preesistenti non composte da Pergolesi; cfr. Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, p. 271, n. 32.

129] Giovanni Battista Pergolesi, *Quattro cantate da camera* [...], Napoli, Palmiero, [1736 o 1737] (RISM A/I: P 1422/PP 1422); l'edizione è citata nell'*Elenco* del 1826, n. 472; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 333. Degrada ritiene le cantate appartenenti all'ultima fase della creatività pergolesiana; Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, pp. 260-261.

130] S'intende il giudizio negativo sullo *Stabat mater* espresso da Giovanni Battista Martini nel suo *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* [...], Bologna, Lelio della Volpe, 1774-1775, I, p. VIII.

Ebbene noi gli daremo una mentita in genere dimostrativo, e perdoni la paternità sua molto reverenda.

Intanto pe' fierissimi tremuoti che sentivansi in Napoli nel suddetto anno 1731, per cui accadde una terribile eruzione del Vesuvio, e forse pari a quella dell'anno 79 dell'era cristiana in cui furono sepolti Ercolano e Pompei, la Ec-[134] cellentissima Città di Napoli nell'anno seguente 1732 risolvè di eleggere¹³¹ per suo protettore il glorioso e portentoso vescovo di Ascoli Sant'Emiddio, e dai cavalieri che allora componevano quel nobile senato fu scelto il Pergolesi a scriver la musica per un divoto triduo da solennizzarsi nella chiesa di Santa Maria della Stella de' Padri Minimi di San Francesco di Paola. Qui fu che il Pergolesi spiegò tutta l'estensione de' suoi talenti e si rese l'invidia di tutt'i professori suoi contemporanei. Egli scrisse una messa a [135] due orchestre per 10 voci, che spira da per tutto la più elegante armonia, grandezza e divozione.¹³² Fece conoscere egli che, se era grande ed espressivo nel dramma teatrale, grazioso nel buffo per gl'intermedj, era ancora grande, nobile, e divoto per la chiesa del Signore. Compose ancora a 5 voci con tutti strumenti <A> un *Domine ad adjuvandum* etc., un *Dixit*, <C> un *Laudate* ed un <D> *Confitebor*,¹³³ che sono per gusto e per maestria¹³⁴ capi d'opera inimita- [136] bili. Questa messa e vesperi si solennizzavano magnificamente in Napoli in ogni anno nella terza domenica di settembre nella chiesa di Santa Maria d'ogni bene de' Padri Serviti nella festività de' dolori di Maria a spesa dell'illustre casa de' duchi di Maddaloni con sceltissima musica, numerosissimi professori ed immenso concorso di popolo;¹³⁵ oggi però per la decadenza di questa illustre famiglia è cessata la magnificenza della festa e della musica; non è però [137] che delle volte non si eseguano tali belli pezzi di musica del Pergolesi nelle chiese di San Gregorio Armeno, di Donnaromita o di Donnaregina, ove le signore dame monache amano di dare ne' loro tempi delle solenni musiche;

131] Grafia etimologica.

132] Si tratta della Messa in fa maggiore, il cui autografo (US-NYpm Cary 438 olim 313) reca la dedica: «Finis Laus Deo Beateque Virgini Marie et Beato Emigdio». Cfr. Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, pp. 255-258.

133] Partiture di queste quattro composizioni sono citate nell'*Elenco* del 1826, n. 120 (Caferio, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 344; il *Confitebor* anche al n. 307, p. 325, lì segnalato come autografo) e si conservano in I-Nc Mus. Rel. 1518, 1517, 1519 e 1520. Il *Dixit* in realtà è a dieci voci (partitura autografa in I-Mc TM 33). Cfr. Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, p. 260. Le integrazioni si devono a Franz Sales Kandler.

134] Nell'originale: «mastria».

135] L'aneddoto è confermato da Guglielmo Della Valle, *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini Minor Conventuale di Bologna, celebre Maestro di Cappella*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1785, pp. 138-140, in nota.

ma ciò ben di rado, essendo oggi per la mancanza de' soprani e contralti ben difficile ad unirsi una buona e compita musica.

E qui non voglio tralasciar di rammentarmi come, in un familiare discorso [138] tenuto col mio buon amico Jommelli sul gusto, fantasia e dottrina del Pergolesi, egli mi eruttò una proposizione che non me l'aspettava; cioè che fu fortuna per lui che morì presto; volendo così darmi a pensare che il suo genio era un fuoco fatuo, che sarebbe andato presto ad estinguersi.¹³⁶ «Veramente», io risposi, «non trovo su di che fondate la vostra congettura». Or basta: l'altercazione durò un pezzo; finalmente io gli domandai se si ricordava del sestetto di quella mes- [139] sa in F 3^a minore, *Qui tollis peccata mundi* etc.¹³⁷ Egli allora soggiunse: «E come mel ricordo! Oh quello veramente è un capo d'opera, un modello.» E qui io ripiglio: «Modello? Bravissimo; da vostro pari. Dunque un giovane appena uscito di scuola è stato capace di formare a detto vostro un modello, vale a dire che non può farsi migliore. Seguendo egli a studiare ed acquistando maggiori cognizioni, si sarebbe maggiormente perfezionato nell'arte, accresciuto il suo estro e date [140] sempre nuove e forti riproove de' suoi talenti, della sua abilità, dando sempre più energia e gusto alle sue produzioni.» Qui il Jommelli convenendo meco si tacque, e passammo ad altri discorsi.

Il Pergolesi, sempre rispettoso verso de' napoletani maestri, quando dovè fare il concerto di questa sua messa si portò nel Conservatorio della Pietà ad invitar il maestro Leo ad assisterlo a tal uopo colla sua presenza ed autorità. Leo gliel pro- [141] mise; ma appena partito, disse a' suoi alunni: «Vedete voi questo ragazzo? Egli appena uscito dal Conservatorio de' Poveri scrisse una piccola messa a <5>,¹³⁸ e non ci fu male, essendo primo suo parto, ed invitommi ad udirla; ora m'invita dopo tre o quattro mesi ad udirne un'altra; bisogna che le messe si sformino a guisa di melacotte.» Il fatto fu che Leo trovò più di

136] Agostino Gervasio riferisce questa opinione a Paisiello: «Dice Paisello [*sic*] che, se Pergolesi avesse vissuto dippiù, non sarebbe stato tanto stimato quanto lo è al presente. La sua Olimpiade, l'intermezzo della Serva padrona, una Messa ed altre composizioni rimasteci di lui non sono altro che lo Stabat Mater, in cui pur sono delle incoerenze, cioè taluni versetti che sono scritti senza senso ed espressione, come il motivo dell'Eia Mater, che risente del buffo». Agostino Gervasio, «Osservazioni Musicali intorno a' Compositori Napoletani, ricavate dalla Conversazione col Sig. Paisello», manoscritto, citato in Giuseppe Radiciotti, *G. B. Pergolesi, vita, opere ed influenza su l'arte*, Roma, Edizione "Musica", 1910, pp. 211-212. Ringraziamo Carlo Vitali per la preziosa segnalazione. La conversazione con Paisiello era stata pubblicata nel 1905 nel saggio di Salvatore Di Giacomo, *Paisiello e i suoi contemporanei*, «Musica e musicisti», X, 12, 1905, pp. 762-768: 764.

137] Sigismondo aveva copiato di proprio pugno la Messa in fa maggiore nel 1774-1775 (I-Nc Mus. Rel. 1528), riportata nell'*Indice* del 1801 a p. 20.

138] La cifra 5 è aggiunta a matita rossa e ricalcata a penna.

quello [che] si era immaginato, abbracciò e baciò in pubblico il Pergolesi e ne fece poi coi suoi [142] alunni quel vantaggioso encomio che meritava.

Io però debbo dire con accertanza che il Pergolesi amava estremamente questo suo componimento; dapoicchè ho avuta la sorte, fra diversi spezzoni di carte originali di questo autore, di trovare una breve antifona con 2 violini per alto: *In caelestibus regnis Sanctorum habitatio est* col suo *Alleluja*, l'inno di Sant'Emidio e, ciò che fa al nostro proposito, un'aggiunzione a questa messa del 3° e 4° coro per renderla a quattro cori.¹³⁹ Fatiga non indifferente. Chi sa che non avesse fatta tale aggiunzione per far eseguire tal messa a 4 cori nella chiesa de' Padri dell'oratorio nelle quaranta ore carnescalesche per cinque giorni¹⁴⁰ ne quali si cantavano le opere a 4 cori rinomatissime del Padre Raimo.¹⁴¹

Or ritornando alla musica teatrale, scrisse il nostro Pergolesi per l'autunno del 1732 pel Teatro de' Fiorentini un'opera buffa napoletana intitolata *Lo frate 'nnamorato*, poesia di Gennaro Antonio Federico, replicata due volte: la prima nel 1734 con nuovi pezzi di musica, per essere stati mutati alcuni cantanti; [144] l'ultima dopo la morte del Pergolesi nel 1748.¹⁴² Indi nel 173<3>¹⁴³ di nuovo per San Bartolomeo scrisse il dramma intitolato *Il prigionier superbo* e fu replicato l'intermezzo della *Serva padrona*, che fu tanto piaciuto, che portato in Londra fu ivi magnificamente stampato.¹⁴⁴

Nel 1734 scrisse l'*Adriano in Siria* per San Bartolomeo, rappresentato a' 25 ottobre pel compleanno¹⁴⁵ di Sua Maestà la regina delle Spagne, e dedicata alla maestà

139] Si tratta del volume composito I-Nc Rari 1.6.27, che all'epoca era interamente autografo come indicato nell'*Elenco* del 1826, n. 841 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 357). In origine, come attesta l'indice di mano di Sigismondo, comprendeva infatti anche il frammento autografo I-Nc Rari 1.6.29/3 (poi sostituito da una copia del *Salve Regina*).

140] S'intende verosimilmente un'esposizione ripetuta dell'ostia, in altre parole più celebrazioni delle quarant'ore senza soluzione di continuità per una durata complessiva di cinque giorni.

141] Erasmo Bartoli (1606-1656), detto Padre Raimo, prefetto della musica presso i Girolamini. L'ipotesi di Sigismondo è improbabile, in quanto l'esecuzione di musica a quattro cori non era certo limitata alla chiesa dei Girolamini. In realtà, il terzo e quarto coro furono probabilmente aggiunti da Pergolesi per l'esecuzione nella chiesa di San Lorenzo in Lucina a Roma, il 16 maggio 1734. Cfr. Degradà, *Giuseppe Sigismondo*, pp. 257-259. Su Pergolesi a Roma si veda Franchi, *La rappresentazione dell'Olimpiade*.

142] Sartori nn. 11013, 11014 e 11015.

143] La data sotto alla correzione per sovrascrittura non è leggibile.

144] Sartori n. 19071. *La serva padrona* non fu però una replica; Sigismondo data erroneamente la prima al 1732, cfr. *supra*, p. 169. Inoltre, la prima edizione è in realtà parigina (*La serva padrona, intermezzo* [...] *representato in Parigi nell'autunno 1752*, Paris, aux adresses ordinaires, 1752; RISM A/I: P 1393/PP 1393). La prima edizione inglese è *The Favourite Songs in the Burletta La serva padrona*, London, J. Oswald, [1759] (RISM A/I: P 1405/PP 1405).

145] Nell'originale: «compleannos», grafia etimologica.

di Carlo Borbone re delle Due Sicilie, e vi fece gl'intermezzi di *Livietta e Tracollo*, che non ebbe lo stesso [145]¹⁴⁶ incontro della *Serva padrona* per cagione del libro.¹⁴⁷

Nel 1735 scrisse *Il Flaminio*, che poi dopo la sua morte fu replicata nel Teatro Nuovo nell'inverno del 1749, con poesia dello stesso Federico: ma bisogna che qui avverta il lettore, che nel libretto del 1735 trovo stampato: «La musica è del Signor Giovanni Battista Pergolesi organista della Real Cappella».¹⁴⁸

Nel carnevale di quest'anno 1735, chiamato in Roma, vi scrisse l'*Olimpiade* del Metastasio, scritto dal Pergolesi la prima volta in Italia.¹⁴⁹ Il lettore potrà [146] leggere il fato di tal opera nella vita di Egidio Duni.¹⁵⁰ Quest'opera è un gioiello. Che bellezza e grazia non si trova nell'aria *Che non mi disse un dì*; nel duetto *Ne' giorni tuoi felici* etc. Capo d'opera per la espressione, il recitativo senza istrumenti che precede l'aria *Se cerca, se dice* etc.¹⁵¹ Recitativo parlante, che non può cantarsi da persona sensibile senza versar lagrime, e la forza dell'aria condotta colla massima espressione, che non è stata superata dai più eccellenti maestri dopo di lui.

[147] Si ha di lui ben anche un oratorio per la nascita del Redentore a... voci.¹⁵² Io ne ho il libretto, ma non ho avuto il piacere in tutto il lungo tempo di mia vita di osservarne la musica. So per altro che la partitura esiste nella collezione de' Padri dell'Oratorio.¹⁵³

Ma basti ciò per le sue opere teatrali, e mi si permetta di fare una breve menzione dell'ultima sua opera, dello *Stabat mater*.¹⁵⁴ Bisogna sapere che nell'anti-

146] In corrispondenza di pagina 145 inizia il quinto fascicolo del tomo III, indicato dalla segnatura «Tomo III d.». Un segno di spunta in matita rossa è accompagnato dall'annotazione «Porpora», riferito all'elogio presente nel fascicolo.

147] Sartori n. 10696.

148] Sartori nn. 10696 e 10698. In realtà, una replica a Napoli era già avvenuta nel 1737 al Teatro dei Fiorentini (Sartori n. 10697).

149] Sartori n. 16938. In realtà, l'*Olimpiade* fu rappresentata per la prima volta in Italia nel 1734 a Venezia, nel teatro Sant'Angelo, con musica di Antonio Vivaldi; Sartori n. 16937.

150] Alle pp. 157-158.

151] *Olimpiade*, II:4, I:10 e II:10.

152] Il numero è lasciato in bianco.

153] Questo libretto è sconosciuto. Degrada ipotizza che Sigismondo si riferisca al pasticcio-parodia *In hac die tam decora* che si conserva in I-Nf; cfr. Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, p. 276, n. 62.

154] Sono una decina i manoscritti settecenteschi dello *Stabat mater* conservati oggi in I-Nc. L'*Indice* del 1801 ne menziona uno solo, dono della regina Maria Carolina (p. 20); l'*Elenco* del 1826 riporta solamente una parafrasi in italiano, al n. 308 (Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 325; I-Nc Mus. Rel. 1567). Sulle vicende compositive e l'occasione dello *Stabat mater* si vedano tra gli altri Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, p. 261; Id., *Nuove acquisizioni pergolesiane*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», IV, 2000, pp. 209-252: 210-215; Ausilia Magaudo – Danilo Costantini, *Vita musicale nel Regno di Napoli al tempo di Pergolesi: la questione dello*

ca chiesa nel largo del Real Palazzo di Napoli dedicata a San Fran- [145] cesco di Paola, chiamata San Luigi di Palazzo, eravi una confraternita di cavalieri dedicata alla Beata Vergine de' dolori, in cui in tutti i venerdì di marzo facevasi con solenne pompa l'esposizione del Santissimo, e si cantava lo *Stabat* dello Scarlatti a 2 voci canto ed alto con 2 violini. Stanchi i confratelli di sentir sempre la stessa musica, e udendo la rinomanza del Pergolesi, lo pregarono a comporgliene un altro con sua nuova musica anche per 2 voci con 2 violini. Pergolesi accettò l'incarico, e gli furono dati docati 10. [149] Egli dopo partì per Roma, né più pensò allo *Stabat*. Tornato in Napoli, attaccato da tistica, con febre,¹⁵⁵ estenuato nel corpo assai gracile per tante fatiche superiori alla sua età, fu mandato per guarirsi o migliorare alcun poco a respirare l'aere sulfurea di Pozzuoli nel casino del duca di Maddaloni presso la chiesa de' Francescani, ove era mantenuto da questa illustre casa, assistito da quei religiosi e dai migliori medici di Napoli. Quivi fu ch'egli, pressato, dovette scriver lo *Stabat*. Infatti il maestro Francesco Feo, che l'amava oltre [150] modo, essendosi portato una mattina a trovarlo, e vedendolo a letto che stava scrivendo, lo sgridò fortemente, dicendogli che non era tempo quello di strapazzarsi¹⁵⁶ a scriver musica: allora fu che Pergolesi rispose: «Ah caro maestro, io scrivo uno *Stabat* a 2 voci per la congregazione de' cavalieri in San Luigi di Palazzo, per cui sin dall'anno passato mi diedero dieci ducati. Ma che? Ora debbo scriverlo, e lo scrivo che non vale dieci baiocchi, tanto sto debole e sfinito; e Dio piaccia ch'io lo termini.» [151] Questo fatto me lo raccontò il Feo, il quale soggiunse ch'egli vi tornò dopo sei altri giorni, e lo trovò moribondo. Passò quindi agli eterni riposi il dì <16 marzo 1736>,¹⁵⁷ e fu sepolto nella cattedrale di Pozzuoli. Giovane sventurato! Nato miserabile; raccolto in un conservatorio per sola cristiana pietà; fatica con trasporto col solo oggetto di farsi una strada per vivere; ottiene fortunatamente il suo intento; scrive sonate di violino, cantate, oratori, opere serie, buffe, intermedi, messe, vespri, mot- [152] tetti etc., e tutto all'apice della perfezione, e poi morire nel più bel fiore de' giorni suoi, e le sue ceneri rimaste in oscurissimo avello... Ma no... egli ancor vive e vivrà in eterno, mentre in eterno viveranno l'opere sue, coll'immortale suo *Stabat*. Opera veramente singolare. Grande Iddio! Qual cumulo di perfezioni non si

“*Stabat mater*”, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», V, 2006, pp. 77-121: 93; e infine Claudio Toscani nell'introduzione a Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat mater*, a c. di Claudio Toscani, Milano, Ricordi, 2012 (Edizione Nazionale, serie VII), pp. XIII-XVII.

155] Grafia etimologica.

156] Nell'originale: «trapazzarsi».

157] La data prima della correzione per mano di Fuchs è «12 marzo 1736».

ravvisa in quest'opera. Egli compì questo pezzo divino pochi giorni prima della sua morte, né ebbe il piacere di gustarne l'effetto prodigioso. La prima strofa prepara l'ani- [153] mo dell'uditore alle lagrime con un patetico pieno d'arte, che concilia insieme l'attenzione e la compassione. Tutta l'opera è divisa in sei duetti, una fuga a 2 in mezzo alla composizione, che serve col suo moto a ristorare gli animi lassi dal troppo patetico ed impegnarli a nuova attenzione, e per ultimo un duetto *Quando corpus*, che corrisponde al principio, ed attacca subito l'Amen con un ricercare a 2, che quantunque scritto sul piagnente tuono dell'Effaut 3^a minore, pure [154] ristora l'animo dell'uditore, e risveglia una certa allegria, non da teatro né da ballo, ma nobile e devota. Il dippiù consiste in 5 soli, tre dell'alto e 2⁵⁸ del canto, tutt'in tuoni minori e flebili, adattati alla espressione delle parole, con due sole voci e due violini e viola, ciocché¹⁵⁹ forma il più ammirabile di quest'opera. Basti finalmente il dire, per somma lode e gloria del nostro autore, che una musica, la quale nella esecuzione dura per ben tre quarti d'ora, con due sole voci [155] e due violini, senza cori, senza clarinetti, senza trombe, fagotti, corni inglesi e che so io, e tutta patetica, tutta grave, ha la forza d'incantare l'uditore a segno che allorché termina si vorrebbe incominciare di nuovo. E qual pezzo di musica scritto 90 anni fa avrebbe potuto reggere alla corruttela della musica odierna, se non avesse portato in fronte un raggio di divinità come quello del Pergolesi?

Veggiamo ora cosa ne dicono gli oltramontani. Gli autori di un *Nuovo dizionario storico* stampato a Caen nel 1786, sull'articolo "Pergolesi", tomo VI pag. 622,¹⁶⁰ [dicono] ch'egli nacque a Casoria nel 1704; che apprese la musica in Napoli sotto Gaetano Greco; che il principe di Stigliano lo promosse a fargli comporre qualche opera pel Teatro Nuovo; che la sua *Olimpiade* in Roma non ebbe quell'incontro che meritava; che gl'italiani lo chiamano il Domenichino della musica (noi veramente lo chiamiamo il Raffaele). Ed ecco come si asserisce con franchezza sulle altrui relazioni. Gli [157] fanno poi il seguente elogio:¹⁶¹ «La facilité de sa composition, la science de l'harmonie, la richesse de la mélodie, lui ont fait un nom célèbre. Sa musique est un tableau de la nature;¹⁶² elle

158] Il numero 2 sostituisce il 3 originariamente scritto.

159] Kandler interviene con la matita rossa a correggere l'errata dizione "cciocché".

160] Louis-Mayeul Chaudon, *Nouveau dictionnaire historique, ou histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom* [...], Caen, G. Le Roy, 1786; nell'edizione consultata, la voce "Pergolèse (Jean-Baptiste)" si trova nel vol. VI a pp. 593-594.

161] Si trascrive dall'edizione originale.

162] Nel ms. berlinese si legge «de la nation»: si tratta di una variante dell'edizione del *Nouveau dictionnaire* consultata da Sigismondo, oppure di un *lapsus* dello scrittore che vede una polemica nazionalista nelle critiche rivolte al Pergolesi?

parle à l'esprit, au cœur, aux passions. Personne ne l'a surpassé dans le genre de l'expression». Dopo sì bella lode soggiungono che a lui vien rimproverato «de la sécheresse, un style coupé; son chant est quelquefois sacrifié à l'effet des accompagnemens, & son genre paroît [158] en général trop mélancolique».¹⁶³ Ciascun vede se questa critica sia conveniente con quello che prima si è detto.

Monsieur Marmontel nella sua *Poet[ique] Fran[çaise]* ci ha avvertiti che la *Serva padrona* colla musica del Pergolesi servi di scuola a' francesi in questo genere, e che essi non sapevano che la commedia può sì bene essere avvivata dalla musica, prima che gl'italiani glie l'avessero insegnato colla *Serva padrona*.¹⁶⁴

Il filosofo di Ginevra nel suo *Dizionario della musica* sull'articolo "Genio" [159] dice ad un giovane compositore:¹⁶⁵ «Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chefs-d'œuvres de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèse*. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le *Métastase* & travaille; son *Génie* échauffera le tien; tu créeras à son exemple: c'est-là ce que fait ce *Génie*» etc. Ma questo filosofo [si sbaglia]¹⁶⁶ rispetto [160] a *Durante*, che non è stato mai riconosciuto come maestro di genio, né ha scritta mai una riga per teatro.

Niuno però ha fatto migliore elogio al Pergolesi quanto Monsieur d'Alembert nella sua *Dissertazione della libertà della musica*.¹⁶⁷ Egli dice: «Pergolese, rapito troppo presto, a danno del progresso di quest'arte, è stato il Raffaele della musica italiana: egli le avea dato uno stile vero, nobile e semplice, da cui i maestri della sua nazione [161] ne oggi se ne van troppo allontanando». E più sotto: «La più meravigliosa opera non ritorna mai sul medesimo teatro la se-

163] Il passo nell'originale francese si conclude osservando che la malinconia è «défaut qu'il a dû peut-être à sa mauvaise santé & à sa complexion délicate».

164] «[...] le comique sur-tout, par ses mouvemens, ses saillies, ses traits naïfs, ses peintures vivantes, donne à la musique un jeu & un essor que les Italiens nous ont fait connoître, & dont avant la *Serva padrona* l'on ne se doutoit point à Paris»; Jean-François Marmontel, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, II, p. 368.

165] Rousseau, *Dictionnaire de musique*, voce «Génie», pp. 230-231. Si trascrive dall'edizione originale. I corsivi sono di Rousseau.

166] Nell'originale manca un verbo; si integra «si sbaglia» per congettura.

167] Jean Le Rond d'Alembert, *De la liberté de la musique*, in *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*, IV, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1759, pp. 381-462: 414-415. «Pergolese, trop tôt enlevé pour le progrès de l'art, a été le Raphaël de la Musique Italienne: il lui avoit donné un style vrai, noble, & simple, dont les Artistes de sa nation s'écartent un peu trop aujourd'hui. [...] Le plus admirable Opéra n'est jamais représenté deux fois sur le même Théâtre, & l'on préfère à l'Artaxerce de Vinci, à l'Olympiade de Pergolese, les mêmes pieces mises en Musique par un compositeur médiocre.»

conda volta; e si preferiscono all'*Artaserse* del Vinci e all'*Olimpiade* di Pergolesi i medesimi drammi posti in musica da un cattivo maestro di cappella» etc.

Ma debbo far menzione in questo luogo che il nostro vecchio maestro Paesiello poco prima di morire volle dare in ciampanelle¹⁶⁸ nella sua vecchiaia con cambiare gli accompagnamenti di molte strofe dello *Stabat* del Pergolese, sostituendoci de' strumenti da fiato a solo.¹⁶⁹ Taluni del basso popolo [162] sen compiacquero, senza capire che tal sorta di componimento non vuol chiasso, ma un accompagnamento flebile e pietoso. E ciò che fa più vergogna a Paesiello si è che permise di stamparsi col suo nome in fronte.

Il Pergolesi fece ancora una *Salve Regina* per voce di alto, con due violini, viola e basso, ch'è un capo d'opera e da stare a fronte dello *Stabat* medesimo, e da cantarsi anche oggidì, per far conoscere qual esser deve lo stile che si deve imitare in queste sacre preci; e ciò a scorno di quei maestri che vi giungono anche ad impiastare delle furlane e sarabande a scorno del buon senso.

<Pria di terminare l'articolo, bisogna far qui menzione che non ha guari trovai stampato in Parigi die Geschichte von dem Requiem, wovon keine Note von Pergolese ist.>¹⁷⁰

[Elogio di Nicola Porpora]

Nicola Antonio Giacinto Porpora, nato in Napoli a' 19 agosto 1686¹⁷¹ da Carlo Porpora e Caterina di Costanzo, fu battezzato nella parrocchia di San Genaro all'Olmo. Suo padre esercitava la professione di libraio, ed avendo molti figli, pensò di avviar questo per la musica, perché avendo sortito il ragazzo un naturale molto elastico ed intraprendente, così lo fé entrare nel conservatorio di Loreto¹⁷² per torlo di casa, ed intanto ivi rinchiuso acquistasse tutti

168] "Dare in ciampanelle" vale "fare o dire cose fuori di proposito".

169] *Stabat Mater*, a due voci con violini, viola e violoncello [...] alla quale vi si sono aggiunti gli stromenti da fiato senza dipartirsi dell'originalità dal Signor Cavaliere Paisiello, Paris, s.n., [dopo il 1810] (RISM A/I: P 1371/PP 1371). In I-Nc se ne conservano due esemplari di due diverse impressioni, secondo il catalogo RISM.

170] L'annotazione è di Kandler e non di Poelchau, come suggerisce Degrada, *Giuseppe Sigismondo*, p. 277, n. 71. A lato, <N.B.>. Le parole tedesche significano: "la vicenda del *Requiem*, in cui nemmeno una nota è di Pergolesi". Non risulta un'edizione parigina di un requiem pergolesiano; del resto, sotto si corregge, dubitativamente, <Salmo?>. Kandler vuole infatti integrare qui l'informazione circa il *Miserere* spurio stampato da Pleyel (RISM A/I: P 1391/PP 1391), che Sigismondo riporta invece nell'elogio di Francesco Mancini (p. 216).

171] In realtà, il 17 agosto.

172] In realtà, al Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Di conseguenza, l'elenco che segue dei maestri di Porpora non è attendibile.

i principi di un'ottima condotta nella morale e nell'arte della musica.

Circa al canto ed al suono ebbe egli a suo tempo per maestro nel conservatorio Gaetano Veneziano, il reverendo don Gaetano Perugino, Francesco Mancini, tutti stati pria alunni del conservatorio, ed il Porpora stesso per morte del Mancini nel 1739 agli 11 giugno fu eletto maestro, ma appena resistè per tre anni, che sendo partito da Napoli, in suo luogo fu chiamato Francesco Durante.

Or veggiamo qual carattere luminoso egli spiegasse in [165] tutta Europa, e dar conto di quanto egli fece sino al termine di sua vita.

Dal 1744, e diversi anni di seguito, egli fu maestro del coro del Pio Ospedale di Venezia,¹⁷³ ove s'insegnava a donzelle di cantare e suonare tutti strumenti, che poi faceano sentirsi in chiesa con infinito concorso. Moltissime di queste donne uscite dalla sua scuola fecero poi la prima figura ne' teatri di Europa, fra le quali vi fu la celebre Caterina Gabrieli, che avendo poi lasciata la professione, stabilissi [166] in Roma, ove visse comodamente più anni, ed ove si morì lasciando dell'arte sua strepitosissima fama. Darò in seguito una nota delle composizioni del nostro Porpora fatte per questo conservatorio e da me acquistate.¹⁷⁴

La prima opera che io trovo aver egli scritto in Napoli pel Real Teatro detto allora di San Bartolomeo fu il *Flavio Anicio Olibrio* scritto nel 1711, ed allora in conseguenza egli non avea che anni 24, appena dunque uscito dal conservatorio.¹⁷⁵ Nel 1718 scrisse nel carnevale [167] in Roma pel Teatro Capranica, di unita con Domenico Scarlatti figlio di Alessandro, il dramma *La Berenice*, che incontrò moltissimo,¹⁷⁶ e trovandosi allora in Roma il celebre Handel Sassone molto stimato in Londra, costui conobbe la gran perfezione della musica del Porpora, e sin d'allora pensò, come poi eseguì, di chiamarlo a Londra.¹⁷⁷

Nel 1719 scrisse *Il Ferramondo* per San Bartolomeo con ottima riuscita;¹⁷⁸ ma nel 1721, mentre [168] non avea che 34 anni, scrisse il dramma dell'*Eumene* in Roma, rappresentato nella sala del conte d'Alibert nel carnevale di detto

173] L'indicazione è imprecisa, in quanto all'epoca tutti i grandi ospedali veneziani potevano ricevere quest'appellativo. S'intende l'Ospedale dei Derelitti od Ospedaletto, mentre oggi il "Pio Ospedale" per antonomasia è quello della Pietà.

174] Cfr. *infra*, pp. 191-194.

175] Sartori n. 10708. Ancor prima di questa, Porpora aveva scritto l'*Agrippina*, rappresentata nel 1708 a Palazzo Reale (Sartori n. 507).

176] *Berenice regina d'Egitto*, Sartori n. 3975.

177] In realtà Händel aveva lasciato l'Italia già nel 1710.

178] *Faramondo*, Sartori n. 9722.

anno. Egli annunziavasi nel libro dell'opera: «virtuoso di Sua Altezza serenissima il Signor Principe d'Armstatt».¹⁷⁹ Ebbe per attori tra gli altri Nicola Grimaldi, gran contralto e cavaliere della croce di San Marco, che rappresentava la parte del protagonista Faramondo, ed Annibale Pio Fabri la parte di Leonato principe de' Macedoni, ed altri eccellenti cantanti. Nell'opera non [169]¹⁸⁰ vi furono balletti, ma bensì intermezzi scherzosi in fine del primo e secondo atto a 2 sole voci sul gusto di quei tempi.

Nel 1722 scrisse l'oratorio intitolato *Il Martirio di Sant'Eugenia*, ed allora era maestro del conservatorio di Sant'Onofrio, per lo quale fece questa fatica essendosi rappresentata nel conservatorio medesimo con straordinario applauso;¹⁸¹ e nell'anno susseguente 1723 una cantata intitolata *Imeneo* per le nozze del principe di Montemiletto, [170] nella quale vi cantò Carlo Broschi detto Farinello, allora scolare del Porpora,¹⁸² e nello stesso anno *Amare per regnare* in San Bartolomeo;¹⁸³ e poi nell'anno appresso 1724 la *Semiramide regina degli Assiri* nel Real Teatro.¹⁸⁴

Nel 1726 va in Venezia, ove scrisse *Il Siface*, mentre contemporaneamente in altro teatro Vinci avea dato il *Siroe*.¹⁸⁵ Ecco che l'uno e l'altro fecero il loro partito; piaceva nel Vinci la delicatezza e la verità nella espressione, e si ammirava in Porpora la [171] grandezza e l'eroico che regnava in tutta l'opera, e quindi scrisse molte altre opere in Venezia sino al 1729, ed ottenne allora la direzione del Conservatorio dell'Ospedaletto, siccome si è di sopra notato.¹⁸⁶

Ma in quest'anno 1729 va in Vienna, chiamato per maestro dell'elettor di Sassonia, re di Polonia, ed ivi ebbe l'onore di essere stato destinato ad insegnare il canto alla principessa elettorale Maria Antonietta.¹⁸⁷ Ma dopo

179] Sartori n. 9374. Si tratta del principe di Darmstadt, Philipp, feldmaresciallo e comandante delle truppe asburgiche a Napoli.

180] Alla pagina 169 inizia il sesto fascicolo del tomo, segnato con «Tomo III. e.» e accompagnato da un segno di spunta in matita rossa.

181] L'autografo, e unica copia oggi conosciuta, è nella collezione Selvaggi (GB-Lbl Add. 14123).

182] Sartori n. 12801.

183] Sartori n. 1159.

184] *Semiramide regina d'Assiria*, Sartori n. 21532.

185] Rispettivamente Sartori nn. 21954 e 22096.

186] In realtà, Porpora fu maestro all'Ospedale degli Incurabili tra il 1726 e il 1733, come Sigismondo stesso menziona più oltre (p. 186), e all'Ospedaletto solo dal 1744.

187] Maria Antonia Walpurgis (1724-1780). Non è altrimenti attestato un primo soggiorno viennese di Porpora. Choron e Fayolle lo fanno passare direttamente da Venezia a Dresda nel 1729; Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 171. Sigismondo potrebbe aver tratto l'erronea informazione dalla biografia di Giovanni Battista Gennaro Grossi: «Di Vienna passò il maestro Porpora in Dresda ad insegnare la musica alla Principessa elettorale di

essere stato due anni in Sassonia, cominciò [172] a disgustarsi per dovere star fermo. È invitato a Londra in occasione di alcuni disgusti insorti tra il sublime maestro Handel e i direttori dell'opera.¹⁸⁸ Porpora ambiva di battersi con questo maestro, che passava, come lo era effettivamente, [per] il più gran maestro di tutta l'Europa; ed ecco come mette a tessere questa tela. Per isciogliersi dagli obblighi contratti coll'Elettore, cominciò col medesimo a magnificare l'abilità, la voce, le grazie, l'espressione d'una sua scolara, Catarina Min- [173] gotti, di cui egli ne avea conosciuto il merito e promessa a lei la sua protezione, e perciò tanto egli fece, che l'Elettore a' detti del Porpora s'invoglia di udirla, e rimase così incantato che subito l'ingaggiò pel teatro di corte, ove ella riscosse tale applauso che Hasse, con la Faustina sua moglie, ch'erano parimenti al servizio di questa corte, credettero meglio il licenziarsi e prender le mosse per l'Italia, rimanendo la Mingotti padrona assoluta del campo. Porpora, [174] dopo questo trionfo e dopo qualche mese che si trattenne a perfezionare maggiormente nell'arte la sua diletta Mingotti, si licenziò e partissi per Napoli.¹⁸⁹

Ecco che cresce la fama del Porpora nel 1732, poiché passando per Roma fu invitato a scrivere il dramma di Niccolò Coluzzi intitolato *Germanico in Germania*, nel carnevale di detto anno.¹⁹⁰ Ebbe il Porpora in quest'anno i più eccellenti cantanti di quel secolo: mentre la parte di Germanico duce del [175] romano esercito fu rappresentata da Domenico Annibali di Macerata, contralto di gran valore, quella di Armenio principe di Germania fu eseguita dal nostro celeberrimo Gaetano Majorani detto Caffarelli allora giovanetto, la parte di Rosminda dal rinomato Angelo Mondicelli,¹⁹¹ e quella di Ersinda 2^{da} donna dal bravo attore e musico Felice Salimbeni. Il tenore che rappresentò la parte di Segaste fu Felice Checchacci Pistoiese. Con sì eccellente compagnia Porpora andò alle stelle. Non vi sono in questa musica arie con cori, non clarinetti, non tromboni, non chiassi d'istrumenti; non rumori di gran

Sassonia *Maria Antonia Valburga*» (nel sesto volume della *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, s.n.p.). In parte si corregge egli stesso, basandosi sull'edizione delle *Sonate XII*; vide *infra*, pp. 183-185. Sul periodo sassone di Porpora, in realtà 1748-1752, cfr. Ortrun Landmann, *Porpora in Dresden*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», VIII, 2012, pp. 201-228: 204-215.

188] Porpora si trasferisce a Londra nel 1733.

189] L'episodio della compresenza di Faustina Bordoni e Regina Mingotti a Dresda si riferisce agli anni 1747-1752. In realtà, i coniugi Hasse rimasero al servizio della corte sassone, mentre Porpora e la Mingotti furono licenziati lo stesso giorno, il 31 luglio 1752; cfr. Landmann, *Porpora in Dresden*, pp. 212-213.

190] Sartori n. 11554.

191] Angelo Maria Monticelli.

casce e tamburi; né il maestro si vede impegnato ad uscire dal suo stile grave e posato, proprio di un dramma eroico. Allora si andava al teatro per sentir cantare con emulazione fra' cantanti, non per veder capriole e salti ne' balli; ma facevasi il silenzio al canto, non alla danza. Più la prima aria dell'opera fu eseguita dal Caffarelli. [177] Essa era la seguente:

*Serba costante il core
Che di mia spada al lampo
L'altero vincitore
Vedrai cader sul campo
Chiedendo invan pietà.*

Ogni maestro per far comparire il bravo musico gli avrebbe fatta un'aria di bravura, accompagnata da timpani e trombe: ma Porpora volle far comparire il musico nella sua voce, nella sua arte, non nell'orchestra. Fé valere con una tripoletta e graziosa cantilena la bella voce del Caffarelli, dando a queste parole tutto l'entusiasmo della espressione, [178] senza caricare il musico di volate, di passaggi ed obbliare il sentimento. Tal era il pensare di quel tempo, in cui tutto si facea a ragion veduta, non per capriccio. Non si sforzava l'attore nel bel principio dell'opera per farlo poi rimaner mutolo e rauco nel prosiegua, e nelle arie e pezzi di maggior calibro. E qui si noti che neppure lasciò la libertà al cantante di farsi sentire a vocalizzare con una cadenza alla fine dell'aria.

L'atto secondo termina con [179] un terzetto tra Germanico (alto) e Romonda ed Arminio (soprani), e nell'atto terzo vi è un duetto fra questi due. Tutto è espressione, e per lo più son note e parole. Rari sono i strumenti da fiato. Rari i recitativi con strumenti. Il più da marcarsi si è che in tutte le arie non vien diviso mai il senso delle parole per dar luogo a qualche passetto d'istrumenti; ma tutto è semplice accompagnamento del basso che suona e della parte che canta.¹⁹²

Eppure ciò ch'è da criticarsi [180] in Porpora, io l'attribuisco alla troppa¹⁹³ uniformità del suo stile; e ad alcune sviste in qualche cantilena, per non badare ove debba cadere l'accento del verso, e di vocalizzar qualche volta su di una parola cui non conviene il gorgheggio; ma i grandi autori, allor ch'essi

[192] L'analisi appare condotta sulla partitura, ma l'opera non è elencata tra le composizioni di proprietà di Sigismondo o di Selvaggi (a pp. 213-223). Ad oggi non se ne conserva una partitura completa a Napoli, bensì a Montecassino (I-MC 1-A-15, 1-A-16 e 1-A-17).

[193] Nell'originale: «troppo».

errano, i loro errori debbono esser grandi com'essi loro. *Quandoque bonus dormitat Homerus*.¹⁹⁴

Tornato dunque dopo poco men di quattro anni in Napoli,¹⁹⁵ si accinse a partire per Londra insieme col suo allievo Farinelli,¹⁹⁶ per supplir [181] re alla mancanza di Hendel nel teatro eroico; ma egli, il gran volpone, termina le sue 12 cantate col solo basso senza strumenti, sei per canto e sei per alto, e appena ivi giunto le fa elegantemente stampare nel 1735, dedicantole all'Altezza Reale di Federico, Principe Reale di Vallia e Principe Elettorale di Hannover.¹⁹⁷ Esse sono e saranno sempre di un merito singolare, specialmente ne' recitativi, essendo le cantilene naturalissime, le modulazioni piacevoli, e [182] sempre seguendo il senso e l'espressione delle parole, per cui allora quando vengano esse ben cantate da una persona sensibile e da voce che conosca il delicato portamento, non può farsi a meno che colui che ascolta non ne rimanga colpito ed incantato. Esse, infatti, fecero dimenticare le antecedenti cantate del celebre Alessandro Scarlatti, qualche volta barbaro ed aspre nelle cantilene, del nostro amabile Carapella, dell'elegantissimo e sempre elegante [183] cavalier Marcelli e tanti altri valentissimi maestri del suo tempo, che quantunque profondi nel contropunto, mancando essi di gusto nella condotta delle modulazioni e servendo quasi sempre a quella smania di passar di tono in tono, o colle parole, o colla vocalizzazione, rendevano stanchi chi cantava e gli ascoltanti medesimi, onde dovea nascer per conseguenza la noia e 'l disgusto. Oh quanto va più al cuore nella musica la chiarezza [184] e la semplicità, che tutt'i ricercari scolastici e vocalizzamenti, alle volte sull'i, o sull'u, e tradire così il gusto, la espressione, il buon senso! Il nostro Porpora non fece così in queste cantate da camera; per cui esse anche al dì d'oggi dopo 70 e più anni, dopo che il gusto si è tanto perfezionato (come ognun crede), si cantano, si ammirano, ed i buoni e dotti maestri le danno a studiare a' loro alunni. Anche nelle cantilene di tutte le arie di quest'opera il Porpora non pausa mai, e mette quindi [185] in angustie il cantante per dover pensare ove prender fiato.

Queste cantate furono osservate ed ammirate dall'Handel, onde il Porpora ottenne la di lui stima e protezione, per cui in tutto il tempo che si trattenne il Londra, ove scrisse cinque o sei drammi per quel teatro, ottenne dall'Handel

194] "Talvolta anche il bravo Omero si appisola"; Orazio, *Ars poetica*, 359.

195] Un passaggio da Napoli a quest'epoca non è attestato.

196] Porpora ingaggia Farinelli solo nel 1734, un anno dopo essere arrivato a Londra. Sigismondo potrebbe aver qui attinto a Choron e Fayolle, che datano la partenza congiunta dei due da Napoli al 1732 (Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 171).

197] Nicola Porpora, *All'Altezza Reale di Frederico [...] Queste nuovamente composte opre di musica vocale [...]*, Londra, s.n., 1735 (RISM A/I: P 5116/PP 5116); cfr. p. 26.

e da tutta la nazione inglese un fortunatissimo incontro. Io non so di sicuro quali fossero stati i drammi italiani scritti dal Porpora per quel teatro, né mi assicuro di ciò che [186] scrivono i compilatori del *Dizionario* francese, perché io ebbi regalato dal Porpora la partitura originale del *Tolomeo re di Egitto* scritto per quel teatro, che non lo trovo neppur nominato dai citati compilatori.¹⁹⁸ Oltre a ciò mentre era in Londra nel 1736, ivi stampò ancora *VI sinfonie da camera a tre strumenti*, cioè due violini e basso, composte per l'Altezza Reale di Federico Principe Reale di Vallia e Principe Reale di Hannover. E queste *VI [187] sinfonie*, che oggi si chiamerebbero trii, furono allora la delizia ben anche degl'inglesi dilettranti.¹⁹⁹

Tornato pien di gloria il Porpora in Italia nel 1739, scrisse pel Teatro Nuovo *Il barone di Zampano*, e pe' Fiorentini *L'amico fedele*, passando dall'eroico al buffo ed al semiserio.²⁰⁰

Nel 1740 scrisse in Napoli pel Real Teatro di San Carlo allora edificato il dramma intitolato *Il trionfo di Camilla*, rappresentato nel dì natalizio di Carlo III.²⁰¹ Que- [188] sta opera gli fé molto onore. Ebbe Teresa Baratti per prima donna, Francesco Bernardi sopranominato il Senesino per prim'omo, Angelo Amorevoli per tenore e per secondo soprano Giovannino Manzuoli. Opera che Angelo Carrale,²⁰² impresario allora del teatro, fé passarla per due: cosa che non avea esempio.²⁰³ Egli il Porpora in quest'opera si firma «Primo maestro di cappella del Real Seminario di Santa Maria di Loreto». Dopo questa

198] Le opere prodotte a Londra sono *Arianna in Naxos* (1733), *Enea nel Lazio* (1734), *Polifemo* (1735), *Ifigenia in Aulide* (1735) e *Mitridate* (1736). Choron e Fayolle menzionano il *Polifemo* e l'*Ifigenia* (Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 172). Del *Tolomeo* tacciono a ragione, poiché la partitura che Porpora regala a Sigismondo citata nell'*Elenco* del 1826, n. 449 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 332, oggi I-Nc 34.6.24 olim Rari 7.2.20) è una copia dell'opera di Händel del 1728 (HWV 25).

199] Nicola Porpora, *Sinfonie da camera a tre istromenti [...] opra II*, Londra, [Fortier], 1736 (RISM A/I: P 5118/PP 5118). Se ne conserva un esemplare in I-Nc.

200] Sartori nn. 3808 e 1257.

201] Sartori n. 23940.

202] *Recte*: Carasale.

203] L'espressione «fé passarla per due» si riferisce probabilmente alla scelta dell'impresario di mandare in scena *Il Trionfo di Camilla* sia come terza, sia come quarta opera della stagione. La stessa espressione è usata nella prefazione del libretto de *Gli amanti comici* di Giambattista Lorenzi (Napoli, Stamperia Avelliniana, 1772, p. VI; Sartori n. 1104). Sulla stagione del 1739-40 cfr. Maione – Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli*, I, pp. 31-33; Mattei, *La scena napoletana e il contesto europeo*, p. 125; un riferimento alle venti rappresentazioni de *Il Trionfo di Camilla* è in Giacomo Leo, *Leonardo Leo, musicista del sec. XVIII e le sue opere musicali*, Napoli, Tipografia Melfi & Joele, 1905, p. 107. Ringraziamo Paologiovanni Maione e Francesco Cotticelli per la preziosa consulenza.

epoca io non so quando e per quale oggetto [189] egli ritornasse in Vienna; trovo soltanto che nel 1754 egli ivi dimorando dié alle stampe un'altra opera che si può dire l'antesignana di quanto nello scorso secolo si è fatto di grande nel Nord da valentissimi professori in materia di strumentale, e che ha prodotto poi l'inimitabile Haidn, che ha esaurita può dirsi tale materia.²⁰⁴ Quest'opera riportò più vantaggio e più fama al Porpora di quello avessero fatto le sue *XII cantate*, poiché si credeva che le produzioni solo istrumentali fossero riserbate soltanto ai suona- [190] tori de' strumenti o da corda o da fiato, ma in ciò ciascun s'inganna, dapoiché basta al maestro compositore che sappia il solo accordo dell'istromento, che poi può scrivere sul medesimo ciò che vuole, purché le cantilene siano regolari, sicché nulla vi sia d'irregolare e stravagante onde possa cantarsi.

Ma ritornando all'opera del nostro Porpora, essa fu da lui dedicata a Sua Altezza Serenissima Altezza Reale la Principessa Elettorale di Sassonia, Maria Antonia Walburga di Baviera. In queste sonate egli si enuncia maestro di cappella [191] di Sua Maestà il re di Polonia.

Stimo opportuno di qui trascrivere la dedica da lui fatta, perché si veggia che il Porpora non era soltanto valente nella musica, ma benanche nelle belle lettere, e ciò perché ne' conservatori si badi attentissimamente acciò quegli alunni che vogliono addirsi alla composizione apprendano bene il latino per la musica chiesastica, e la poesia italiana e francese pel teatro, se vogliono esser chiamati veramente bravi ed eccellenti maestri.²⁰⁵ E ciò fa vedere la decadenza presente della nostra musica, che i maestri presenti escono [192] da' conservatori che appena sanno leggere l'italiano. Oh vergogna! Oh vedete da essi cosa se ne possa sperare! Mi si perdoni questo sfogo troppo vero, e torniamo alla dedica del nostro erudito maestro.²⁰⁶

Reale, et Elettorale Altezza

Le dodici sonate di violino e basso (o sia di cimbalo e violoncello) che alla Reale et Elettorale Altezza Vostra in umil tributo io presento, non sono di sua ragione per debito solamente di quella gloriosa servitù, che a sì gran segno mi onora; ma sono al- [193] tresì dovute a quella profonda sua intelligenza delle belle arti, che in ciascheduno è lodevole, et in una sua pari è portento. Conoscerà l'Altezza Vostra Reale et Elettorale

204] Nicola Porpora, *Sonate XII di Violino, e Basso* [...], Vienna, Bernardi, 1754 (RISM A/I: P 5121), menzionate nell'*Indice* del 1801, p. 23. Cfr. Cesare Fertonani, *I molti enigmi delle sonate per violino di Porpora*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», IX, 2015, pp. 519-538.

205] Non sorprende la lode alle qualità letterarie della dedica, che proviene in realtà dalla penna del Metastasio.

206] Si cita dall'edizione originale, aggiungendo le voltate di pagina del ms. di Berlino.

che con questa specie di decisione dimostrativa io mi sono studiato di mettere in pace le più colte nazioni d'Europa così mal concordi fra loro sulla preferenza dell'antica e della moderna musica, dell'italiana e della francese. Ravviserò nelle prime sei scritte a doppia corda (e specialmente in quella delle medesime in cui ho fatto particolar uso de' tre generi diatonico, [194] enarmonico e cromatico) che nella rigorosa osservanza de' precetti possono trovar di che compiacersi ancora i più zelanti seguaci dell'ornato moderno stile: e che i severi custodi all'incontro della rigida antichità non incontreranno di che rincrescersi nella vivace e capricciosa mistura d'antico, di moderno, d'italiano e di francese che regna nelle altre sei. E se mai, cedendo la mia lunga esperienza agli angusti limiti del mio talento, non mi fosse riuscito di provare abbastanza che dissentono per la diversità de' difetti, ma si accordano nell'unità del buono tutti i secoli e [195] le nazioni, sarà sempre per me soprabbondante pregio dell'opera la sospirata opportunità che mi procuro di pubblicarmi con la più riverente sommissione,
 Di Vostra Altezza Reale et Elettorale
 l'umilissimo et ossequiosissimo attual servitore
 Niccolò Porpora

Si ammirano tra queste XII sonate, oltre de' gravi armoniosi quanto altri mai, numero IV fughe nella prima parte [di] diverso genere, nelle quali appare la profonda di lui cognizione nelle diverse specie di contrapunto. Portatosi dunque egli in Germania, ove fu chiamato per maestro della Real Cappella del re di Polonia, non tornò in [195] Italia che nel 1760 in età di anni 76. Scrisse in tutto questo tempo moltissimo per Vienna, ove egli ebbe molta familiarità col poeta cesareo, il nostro buon Metastasio; ond'è che io al presente mi ricordo di ciò che mi diceva egli ne' nostri familiari discorsi di là ritornato, circa al *nitimur in vetitum*,²⁰⁷ cioè che Metastasio, non contento di esser acclamato pel più grande poeta del secolo, avea la smania di mettere da se stesso in musica molte sue canzonette, e ne gongolava di piacere facendole udire al Porpora, il quale, come il gran burlone ch'egli era, [197] le applaudiva moltissimo e le lodava al non plus ultra, dicendogli: «Oh bella! Evviva il signor Apollo, evviva. Ma egli vi fa sapere, che voi non dovete togliere il pane a noi poveri scolari, cui spetta far comparire i vostri poetici scartafacci: ma il male si rifonde tutto a noi altri poveri omiciatti, che se le vostre grandi produzioni reali e tragiche poste da noi in musica non incontrano il gusto del pubblico, tutto il difetto è nostro, e voi altri signori emissari del grande Apollo tutti vi salvate dietro i mantelli di noi altri poveri maestri di musica. [198] Oh sapete com'è?» soggiungeva il Porpora: «Io dirò quando mi verrà dato un libro a mettere in note: "Il poeta sa di musica?" E se dirassi di sì, allora risponderò: "Ebbene, se ha fatta egli la poesia, faccia anch'egli la musica, e sia sua tutta

207] "Aspiriamo a ciò che è vietato"; Ovidio, *Amores*, III:4:17.

la lode.» Così mi diceva il Porpora ridendo; soggiungendomi come di ciò ne sganassava dal riso anco l'immortal Metastasio.

E poiché mi trovo qui a parlare dei concetti graziosi e quasi sempre frizzanti e mordaci del Porpora, non vo' tralasciare il seguente. Nella conversazione del Pezzella, [199] di cui ho fatta menzione nella prima parte di quest'opera, eravi capitato un avvocato veneziano; e comeché io allora avea fra le mani i salmi famigerati di Benedetto Marcelli nobile veneziano,²⁰⁸ ne cercai conto a codesto avvocato, che ne fé meco il dovuto elogio, e fra l'altro mi disse che il Marcelli prima di stamparli aveagli fatti osservare a vari maestri italiani, e fra gli altri ad un bravo maestro napoletano di cognome Porpora, ch'era in Venezia alla direzione del Conservatorio degl'Incurabili, il [200] quale assai li lodò e ne rimase incantato, avendone profondamente notate tutte le singolari bellezze. Io ne rimasi contentissimo. Or dopo ch'io divenni amico e scolare del Porpora, memore di ciò, gli dimandai se conosceva il Marcelli ed i suoi belli salmi. Egli mi disse: «Sendo stato molti anni a Venezia in riputazione di gran maestro, non doveva io essere invitato da quel signore fanatico per la musica? Ebbene, io andai a ricevere i di lui onori, osservai quasi tutta la sua bell'opera, e trattandosi in essa di soli salmi tra- [201] dotti dal testo ebreo in italiano, trovai la sua musica ebraica, ed encomiatola dissi il mio schietto sentimento, ch'era l'opera degna della stampa per mettere in campo un nuovo stile totalmente orientale, facendo rinascere gli antichi Leviti. Questa sua opera fece una novità vivente l'autore, ma dopo la sua morte è perita con lui.» Ecco il sentimento ingenuo del nostro Porpora che, pieno di se stesso, non la perdonava ad alcuno. Il suo vecchio servitore, ch'egli chiamava suo cameriere, [202] mi raccontava che il suo padrone, quando andava in iscena qualche sua opera, se era applaudita regalavagli un'oncia, e se avesse avuto cattivo incontro glie ne dava due; e dimandatogliene una volta ragione, egli rispose che la sua musica era pei dotti, e per conseguenza egli godeva, perché non era stata capita né gustata dagli orecchisti ignoranti. Egli poi non lodava mai alcun maestro suo contemporaneo, anzi non ne parlava che con disprezzo. Durante non sa- [203] pea che volesse dir canto e tutte le sue composizioni erano enarmoniche. Jommelli un compositor di balli e tutte le di lui composizioni erano aggregati di minuè, contradanze, gighe, furlane &c. Gluk stravagante, capriccioso e senza cantilena regolare, e tutto sapeva fuorché mettere il basso; e tutti generalmente i maestri difettavano perché non conoscevano l'arte e 'l gusto del canto. Ecco dove giungea il suo amor proprio, e mentre tutt'i mae-

208] Benedetto Marcello, *Estro poetico-armonico* [...], 8 voll., Venezia, Lovisa, 1724-1726 (RISM A/I: M 423/MM 423).

stri del suo tem- [204] po lo veneravano, egli disprezzava tutti, ed era soltanto contento di se stesso. Ma ecco cosa accadde per umiliarlo.

Io trovai un giorno leggendo una *brochure* di vari aneddoti musicali stampati in Parigi,²⁰⁹ che in Polonia dovendosi eseguire una cantata del Porpora ove dovea intervenire il re, egli disse che vi sarebbe andato volentieri, purché il maestro avesse tolto dalla sua musica tutti i trilli e i mordenti, che assolutamente lo disgustavano, e fattone di ciò parola [205] al Porpora, egli ubbidì a suo malincuore, e si considera come soffrìsse egli nella esecuzione; ma essendo per terminare la cantata, ed appena andato via il re, i musici che dovean cantare l'ultimo coro, e ben lungo, cominciarono a gara a far tanti trilli e tanti mordenti, che si prese tutto a beffe, onde il Porpora perdè le staffe e presa la sua partitura andò via, lasciando la compagnia a ridere a sganassate. Da ciò io credo che il Porpora, essen- [206] dosi lagnato col re, mosso egli anche a riso cercò sicurarlo, dicendogli ch'era assai meglio passarci per sopra e non prender lo scherzo a delitto, e così ridendo lo avesse licenziato: ma son io quasi sicuro che il Porpora avesse dopo non molto chiesta la sua licenza.

Or comunque ciò fosse, tornato nel 1760 in Napoli il Porpora, ed essendo avanzato in età, cercò qualche situazione ma ritrovò tutto occupato. Cercò²¹⁰ di fare un'opera a San Carlo, e l'ottenne. Scrisse quin- [207] di nuovamente *Il trionfo di Camilla*, ma la sua musica fu sofferta più per la sua età e pel suo grido che pel suo gusto, uscito allora di moda.²¹¹ Prese di mira la Real Cappella, affidata allora al maestro Giuseppe di Majo, adoprandosi ch'egli fosse giubilato: ma il Majo seppe sostenersi; volle tentare di mettere il piede nella Cappella del Tesoro, ma servita questa dal figlio del celebre Nicolò Fago, la Deputazione de' Cavalieri servita colle stupende [208] musiche fatte a bella posta per questa cappella, gli promisero la futura in morte di Lorenzo figlio del Nicola, che l'avea avuta pe' meriti del padre. Si volse finalmente all'arcivescovato, e preso l'impegno coll'arcivescovo, allora [Antonino Sersale],²¹² questo buon prelato, che avea affidata la cura della musica al buon maestro Gen-

209] Non è stato possibile identificare questa pubblicazione. L'aneddoto si ritrova, ambientato a Vienna e riferito all'imperatore Carlo VI, nell'articolo dedicato a quest'ultimo da Bertini, *Dizionario storico-critico*, II, pp. 22-23, e in Giuseppe Carpani, *Le Haydine: Ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano, Buccinelli, 1812, pp. 114-115.

210] Nell'originale: «Cercò ed ottenne», pleonastico.

211] Sartori n. 23942. Il giudizio è simile a quello di Jean-Claude Richard de Saint-Non nel suo *Voyage pittoresque*, I, p. 186: «Son dernier Opéra *il triomfo di Camilla* [sic], qu'il a donné à Naples en 1760, s'est ressenti un peu des glaces de l'âge».

212] Il nome è lasciato in bianco; lo nota anche Kandler scrivendo in matita rossa <nome> nello spazio vuoto lasciato dal copista. Sersale fu arcivescovo di Napoli dal 1754 al 1775.

naro Manna, ordinò che le musiche che dovevano eseguirsi nella cattedrale si fossero eseguite a vicenda, e che per rispetto ai monasteri delle monache si fossero esse servite dell'uno o dell'altro maestro a loro disposizione; e così fu fatto. Le suore sul bel principio vollero udir Porpora, ma poscia quasi tutte si servivano del Manna, perché la sua musica la trovavano più amabile, e 'l maestro più maniero.

Oltre a ciò scrisse la prima e seconda lamentazione del Mercordì e Giovedì Santo per la chiesa de' Pellegrini di Napoli, con violini e viole, per Caffarelli e per Raf, che piacquero oltremodo;²¹⁴ ma non fis- [210] sarono la di lui stima, perché ognuno credè più alla voce ed abilità de' cantanti che alla penna e valore del vecchio maestro; ma esse furono replicate per due o tre anni seguenti, sempre a maggior segno piaciute e lodate.

Intanto il povero vecchio, fatigato e lasso di tante sue opere, non ricevendo dalle sue fatiche quel compenso che prima riscuoteva, ed a poco a poco consumando ciò che aveasi acquistato, oppresso quindi dagli anni e dal bisogno, era quasicché mantenuto da' [211] suoi scolari, che quasi lo sostentavano a loro spese. Ei si ammalò, e dopo di una fiera pleurite si morì nel 1767, e la Congregazione de' Musici gli fè gratis l'esequie, sotterrandolo nella loro chiesa all'Ecce Homo al largo di Santa Maria dell'Aiuto.

Se Porpora non avesse sposato quel maledetto egoismo, non vi sarebbe stato nel secolo XVIII miglior maestro di lui in tutt'i generi, cioè musica da chiesa, da teatro e da camera. Egli sapeva la lingua latina, e [212] ne intendeva anche i metri de' versi degl'inni ed i vari rapporti de' salmi. Nella poesia italiana era versatissimo: parlava il francese, l'inglese, il tedesco; conosceva a fondo la forza delle umane passioni: insomma nulla gli mancava per conoscere l'espressione che dar dovea a' diversi sentimenti, ma sempre con quella grandezza ch'esser dovea propria del teatro eroico. E ciò basti in di lui lode, da me dovutali come mio maestro ed amico.

[213] Composizioni di Porpora, altre da me acquistate come suoi originali da lui medesimo, altre come sue copie da me comprate o trascritte, altre finalmente come notorie del conosciuto suo stile, da me troppo ben conosciuto.

213] Si inaugura qui l'ottavo fascicolo, introdotto dalla segnatura «Tomo III. g.». Nel margine sinistro, un segno di spunta è accompagnato da un'annotazione in matita rossa di mano di Kandler: <Cimarosa>, in riferimento all'elogio qui presente.

214] Le quattro lamentazioni sono menzionate nella lista della collezione Selvaggi a p. 220, e oggi si trovano in effetti in GB-Lbl Add. 14130, fol. 1r-70r. Due di queste si trovano in un'altra versione e in parti staccate anche in GB-Lbl Add. 14131, fol. 137r-148v.

Cantate Italiane²¹⁵

<1.>²¹⁶ *Calcante ed Achille*. Cantata per canto e basso, con violini e viola. Originale²¹⁷

<2.> *Datti pace* etc. Cantata per voce sola di soprano²¹⁸

<3.> *Ninfe e pastor*. Cantata per soprano simile²¹⁹

<4.> *Sorge la bell'aurora* per soprano simile²²⁰

<5.> *Dalla reggia di Flora* per soprano simile²²¹

[214] <6.> *Questo è il platano frondoso* per soprano simile²²²

<7.> *Vulcano* per soprano.

<8.> *Da tue veloci candide colombe* con due violini, viola e basso²²³

<9.> *Perdono, amata Nice*, 1746, per soprano con violini e viola.²²⁴

<10.> *Il ritiro*. Cantata per soprano. *Lasciovi alfin grandezze* con violini. <(> Originale. <)>²²⁵

<11.> *Tace il vento e tace l'onda* per alto con violini e viola.²²⁶

<12.> Aria per soprano *Quel vapor che in valle impura* con violini, viola e basso.²²⁷

Pezzi latini per chiesa

<1.> Salmo *Laudate pueri Dominum* a 4 in A con violini, viola ed oboè²²⁸

<2.> Salmo *Magnificat* in $\flat$ B a 2 cori [215] con violini e viola per ciascun coro, il primo a due canti, alto, tenore e basso, il secondo a due canti, alto e basso.²²⁹

215] Non meglio specificati manoscritti di cantate di Porpora sono menzionati nell'*Indice* del 1801 (p. 23) e nell'*Elenco* del 1826, nn. 485, 519-520, 523-526 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, pp. 334-335).

216] I numeri dell'elenco si devono alla mano di Fuchs.

217] I-Nc Rari 1.6.15/21.

218] I-Nc 34.6.25/03.

219] Tre esemplari in I-Nc: 34.6.25/02, 34.6.25/04 e Cantate 22/02.

220] I-Nc 34.6.25/05.

221] I-Nc 34.6.25/06.

222] I-Nc Cantate 20.

223] Nell'originale: «Da tre veloci ...». La partitura è conservata in I-Nc 1.6.15/21.

224] I-Nc 18.4.12 (*olim* Rari 1.6.23).

225] I-Nc Cantate 235.

226] Non presente in I-Nc.

227] L'aria, dalla metastasiana *Semiramide riconosciuta*, III.11, messa in musica da Porpora a Venezia nel 1729, non è presente in I-Nc.

228] I-Nc Mus. Rel. 1625. Nell'*Elenco* del 1826, n. 261; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 323.

229] Sigismondo si riferisce al *Magnificat* a due cori, che però è in sol minore. La partitura, in I-Nc Mus. Rel. 1628, reca l'annotazione: «D. Giuseppe scrisse per suo uso sull'originale dell'autore». Cfr. *Indice* 1801, p. 23 ed *Elenco* 1826, n. 172 (Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 319).

<3.> Salmo *Dixit* a 8 in D con tutti strumenti da corda e da fiato.²³⁰
 <4.> Salmo *Te Deum* a 4 con tutti strumenti in C. 8bre 1756.²³¹
 <5.> Salmo *Qui habitat in adiutorium Altissimi* a 4 per 2 canti e 2 alti con violini e viola, pel Conservatorio dell'Ospedale di Venezia nel 1745.²³²
 <6.> Salmo *In exitu Israel de Aegypto* a 2 cori, il primo a canto e 2 alti ed il secondo simile, in G con violini e viola pel detto Conservatorio, 1744.²³³
 <7.> Salmo *Te Deum* a 4 in D con tutti strumenti.²³⁴
 [216] Salmo *In te Domine speravi* a due canti, alto, tenore e basso con violini e viola in C, febbraio 1742, copiato da un di lui originale in cui si enunciava maestro del coro del Pio Ospedale della Pietà in Venezia.²³⁵
 Messa, «Kyrie» in D e «Gloria» simile a 4 con violini, viola, oboè e corni.²³⁶
 Messa, altra in A a 5 con violini.²³⁷
 Messa, «Chyrie» in C e «Gloria» simile nel 1747 con violini e viola²³⁸

 Una litania a 4 con violini in A b3.²³⁹ Partitura <(=)originale scritta in Napoli nel 1762<).²⁴⁰

Una *Salve Regina* a 4 <(=)Originale del 1725 per 2 canti e 2 alti con [217] 2 violini e viola.²⁴¹

 La prima e seconda lezione del Mercordì Santo, con violini e viola, e la prima e 3^a del Giovedì Santo, fatte nel 1761 per la nostra chiesa de' Pellegrini di Napoli a parti cavate.²⁴²

230] I-Nc Mus. Rel. 1620/1-23 *olim* Pacco 302; nell'*Elenco* del 1826, n. 119. Cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 317.

231] La copia, in I-Nc Mus. Rel. 1643, è datata ottobre 1756; la tonalità è do minore. Nell'*Elenco* 1826, n. 215; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 321.

232] Una copia di mano di Sigismondo è conservata in I-Nc Mus. Rel. 1639. Cfr. *Indice* 1801, p. 23 ed *Elenco* 1826, n. 346 (Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 327).

233] Anche di questo salmo si conserva una partitura vergata da Sigismondo in I-Nc Mus. Rel. 1622. Cfr. *Indice* 1801, pp. 22-23 ed *Elenco* 1826, n. 347 (Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 327).

234] Partitura e parti in I-Nc Mus. Rel. 1644 e 1645.

235] Partitura copiata da Sigismondo in I-Nc Mus. Rel. 1638. Cfr. *Indice* 1801, p. 23 ed *Elenco* 1826, n. 345 (Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 327).

236] Partitura: I-Nc Mus. Rel. 1630 e parti: Mus. Rel. 1631, 1632 e 1633. Due messe («Kyrie Eleison») sono riportate nell'*Elenco* del 1826, nn. 65 e 66; cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 315.

237] I-Nc Mus. Rel. 3364, altrove attribuita a Leonardo Vinci (D-MŪs SANT Hs 4249a).

238] Sigismondo ha copiato la partitura, I-Nc Mus. Rel. 1624, nel 1808. Cfr. l'*Elenco* 1826, n. 64; Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 315.

239] Nell'originale, il copista legge male il segno di bemolle e scrive: «A 33».

240] Non identificata.

241] I-Nc Mus. Rel. 1641.

242] Oggi non si trovano in I-Nc; una partitura è conservata nella collezione Selvaggi, cfr. p. 188.

VI duetti latini col basso senza strumenti per cantarsi nel Giovedì e Venerdì Santo nella Real Cappella di Polonia.²⁴³

1. *Crimen Adae* &c per canto e alto
2. *Rigate lacrymis* ecc. per canto e alto
3. *Mortis causa tu fuisti* a 2 canti
4. *In hoc vexillo crucis* a 2 canti
5. *Tanquam Agnus immolatus* a canto e basso
6. *Ab imo pectore* a canto e alto

Più una seconda parte di un sacro oratorio italiano, di [218] cui non si sa il titolo, ma i personaggi sono Ioas, Sichemi, Siloe, Oreb, Gedeone, Fara e termina col seguente coro:²⁴⁴

*Chi nel Signor confida
Non perisce in eterno: egli non tema
Dell'uom né dell'inferno.
L'empio trapassa com'estivo nembo
E si sostiene il giusto
Qual soda torre, e solo è nella fede
Che la giustizia ha suo principio e fine.*

Circa tre anni fa, essendo passato a miglior vita un mio amico, don Baldassarre Cavallaro, che fu anche scolare del Porpora e che aveva acquistata lui vivente una quantità de' suoi originali,²⁴⁵ il di [219] lui figlio don Francesco ne volle far vendita, ed io feci comprarli dall'egregio dilettante signor don Gaspare Selvaggi, per cui stimo di far cosa grata di qui aggiungerli, onde si veggia maggiormente quanto avesse fatigato il Porpora nell'arte sua, e quanta stima in ciò si avesse acquistata.

243] Esiste una copia dei *Duetti* di mano di Sigismondo stesso nella collezione Selvaggi, che però riferisce (erroneamente) la composizione alla corte viennese: «VI Duetti Del Signor Niccolò Porpora Maestro di Cappella Napolitano per la Imperial Cappella di Sua Maestà Cesarea l'Imperadore Carlo VI in Vienna» (GB-Lbl Add. 14130, cc. 71-107). Anche il manoscritto oggi a Napoli lega i duetti a Vienna (I-Nc 22.4.15/7, già riportato nell'*Indice* del 1801, p. 23, con un rimando a una miscellanea elencata a p. 24 come proveniente dalla collezione della regina Maria Carolina). Non è possibile stabilire dunque quale copia Sigismondo avesse davanti a sé nel scrivere queste righe. Cfr. Aresi, *Porpora tra Dresda e Vienna*, pp. 244, 251-252.

244] Si tratta del *Gedeone*, scritto per Vienna nel 1737; I-Nc Rari 1.6.23/3. Cfr. l'Elenco 1826, n. 690 (Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 342).

245] Tranne pochi casi segnalati in nota, tutti i ms. che è stato possibile identificare sono effettivamente autografi.

Salmi

- <1.>²⁴⁶ *In te Domine speravi* a 5, 1742.²⁴⁷
 <2.> *Qui habitat* a 4, 1744, [17]45.²⁴⁸
 <3.> *Lauda Jerusalem* a 4, 1742.²⁴⁹
 <4.> <(>>Altro 1745.<)>²⁵⁰
 <5.> *In te Domine* a 4, 1744.²⁵¹
 <6.> *Magnificat* a 2 cori, 1742.²⁵²
 <7.> 3 *Beatus vir* a 4, 1742, [17]43, [17]46.²⁵³
 [220] <8.> 4 *Laudate pueri* a 4.²⁵⁴
 <9.> *Credidi* a 4, 1745.²⁵⁵
 <10.> *Lætatus sum* a 10, 2 cori con violini, <(>>1742<)>.²⁵⁶
 <11.> Altro a 4, 1744.²⁵⁷
 <12.> *Domine probasti me* a 4, 1745.²⁵⁸
 <13.> *In convertendo* a 4.²⁵⁹
 <14.> *Cum invocarem* a 4.²⁶⁰
 <15.> *In exitu Israel* a 2 con ripieni a 6²⁶¹
 <16.> *Nunc dimittis* a 5, 1744.²⁶²
 <17.> *De profundis* a 4, 1744.²⁶³
 <18.> *Confitebor* a 4, 1745.²⁶⁴
 <19.> *Nisi Dominus* a 4, 1744.²⁶⁵

246] La numerazione dell'elenco si deve ad Aloys Fuchs.

247] GB-Lbl Add. 14129, fol. 73r-96v.

248] GB-Lbl Add. 14126, fol. 92r-105v.

249] GB-Lbl Add. 14129, fol. 118r-125v.

250] In realtà, 1742; GB-Lbl Add. 14129, fol. 144r-159r.

251] GB-Lbl Add. 14126, fol. 106r-123r.

252] GB-Lbl Add. 14128, fol. 1r-39r.

253] Queste tre composizioni non si trovano né nella collezione Selvaggi oggi a Londra, né nella Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella".

254] GB-Lbl Add. 14128, fol. 106r-128r, 129r-143r e 144r-176v; Add. 14129, fol. 97r-117v.

255] GB-Lbl Add. 14127, fol. 29r-38v.

256] GB-Lbl Add. 14128, fol. 40r-82r.

257] GB-Lbl Add. 14126, fol. 73r-91v.

258] GB-Lbl Add. 14126, fol. 146r-158r.

259] GB-Lbl Add. 14126, fol. 124r-145v.

260] GB-Lbl Add. 14127, fol. 67r-94v.

261] GB-Lbl Add. 14125, fol. 144r-154v.

262] GB-Lbl Add. 14126, fol. 159r-169r.

263] GB-Lbl Add. 14128, fol. 83r-105r.

264] GB-Lbl Add. 14129, fol. 56r-72v.

265] GB-Lbl Add. 14126, fol. 57r-72v.

<20.> *In te Domine* a 4, 1731.²⁶⁶

<21.> *Lauda Jerusalem* a 4, 1744.²⁶⁷

<22.> Lamentazioni e lezioni di Settimana Santa.²⁶⁸

Cantate

Vol. 1, 4, 5 e 8 di cantate²⁶⁹

[221] Introduzione al salmo *Miserere* a 4 voci con strumenti di Nicola Porpora maestro delle figlie del coro del Pio Ospedale d'Incurabili 1731 in Venezia, 2 canti e 2 alti²⁷⁰

Regina Caeli a voci sole, una per alto, altra per soprano, altra per tenore con violini, 1742.²⁷¹

Mottetto a voce sola di alto.²⁷²

Due mottetti in pastorale a più voci, uno a 4 in D con violini e strumenti da fiato nel 1739.²⁷³

Altro a più voci in D con strumenti.²⁷⁴

3 mottetti a voci sole con violini, 1744 e 1745.²⁷⁵

[222] 6 *Salve Regina* a voci sole con violini, 1728, 1744, 1745.²⁷⁶

Cantata per San Gennaro nel sedile di Portanova, 1765.²⁷⁷

La cantata di *Angelica*²⁷⁸

266] Questa composizione non è stata identificata.

267] GB-Lbl Add. 14129, fol. 126r-143r.

268] GB-Lbl Add. 14130, fol. 1r-70r (cfr. anche la nota a p. 188). Si tratta di una copia con aggiunte autografe.

269] Tra i volumi di cantate nell'ordinamento odierno della collezione Selvaggi (GB-Lbl Add. 14207-14231), sono numerosi quelli che contengono composizioni di Porpora (tra gli altri GB-Lbl Add. 14210, 14215, 14222, 14225, 14227 e 14229).

270] GB-Lbl Add. 14127, fol. 1r-28v.

271] GB-Lbl Add. 14129, fol. 30r-38v, 46r-55r e 39v-45v.

272] Si tratta forse di *Qualis avis* oppure di *Placida surge aurora*, GB-Lbl Add. 14125, fol. 38r-48r e fol. 14r-25r, che sono detti "mottetti a voce sola" già nel titolo originale.

273] Il primo è forse *Ad astra in cantu et plausu*, GB-Lbl Add. 14130; il secondo è certamente identificabile con *Resplendet novo sole nox*, GB-Lbl Add. 14127, fol. 39r-66v. Quest'ultimo è una copia e non un autografo.

274] Probabilmente *Turba in motu procedit*, GB-Lbl Add. 14126, fol. 1r-56v, una partitura di copista.

275] Probabilmente *In caelo stellae clarae fulgescant* per soprano, GB-Lbl Add. 14125, fol. 1r-13v; *Clari splendet o caeli* per soprano, *ibid.*, fol. 26r-37v; e *O quanti contra nos hostes apparent* per tenore, *ibid.*, fol. 110r-116v.

276] Per soprano, 1745, GB-Lbl Add. 14125, fol. 49r-59v; per soprano, 1744, *ibid.*, fol. 60r-72v; per alto, 1744, *ibid.*, fol. 73r-85v; per alto, senza data e in copia, *ibid.*, fol. 86r-98v; per soprano, 1728, *ibid.*, fol. 99r-109v; per alto, senza data e in copia, *ibid.*, fol. 117r-132r.

277] *Colla stagion novella*, GB-Lbl Add. 14127, fol. 95r-169v.

278] GB-Lbl Add. 14120, fol. 1r-154r.

Due serenate²⁷⁹

Opere teatrali serie

- <1.>²⁸⁰ *Olibrio*.²⁸¹
- <2.> *Trionfo di Camilla*²⁸²
- <3.> *Santa Eugenia*²⁸³
- <4.> *Mitridate*²⁸⁴
- <5.> *Gli orti esperidi*²⁸⁵
- <6.> *La Rosmene*²⁸⁶
- <7.> *Oratorio per la natività di Nostro Signore*²⁸⁷
- <8.> *Partenope*²⁸⁸
- <9.> *Polifemo*.²⁸⁹
- <10.> *Arianna e Teseo*²⁹⁰
- <11.> *Siface*.²⁹¹
- [223] <12.> *Didone*²⁹²
- <13.> *Ifigenia*²⁹³

Queste carte, con altre infinite de' più valenti professori di musica sì napoletani che forestieri, furono offerte in vendita dal signor Selvaggi per acquistarsi dal Collegio di Musica di San Sebastiano, ma dal governo non gli si diè ascolto: tanto poco cale il lustro della nazione e l'accrescimento e lustro dell'arte.²⁹⁴

279] Rilegate insieme a tutt'oggi: *Odimi Alcide* e *la Festa d'Imeneo* (incompleta), GB-Lbl Add. 14122, 1r-48r e 49v-140v.

280] I numeri dell'elenco si devono ad Aloys Fuchs.

281] I primi due atti del *Flavio Anicio Olibrio*, GB-Lbl Add. 14121.

282] Il primo e il terzo atto, GB-Lbl Add. 14117.

283] L'oratorio *Il martirio di Santa Eugenia*, GB-Lbl Add. 14123.

284] Il secondo e il terzo atto, GB-Lbl Add. 14115, fol. 1r-84v.

285] Il libretto metastasiano è una serenata, GB-Lbl Add. 14118.

286] GB-Lbl Add. 14113.

287] *Il Verbo in carne*, GB-Lbl Add. 14124.

288] Più nota con il titolo di *Rosmira fedele*, è in realtà un'opera di Leonardo Vinci, GB-Lbl Add. 14118.

289] Il solo atto terzo, GB-Lbl Add. 14115, fol. 84r-143v.

290] Il solo atto secondo, GB-Lbl Add. 14114, fol. 40r-98r.

291] Gli atti primo e terzo, GB-Lbl Add. 14116.

292] Gli atti secondo e terzo, GB-Lbl Add. 14119.

293] Il solo atto secondo, GB-Lbl Add. 14114, fol. 1r-39v.

294] Cfr. Dinko Fabris, *L'art de disperser sa collection: le cas du napolitain Gaspard Selvaggi (1763-1856)*, in *Collectionner la musique: érudits collectionneurs*, a c. di Denis Herlin, Catherine Massip e Valérie De Wispelaere, Turnhout, Brepols, 2015 (*Collectionner la musique*, 3), pp. 359-394:

Elogio di Domenico Cimarosa

Domenico Nicola Cimarosa, figlio de' coniugi Gennaro Cimarosa di Domenico ed Anna di Francesco figlia [224] di Nicola, nacque nella città di Aversa a' 17 dicembre 1749 alle ore 6 della notte, e [fu] battezzato nel dì seguente nella parrocchia di Sant'Audeno. Questi suoi genitori erano povera ma onesta gente. Il padre era un muratore o tagliamonti, e poco dopo della nascita del figlio, avendo trovato a lavorare in Napoli nella fabbrica del Real Palazzo a Capodimonte, gli convenne abbandonar la patria e trasferirsi in Napoli ad abitare, prendendo una casuccia da sotto alla contrada de' Cinesi, e prossima alla chiesa di San Severo, ove [225] era un monistero de' padri francescani conventuali, per cui il Gennaro Cimarosa era prossimo al suo travaglio, ed Anna, sua moglie, avea preso ad imbiancare i panni de' Padri e della loro chiesa, e così onestamente tiravano innanzi i loro giorni. Il fanciullo Domenico andava intanto nella scuola gratuita di questo convento ad apprendere la dottrina cristiana ed i primi rudimenti del leggere e scrivere, mostrando un ottimo talento. Essi vivevan poveri ma felici. Or avvenne che il [226] padre cascò giù dalla fabbrica e si morì, lasciando in un'estrema indigenza la moglie ed il figlio nella età di sette in otto anni. La vedova moglie trovò presso que' buoni religiosi assistenza e compassione. Il ragazzo Domenico prese presso di sé ad educarlo un religioso di avanzata età, nominato il padre Polcaro,²⁹⁵ ch'era l'organista del convento. Costui conobbe ben per tempo la buona indole del giovanetto, e nel punto che se ne serviva per le faccende di casa, gl'insegnava le belle lettere, nel- [227] le quali faceva non ordinario profitto; ma ciò che fece il vantaggio e la fortuna del Cimarosa fu che da questo religioso apprese egli le prime lezioni di musica, ed ecco come.

Il padre Polcaro continuamente nella sua stanza si esercitava sul cembalo e cantava, non solo cose sacre, ma eziandio cose teatrali, e particolarmente buffe, per le quali il frate avea non ordinario trasporto. Il ragazzo udiva ed apprendeva, e poi quando era solo [228] ruminava e canticchiava. Or, una volta mentre il frate era fuori del convento, Cimarosa, impiegato ad inaffiar²⁹⁶ molte piante e fiori che colui avea in una loggia delle sue stanze,

371, in nota. L'episodio risale all'agosto del 1819; cfr. Cafiero – Giovani, *“Io conosco un dilettante il quale è pazzo per te”*.

295] Villarosa legge qui “Polcano” (Carlantonio De Rosa, Marchese di Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli* [...], Napoli, dalla Stamperia Reale, 1840, p. 36); Gennaro Terracina da Manfredonia invece narra di un padre Porzio (*Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, V, 1818, senza numero di pagina).

296] Grafia etimologica.

cantava una graziosa aria buffa di Niccolò Logroscino intesa a cantar più volte dal frate, e la cantava con molta grazia ed espressione; ma trovandosi il Polcaro ad entrare nel cortile del convento, udendo cantare la sua aria, si fermò ad udirla, non sapendo chi mai fosse nelle sue stanze, e curio- [229] so si affrettò per le scale, batte l'uscio, Cimarosa apre e 'l frate domanda chi cantava; Cimarosa arrossisce, si confonde, e finalmente confessa ch'egli si divertiva per passare il tempo. Il frate allora porta il ragazzo al cembalo, gli fa cantar l'aria e resta stordito, ch'egli non ne avesse sbagliato una nota. Ecco il momento in cui stabilisce Cimarosa nell'apogeo di sua fortuna. Il padre Polcaro conosce che Cimarosa era nato per la musica. Egli si determina tra le altre [230] cognizioni ad insegnargli i principi di questa bell'arte e lo ritrova dispostissimo; pensa di stabilirlo in un conservatorio come orfano, ma non era ancor tempo, per non averne l'età; dunque gli fa da maestro delle belle lettere, di aritmetica e di musica, ed in tutto il giovanetto riesce. Intanto il povero frate, di età avanzata e conoscendo l'ottimo talento del suo alunno, consigliò la povera di lui madre a contentarsi di metterlo nel Conservatorio di Loreto come orfano, ove egli sareb- [231] besi impegnato a farlo ammettere e dove egli non l'avrebbe abbandonato. La povera madre assentì, tanto più ch'era passata a seconde nozze.

Il Conservatorio di Loreto avea per suo istituto sino dal 1582 l'obbligo di mantenervi 100 orfanelli gratis ad apprendere la musica (cosa che manca di notare nella seconda parte di questa opera nel descrivere questo pio luogo).²⁹⁷

Nel 1669 fecesi dal governo una conclusione, che trovandosi allora in Conser- [232] vatorio 156 orfani, in avvenire non si oltrepassasse il numero di 150; ma in giugno 1730, avendo considerato il governo che vi erano assai alunni di troppo tenera età, che molto imbarazzavano il luogo, così si appuntò con nuova conclusione autorizzata dalla Reale Autorità, che gli orfani i quali entrarebbero in avvenire non dovessero aver meno di anni 12. Cosa esattamente osservata in appresso, per cui il Cimarosa entrò in Conservatorio nel 1761.

Era egli un giovanetto ben ta- [233] gliato, di color bruno, occhi vivaci e neri, naso proporzionato ad un viso rotondo, labbra vermiglie e protuberanti, bocca piuttosto grande, denti bianchi, fronte spaziosa ed una fisionomia tutt'allegria e brillante. Il suo corpo poi era piuttosto tendente alla pinguedine, di grosse e nerborute spalle, forte, valido, robusto, svelto nel muoversi, nel camminare, e pieno di fuoco nell'agire; amabile e destro nel tratto, grazioso nel parlare ed insinuante, in modo che chiunque lo avesse [234] una sol volta

²⁹⁷] Cfr. pp. 93-101.

trattato, ne rimaneva talmente preso che non poteva mai più dimenticarsene e rimanevagli amico per sempre.

Veggiamo ora, entrato in Conservatorio, sotto qual maestro studiato avesse il nostro Cimarosa. I compilatori del dizionario francese de' musici, Chorán e Fayolle, tomo I pag. 142, stampato in Parigi nel 1810 dicono così:²⁹⁸ «Il reçut les premières leçons de musique d'Aprile, et entra au Conservatoire de Loretto, où il puisa les principes de l'école de Durante.» Falso: Durante era morto sin dal 1755, [235] cioè sei anni prima che il Cimarosa fosse stato ammesso in Conservatorio; ma a' 15 gennaio 1756²⁹⁹ dal marchese Carlo Danza, presidente allora del Sacro Regio Consiglio e delegato del luogo, fu provvisoriamente e di sua privata autorità eletto in mancanza del Durante per maestro interino don Gennaro Manna, bravo e famigerato professore napoletano, nipote del celebre Francesco Feo, uno dei primi tra' maestri napoletani dopo la morte dello Scarlatti. Costui [236] era nel fiore della sua età e cantava con voce melodica ed ottimo portamento, sicché ben presto tutto il Conservatorio sotto di un tal maestro profitto assaiissimo nel canto, e fra gli altri il maestro Antonio Sacchini, il quale anche prima di Manna avea avuta la scuola di canto del celeberrimo maestro Porpora, passato in Germania, e la scuola del contropunto del fu Durante.

Cimarosa dunque cominciò la scuola del canto sotto del Manna; ma sicco- [237] me costui in maggio appunto del 1761 rinunciò tal carica per essere stato eletto maestro del Duomo di Napoli, piazza in quei tempi faticosa insieme e lucrosa, fu eletto in di cui vece per maestro straordinario meritamente il Sacchini, che da non molto tempo era dal Conservatorio uscito per aver terminato il suo tempo; così ebbe il vantaggio il Cimarosa d'istruirsi meglio nella perfetta scuola del canto e di profittare delle gaie ed amabili composizioni di un [238] tal maestro.

Fatto sta, che il Sacchini verso la fine del 1762 si licenziò per andare a scrivere un'opera in Venezia, e fu in suo luogo eletto provvisoriamente il maestro Fedele Fenaroli, uno de' migliori allievi del Durante; il quale poi in settembre 1763 divenne proprietario, non essendo il Sacchini, come avea promesso, ritornato dall'Italia.

Or, sotto di sì valente professore qual era il signor Fenaroli, dovè il nostro Cimarosa imparare il contropunto e la teorica tutta della [239] musica sublime e dell'armonia. Egli però studiando in Conservatorio divenne ammiratore dell'eccellenti produzioni teatrali del maestro Nicola Piccinni, che appresa

298] Si trascrive dall'originale, Chorán – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, I, p. 142.

299] In realtà, il primo di ottobre 1755.

avea la musica nel conservatorio di Sant'Onofrio sotto la stessa scuola del Durante, e che già in tal tempo era divenuto in Italia uno de' più eccellenti compositori di musica teatrale, gareggiando fra gli altri cogli Hasse, con i Cluk, con i Jommelli nel teatro eroico; avendo su- [240] perati nel buffo i Vinci, i Pergolesi, i Legrascino, avendolo ridotto quasi all'ultima perfezione colla novità de' finali e de' stupendi pezzi concertati, laddove prima gli atti terminavano appena con qualche breve terzetto, perlopiù introducendo tra' personaggi qualche quistione o qualche rissa, credendo così di far terminar l'atto con qualche calore.

Cimarosa dunque, cercando tutte le strade di acquistar cognizioni nell'arte che intraprendeva, otten- [241] ne di stringere amicizia con Piccinni e fargli la sua corte, e Piccinni, conoscendo i di lui talenti, si prese la cura di comunicargli tutte le sue idee e spiegargli tutti gli scogli che s'incontrano nel vasto pelago delle scene, onde saperli evitare; oltre a fargli comprendere come si dovessero maneggiare le diverse umane passioni; come soddisfare e far comparire i cantanti, come scegliere e variare i tuoni ed i tempi secondo le varietà [242] dell'arie ed espressioni, e cento altre cose circa la poesia, varietà de' metri, su gli accompagnamenti, su de' recitativi istrumentati e quanto occorrer poteva nell'arte. Cimarosa apprese moltissimo da Piccinni, ma Piccinni, fatto poi vecchio, ebbe il dispiacere di vedersi qualche volta superato da Cimarosa.

In Conservatorio poi sotto la direzione del Fenaroli divenne uno de' più bravi alunni nel canto, nel cembalo, nell'organo, nella composizione; assiduo nello [243] studio e nella fatica; sempre allegro sino alla buffoneria; amico sincero e fedele coi compagni, subordinato coi superiori, onde acquistossi la benevolenza di ognuno, chiamandolo l'allegria del Conservatorio. Infatti essendosi proposto di replicare nel collegio il celebre intermezzo del Sacchini intitolato *Il fra' Donato*, poesia di notar Trinchera, colla graziosa musica del Sacchini,³⁰⁰ il Cimarosa vi rappresentò a dipingere la parte di Mase giocatore, [244] nella quale riscosse tanto applauso che non vi fu contrada né monistero di Napoli ove non fosse stato in quel carnevale invitato il Conservatorio a rappresentare quell'intermezzo, riscuotendone non piccolo guadagno; e nell'anno susseguente rappresentò un altro intermezzo con musica del maestro Saverio Valente, intitolato: *La fedeltà provata*,³⁰¹ nel quale rappresentava

300] Detto anche *Il giocatore*, eseguito per la prima volta nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto nel 1756; partitura in I-Nc H.4.25-26 *olim* Rari Cornicione 13-14.

301] L'unico intermezzo noto di Saverio Valente è conservato privo del titolo sotto forma di parti staccate in I-Nc 64.177 a-b *olim* Oh.3.177.

la parte del buffo, avendo cangiata la sua voce in quella di basso, e vi riuscì [245] assai più di prima, perché destro e grazioso.

Intanto prese egli amicizia ed a frequentar la casa di don Aniello Auriemma mastrodatti del Sacro Regio Consiglio, primo tribunale civile di Napoli, e uno, anzi il primo governatore del Conservatorio. Costui abitava nella contrada di San Giovanni a Carbonara, case proprie, ed avea un nipote, don Nicola Auriemma, gran dilettante di musica, che una volta la settimana teneva la sera in sua casa una ottima ac- [246] cademia, ove capitavano dilettanti e professori, fra' quali io era il più assiduo, ed ivi conobbi il nostro Cimarosa alunno allora del Conservatorio, che si poneva delle volte a cembalo, altre volte invitato cantava, ora serio, ora buffo, e sempre con piacere della conversazione.

Dirimpetto alla casa di Auriemma vi abitava allora uno scrivano del Sacro Regio Consiglio chiamato don Mattia Pallante. Costui da poco tempo avea presa in moglie una canterina [247] romana chiamata Cicia, ossia Cecilia Checchucci, vidua del fu Paolo Suffi, che avea una figlia chiamata Costanza Suffi; e 'l Pallante allevava in sua casa una giovanetta chiamata Gaetana Romaniello, figlia di Pietro, che l'amava e l'educava come se stata fosse una sua propria figlia. Or costui, intrinseco amico dell'Auriemma, volendo un maestro di musica per far esercitare la moglie e la Gaetanella, che già cantava e suonava il [248] cembalo e stava senza maestro per esser egli partito da Napoli, così pregò l'Auriemma a dar licenza al Cimarosa di portarsi in sua casa tre giorni della settimana a dar loro lezione, senza che mancasse a' suoi doveri nel conservatorio; e l'Auriemma condiscese, perché, volendo promuovere il Cimarosa, credette di fargli un beneficio con istradarlo; ma ecco quanto avvenne.

Cimarosa cominciò le sue lezioni in mezzo ad una cantarina e due vezzose [249] sette ragazze, e col tempo si accorse la romana cantante ch'egli erasi acceso della Gaetanella; ma ella, conoscendo che il Cimarosa per la sua abilità prometteva di molto nell'arte sua, pensò, da donna astuta qual era, che il Cimarosa sarebbe stato un buon partito per la sua propria figlia, e pensò ad una astuzia degna di una romana e d'una cantante: ed ecco il come. Diè ad intendere al marito, don Mattia, ch'ella [250] doveva assolutamente portarsi in Roma da' suoi parenti per esigere alcuni crediti del fu suo marito, che costituivano le doti della sua figlia, onde si stabilì di partire colla medesima per Roma, accompagnati dal Cimarosa, e che tosto sarebbero ritornati. Il Pallante si contentò; e 'l Cimarosa, presa l'occasione di veder Roma, ottenuta la licenza dall'Auriemma, partì colle donne per Roma coll'abito del Conservatorio, abbenché poco mancasse del tempo per uscirne.

[251] Nel viaggio e nella permanenza in Roma si può pensare quali trattamenti avesse usati nella sua patria la cantante, e quali moine la scolarella

Costanza, per irretire il signor maestro, il quale, portato da esse in talune conversazioni a cantare colla zimarra bianca del Conservatorio, e vedendo che egli veniva posto in ridicolo, gli fecero fare un abito a loro spese, non avendo egli il modo allora di farselo. Basta dire che la Checcucci tanto [252] fece, che obbligò colle sue moine e regali, e la Costanzella colle sue attrattive, il Cimarosa, ch'egli cadde nel laccio, e quindi prese in Roma le carte convenienti, nel ritorno che fero in Napoli a' 19 aprile 1777 contrassero le nozze nella parrocchia di San Giorgio Maggiore de' Pii Operarj giacché ivi presso era passato ad abitare il Cimarosa.

Ma sventuratamente agli 14 marzo 1780 la detta Suffi passò a miglior vita di anni 35 per un cattivo parto ch'ella ebbe, che [253] fu cagione della di lei morte, e poco dopo del neonato bambino. Quanto ne rimanessero dolenti la di lei madre e 'l Cimarosa non è da esprimersi; ma ecco come il nostro maestro prese tosto il partito di passare all'atto secondo della sua commedia.

Egli, siccome abbiain narrato più sopra, quando entrò in casa del Pallante a dar lezione alla Checcucci ed alla di lei figlia Costanza, trovò ancora l'altra ragazza, chiamata Gaetanella, che [254] il Pallante presa avea ad educare in sua casa, e la teneva in luogo di figlia. Il Cimarosa, trovata in costei più abilità, l'avea insegnato a cantar bene e ad accompagnarsi sul cembalo, e tra lui e la ragazza vi passavano delle tenerezze e rapporti segreti; e quindi fu che il Pallante pensò a torla di casa, e gli riuscì di situarla per maestra ed organista nel monistero di Santa Patrizia, e la Checcucci ad allontanare il Cimarosa da Napoli. Ora, rimasto vedovo il [255] Cimarosa, si risvegliò in lui l'antica passione, andò a spronare la volontà della Gaetanella in Santa Patrizia, e poscia a pregare il Pallante, il quale conoscendo che il Cimarosa già cominciava ne' teatri a far fortuna colla sua professione e pregatone anche dal celebre avvocato don Giovann'Antonio Sergio, grande amico e protettore del Cimarosa, non seppe dissentire; e quindi in aprile 1781 fu contratto il matrimonio tra [256] donna Gaetana Anna Giovanna Romaniello col Cimarosa, e seguirono i loro sponsali nella Cattedrale di Napoli, ed han vissuto col più fedele attaccamento, non essendosi mai scompagnati in tutti i viaggi del Cimarosa, sì per la Italia che in Germania e fino nella Russia.

L'amicizia e protezione del Sergio per Cimarosa ebbe la seguente occasione. Circa il 1759 tornò il rinomato maestro Hasse detto il Sassone in Napoli a scriver 4 opere per San Carlo,³⁰² ed avendo seco condotta la [257] sua sposa

302] Per la precisione, Hasse presentò a Napoli tre revisioni e un'opera nuova: *Demofoonte*, *La clemenza di Tito*, *Achille in Sciro* (tutte nel 1759) e *Artaserse* (nel 1760). Sigismondo possedeva una partitura del *Demofoonte* nella versione del 1748 (I-Nc Rari 7.4.12 olim 27.2.16) e una del-

Faustina Bordoni, celebre cantante, furono essi per qualche tempo raccomandati ed alloggiati dal detto avvocato e letterato, don Giovann'Antonio Sergio, allora uno de' governatori del Conservatorio di Loreto. Con tale occasione fé il Sergio venire in sua casa qualche sera gli alunni per fargli conoscere sì gran maestro; ma in verità tutto era per sentir cantare la Bordoni. Il maestro si compiacque e lodò molto gli alunni, fra' quali [258] il Cimarosa; anzi, avendo egli fra le sue carte un oratorio da lui posto in musica intitolato *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*, lo regalò al Sergio per farlo concertare ed eseguire dai suddetti alunni, come seguì. Il Cimarosa vi cantò la parte del basso; ed io, allora di circa 25 o 26 anni, vi fui una sera introdotto; e per la prima volta intesi una musica veramente divina, musica che dopo qualche anno ebbi il piacere di copiarmela e che oggi conservasi nell'archivio e biblioteca musicale, di cui [259] ho fatta sovente menzione.³⁰³

Ecco intanto la nota di tutte le opere del Cimarosa rappresentate in Napoli ed altrove, ricavata dai libretti dei teatri, molti dei quali sono stati da me raccolti e sono riposti per epoche.

Nel carnevale del 1772 scrisse pel Teatro de' Fiorentini l'opera intitolata *Le stravaganze del conte*, seguita da una farsa: *Le pazzie di Stellidaura e Zoroastro*.³⁰⁴ La musica per esser d'un principiante fu compatita; tantopiù che il libro, scritto da [260] un tal Pasquale Mililotti, non era sopportabile; ma si conobbe che il povero maestro non avea mancato al suo dovere. Fortuna pel nostro Cimarosa. In quel tempo l'uditorio era più costumato ed in platea non entravano donne e non si fischiavano i maestri e i cantanti per far ridere le madame e comparire Aristarchi intelligenti; e basta che uno fischi, che tutti gli altri a guisa d'asini fan lo stesso. E si soffre? Eh, che ciò fa vergogna ad una [261] culta e civile nazione.

Nel 1773. *La finta parigina*, poesia di Francesco Cerlone nel Teatro Nuovo.³⁰⁵ Questa opera riscosse un generale applauso, per cui scrisse per lo stesso tea-

la *Clemenza* nella versione del 1759 (I-Nc 33.2.15@2 olim Rari 7.4.11/2, cfr. *Indice* 1801, p. 12). Oggi non si trova a Napoli nessuna partitura dell'opera nuova, l'*Achille in Sciro*, ma due copie dell'*Artaserse* nella versione sancarlina (I-Nc Rari 7.4.5 olim 27.2.10, proveniente dalla collezione del duca di Noja, e 7.4.6 olim 27.2.11, senza recitativi).

303] L'oratorio era nella collezione musicale del Conservatorio della Pietà dei Turchini (cfr. *Indice* 1801, p. 12), e oggi è rilegato insieme alla copia di Sigismondo della *Clemenza* (I-Nc 33.2.15/1 olim Rari 7.4.11/1).

304] Sartori n. 22694. Il titolo della farsa è *Le magie di Merlina e Zoroastro*.

305] Sartori n. 10494.

tro nel 1775 *La donna di tutti i caratteri*³⁰⁶ e pel 1776 *La frascatana nobile*³⁰⁷ ed *I sdegni per amore* colla farsa *I matrimoni in ballo*.³⁰⁸

Nel 1777 *Il fanatico per gli antichi Romani*, Fiorentini, primavera.³⁰⁹ Poesia di Giuseppe Palomba, del quale fu ancora nello stesso anno e per lo stesso [262] teatro l'*Armida immaginaria* con fortunato successo;³¹⁰ e nell'anno seguente 1778 pel Teatro de' Fiorentini *Le stravaganze d'amore*.³¹¹ In tutte queste opere il nostro valoroso Cimarosa si mantenne sempre valoroso a fronte de' suoi accreditati competitori, cioè il bravo Pietro Guglielmi e 'l fortunato Paesiello, senza contarvi il famigerato Piccinni. Il suo stile, per altro, e 'l suo gusto naturale e sempre espressivo lo pose in riga e qualche volta al di so- [263] pra de' nominati soggetti per la chiarezza, precisione e soprattutto per le novità delle sue idee, sempre vivaci, interessanti e graziose.

Intanto fu chiamato in Roma, ove nel 1779 scrisse nel carnevale *La Italiana in Londra* pel Teatro della Valle,³¹² ch'ebbe il più felice successo, poiché vi cantò da prima donna il celebre Crescentini giovanetto, Bussani, buffo toscano, e 'l nostro Gennaro Luzio, buffo napoletano, ed un eccellente tenore. L'inter- [264] mezzo piacque assaissimo, e 'l Cimarosa fu il primo che introdusse in Roma gl'intrigati e lunghi finali. Nell'anno stesso, ritornato in Napoli, scrisse il Cimarosa nell'apertura del nuovo Teatro del Fondo l'opera del celebre Giovanni Battista Lorenzi intitolata *L'infedeltà fedele*,³¹³ che incontrò la comune approvazione, sì per la singolare musica del Cimarosa che per l'ottima compagnia esecutrice, in cui cantava un Mengozzi, la Maranesi [265] soprannominata la Inglesina e l'ottimo Bonavera.

Nel 1780 scrisse pel Teatro de' Fiorentini *I finti nobili* nel carnevale ed *Il falegname* nella età.³¹⁴

Nel 1782 *La ballerina amante* ne' Fiorentini³¹⁵ e *L'eroe cinese* in San Carlo, nel giorno 13 agosto per nascita di Sua Maestà la Regina, ove nel libro Cimarosa si firma: «maestro di cappella napoletano all'attual servizio della Real

306] Sartori n. 8249. Cimarosa in realtà scrisse solo alcune arie per una ripresa dell'opera omonima di Pietro Guglielmi rappresentata per la prima volta al Teatro dei Fiorentini nel 1763 (Sartori n. 8247).

307] Sartori n. 11011.

308] Sartori n. 21396 e 15121.

309] Sartori n. 9694.

310] Sartori n. 2769.

311] Sartori n. 22690.

312] Sartori n. 13937.

313] Sartori n. 13095.

314] Sartori n. 10607 e 9583.

315] Sartori n. 3673.

Cappella e maestro del Conservatorio dell'Ospedaletto di [266] Venezia»; e 'l *Pittore parigino* in Roma.³¹⁶

Nel 1783 *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* ai Fiorentini,³¹⁷ l'*Oreste* in San Carlo³¹⁸ e *La villana riconosciuta* pel Fondo.³¹⁹

Nel 1784³²⁰ *Il barone burlato*, rappresentato prima in Roma, indi accomodato pel Teatro Nuovo,³²¹ e *L'apparenza inganna, ossia la villeggiatura*, poesia del Lorenzi, ne' Fiorentini nella primavera.³²²

Nel 1785 *Il marito disperato* [267] pe' Fiorentini, poesia del Lorenzi,³²³ e *La donna sempre al suo peggio si appiglia* pel Teatro Nuovo.³²⁴ *Il Valdamiro* in Torino.³²⁵

Nel 1786 *Le trame deluse*, Teatro Nuovo.³²⁶ *Il credulo* con farsa *L'impresario in angustie*, e *La baronessa stramba*.³²⁷

Nel 1787 *Il fanatico burlato*, Fondo.³²⁸

Nel 1788 *Giannina e Bernardone*, Teatro Nuovo, carnevale.³²⁹

Nel 1789 *I due supposti conti* ossia *Lo sposo senza moglie*, Fondo, carnevale.³³⁰ [268] Nel 1790 *Alessandro nell'Indie*, Roma; *Artaserse* in Torino, ed *Il convito* in Venezia.³³¹

Or tutti questi drammi compose in Napoli il Cimarosa perché il suo competitor Paesiello sin dal luglio 1776 era partito per Moscovia ed avea lasciata,

316] Sartori n. 9207.

317] Sartori n. 5426.

318] Sartori n. 17386.

319] Sartori n. 24875.

320] A sinistra, un rimando a forma di freccia in matita rossa.

321] Sartori n. 3777. Sigismondo non si accorge di aver già elencato la prima romana dal titolo *Il pittor parigino*.

322] Sartori n. 2277.

323] Sartori n. 14847.

324] Sartori n. 8267.

325] *Volodomiro*, secondo il libretto (Sartori n. 25163), e *Volodimiro*, secondo l'autografo (I-Nc Rari 1.5.7-9 olim 13.6.1-2-3). Cfr. anche *infra*, p. 211.

326] Sartori n. 23402.

327] Sartori n. 6861 (con *La baronessa stramba*) e n. 6862 (con *L'impresario in angustie*).

328] Sartori n. 9656.

329] L'opera arriva a Napoli nel 1788 (Sartori n. 11751) dopo una fortunata carriera incominciata nel 1781 a Venezia (Sartori n. 11722).

330] Si tratta della ripresa napoletana (Sartori n. 8587) dell'opera data alla Scala di Milano nel 1784 (Sartori n. 8563). Cfr. anche *infra*, p. 211.

331] Le date corrette delle prime rappresentazioni sono rispettivamente 1781, 1785 e 1781 (Sartori n. 824, 3095 e 6603). Per questi tre titoli cfr. *infra*, p. 211. A destra, un rimando a forma di cerchio in matita rossa.

diciam così, la sua piazza di Napoli, che tutto assorbiva per sé; e non trovandosi altro capace a rimpiazzarlo, ecco che tutti corsero al Cimarosa. Intraprendente, non isdegnando fatica, badando più alla sua gloria [269] che all'interesse ed amico dell'impresario e della compagnia, tutto faceva con piacere, servendo con tutto il suo genio a' cantanti e sempre dimandando loro se eran contenti, se volessero nulla mutato, scortato ecc., e quindi a loro voglia scortava, cangiava ecc., e quindi otteneva il piacere di ognuno, ed ognuno si sforzava di cantare e rappresentar bene più per piacere al maestro che al pubblico. Non dico poi quanto fosse sollecito nel comporre. [270] Era capace di togliersi d'attorno un finale di 4 o 5 intere scene in una sera in cui lo sbazzava e non faceva passar la mattina seguente che non finisse d'istrumentarlo. I suoi più belli pezzi eran d'un getto, ed allora erano più dilettevoli e graziosi. Ne do in esempio il celebre duetto ne' *Traci amanti* a due bassi *Ha un occhio ch'è un consuolo* e l'altro nell'atto secondo tra la prima donna ed il primo buffo *Lena bella, Lena cara*, che sono due capi [271] d'opera,³³² e questi furono scritti in due serate che non si alzò dal tavolino se pria non l'avesse compiti di tutto punto. Se vi è qualche traveggola in qualche pezzo delle sue opere, si può dire non altronde divenuto che non volea perdere l'estro nel mentre scrivea, ed era allora poi che si rendeva inflessibile a cassarlo, cangiarlo o scortarlo. Basti tutto ciò a far conoscere qual estro lo animava nello scrivere, e poi come egli era *tenacem propositi virum*.³³³ Veniamo [272] ora al suo apogeo.

Il Paesiello suo competitore ritornò da Pietroburgo in Napoli, se non vado errato, nel 1785 dopo 9 anni che vi si era intrattenuto.³³⁴ Quella Imperial Corte dapprima fu incantata dalla musica italiana ed amava moltissimo il maestro, ma avendo assegnata al medesimo una commissione de' più rispettabili personaggi dell'Impero per l'amministrazione del teatro, il Paesiello, non convenendo troppo con essi loro, una mattina fé ad essi loro uno sgarbo e, lasciandoli [273] soli, senza neppure ossequiarli si partì da essi loro. Que' signori naturalmente ne fecero i loro risentimenti con Sua Maestà Imperiale e ne chiesero soddisfazione. Paesiello si credè in salvo per essersi rifugiato in casa del nostro ministro iviistente, ma tutto fu vano, perché egli ebbe il suo passaporto dopo alcuni giorni di detenzione; e fu per

332] Il primo duetto menzionato è contenuto nel volume miscellaneo I-Nc 33.4.35 *olim* A 301. Nel 1826 vi si trovava anche il secondo duetto, come si ricava dall'*Elenco* manoscritto delle musiche appartenute a Sigismondo, n. 818 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 354).

333] "Uomo tenace nei suoi propositi", Orazio, *Carmina*, III:3:1.

334] Nel 1785 va in scena l'*Antigono*, la prima opera scritta dopo il ritorno dalla Russia da Paesiello, che però era già a Napoli dall'autunno del 1784.

lui un prodigio che ne uscisse così sano e salvo, e come suol dirsi pel rotto della cuffia.

Intanto la Imperial Corte [274] voleva un altro maestro napoletano, ed ecco come ebbe la sorte Cimarosa di sottentrare a Paesiello. Bel cambio! Paesiello egoista e superbo di se stesso, Cimarosa buffone e detto napoletanamente 'correntone'. Questi accettò tosto l'invito; e dato sesto a' suoi affari mandò tutti i suoi spartiti a conservare all'eminentissimo cardinal Consalvi, suo amico e protettore in Roma, ed egli colla diletta Gaetana sua moglie, che amava teneramente, partì in luglio 1789³³⁵ di Na- [275] poli per Livorno, facendo il suo viaggio per mare, dove giunse in 17 giorni, avendo sofferto una fiera burasca,³³⁶ per cui furono vicino a perdersi. Il Granduca di Toscana, allora Leopoldo, tostoché ebbe contezza del di lui arrivo, mandò a prenderlo con una carrozza di corte, e nella mattina de' 15 agosto entrò in Firenze e smontò nel Ducal Palazzo, ove l'Altezza Sua lo trattenne seco per sei giorni. Anzi una sera il Granduca volle cantare un quartetto scrit- [276] to in Roma dal Cimarosa nel *Pittor parigino*, il Granduca stesso vi cantò una parte, le altre due la Granduchessa sua moglie ed una dama di corte, ed il Cimarosa stesso a cembalo la parte buffa. Ascoltandone allora l'effetto, il Granduca esclamò: «Bravo signor maestro: adesso ho inteso veramente e gustato il vostro quartetto.» E veramente avea egli ben ragione, dapoiché il Cimarosa, nell'eseguire a cembalo le cose da lui scritte, per la espressione, le grazie e pel foco con cui l'animava, non [277] avea maestro che l'uguagliasse, nonché lo superasse. Dopo tal tempo, nel partirsi ebbe dal Granduca regalata il Cimarosa una scatola d'oro, e la Gaetanella dalla Granduchessa una bella collana di perle.

Partiti da Firenze, passarono a Parma, ove trovaron gli ordini di portarsi a Colorno. Ivi giunti, Cimarosa portossi ad ossequiare il Duca, ma nol trovò, perché si tratteneva egli delle intere giornate co' padri domenicani a cantare [278] nel coro; ma fu cortesemente accolto dall'amabile Duchessa, che volle udirlo cantare con infinito piacere, regalandogli nel licenziarsi ch'ei fece una mostra d'oro con brillanti.

Il giorno appresso seguitarono il loro viaggio per Vienna, ove Sua Eccellenza il signor marchese del Gallo,³³⁷ ambasciatore allora del Re di Napoli a quella Imperial Corte, lo stava attendendo. Giunti appena alle porte di Vienna, come non erasi dato alcun avviso alle dogane, fu tolto loro quanto portavano

335] In realtà, nel 1787.

336] Grafia etimologica.

337] Marzio Mastrilli (1753-1833).

nella carrozza, [279] anzi, essendosi trovata addosso al Cimarosa una gran scatola di Sicilia, regalatagli in Napoli dal signor principe di Campofranco,³³⁸ questa ancor gli fu tolta. Cimarosa intanto, entrato nel borgo di Vienna, andò a smontare nella locanda dell'Agnello, donde mandò tosto a far noto all'ambasciatore di esser egli giunto in Vienna, e quanto eragli accaduto. Tosto il marchese si pose in carrozza, andò a prender seco tutta la [280] famiglia e la condusse nel suo palazzo. Nel momento egli ne diè parte all'Imperadore, il quale ordinò che il Cimarosa e la moglie fossero subito introdotti alla sua presenza, in quel modo che si trovavano, e così fu eseguito, avendoli presentati l'ambasciatore cogli abiti da viaggio. L'imperador Giuseppe l'accolse con una degnazione la più confidente; anzi, egli medesimo tolse di propria mano il cappello da sotto il braccio a Cimarosa, e prenden- [281] dolo per mano, lo condusse al cembalo dicendogli: «Maestro, questo è il tuo trono, assai più allegro e felice del mio», e Cimarosa gli rispose: «Eh signore, se sapeste quante e quante volte questo trono mi ha fatto tremare ed impallidire». Si compiacque Sua Maestà Imperiale della immediata e concettosa risposta, e gli comandò di cantar qualche cosa, come il Cimarosa eseguì, con massimo piacere della Maestà Sua e di tutta la Imperial Corte trovavasi ivi presente. Nel licenziarlo [282] gli regalò una tabacchiera d'oro col suo ritratto contornato di brillanti, ed alla moglie una bella collana d'oro con pietre preziose di gran valore; e volto al marchese del Gallo, comandogli di trattar quella famiglia come la stessa sua persona, e che si ordinasse tosto all'amministratore delle dogane che tutto si fosse al Cimarosa restituito senza esigere dazio veruno.

Si trattenne egli con sua moglie e famiglia 24 giorni in Vienna, lautamente trattato in casa [283] dell'ambasciatore; ed in tutto questo tempo fu in diverse serate invitato in casa de' primi magnati di quella Imperial Corte, e furono tanti e tali i regali ch'egli ebbe, che aumentarono a ribocco il suo bagaglio. Nel licenziarsi poi colla Imperial Maestà Sua dalla medesima fu ordinato a Gallo perché avesse provveduto il Cimarosa di quanto bisognavali per lo viaggio sino a Pietroburgo, e così fu appunto eseguito. Ecco come i grandi san premiare la virtù e la bontà.

[284] Partito il Cimarosa per Gracovia, ove riposò tre giorni, seguì il viaggio per Warsavia; ove giunto, ne fu tosto consapevole il nunzio Ruffo Scilla, nostro cavaliere napoletano, che allora ritrovavasi in quella corte a disimpegnare tal carica per Sua Santità, ed oggi nostro cardinale arcivescovo di Napoli. Egli tosto portossi colla sua muta a prenderlo e lo condusse al pa-

338] Antonio Lucchesi-Palli (1716-1803).

lazzo di Sua Maestà Stanislao Poniatoski, il quale era sommamente voglioso di conoscerlo; anche perché [285] glie lo aveva grandemente raccomandato Sua Maestà Cesarea da Vienna.

Cimarosa fu ricevuto assai cortesemente dal re, il quale ordinò per la sera un invito a tutta la nobiltà di Varsavia per sentir cantar Cimarosa. Or, chi può dire il fanatismo ch'egli fece, gli applausi che riscosse, abbenché molti di que' principi poco o nulla intendessero la lingua italiana, ma solo per la sua graziosa voce e per la melodia del suo canto?

[286] Il re Stanislao lo trattenne in Varsavia tutto il mese di ottobre, e non sapea distaccarsene, per modo che ogni qual volta Cimarosa chiedevagli licenza, il re lo pregava a trattenersi qualche altro giorno; e sembrando a Cimarosa che ciò era lo stesso che farlo mancare a' suoi doveri colla Imperial Corte di Moscovia, cui si trovava obbligato, si armò d'ingegno, e pregato a cantare una sera a corte, egli cantò la seguente arietta, che a bella posta avea egli tra se stesso ideata, facendovi allora per allora sul pianoforte improv- [287] visamente la musica. Ecco l'aria:

La Russia, oh Dio, mi aspetta

La mi dà fretta:

Un re che mi trattiene,

Ed io fra tante pene

Non so quel che mi far.

Si parta... non devo.

Si resti... non posso.

Confuso... agitato...

Son come un naviglio

Da' venti balzato

Tra' flutti del mar.

Informato il re di quanto conteneva l'aria, richiese il Cimarosa che l'avesse replicata; cui egli rispose, che della musica da lui fatta estemporaneamente [288] non si ricordava una nota, ma che, per compiacere la Maestà Sua l'avrebbe replicata con musica diversa, come eseguì; e tanta fu la forza della espressione, che la Corte non potè contenersi, anche alla presenza del sovrano, che fu il primo a batter le mani, di fare le più grandi dimostrazioni di applauso. Il re disse ridendo al Cimarosa che con quell'aria avea fatto peggio, perché il naviglio erasi arrenato in Varsavia e non poteva far più rotta per Moscovia; al che Cimarosa rispose: «Vostra Maestà dunque [289] mi vuol mandare in una lettera a Mosca? Ed allora avrà terminato di sentir cantare Cimarosa.»

Allora disse il re, che in grazia della sua bella arietta poteva egli proseguire il suo viaggio. Lo caricò quindi di doni, e lo stesso fecero a gara tutti i primati di sua corte, e Cimarosa parti la mattina de' 2 novembre.

Si trattenne due giorni a Mittau, indi proseguì comodamente il suo viaggio e giunse in San Pietroburgo il primo di dicembre.

Fattane dar contezza del suo arrivo al duca di Serra- [290] Capriola,³³⁹ ivi ambasciatore di Sua Maestà siciliana, il medesimo ne fé intesa Sua Maestà Imperiale, la quale ordinò che il Cimarosa riposato si fosse colla sua famiglia per giorni otto e che dopo tal tempo glie lo avesse presentato. Allorché dunque portossi a corte, la imperatrice benignamente lo accolse e tosto lo fé mettere a cembalo, ove cantò con tanto gusto e fu gradito a segno che Sua Maestà Imperiale fé tosto assegnargli circa 500 fiorini³⁴⁰ al mese per la sua abitazione, per legni e carboni ed altro, ed annui fiorini mille per dar giornaliera lezione di canto e cem- [291] balo a due nipoti di Sua Maestà Imperiale.

Pel giorno di Sant'Andrea dovendo³⁴¹ mettere in musica una cantata da rappresentarsi a corte nel teatro detto l'Eremitaggio, scrisse il Cimarosa *La felicità inaspettata*,³⁴² che incontrò il genio di tutta la Imperial Corte.

Di là a qualche tempo scrisse *La Cleopatra*, dramma serio, in cui cantò il Bruni da prim'omo, e prima donna la Pozzi;³⁴³ ma quel che fissò più d'ogni altro la riputazione del Cimarosa fu il terzo spartito, intitolato *La vergine del sole*,³⁴⁴ che in tutto il [292] vasto impero della Russia non si parlava d'altro che della musica di quest'opera e della superiorità e gentilezza della musica napolitana sopra la francese, e 'l nostro maestro Cimarosa veniva riguardato come un Apollo calato dall'Olimpo.

In questo frattempo siccome la donna Gaetana si sgravò in Pietroburgo di un maschio, così Sua Maestà Imperiale degnossi di tenerlo al sacro fonte battesimale, ponendogli il suo nome di Paolo, e la imperatrice tenne la donna Gaetana al sagra- [293] mento della confermazione, facendole da padrina. Degnazione veramente singolare.

E qui debbo far menzione che per i funerali della duchessa di Serra-Ca-

339] Antonino Maresca (1750-1822).

340] In matita rossa Kandler annota «Rubli».

341] Nell'originale: «dovè».

342] 1788. La partitura autografa si conserva oggi in I-Nc 17.2.12 *olim* 13.6.13 e Rari 1.5.19.

343] 1789. La partitura autografa si conserva oggi in I-Nc 13.2.11-12 *olim* Rari 1.2.7-8.

344] 1788. Sigismondo firma come archivista del Real Conservatorio di San Sebastiano (e dunque dopo il 1808) la copia oggi in I-Nc 25.2.11 *olim* Rari Cornicione 209.

priola³⁴⁵ scrisse in Pietroburgo un messa funebre in pochi giorni che fé conoscere il suo gusto anche in questo genere.

Ma per la insorta guerra non stimando lo Stato più conveniente il teatro, così la imperatrice fé sentire a Cimarosa che se voleva rimanere [294] in Moscovia maestro di corte e de' suoi nipoti gli avrebbe fatto quell'assegnamento ch'egli avrebbe desiderato; ma Cimarosa, conoscendo non esser più il tempo di fermarsi in Russia, ringraziò di buon garbo la imperatrice, e le disse che a lui non conveniva rimaner maestro senza cappella e senza teatro, né poteva abbandonare il servizio della Real Cappella di Napoli, dove allora era istallato per organista, e così cercò il suo congedo, che gli venne accordato, e carico di onori e di regali, dopo [295] tre anni e più di permanenza, lascia la Russia per ritornare alla sua patria. Ripassando per Varsavia, il re lo trattenne seco tre mesi. Indi va in Vienna, ove trovò Leopoldo divenuto imperadore per la morte di Giuseppe. Il marchese del Gallo per ordine lo condusse a corte, ove il Cimarosa ricevè gli ordini di scrivere un'opera, che fu il *Matrimonio segreto*, in cui cantarono la Morricelli, Blasi e Mandini,³⁴⁶ musica che incontrò al maggior segno, avendo pro- [296] dotto tale entusiasmo che si replicò tre settimane di seguito; fece poi un'altra opera intitolata *La calamita de' cuori*,³⁴⁷ che non fu molto gradita, per esser la poesia di poco interesse; ma il Cimarosa pregò l'imperatore a volergli accordare una serata di suo beneficio, volendo far cantare il suo spartito *Il pittor parigino*,³⁴⁸ come gentilmente l'ottenne, e vi lucrò in una serata da circa 3'000 scudi, e dopo ciò chiese ed ottenne la sua licenza, ed immediatamente partì.

Giunto in Napoli nel 1793, scrisse [297] *I due baroni* pel Fondo,³⁴⁹ si diede *Il matrimonio segreto* pe' Fiorentini,³⁵⁰ che si mantenne quasi per cinque mesi, ed *I traci amanti* pel Teatro Nuovo;³⁵¹ quali due ultime opere talmente m'interessarono, che tutte le sere mai tralasciai d'intervenirvi e me ne trascrissi quasi tutti i pezzi, tutti belli, tutti parlanti, e con tale naturalezza, che mai possono cangiar di moda.³⁵²

345] Maria Adelaide del Carretto.

346] Gli interpreti principali della prima furono in realtà Dorotea Bussani (Fidalma), Irene Tomeoni (Carolina), Serafino Blasi (Geronimo) e Francesco Benucci (conte Robinson). Cfr. John Arthur Rice, *Emperor and Impresario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater 1790-1792*, Dissertation, University of California, 1987, p. 183, n. 86.

347] Data al Burgtheater nel 1792.

348] Sartori n. 18834.

349] Sartori n. 8404.

350] Sartori n. 15236.

351] Sartori n. 23367.

352] Si tratta dei numeri raccolti nelle miscellanee che portano i numeri 817-819 e 821-823 nell'*Elenco* del 1826 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, pp. 354-355), in parte ridistribuiti oggi

Nel 1794 fu chiamato in Venezia a scrivere l'opera *Gli Orazi e Curiazi*,³⁵³ che il Cimarosa s'impegnò a superar [298] se stesso; ma accadde cosa nel metterla in iscena, che il Cimarosa non se la sarebbe mai immaginata. Appena la prima sera si alzò il sipario, che cominciano i fischi e gl'insulti, che non cessarono, anzi incalzarono, a segno che il povero Cimarosa, non potendo più soffrirlo, abbandonò il teatro fuggendo per sotto il palcoscenico, rifugiandosi in casa, giurando fra sé che subito il giorno dopo sarebbe partito, abbandonando per sempre Venezia. Tutta la notte non potè pren- [299] der sonno; ma appena fatto giorno ebbe egli per un araldo un comando del Serenissimo Doge, che la sera si fosse alle 24 portato al teatro, perché egli di persona sarebbesi portato al teatro per sentir la sua opera, per cui eransi già dati gli ordini convenienti. Il Cimarosa dovè a malincuore obbedire; ma in tutta la giornata non vidde persona del teatro e perciò stava tuttavia timoroso. Dunque si portò all'ora indicata al teatro, posto nella più magnifica gala, [300] ove raccomandossi agli attori ed andò a sedere al suo posto. Venne il Serenissimo Doge. Si alzò il sipario e cominciò la sinfonia con un silenzio il più esatto, dopo della quale s'intese in platea un mormorio. Ahimè! Il Cimarosa tremava, ma nell'aria del prim'omo cominciarono gli applausi, a segno che il fragore sembrava che voleva subissare il teatro. Nel secondo atto, col quale terminava l'opera, succedè altrettanto, e 'l Cimarosa uscì dal teatro accompagnato [301] dalla primaria nobiltà veneta sino a sua casa con torce di cera a 4 lumi, ove giunto in ringraziar la compagnia furon tanti gli evviva, che giammai era seguito a memoria d'uomo in Venezia un sì bel trionfo. Ma Cimarosa il giorno dopo partì da Venezia senza aver potuto penetrare donde era nato questo avvenimento. La mattina seguente fu prima di partire a ringraziare il Doge, che l'abbracciò e gli disse: «Maestro, siete rimasto contento? Ebbene [302] sappiate che qui si conosce e si esalta il merito, ed i calunniatori son castigati.» Cimarosa ringraziò il Doge qual conveniva, ma non seppe mai da qual fonte gli fosse derivato tale avvenimento. Effetto del governo repubblicano.

Tornato in Napoli nel 1795 scrisse la *Penelope* pel Fondo nel carnevale³⁵⁴ e poscia *L'impegno superato*.³⁵⁵

Nel 1797 scrisse *I nemici generosi*,³⁵⁶ il cui libretto porta la data di Napoli ma i caratteri sono siciliani; e *Gli Orazj e Curiazj* replicato in San Carlo,³⁵⁷ ove si

nelle miscellanee alle segnature I-Nc 33.4.35 (*olim* A 301), Arie 297 (*olim* 33.4.33) e 33.4.34.

353] In realtà 1797; Sartori n. 17303.

354] Sartori n. 18365.

355] Sartori n. 12837.

356] Sartori n. 16389; la prima rappresentazione era avvenuta a Praga nel 1796 (Sartori n. 16385).

357] La ripresa napoletana non è elencata in Maione – Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli*.

pose in [303] iscena il nuovo dramma dell'*Artemisia*,³⁵⁸ che fu sommamente applaudito.

Nel 1798 fu posto in iscena ne' Fiorentini *L'apprensivo raggiratore*³⁵⁹ e nel 1800 *La felicità compita* cantata in San Carlo,³⁶⁰ e l'*Achille nell'assedio di Troia*, Roma nel detto anno 1798.³⁶¹

Intanto, alcuni miei amici, che seppero da me che io scriveva questo elogio del Cimarosa,³⁶² mi fornirono essi di queste altre notizie delle opere poste in musica dal medesimo, scrisse³⁶³ anche le seguenti opere, cioè nel 1781 l'*Alessandro* [304] nell'*Indie* in Roma,³⁶⁴ l'*Artaserse* in Torino,³⁶⁵ *Il convito* in Venezia,³⁶⁶ *L'Olimpiade* in Vicenza;³⁶⁷ nel 1784 *I due supposti conti* in Milano.³⁶⁸ il *Valdomiro* nel 1785 in Vicenza. Come anche una cantata pel principe di Potenkin in Russia intitolata *La serenata non preveduta*.³⁶⁹ Veramente quelle coll'epoca del 1781 saranno state effettivamente rappresentate, giacché nel mio catalogo nulla vi trovava registrato in detto anno, onde a me stesso sembrava impossibile ch'egli in tal anno fosse rimasto ozioso.

[305] Partì egli poi da Napoli a scrivere per Venezia sulla fine del 1800, ma assai mal concio nella salute, dacché in detto anno si trattenne a respirare un poco l'aria sopra Parete in un casino del suo grande amico Casacciello, avendo egli una fiera malattia di nervi, che avealo ridotto pressocché alla tomba,³⁷⁰ ma appena cominciò a riaversi che dovè tornare a Venezia ove nel

358] Sartori n. 3142.

359] *L'apprensivo raggirato*, Sartori n. 2321.

360] Un inno.

361] In realtà 1797; Sartori n. 149.

362] Il riferimento è forse a Gennaro Terracina da Manfredonia, autore della biografia cimariosiana stampata nella *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli* (V, 1818). Terracina menziona infatti tutte le opere qui citate, compreso l'errore nel titolo della *Serenata non preveduta*.

363] Il copista per errore trascrive: «cioè nel 1781 scrisse».

364] Sartori n. 824.

365] 1785; Sartori n. 3095.

366] Sartori n. 6603.

367] Sartori n. 17031.

368] Sartori n. 8563.

369] Nell'originale: *La serata non preveduta*.

370] Sigismondo evita ogni accenno alla Repubblica Partenopea del 1799. L'impegno repubblicano costò a Cimarosa l'esilio. L'episodio era stato ampiamente trattato da Ignaz Ferdinand Arnold, *Galerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19. Jahrhunderts*, II, Erfurt, Müller, 1810; non compare del resto nelle biografie italiane (Terracina, nella *Biografia degli uomini illustri*; Bertini, *Dizionario storico-critico*, I, p. 69). Sulla posizione politica di Sigismondo si veda il saggio introduttivo di Rosa Cafiero alla presente edizione, p. XXXII.

1800 pose in musica *L'imprudente fortunato*,³⁷¹ ma scrivendo in seguito l'*Artemisia* per quella compagnia, appena compiuto il primo atto, tocco da accidente [306] apopletico, dopo undeci giorni di malattia se ne passò agli eterni riposi, compianto da tutta quella nazione. Fu egli sepolto in una parrocchia detta Sant'Angelo. Gli fu fatta una magnifica e sontuosa castellana, con una solennissima musica del Bertoja,³⁷² maestro della Cappella di San Marco, in cui concorsero a gara tutti i più insigni professori ch'erano in Venezia, con elogio declamato da bravo oratore,³⁷³ con invito di tutta la nobiltà veneta fatta dal principe Rezzonico per gli uomini e dalla principessa [307] Grimani, sorella del principe Chigi di Roma, per le donne, e gli fu apposta nella di lui tomba una lapide con iscrizione in una cappella di detta parrocchia ad eternar la sua fama e quella della sua patria.

Ecco dunque come terminò l'amabile nostro Cimarosa, che fu conosciuto in Europa per opera e carità del padre Polcaro, amator della musica, come in tutta l'Europa fu conosciuto il divin Pietro Metastasio per la bontà ed opera d'un amator delle scienze e della poesia, Giovan Vincenzo Gravina.

[308] Non è da tralasciarsi che il Cimarosa scrisse ben anche qualche musica sacra. Nel 1798 scrisse una cantata, poesia di Sua Eccellenza Clemente Filomarino de' duchi della Torre, intitolata *Il martirio*,³⁷⁴ in occasione della traslazione del sangue del nostro gran protettore San Gennaro nel sedile di Portanuova, come anche nel 1794 *Il trionfo della fede* nella stessa occasione fatta dallo stesso cavaliere pel sedile di Porto.³⁷⁵

<Fine del tomo III.>³⁷⁶

371] Non risulta dal catalogo Sartori questa ripresa veneziana dell'opera data in prima rappresentazione a Roma nel 1797 (Sartori n. 12948).

372] In realtà, Bertoni.

373] Raffaele Pastore, *Elogio funebre estemporaneo recitato in un'adunanza di amatori, e studiosi delle belle arti ad onore del sempre chiaro, e celebrato scrittore in musica Domenico Cimarosa morto in Venezia a' 11. gennajo dell'anno MDCCCI*, Chieti, Grandoniana, 1833.

374] Sartori n. 14915.

375] La partitura autografa si conserva in I-Nc 17.2.14 olim Rari 1.5.21.

376] La scrittura è di Aloys Fuchs.

Tomo IV

[Apoteosi dell'arte musicale

Tomo IV.]

[1] <Francesco Mancini Neapolitano.>

[3] Francesco Mancini fu uno de' bravi maestri napoletani, predecessore, indi contemporaneo, del Vinci, del Pergolesi, di Scarlatti &c. Ecco quanto ne trovo registrato in vari libretti da me conservati.

Nel 1697 scrisse pe' 'l Collegio de' Nobili in Napoli diretto da' Gesuiti il prologo e gl'intermezzi nell'opera dell'*Alfonzo*.

Nel 1702 scrisse pe' 'l Teatro di S. Bartolommeo l'*Ariovisto*.¹ Nello stesso anno scrisse per la Congregazione del Rosario di Palazzo due oratori sacri: *L'arca del Testamento in Gerico* ed *Il laccio purpureo di Rab*.²

Nel 1705 *Gli amanti generosi* [4] in S. Bartolommeo.³ Nel 1706 *Alessandro il Grande in Sidone* per lo stesso, ove vi cantò la Bulgarelli.⁴

Nel 1708 diresse nello stesso teatro *L'Artaserse*, musica di Giuseppe Orlandini, in cui aggiunse delle sue arie.⁵ Nel 1709 scrisse *L'Engelberta* per la nostra Real Corte, rappresentata nel Real Palazzo, e si caratterizza per Vice-Maestro

1] Sartori n. 2645.

2] Sartori n. 2353. Si tratta in realtà di un unico oratorio, la cui esecuzione è attestata per il 1704. Anche l'Allacci (*Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDC-CLV*, Venezia, Pasquali, 1755, p. 101) lo data al 1702.

3] Sartori n. 1133.

4] Sartori n. 695. La Romanina vi cantò la parte di Rodisbe.

5] Sartori n. 2921. Il libretto registra come «Le scene buffe e tutte le arie con il segno ° sono di Francesco Mancini napoletano, maestro di capp. della R. capp. come anche molte altre accomodazioni».

della Real Cappella,⁶ e nel 1710 *Il Mario fuggitivo* per S. Bartolommeo.⁷

Nel 1713 *Artaserse re di Persia*, rappresentato nel Real Palazzo di Napoli, nel dì primo ottobre per la nascita di Carlo VI imperatore;⁸ e nello stesso anno *Il Gran Mogol*, dramma di Domenico [5] Lalli, per S. Bartolommeo.⁹ A' 26 dicembre e nello stesso anno nel carnevale regolò per lo stesso teatro l'opera del rinomatissimo Handel inglese intitolata *l'Agrippina*, nella quale vi cangiò alcune arie e vi scrisse alcune scene buffe, giusta il barbaro costume di quel tempo.¹⁰ Nel 1714 scrisse un melodramma sacro, *Il genere umano in catena*, ma nel libro non si accenna ove fu cantato.¹¹

Nel 1720 fu eletto maestro del Conservatorio di Loreto, pe' l quale nel 1731 scrisse l'intermezzo *Il Cavalier Brettone*, e nel 1733 il *S. Elia*,¹² opera sacra che per fortuna esiste nel conservatorio tra la bi- [6] blioteca musicale, trovata fra quelle poche carte venute da Loreto.¹³ Nel 1728 scrisse *l'Orontea* per S. Bartolommeo, e nel libro si enuncia maestro della *Vice-Real Cappella*;¹⁴ e nel 1732 scrisse *l'Ales-*

6] Sartori n. 8924. Come dichiarato dal libretto, si tratta di «Musica di Antonio Orefici fino al segno ° [fino alla scena II,11 inclusa]; il rimanente di Francesco Mancini, vice-maestro della real Capp.».

7] Sartori n. 14833.

8] Sartori n. 3117. Precisa l'avvertimento all'Amico Leggitore: «ti avvertisco che tutte le scene buffe e tutte le arie che vedrai con questo segno % sono state poste in musica dal signor Francesco Mancini, vice-maestro di questa Regia Cappella di Napoli; ed anche il prologo». Si tratta d'un rifacimento, a cura di Mancini che appunto sostituì delle arie e compose *ex novo* il prologo e gli intermezzi, del *Tradimento traditor di se stesso*, libretto di Francesco Silvani, musica di Antonio Lotti, in scena per la prima volta al Teatro di San Giovanni Grisostomo di Venezia il 17 gennaio 1711.

9] Sartori n. 12469.

10] Sartori n. 509. Il libretto conferma che «è convenuto aggiungersi le scene buffe [...] e tolte molte arie [...]». La Musica, secondo si rappresentò in Venezia nell'anno 1709, fu del Sig. Giorgio Enrico Hendel, detto il Sassone; ed ora che si è variato in qualche parte il drama, vi si son poste molte arie del Sig. Francesco Mancini, vice maestro della Real Cappella di Napoli, le quali si distinguono con questo segno % ed anche dal medesimo Sig. Mancini sono state poste in musica tutte le scene buffe».

11] Dell'oratorio sono noti due libretti. Uno (Sartori n. 11494, che cita il catalogo dell'editore Frits Knuf di Buren) pubblicato a Siena, per il Bonetti, nel 1708; l'altro (Sartori n. 11495), pubblicato a Firenze da Michele Nestenus e Antonmaria Borghigiani nel 1711, dichiara l'«oratorio a quattro voci da cantarsi nella venerab. Compagnia della Purificazione di Maria Vergine e di S. Zanobi detta di S. Marco», antica confraternita fondata nel 1427, con sede nel convento di S. Marco. Entrambi i libretti attribuiscono la musica a Mancini. L'oratorio fu effettivamente eseguito al Collegio Tolomei di Siena nel 1708, poi ripreso a Firenze. Non è noto il libretto, evidentemente nessuno dei due superstiti, che fu a disposizione di Sigismondo.

12] Sartori n. 25271 (*Il zelo animato o vero Il gran profeta Elia*).

13] La partitura manoscritta si conserva ancora in I-Nc 28.3.13.

14] *Recte: L'Orontea*. Sartori n. 17523.

sandro nell'Indie del Metastasio per S. Bartolommeo, con l'intermezzo intitolato *La Levantina*,¹⁵ dopo della quale opera non so se abbia scritto altro.¹⁶

Ma nel 1739 si ha da' libri di Loreto ch'egli passò a miglior vita.¹⁷ Or, un maestro che in quel tempo che può dirsi quello del primo sviluppo teatrale in riguardo alla musica non veniva neppur rammentato, ne- [7] cessariamente doveva aver fatto, come maestro del Conservatorio, grandi produzioni pe 'l conservatorio medesimo, giusta l'obbligo che allora far doveano i maestri, cioè di Messe, Credi, Dixit, Magnificat &c. Ma dove andarono essi? O rubate dai collegiali o vendute da' custodi di esse. Qui non vi è mezzo. Il maestro dovea comporle, e l'avrà sicuramente composte; ma dovean poi custodirsi dal conservatorio e da' rettori e vice-rettori di esso; ma costoro, come badano al più interessante, non si brigano delle carte ch'essi non conoscono.

Ma per gloria del nostro maestro [8] debbo dire ch'egli fu uno di coloro che fecero i cori nelle tragedie più volte menzionate del Marchese, perché pose in note quelli della tragedia intitolata *Maurizio*.¹⁸

Il Signor Bertini nel suo *Dizionario* non fa alcuna menzione di questo maestro napoletano; ma, parlando di Giovanni Battista Mancini, gran cantante scolare del Bernacchi nello scorso secolo decimottavo, e di un libro attinente a musica da costui dato alla luce e stampato in Vienna nel 1774, nel terminare il suo articolo ci fa sapere che Hiller cita [9] nella sua opera con elogio un *Magnificat* a otto voci composto dal Mancini.¹⁹ Ma con buona pace dell'Hiller e del Bertini, il *Magnificat* a 8 in modo minore fu opera del nostro Francesco Mancini, di cui io ne avea una copia, che, avendola osservata il mio amico Jommelli e cercandomene una copia, io di buon grado gli regalai la mia.²⁰ Ecco come per ignoranza si attribuisce ad uno l'opera di un altro. In questo genere ah quante composizioni passano sottonome di persone, o perché si vantano per boria e bugiardamente, o perché si [10] voglion vendere con condizione attribuendoli a maestri famosi. E fra costoro ci è inciampato niente

15] Sartori n. 718. Il testo della *Levantina*, «intermezzi di Domenico Carcajus», è pubblicato in coda al libretto del dramma serio.

16] Mancini avrebbe contribuito ancora soltanto alla commedia *Don Aspremo* (Teatro Nuovo, 1733) e al *Demofoonte* (Teatro San Bartolomeo, 1735), in collaborazione con Domenico Sarro, Leonardo Leo e Giuseppe Sellitti.

17] Mancini morì in realtà il 22 settembre 1737.

18] Annibale Marchese, *Tragedie cristiane* [...], In Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1729, II, pp. 299-405. I cori intonati per voce e basso continuo da Mancini, uno per ciascuno dei cinque atti della tragedia, sono pubblicati in coda al volume, alle pp. 33-37 dell'appendice musicale.

19] Bertini, *Dizionario storico-critico*, III, p. 6.

20] Di Mancini è nota un'intonazione a quattro voci in re maggiore del *Magnificat*, testimoniata da più fonti; non vi è invece traccia della composizione qui discussa.

meno che il dotto Signor Pleyel, che fé stampare in Parigi un salmo col nome del Pergolesi, che non ha neppur sognato di farlo.²¹

[13] <Elogio di Pasquale Caffaro Neapolitano>

[15] Pasquale Cafaro, nato a' 6 febbraio 1708²² in San Pietro in Galatina, terra del Regno di Napoli, provincia di Lecce, dopo avere nella sua patria imparate quelle scienze che conducono ad applicarsi al foro, portossi in Napoli raccomandato al Marchese Odierna onde dirigerlo in sì spinosa ed intrigata carriera. In età di anni 18 cominciando a conoscere i tribunali, si avvide ben presto che questa professione mal si conveniva e si confaceva al suo temperamento tutto dolce e tranquillo, come lo dimostrò sempre²³ in tutto il tempo del viver suo; ché la parola *tribunalis* per anagramma purissimo era lo stesso che *labirintus*; cominciò ben per tempo a disgustarsene; e poiché i nostri leccesi sono tutti indistin- [16] tamente trasportati per la musica, dotati di ottima voce, gorga piacevole e delicatissimo orecchio, così avendo egli udito in Napoli, e per le chiese, e pe' teatri, e per le domestiche accademie tanti e sì dilettevoli e variati concetti musicali, prese egli tosto il partito di apprendere la musica, e fattane parola allo stesso marchese Odierna, nella di cui casa qual ospite veniva trattato, fu preso tosto il partito di farlo entrar come alunno nel nostro Conservatorio della Pietà, nel quale eravi allora il celebre Leo, da noi poco fa encomiato,²⁴ primo maestro direttore della musica, pel canto, pel tasto e pel contropunto, o sia per la composizione.²⁵

Ed ecco come si avvera costante- [17] mente che, circa la elezion dello stato, bisogna non coartare la libertà e la volontà de' giovani, ma seguendo le loro inclinazioni, e dandogli tutti i possibili aiuti, si rendano ne' loro intrapresi sentieri istruiti perfettamente, facendo una luminosa figura nella società ed acquistando delle volte una rinomanza immortale; così avvenne al romano

21] *Miserere à quatre voix de J. B. Pergolèse*, Paris, Pleyel, 1804 ca. (RISM A/I: P 1391/PP 1391). Cfr. Marvin E. Paymer, *Pergolesi Authenticity: an Interim Report*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», I, 1983, pp. 196-217: 202.

22] L'atto di battesimo conferma il 1708 come anno di nascita: cfr. Luisa Così – Giuseppe Pastore, *Pasquale Cafaro: musicista salentino del XVIII secolo*, Lecce, Milella, 1980.

23] Kandler inserisce qui la parola <eguale>, che si considera superflua e si omette.

24] L'elogio di Leonardo Leo, oggi custodito nell'unità N. 5 del quarto volume dell'*Apoteosi*, si trova alle pagine 234-243. Evidentemente, nell'intenzione di Sigismondo, doveva precedere invece quello di Cafaro, ma questa volontà non fu rispettata da Fuchs che, nell'organizzare le carte sciolte dell'*Apoteosi*, ordinò diversamente le biografie.

25] Leo fu in carica come primo maestro ai Turchini dal 1° gennaio 1741 alla morte, avvenuta il 31 ottobre 1744.

garzioncello Trapassi, nato per le Muse e non pe' l Foro, cui il suo calabrese maestro insigne per le scienze sublimi,²⁶ avendolo istruito perfettamente in tutto, inviolo in Napoli, perché fatta avesse nel foro una luminosa comparsa; ma il giovane insigne, allettato dalle nove suore e dal di loro citaredo,²⁷ volto le spalle ad Astrea,²⁸ obbliò i [18] testi e le chiose, e seguendo le sue inclinazioni, perdendo l'oscuro nome di Trapassi, ottenne l'immortale di Metastasio, che vivrà per tutt'i secoli a venire.

Così, e non altrimenti avvenne al nostro Cafaro. Egli, portato all'armonia, sotto la scuola del Leo riuscì pari al suo stesso maestro, il quale essendo passato a miglior vita, improvvisamente, nel 174[4]²⁹ diè luogo al Cafaro di esser eletto maestro al di lui posto nel conservatorio, e di acquistarsi tutt'i di lui scolari, fra' quali il nostro bravo Giacomo Tritto, che oggi sostiene il di lui luogo di Primo Maestro del Conservatorio della Pietà, oggi esistente in San Sebastiano, come an- [19] che Maestro e successore della Real Cappella, come diremo; un Bianchi, che fu il più grande e più dilicato scrittore di cui può dirsi che colla sua sventurata morte seguita in Londra l'Europa intera compiangere oggi la perdita;³⁰ e così ancora il Tarchi³¹ ed altri molti, de' quali forse dovremo far menzione in queste memorie.

Dodici anni il Cafaro assiduamente studiò col suo flemmatico naturale sotto il Leo, che con particolare affezione lo erudì ne' precetti dell'arte, comeché suo compatriota, tantocché ancora vivente il Leo, uscito egli dal conservatorio acquistò gran copia di scolari non solo napoletani che d'Oltremonti, educandoli nell'arte, non tanto sulle carte del suo maestro [20] che dell'antesignano maestro della musica italiana, l'immortale Scarlatti.

Egli scrisse solo pe' l teatro serio, non sentendosi affatto portato pe' l buffo. Il primo dramma che scrisse pel nostro Real Teatro di San Carlo fu nell'anno 1756. L'opera fu *La disfatta di Dario*,³² poesia del duca di Sant'Angelo Bordilli,³³

26] Gian Vincenzo Gravina, nativo di Rogano, dal 1864 Roggiano Gravina, in provincia di Cosenza.

27] S'intendono naturalmente le nove muse guidate da Apollo.

28] Figlia di Zeus e di Temi è simbolo della giustizia.

29] L'ultima cifra è lasciata in bianco nell'originale.

30] Francesco Bianchi era scomparso a Londra, nel sobborgo di Hammersmith, il 27 novembre 1810.

31] Angelo Tarchi, scomparso a Parigi il 19 agosto 1814.

32] Sartori n. 7987.

33] Carlo Diodato Morbilli, duca di Sant'Angelo a Frosolone, autori di diversi drammi e cantate, in scena prevalentemente a Napoli per oltre un ventennio, dal 1756 della *Disfatta di Dario*, il lavoro di gran lunga più fortunato, al 1778, quando scrisse la *Cantata a tre voci* per il genetliaco del sovrano, rivide l'*Enea nel Lazio* e pubblicò una propria *Raccolta de' drammi, cantate e*

nostro napoletano, che per la musica del Cafaro ebbe ottima riuscita, in cui vi cantò il soprano l'aria:

*Belle luci, che accendete
in quest'alma un dolce foco ecc.*³⁴

che si cantava insino da' volanti³⁵ della nobiltà e da' facchini del teatro, e l'aria del tenore:³⁶

*A chi soffre un mar d'affanni
per tenor d'avversa sorte
non arreca orror la morte &*

[21] la quale, abbenché dal Cafaro fosse stata creduta l' 'a' un'aspirazione, non un articolo, pure l'uditorio non si brigò di sì poco, e l'aria fece tutto il suo effetto.³⁷

Il suo stile scevro di frasche e sempre serio e sostenuto qual conviensi al teatro drammatico sublime piacque agli uomini sensati, e perché chiaro e naturale nelle cantilene piacque benanche agli orecchisti.³⁸

Scrisse in progresso *L'olimpiade*³⁹ e *l'Ipermestra*,⁴⁰ indi fu chiamato a scri-

sonetti. Socio dell'Accademia degli Anelanti, già nel 1740 aveva pubblicato un'ode *In occasione del felicissimo parto di Maria Amalia Walpurga*.

34] «La disfatta | Di Dario Musica | Del Sig.^r Caffaro», I- Nc Rari 75.12, cc. 82v-88r. L'aria è custodita anche separata in I-Nc nella raccolta di arie dall'*Ipermestra* e dalla *Disfatta di Dario* di Cafaro (Rari 75.13, cc. 68r-74v), in tre fascicoli – Arie 40 (8), 40 (9) e 40 (10) –, nonché nella partitura della medesima opera musicata da Paisiello nel 1777, espressamente dichiarata, nella prima pagina del fascicolo, come «Di D. Pasquale Cafaro» («La disfatta di Dario | Atto I | Opera in Musica Rappresentata | Nel Real Teatro di S. Carlo | Per li 13 Agosto 1777 | Mus.^a Del Sig.^r Gio. Paisiello», I-Nc 30.6.15-17). Il ruolo del primo uomo, Alessandro, venne interpretato da Giovanni Manzuoli.

35] «I volanti erano una classe di domestici addetti a correre innanzi alle carrozze de' loro padroni»: Pietro Balzano, *Dell'uso antico e recente del castello di Capuana*, «Annali civili del Regno delle Due Sicilie», XLV, marzo-aprile 1859, pp. 108-120: 116.

36] «La disfatta | Di Dario Musica | Del Sig.^r Caffaro», I-Nc Rari 75.12, cc. 235r-240r. Interpretò Dario Domenico Magalli.

37] Cafaro intona effettivamente (b. 8) le prime due parole attribuendo ad "A" un valore doppio (minima) rispetto a "chi" (semiminima). Analogamente si comporta ad apertura della sezione A' (b. 34), in cui la preposizione "a" è persino prolungata da un croma legata.

38] Si apprezzi l'accorta distinzione operata da Sigismondo tra le diverse ragioni del successo di Cafaro, rispettivamente presso i conoscitori (i *Kenner*) e i semplici appassionati (i *Liebhaber*).

39] Sartori n. 17001 (1769).

40] Sartori n. 13589 (1761).

vere nel Teatro di Torino, ove nel carnevale pose in musica il *Creso*,⁴¹ che ottenne il pubblico gradimento e ricevè gli attestati di venerazione e rispetto da quella nazione, che avrebbe voluto ivi trattenerlo per fargli scri- [22] vere un'altr'opera per l'autunno; ma egli si scusò, che dovea tornar tosto in Napoli pel servizio della Real Corte, come di fatto eseguì.

Seguito il maritaggio del nostro sovrano Ferdinando coll'augusta Carolina d'Austria, di felice ed immortal rimembranza, comeché ella era assai amante e versata nel canto e nel suono, ebbe a scegliersi per lei un maestro sì per l'uno che per l'altro oggetto ad esercitarsi nella musica; e siccome in quei tempi nulla si faceva nella Real Corte senza che passasse sotto la direzione del savio e prudente primo ministro il marchese Tanucci, il medesimo fra tanti napoletani maestri non seppe [23] scernerne uno più atto a tale uffizio che il nostro Cafaro, per la somma di lui saviezza sì nel suo costume che nella sua arte, che, presentato a' sovrani, essi ebbero il piacere di trovar in lui quanto potevasi desiderare, a tal segno che il nostro sovrano, che mai aveva pensato ad apprendere musica, prese ad apprenderla sotto la scuola del Cafaro, ed in poco tempo giunse a cantare qualche duetto coll'augusta sposa, a tal segno che, per quanto mi fu allora riferito, giunsero i reali augusti sposi a cantare lo *Stabat* del Pergolesi, dietro una scommessa tra essi loro fatta, che fu guadagnata dal nostro sovrano, con tanta soddisfazione dell'augusta sposa. Cosa [24] che di riverbero deve attribuirsi all'impegno e sagacità del sovrano ed alla somma efficacia e comunicativa del maestro, rendendosi sempre più avverato il proverbio: *Tanto l'uomo non fa, quanto non vuole*.

Venuto in Napoli l'imperador Giuseppe⁴² ebbe occasione in Corte d'incontrarsi con Cafaro, e dimandargli la soluzione di vari dubbi dell'arte del contrapunto, di che ne rimase soddisfattissimo, prendendo da ciò molta stima del Cafaro, che allora, per la morte del Maestro della Real Cappella Giuseppe de Majo, era stato egli scelto a tal luminosissima carica.

Infatti il Cafaro avea dato saggio de' suoi rari talenti nello [25] stile ecclesiastico, ch'era molto diverso dallo stile teatrale, in cui, come abbiain divisato, era molto secco e sterile; ma per la chiesa nelle messe, ne' salmi, ne' credi, negl'inni &c. vi era grande occasione a maneggiar l'arte ne' ripieni, nelle fughe, nella unione in somma e ricercati delle quattro parti, avea molto campo a dimostrare il suo sapere, egli si distinse magistralmente, ed ecco come da principio egli ne diè un saggio non equivoco.

Egli dal bel principio, appena morto il Leo, che come della nostra provincia

41] Sartori n. 6898 (1768).

42] Giuseppe II visitò Napoli nella primavera 1769.

di Lecce faceva ogni anno nella Real Chiesa di San Pietro a Majella nella prima domenica di settembre una musica solenne con pri- [26] mi e secondi vespri a due cori per la festività di Sant'Oronzio protettore della detta nostra provincia, così dal governo di detta Cappella, composto di gentiluomini leccesi, doveasi dar l'incarico per tal musica ad altro maestro di tal provincia, così la scelta cadde sul nostro Cafaro, che in tal occasione diè il più gran saggio dell'arte sua avendo a bella posta composta nuova messa, nuovi vespri, nuovi mottetti, e tutto magistralmente, onde ne riportò grande onore ed applausi; onde può dirsi che allora fu per la prima volta conosciuto il suo gran merito.

Nell'esser poscia stato eletto per Maestro della Real Cappel- [27] la,⁴³ egli non si servì di carte altrui, ma tutto egli fece di nuovo a seconda dell'uso e funzioni della Real Cappella, cioè per la novena del Santo Natale del Signore, quarantore circolari, quaresima, Settimana Santa, festività della Beata Vergine, per San Gennaro protettore del nostro regno, novena de' defonti &, e tutto magistrale e adattato all'uso della chiesa e della Real Cappella.

Oltre a ciò, egli prima di morire compose e diè alle stampe in Napoli nel 1785 uno *Stabat* a 4 voci, e con strofe a due in canone, con violini, viola e basso, dedicando tal sua composizione a' [28] suoi sovrani.⁴⁴ Ma quest'opera, abbenché gli costasse non poca fatica, non ebbe gran voga, per la ragione della lunghezza e di tanti canonetti, che recan piuttosto noia che gusto nel canto. Opera però che mostra una somma virtù dell'autore, che mai in tanti versetti fra loro distaccati ha perduta di mira la ritualità della espressione e condotta.

Dopo tante ingenti fatiche, egli si morì in Napoli il dì 23 ottobre⁴⁵ del 1787 per una cancrena formata in pochissimo tempo da una iscuria da cui fu attaccato, che in pochissimo tempo lo tolse di vista. [29] Egli fu sotterrato nella Chiesa di Montesanto⁴⁶ nella Cappella di Santa Cecilia appartenente al Collegio musicale, ove nel dì dopo la sua morte furongli celebrati i funerali con

43] Cafaro entrò in carica il 21 dicembre 1771.

44] *Stabat mater: musica a quattro voci e a due in canone con violini, viola, e basso*, Napoli, s.n., 1785 (RISM A/I: C 22/CC 22). L'opera è citata nell'*Indice* del 1801, p. 4; l'inventario delle partiture della biblioteca privata di Sigismondo certifica ch'egli ne possedeva un'ulteriore copia (*Elenco* 1826, n. 432): cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 331.

45] In realtà il 25 ottobre.

46] Sigismondo descrive la Chiesa di S. Maria di Montesanto nel vol. III della *Descrizione della città di Napoli*, 1789, pp. 125-127, soffermandosi sulla Cappella di S. Cecilia: «Questa cappella vien mantenuta dal ceto dei professori di musica; e quivi è sepolto il ristoratore della musica Alessandro Scarlatti [...] In questa cappella sta parimenti sepolto il celebre maestro D. Pasquale Cafaro di S. Pietro in Galatina in provincia di Lecce, morto a 23 ottobre 1787, che fu maestro di camera de' nostri reali sovrani e della Real Cappella, noto abbastanza a tutti coloro che amano ed intendono la musica per le sue eccellenti produzioni teatrali e chiesastiche».

scelta musica, ove intervennero tutt'i professori dell'arte. Egli dispose delle sue carte, cioè alla Real Cappella tutte quelle che alla medesima appartenevansi, e le teatrali ad un suo caro amico Don Nicola Bosco.⁴⁷

Elenco delle di lui opere:

1756 *La disfatta di Dario*, prima opera. Napoli, in San Carlo.⁴⁸

1769 *L'Olimpiade* in San Carlo, a' 12 gennaio, giorno solenne per la [30] nascita del nostro re Ferdinando. Nel libro va designato «Maestro di Cappella di Camera di Sua Maestà la Regina (Carolina), e sopranumerario della Real Cappella».⁴⁹

Cantate ne' sedili di Napoli per la traslazione del Sangue di San Gennaro:

1769 *L'incredulo convinto*. Nel sedile di Nido.

1775,⁵⁰ 1781 *Cantate* nel sedile medesimo.

Cantata per la nascita del primogenito Reale Infante, eseguita la prima volta a Corte, e replicata due volte in San Carlo.⁵¹

1770 *Cantata* in San Carlo pe' l' giorno natalizio di Sua Maestà la Regina.

La De Amicis, Aprile e Cortoni.

[31] Cantate ossiano Prologhi in San Carlo:

1763 Nel dì natalizio di Sua Maestà Cattolica.⁵² Fu eseguito da Marianna Moser, da Raaf e Caffarelli.⁵³

47] Di Nicola Bosco, che Villarosa, riprendendo l'elogio di Cafaro stilato da Sigismondo definisce «intendentissimo della scienza armonica» (*Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, p. 16), sopravvive una raccolta di due cantate su testo metastasiano in I-Nc Cantate 70 *olim* 22-3-10(13); 22-3-20(34). Bosco fu fra coloro che nel 1808 dedicarono componimenti letterari alla memoria dell'architetto Antonio Lanzetta, probabilmente suo compagno di loggia (cfr. Ruggiero Di Castiglione, *La massoneria nelle Due Sicilie e i "fratelli" meridionali del '700. III. Dal legittimismo alla cospirazione*, Roma, Gangemi, 2010, p. 502).

48] Sartori n. 7986. Nell'*Indice* del 1801, p. 4, sono citate alcune arie dell'opera, appartenute a Maria Carolina. I-Nc Rari 75.13(A-B) *olim* 25.6.24 *deinde* Arie 273-274.

49] Sartori n. 17701. Nell'*Indice* del 1801, p. 4, *L'Olimpiade* è ricondotta alla donazione di Maria Carolina. I-Nc Rari 75.16-18 *olim* 25.6.27-29.

50] Sartori n. 4711.

51] *Il natal d'Apollo*, su testo di Saverio Mattei, 1775 (Sartori n. 16282). La festa venne poi ripresa alla reggia di Queluz nel 1781. La partitura è citata nell'*Indice* del 1801, p. 4, come proveniente dalla collezione della regina Maria Carolina. I-Nc Rari 75.14-15 *olim* 25.6.25-26.

52] Il 20 gennaio, genetliaco di Carlo di Borbone, dal 1759 Carlo III re di Spagna.

53] Sartori n. 4841. Occorrerà distinguere la composizione da quella, col medesimo titolo e i medesimi interpreti, composta per il genetliaco di Ferdinando IV («sua maestà») da Nicola Sala (Sartori n. 4840).

1764 Nel dì natalizio di Sua Maestà eseguito dal Caffarelli, dalla Gabrieli e da Pietro del Mezzo.⁵⁴

1766 Per dì natalizio di Sua Maestà cantato da Giuseppe Afferri, Elisabetta Taiber e Cecilia Grassi.⁵⁵

1781 Festeggiandosi nel sedile di Nido la traslazione del sangue del glorioso martire San Gennaro nel primo sabato di maggio; fé la cantata il poeta Don Giuseppe Pagliuca, e fé la musica il Cafaro Maestro di Cappella di Camera di Sua Maestà e Primo Maestro della Real Cappella.⁵⁶

[32] Nel 1775 Per altra cantata simile nello stesso sedile a 4 voci con cori, fevvi la musica il Cafaro.

Nel 1769 Per lo stesso sedile scrisse altra cantata intitolata *L'incredulo convinto*.

Musica da chiesa del Cafaro:

Una Musica a 2 cori in C con tutti strumenti scritta nel 1760 (Originale). Cioè il Kyrie ed il Gloria.

Lezione prima del primo notturno del Santo Natale per voce sola di soprano con violini e viola in F 1771.

Lezione seconda del primo notturno del Santo Natale per soprano o contralto nel 1776 con violini e viola in A.

[33] Lezione terza come sopra per soprano con violini e basso (Originale).

Mottetto pastorale a 4 voci, con violini, trombe ed oboè 1777 (Originale).⁵⁷

*Cristus*⁵⁸ a voce sola di soprano, con 2 viole in F b3.⁵⁹

54] Sartori n. 4842.

55] *Recte* 1769 (Sartori n. 4852). Per il 1766 Sartori n. 4845 registra una *Cantata a tre voci* con musica di Cafaro per festeggiare il genetliaco «di sua maestà cattolica», ovvero Carlo III, corrispondente alla partitura «Cantata | A tre voci con Cori | Peleo Giasone e Pallade» (I-Nc Cantate 72 *olim* XXI.2.23). Il libretto riporta come interpreti Giuseppe Aprile, Salvatore Cassetti e Antonia Maria Girelli Aguilar. La cantata celebrativa del genetliaco di Ferdinando IV, interpretata dai medesimi artisti, venne invece composta da Pasquale Fago (Sartori n. 4846).

56] Vengono riproposte le cantate del 1769, 1775 e 1781 già elencate sopra a p. 30.

57] «Mottetto Pastorale a 4.o voci con V.V. | Trombe, ed oboe | Del Sig.re Cafaro | 1747» (non 1777!), *incipit* «Gaude, plaude, terra amena», partitura autografa, I-Nc Rari 1.7.5.(4) *olim* 30.1.3(1). Sul frontespizio è annotato a penna: «Comprato da me Giuseppe Sigismondo dal Romano al Largo S. Domenico per carlini quattro in Genn.^o 1817 per mio uso». Il manoscritto potrebbe essere quello citato nell'inventario sigismondiano (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, n. 311) o nell'*Indice* del 1801, p. 4 («detto [Cafaro Pasquale] – Litanie a 4. in Pastorale con Istrumenti. Sta nel Libro: Litanie di diversi Autori. S.M.»).

58] Corretto (da Kandler?) in *Crystus*.

59] «X.stus a voce sola | di soprano», I-Nc 22.6.9(10) *olim* Rari 1.7.5(2), cit. anche nell'inventario: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, n. 130.

Miserere a 5 in C b3 a 2 Canto, alto, tenore e basso, coll'organo.⁶⁰
I Responsorj a 4 del Giovedì e Venerdì Santo coll'organo (Originale) 1757.⁶¹
La Turba a 4 del *Passio di San Matteo* con 2 violini e basso.
Mottetto a voce sola di alto con strumenti (Originale).⁶²
Sepulto Domino a 4 voci senza strumenti col solo basso 1774.⁶³
 [34] *Deus in adiutorium meum intende*. A 2 cori obbligati con strumenti in G. Originali.⁶⁴
Dixit Dominus breve a 4 voci con violini, trombe ed oboè (Originale) 1771.⁶⁵
 Il *Salmo Confitemini* tradotto dal Mattei a più voci con molti cori. Che si conserva nel nostro archivio.⁶⁶

Non posso trascurare una puerilità del Cafaro, nata da uno smodato amor di se stesso e della sua situazione come Maestro della Real Corte e Real Cappella, oltre a quella del Conservatorio della Pietà di Primo Maestro. Ed ecco il fatto.

Il gran Jommelli licenziato- [35] si dal servizio del Duca di Wittenberga, ripatriossi in Napoli nel 1770. Nell'anno susseguente scrisse l'*Armida* del Cavalier de Rogatis per San Carlo, che fu un gioiello;⁶⁷ scrisse dopo ivi il *De-mofonte*, cantato da Aprile, che fu un brillante;⁶⁸ ma, siccome nel terzetto al

60] Si tratta probabilmente del manoscritto I-Nc 22-5-1(10) *olim* Rari 1.7.5(1), datato 1756 e attribuito a Durante, ma sul quale una mano ottocentesca ha annotato, a c. 1r, il nome di Cafaro. Una copia è citata nell'inventario di Sigismondo del 1826, n. 370: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 329.

61] «Feria Quinta | in Cena Domini e Feria 6.^a in Parasceve», rispettivamente I-Nc Rari 1.7.5(7) *olim* 30.1.3 e Rari 1.7.5(8) *olim* 17.1.30. Sul frontespizio del primo codice è annotato «a di 2 7bre 1815 comprati da me Gius:e Sigismondo da Giovanni il Romano a S. Domenico».

62] «Mottetto a voce sola di | Contralto con V.V. trombe, ed | oboe», I-Nc 30-1-3(8) *olim* Rari 1.7.5(5). Autografo, citato nell'*Elenco* 1826, n. 310: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 326.

63] I-Nc Mus. Rel. 177 *olim* 22.6.11. La copia, realizzata da Sigismondo, è citata nell'*Elenco* 1826, n. 221: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 322.

64] «Deus in auditorium meum intende à 2. Cori obligati», I-Nc 7.8.8(1) *olim* Rari 1.9.23; Rari 1.6.D.23. Si tratta dell'autografo, datato in fondo (c. 10v) 1746.

65] «Dixit Dominus breve | a 4.o voci con V.V. Trombe, | ed Oboe | Cafaro | 1771», I-Nc 30.1.3(9) *olim* Rari 1.7.5(6); cit. nell'*Elenco* 1826, n. 101: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 317.

66] «Salmo CVI | Confitemini Domino, quoniam bonus. | Tradotto da Saverio Mattei | con Musica di | Pasquale Cafaro | 1773» [«Quanto è pietoso il nostro Dio»], I-Nc 21.5.15 *olim* Mus. Rel. 174. La biblioteca custodisce anche le parti coeve: Mus. Rel. 175(1-21)-176(1-12) *olim* X.1724 A-B. Il salmo è citato nell'*Indice* del 1801, p. 4.

67] Sartori n. 2739 (*Armida abbandonata*, 30 maggio 1770). Sulle musiche jommelliane di seguito citate cfr. Cafiero – Giovani, «Io conosco un dilettante il quale è pazzo per te».

68] Sartori n. 7548 (4 novembre 1770), Giuseppe Aprile interpretava il ruolo di Timante.

finire dell'atto primo⁶⁹ vi era inaspettatamente una posta di corno in Elafà, una graziosa dama, cui premeva di far cadere Jommelli, perché acerrima protettrice di Piccinni, nel suo palco a voce bastantemente alta disse: «Zitto, zitto: ecco la trom- [36] ba della passione: ora sentiremo qualche cosa di bello». E qui nel palco si fé un poco di susurro, e non altro; ma Jommelli non vi fé caso. Nel 1773 invitato a scrivere la terza volta per San Carlo per Pacchiarotti e la de Amicis, per favorire un poeta romano suo amico, volle mettere in musica un di costui libro intitolato *La Ifigenia*.⁷⁰ La musica fu sorprendente; ma il partito spiegossi, e più perché Pacchiarotti la prima sera prese tanta paura che tremava come una foglia, [37] in una scena a solo con cavatina nel primo atto. Basta: l'opera dopo la seconda sera fu tolta di scena, e fu rimessa l'*Armida*, in cui Pacchiarotti si fé molto onore.⁷¹ Jommelli internamente ne sentì del rancore che, dopo qualche giorno soffrì un colpo di apoplezia che gli tolse mezza vita; ed in progresso rimessosi alquanto scrisse il divino *Miserere* tradotto dal Mattei, che produsse in Napoli un entusiasmo universale per la novità della musica, della espressione, della esecuzione, perché cantato da Aprile e la de Amicis.⁷² [38] Jommelli abbenché accidentato scrisse l'*Ezio*⁷³ ed una *Messa di Gloria* a 5 per Sua Maestà Fedelissima,⁷⁴ ed in ciò

69] Si tratta del terzetto «Padre, perdona» (Dircea, Timante, Matusio).

70] Sartori n. 12757 (*Ifigenia in Tauride*, 20 maggio 1771, libretto di Mattia Verazi); Gasparo Pacchierotti vi interpretava il ruolo di Oreste.

71] Sartori n. 2740 (*Armida abbandonata*, «da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo verso la fine di primavera di quest'anno 1771»). La dedica dell'impresario Ignazio Notarangeli recita: «Nuovamente in questo secondo anno della mia impresa, si vede su le scene di questo Real Teatro l'ARMIDA, che nell'anno scorso [...] ebbe la sorte di un benigno compatimento». Pacchierotti vi interpretava il ruolo di Rinaldo.

72] «Miserere mei Deus | Salmo L | Tradotto dall'Avvocato Don Saverio Mattei | Musica | Del Sig.^e Don Nicola Jommelli», partitura autografa in I-Nc Mus. Rel. 990 *olim* T.4.29. La partitura è citata già nell'*Indice* del 1801, p. 12. Il lavoro venne eseguito per la prima volta da Giuseppe Aprile e Anna De Amicis il Mercoledì Santo, 30 marzo 1774.

73] Sartori n. 9529 (primavera 1772). L'opera, data al Real Teatro dell'Ajuda, è citata nell'*Indice* del 1801, p. 13.

74] «Kyrie col principio del Gloria della Messa in Re | di Nicola Jommelli | scritta per la Real Cappella di S. M. Fedelissima | l'anno 1772», I-Nc Mus. Rel. 970, copia redatta da Sigismondo. S'intende la Messa in re maggiore (Napoli, 1769) composta per la Corte portoghese ed eseguita a Lisbona per la festa di Nossa Senhora do Cabo nella primavera 1770. Sinfonia, Kyrie e Gloria della messa si trovano anche nel manoscritto I-Nc Mus. Rel. 975/976 *olim* 22.6.4 (cfr. Wolfgang Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774)*, Hildesheim, Olms, 1984, I, pp. 60-64 e II, pp. 22-25). La biblioteca custodisce anche la «Sinfonia | Con più Istromenti | Musica | Del Sig.^{te} D. Niccola Iommelli», 14.3.14-15 *olim* Rari 1.6.31-32. Si tratta della partitura della *Semiramide riconosciuta* «Orig.le dopo la sinfonia | Comprato da me Gius.^e Sigismondo da Domenico Fassica parente dell'autore | in maggio 1776», in testa alla quale è collocata una sinfonia, secondo la

fu da me aiutato a farne gli originali, perché il suo bel carattere avea molto patito; e fece finalmente la *Cantata* pel duca d'Arcos.⁷⁵ Ma a tante fatiche mal reggendo la sua machina acciaccata pel primo tocco, nella notte di San Bartolomeo 25 agosto subì il secondo, che lo tolse immediatamente di vita, e fu il giorno dopo sotterrato in Sant'Agostino nella sua cappella.⁷⁶

Tutta la professione musi- [39] ca ne fu dolentissima, e volle darne un segno con un grande mausoleo eretogli in detta chiesa, elegante apparato funebre e due magnifiche orchestre, con officio e messa mortuale di Nicola Sabatini. Il buon Gennaro Manna, che aveagli raccomandato Gaetano suo nipote, prese il carico di fare una questua tra la professione musica napoletana, e credette proprio di darne parte al Maestro Cafaro come primo professore, che non gli diè ascolto, dicendogli che Jommelli era ricco [40] abbastanza e, se la di lui casa volea, non dovea interessarsi la professione. Manna ripigliò da suo pari, e disse che tutti i professori maestri napoletani uniti avean concordemente dimostrato fare un ossequioso tributo al loro maestro nazionale e cittadino. Cosa che fece rincrescimento alla intera professione.

Egli però fa d'uopo sapersi qual fusse il carattere di Jommelli, e quale quello del Cafaro. Si prenda l'esempio da ciò, che venuto Jommelli da Wittemberga, ebbe occasione in casa di Mattei di [41] osservare il salmo *Confitemini* da lui tradotto, posto in musica dal Cafaro a più voci con cori, e ne rimase soddisfattissimo, ed assai lodollo al Mattei; il quale avendo perciò preso animo, pregò il Jommelli se voleva compiacersi di metter la musica al suo Salmo *Diligam* da lui tradotto in poesia lirica; e 'l Jommelli scusossi dicendo che prima bisognava far dimenticare la musica elegante del Cafaro, per farne un'altra che potesse uguagliarla; anzi meco confidentemente egli alle [42] volte parlando mi lodava lo stile di Cafaro per la Cappella, sempre serio e sostenuto,

puntualizzazione dello stesso Sigismondo (c. 1r): «Questa sinfonia è il primo Allegro di quella fatta in mezzo alla Messa di Portogallo».

75] Sartori n. 5382 (*Cerere placata*, Napoli, Stamperia Simoniana, [1772]). La commissione del duca d'Arcos, Antonio Ponce de León, venne dunque eseguita già nel 1772, e non nel 1774, nell'imminenza della scomparsa di Jommelli.

76] Alla tomba di Jommelli Sigismondo fa riferimento a proposito della Chiesa di Sant'Agostino detto della Zecca, nel II volume della citata *Descrizione della città di Napoli*, pp. 119-121, quando coglie l'occasione per somministrare al lettore una microbiografia di tre pagine del compositore («Nella Cappella di S. Tommaso sta sepolto il celebre maestro di cappella Niccolò Jommelli [...]»), che termina su questa chiusa eloquente: «Mi si perdonino questi pochi versi che mi sono creduto in dovere di scrivere per servire alla memoria di questo insigne soggetto, di cui vive tuttora in me la ricordanza come amico, e da signori intendenti di musica se ne compiange ancora la perdita»). Sulle biografie jommelliane cfr. Cafiero – Giovani, «Io conosco un dilettante il quale è pazzo per te».

sino a dirmi che il re non poteva tra i maestri napoletani scerne uno più proprio e confacente al suo servizio. Ma Cafaro al contrario era un po' dominato dall'egoismo, e perciò non troppo si compiaceva di lodare i suoi simili.

[43] D.O.M.
Divinaeque Caeciliae Tutelari Suae
Diudicatum Altare Sacellumque
Musicorum Chorus Aedis Regii Palatii
Sibi Proprium
Auctore Paschale Capharo
Regiarum Majestatum Magistro
Et Primo Ejusdem Aedis Corago
Aere Collato exornarunt
Anno MDCCLXXXVII⁷⁷
Curantibus Petro Antonacci⁷⁸ Hieronymo
De Donato,⁷⁹ et Joachimo Sabbatino⁸⁰
Annuis Praefectis⁸¹

[49] <Elogio di Antonio Sacchini Neapolitano>

[51] Elogio di Antonio Sacchini

Dovendo io in questa mia opera seguire quanto mi son prefisso a dimostrare, l'apoteosi dell'arte musicale nel secolo decimottavo e la decadenza in cui sia al presente divenuta, ho cominciato sin dal bel principio a parlare de' grandi

77] Correzione di MDCCLXXXVII.

78] Pietro Antonacci, compositore. Se ne conserva manoscritta una «Sinfonia in Pastorale à due violini, e basso» (I-Mc NOSE A 39.4).

79] Girolamo di Donato, strumentista a fiato, suona nell'orchestra del San Carlo (ad esempio, nell'*Antigono* di Conforto del dicembre 1750) ed è nominato fagottista nella Cappella Reale il 20 dicembre 1752. Cfr. Gian Giacomo Stiffoni, *Il Teatro San Carlo dal 1747 al 1753. Documenti d'archivio per un'indagine sulla gestione dell'impresario Diego Tufarelli*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a c. di Paologiovanni Maione e Francesca Seller, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 271-386: 369-373.

80] Gioacchino Sabatini, virtuoso della Cappella reale. In I-Nc Musica strumentale 72, se ne conserva una *Toccata* per organo in sol minore.

81] «La congregazione dei musici della Real Cappella di Palazzo nel 1787 decorò a proprie spese, per le cure di Pietro Antonacci, Girolamo Di Donato e Gioacchino Sabatini, prefetti in quell'anno, l'altare e la cappella da lungo tempo dedicati a Dio ottimo massimo e a Santa Cecilia loro patrona in onore del proprio collega Pasquale Cafaro, maestro delle regie maestà e primo maestro della stessa cappella».

ed immortali maestri che in detta epoca sono di tempo in tempo fioriti, ed in cosa sia ciascun di loro stato più eccellente. Al presente mi si offre a far l'elogio del nostro egregio, sublime, inimitabil Antonio Sacchini napoletano, nato di bassa estrazione, ma sortito un ingegno vasto e sublime, che gareggiò coi maestri più grandi prima e dopo di lui. Ho letto gli elogi che di lui han fatto il suo gran rivale e competitore Piccinni in Napoli,⁸² ed in Parigi i due francesi Choron e [52] Fayelle nella più volte menzionata loro opera *Dictionnaire historique des Musiciens*;⁸³ il dotto Abate Bertini siciliano, nel suo *Dizionario storico-critico de' scrittori di musica*;⁸⁴ e finalmente il Signor A. Mazzarella di Cerreto nell'elogio da lui formato nella *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli* (cioè cantanti e maestri di musica) dato fuori dal Signor Nicola Gervasi nel 1819.⁸⁵ Or siccome costoro magistralmente dicono una sola legenda, così ho immaginato questa volta dire anche io lo stesso con diverse riflessioni.

Il nostro Sacchini adunque nacque di bassissima estrazione, ma niuno si è data la pena di fargene sapere il mestiere del povero di lui padre; io devo dire che il padre non doveva essere dell'infima plebe, perché mi ricordo aver tro- [53] vato un biglietto di suo carattere al rettore del Conservatorio con cui lo pregava di dar licenza al figlio di stare con lui qualche giorno in sua casa, stante la sua indisposizione. Dunque costui non dovea poi essere qualche facchino.⁸⁶ Ma sia come si voglia. Il nascer grande è caso e non virtù, e 'l nostro Sacchini se nacque oscuro morì luminosissimo.

Egli dunque entrò in Conservatorio degli orfanelli di Loreto senza esser orfano, e venne raccomandato al rettore dal delegato del luogo, ch'era un presidente del Sacro Regio Consiglio,⁸⁷ che allora nelle suppliche aveva il titolo di Sacra Regia Majestas.⁸⁸ Egli vi fu ammesso perché imparasse il violino, e

82] L'elogio di Sacchini, comparso il 14 ottobre 1786, all'indomani della morte del collega, sul «Journal de Paris», è riprodotto integralmente in Pierre-Louis Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, Paris, Panckoucke, a. IX (1800-01), pp. 132-133. Col titolo *Elogio del maestro Sacchini* uscì in traduzione italiana nel 1788 in appendice a Vincenzo Manfredini, *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*, Bologna, Carlo Trenti, 1788, pp. 203-207.

83] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, pp. 250-252.

84] Bertini, *Dizionario storico-critico*, IV, pp. 5-10.

85] Andrea Mazzarella da Cerreto, in *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, VI, 1819, pp. 120-124.

86] Il padre di Sacchini era cuoco e giunse a Napoli nel 1734 col seguito di Carlo di Borbone.

87] L'abbreviazione del copista è sciolta, a matita rossa, già da Kandler.

88] «[...] volle Alfonso che nel Sacro Regio Consiglio non solamente si esaminassero tali gravami, ma vi si trattassero ancora i pubblici e privati affari di tutto il Regno, ed i giudizj in grado di appellazione da tutti i tribunali inferiori; e poicchè il re non potea di persona intervenire, per esser occupato nelle guerre o in altri più serj affari del Regno, così vi delegò un capo col

fu scolare del celeberrimo professore Don Nicolò Fiorenza, che nel suonare questo strumento nel suo tempo non avea chi [54] l'uguagliasse; e ne' suoi trii, suonate e Sinfonie, può dirsi che avesse preconizzato un Haydn, come si può rilevare da quelle poche carte che di lui ho raccolte ed ho conservate nell'archivio di San Sebastiano;⁸⁹ e 'l Sacchini tosto lo imitò sino a far tra' compagni il direttor dell'orchestra; ma conobbe il giovanetto che per suonar meglio bisognava conoscere a fondo la musica, e quindi a consiglio del Fiorenza si dispose ad andar sotto la scuola di Durante; non perché il Fiorenza non fosse capace ad insegnargliela⁹⁰ meglio del Durante, ma perché in quei tempi ognuno sapea e facea il suo dovere; ed ecco il nostro Antonio Sacchini sotto tre eccellentissimi maestri, cioè Gennaro Manna pel canto, Fiorenza pel violino e Durante pel cembalo e per l'organo e pel contropunto. <Or va e trovali migliori!>⁹¹

[55] Or per una sicura esperienza ch'io ho, trovo che i più bravi compositori in musica hanno suonato il violino. Simile al Sacchini fu il Pergolesi; Nicolò Sabatino fu prima violinista e poi eccellentissimo maestro di musica; il nostro Saverio Mercadante alunno e primo violino del nostro Real Collegio: nel 1819 prima di uscire dal Collegio medesimo scrisse con intrepidezza per San Carlo un'opera, e nel Carnevale del 1820 un'altra nel Teatro Nuovo, e dopo nuovamente la terza per San Carlo, e sempre con felice successo.⁹² E così il nostro Sacchini, prima di uscire dal Conservatorio, nel 1755 o 56,⁹³ che non ben mi ricordo, scrisse pel medesimo, e fu rappresentato dagli alunni suoi compagni nel carnevale un grazioso intermezzo di due parti intitolato *Fra Donato* a 5 voci, poesia di Notar [56] Pietro Trinchera, ch'ebbe tale felice incontro che in quel carnevale non vi fu monistero sì di uomini che di donne che non avesse voluto ascoltarlo; e poi non vi fu luogo della nostra provincia dove si fosse solennizzata qualche festa che non fosse stata ivi richiesta, rappresentata e goduta, cosicché facevasi a gara di averla, e che fu anche richiesta e rappresentata nella città di Scala. Or tutto ciò servì a spander la fama e 'l nome del nostro Sacchini.

nome di presidente, cui volle che si fusse dato nelle suppliche il nome di *Sacra Regia Majestas*, come se si porgessero alla sua stessa real persona»: Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, I, pp. 75-76.

89] La Biblioteca del Conservatorio di Napoli custodisce, tra capricci sinfonie sonate e trii, una ventina di testimoni manoscritti di composizioni, tra cui diversi autografi, di Nicola Fiorenza. A Fiorenza sono dedicate diverse lodi alle pp. 99-100.

90] Nell'originale «insegnarglielo».

91] Aggiunta di Kandler.

92] Rispettivamente *Lapoteosi d'Ercole* (San Carlo, 19 agosto 1819), *Violenza e costanza, ossia I falsi monetari* (Teatro del Fondo, non Teatro Nuovo, 19 gennaio 1820) e *Anacreonte in Samo* (San Carlo, 30 giugno 1820).

93] Nel 1756.

Ecco che per la rinomanza sparsa di tale intermezzo, fu chiamato il Sacchini a scrivere nella primavera del 1758 pel Teatro de' Fiorentini *l'Olimpia tradita*.⁹⁴ Nell'autunno del 1759 pel Teatro Nuovo *Il copista burlato* replicato poi nel carnevale seguente ai Fiorentini;⁹⁵ nel 1760 per l'autunno del Teatro Nuovo *I due fratelli beffati*.⁹⁶ Nel 1762 [57] nella primavera scrisse *I due bari* pei Fiorentini;⁹⁷ ed ecco il tempo ove crebbe a dismisura la rinomanza del nostro Sacchini, perché dopo di avere scritto tanto pel teatro buffo, fu chiamato a scrivere per San Carlo il *Lucio Vero* pe' 4 novembre 1764 in cui cantò la prima donna la Gabrieli, e per tenore il Raaf, non ricordandomi del soprano.⁹⁸ In quest'opera molto ben scritta dal maestro accadde cosa che merita d'esser marcata; ed è la seguente. Nell'atto primo vi fu un'aria cantata dal Raaf, *Luci vezzose amate*, che riscosse non mediocre applauso;⁹⁹ e dopo la musica fu tutta gradita, ma non vi fu cosa singolare, anche in tutto l'atto secondo. Comincia il secondo ballo che incontrò moltissimo; ogni uno dunque avrebbe creduto che ciascuno avesse abbandonato il teatro; ma la conclusione dell'opera interessava moltissimo, per la scena luttuosa che dovea disimpegnarsi dalla Gabrieli. Comincia questa con un recitativo così inte- [58] ressante e ricercato, e seguito da un'aria così commovente e tanto ben cantata che nell'uditorio può dirsi senza iperbole che neppur si fiatava; ma quando, caduto il luttuoso parato si scovrì¹⁰⁰ la real galleria tutta illuminata a giorno, seguì un bisbiglio nel parterre che al cominciar del nuovo recitativo strumentato del Raaf tornò l'inusitato silenzio, il quale durò per tutta la seguente graziosissima aria *Mio bene adorato*,¹⁰¹ tanto ricercata da un accompagnamento di oboè e fagotto, che effettivamente incantava. Or ecco ciò che sembra incredibile: dopo due atti d'opera, dove la musica poteva dirsi mediocre, e dopo due lunghi balli, chi mai avrebbe potuto aspettarsi un terzo atto così interessante e due pezzi di musica consecutivi di tal calibro? Dirà taluno: effetto del libro. Ebbene, lo sia. Ma dopo la prima scena e caduto il lutto, e veduta la scena illuminata, chi

94] Sartori n. 16926.

95] Si conservano i libretti di entrambe le rappresentazioni, al Teatro Nuovo (Sartori n. 6643) e ai Fiorentini, quest'ultima, diversamente da quanto riferisce Sigismondo, in scena nel carnevale 1762 (Sartori n. 6644).

96] Sartori n. 8487.

97] Sartori n. 8402 (*Li due bari*).

98] Sartori n. 14521. Caterina Gabrieli interpretò la parte di Berenice, Anton Raaf quella di Lucio Vero e Andrea Grassi (il «soprano») quella di Vologeso.

99] Cfr. le due copie staccate dell'aria in I-Nc Arie 62/07 e 539/13.

100] Nell'originale «e si scovrì».

101] Anche quest'aria presenta una tradizione autonoma in I-Nc, dov'è custodita staccata come Aria 539/5 e 6.

trattenne [59] l'uditorio? L'aria di Raaf, più interessante dell'aria antecedente. Dopo tal epoca non trovo ove egli fosse andato a scrivere; ma nel carnevale del 1768 scrisse in Roma pel Teatro Argentina l'*Artaserse* del Metastasio, ove vi cantò da primo soprano Gaetano Guadagni e Luigi Bracci da prima donna,¹⁰² ed in novembre del detto anno scrisse per San Carlo l'*Alessandro nell'Indie*,¹⁰³ che riscosse universale applauso. Nell'anno seguente 1769 tornò in Roma nello stesso Teatro Argentina nel carnevale e diede il *Cid* con incredibile incontro, avendovi cantato Tommaso Guarducci primo soprano, il nominato Bracci prima donna, musico della Ducal Chiesa di San Marco di Venezia, Arcangelo Cortoni per tenore.¹⁰⁴

Nel 1769 per la partenza di Pietro Guglielmi da Venezia, fu chiamato Sacchini alla direzione di uno de' più bravi conservatori [60] di musica di donzelle nubili detto dell'Ospedaletto, per lo quale ebbe egli a scrivere molta musica chiesastica istrumentata, che in detta sua carica si fé molto onore, perché prima di lui vi erano stati uomini insigni, fra' quali Porpora e Jommelli.¹⁰⁵

Nel 1770 fu chiamato a scrivere un dramma a Wittemberga per quel Duca, ove per lo spazio di più anni avea sempre scritto Jommelli, e donde erasi licenziato per mutazion di governo nell'amministrazione dello Stato. Il nostro Sacchini gli parve di toccare il ciel col dito di entrare a servir della Corte, ma i tempi eran cangiati e l'amministrazione del teatro e la direzione del medesimo era passata al governo militare. Sacchini adunque, giusta la scrittura fatta nel carnevale del 1770 scrisse la *Calliope*,¹⁰⁶ poesia di Mattia Verazi,¹⁰⁷ che fu [61] gustata molto da Sua Altezza, e fé molte attenzioni al Sacchini, e nella di lui partenza gli regalò una scatola d'oro col suo ritratto.

Nel 1771 passò egli in Londra,¹⁰⁸ ove scrisse il *Montezuma*, il *Perseo*, il *Cid* nel Teatro Italiano.¹⁰⁹ Il suo stile chiaro, aperto e sublime, piacque più di quanti maestri italiani vi erano stati prima di lui. Non son io che me l'im-

102] Sartori n. 3062. Guadagni interpretava il ruolo di Arbace, Bracci quello di Mandane.

103] Sartori n. 804. Una copia dell'opera è citata nell'*Indice* del 1801, p. 25.

104] Sartori n. 5578 (*Il Cidde*). I tre cantanti interpretarono rispettivamente i ruoli di Rodrigo, Climene e Fernando.

105] Sacchini fu in servizio all'Ospedaletto, succedendo a Traetta e non a Guglielmi, dal 1768 al 1773. L'8 agosto 1768 gli organi dell'istituzione votavano, con 17 voti favorevoli, 11 contrari e 2 astenuti, la supplica di Traetta a favore dell'assunzione di Sacchini, da confermarsi ogni anno fino al ritorno dello stesso Traetta. Sacchini venne sostituito nella seduta del 19 aprile 1773 (cfr. *Arte e musica all'Ospedaletto*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1978, pp. 45, 76 e 80).

106] Sartori n. 4561.

107] Nell'originale «Verasi».

108] Sembrerebbe in realtà nel 1772.

109] Rispettivamente Sartori n. 15930, n. 18549, n. 5576.

magino: fu il mio diletto Mazzanti che di là me ne dava quasi ogni due o tre mesi ragguaglio, tenendolo sempre a pranzo seco quando gli era a grado, e godendo assaissimo della di lui compagnia; ma lo compiangeva chiamandolo uomo di troppo cuore, ma di poco giudizio; ma mi assicurava che lo avremmo riveduto in Italia, dicendo spesso di desiderare di terminare i suoi giorni in Napoli o in Venezia. Mazzanti faceva allora in Londra una figura distinta, per la di lui condotta, [62] per le di lui cognizioni letterarie e per non aversi voluto più impicciare in affari teatrali; ma solo si prestava a cantare nelle pubbliche o private accademie, ed a dare scuola di canto ai Lord nelle loro case, ed a' professori in sua casa propria due volte la settimana. Il carteggio letterario che io ebbi seco lui per più anni, sono alcuni anni me 'l richiese un maestro di musica ch'è ancor vivente, né io potei negarglielo. Intanto tornando al nostro buon Sacchini, egli avendosi fatti de' molti debiti, scappò segretamente da Londra, incaricando alcuni suoi stretti amici a scusarlo co' suoi creditori e trattar seco loro un accomodo; ed intanto si rivolse a Parigi, ove avea de' bravi amici, e da' quali sperava soccorso a suoi mali, e fra gli altri Monsieur Framery,¹¹⁰ che lo avea invitato sin dal 1781 per cui esegui il partito dall'amico propostogli, capitando in Parigi [63] rigi verso la metà del 1782¹¹¹ e presentandosi all'amico, che tosto lo incaricò di ciò che dovea scrivere per l'opera nel Teatro Lirico. Infatti egli diè, in febbraio 1783 il suo *Renaud*, e dopo *Chimene*,¹¹² ed in seguito la *Dardané*.¹¹³ La nazione non avendo mai avuto gusto per musica ragionata e delicata, ma sempre forte e chiassosa come conveniva nel teatro tragico, perché la nazione così la godea, non fece a dette tre opere del Sacchini quell'accoglienza ch'esse meritavano; ma soltanto furono compatite, solo dichiarando la musica ben intesa per l'armonia; ma in stile sempre languido e snervato, come si gustava in Italia. Sacchini, mal soffrendo quest'accusa, pregò l'intimo suo amico Framery che gli avesse procurato a scrivere un dramma tragico, il più funesto, il più fiero, il più barbaro che si fosse mai scritto, perché [64] egli era mal soddisfatto dell'accoglienza francese, e prima di uscire da Parigi volea lasciare ivi uno stile arcisopratragichissimo da rimaner loro di perpetuo ricordo di Sacchini. Framery gli procurò il libro dell'*Edipo a Colono*, che il Sacchini, obbliando il suo stile, si scatenò nello stile tragico

110] Nicolas-Etienne Framery (1745-1810), drammaturgo, teorico e compositore francese.

111] Sacchini arrivò a Parigi già nell'autunno 1781.

112] *Chimène*, Fontainebleau, 18 novembre 1783.

113] *Dardanus*, Versailles, 18 settembre 1784.

in modo che non riconosceva più se stesso;¹¹⁴ e nello andare in iscena fece tale incontro che inciampò in un'altra più forte critica, cioè che il maestro nel mettere in musica questo dramma era divenuto un pretto energumeno di cui avea investito il suo Edipo; altri dicevano che Edipo avea il carattere piuttosto d'un pazzo, e chi una cosa dicendo chi un'altra, cercavano a tutto potere di mettere in ridicolo il Sacchini, il quale sensibilissimo com'era alle onte di cui lo colmavano in Parigi, per sola voglia di parlare e mostrarsi dotti in ciò che non intendevano, ac- [65] ceso di fantasia per la rabbia, che non potea neppur dare a divedere ad una intera nazione, ne prese tal rancore che, trovandosi aggravato dalla solita podagra, questa s'inacerbì a segno che lo tolse di vita il dì 7 ottobre¹¹⁵ 1786 al cinquantunesimo anno dell'età sua.

Egli fu niente meno dal suo amico e compagno Piccinni, ch'ivi pur anche egli era, il quale ne lasciò a quella città ed a quei professori il di lui elogio,¹¹⁶ scritto col vero spirito del Regno di Napoli e loro diletta patria; ma ben anche con quella verità, spirito ed eleganza che conveniva al suo proprio carattere, onde dimostrare a Napoli ed a Parigi ch'esso amava i suoi amati fratelli e maestri, e che qualunque rapporto che avessero avuto tra loro nel tempo di loro vita, quello non si estendeva dopo [66] il loro ultimo fato; perché non era oltre la tomba ciò che chiamavasi tra essi loro il sostenere, vantaggiare e difendere il proprio carattere, ma sino alla tomba era dalle leggi permesso difendere con la face della verità, dimostrare le proprie ragioni, oltre la quale doveasi cedere e lasciare al solo pubblico la decisione delle proprie ragioni, e l sostenere il proprio carattere; e Piccinni sempre eguale a se stesso in morte di Sacchini (e del Gluk)¹¹⁷ volle dimostrare con gli elogi che egli fece di essi loro quanta stima egli avea del loro merito e dottrina, scrivendo a tutto il mondo quanta stima egli avesse avuta mai di essi loro e delle loro opere.

E qui giunto al fine di questo dovuto elogio, bisogna che faccia al fine del medesimo una mia sincera, dovuta, imparziale dichiarazione particolare, singolare al Sacchini. Tutti coloro che han fatto il di lui elogio, l'han lodato e caratte- [67] rizzato con assai parole, ed io con pochissime. Sacchini fu eccellentissimo sempre nella espressione e modulazione delle parole, negli accompagnamenti, nella brevità, nella verità, nella condotta di tutto; onde

114] *Edipe à Colone*, Versailles, 4 gennaio 1786. Nell'originale: «Colorno».

115] In realtà il 6.

116] Cfr. nota 82 di questo tomo.

117] Piccinni commemorò Gluck con un elogio pubblicato il 15 dicembre 1787 nel «*Journal de Paris*» (n. 349, pp. 1501-1502: anch'esso riprodotto in Ginguené, *Notice sur la vie*, pp. 134-135).

siccome in nulla trovo da criticarlo, così dico e sostengo ch'egli ha posseduto e posto in pratica in ogni sua composizione ciò che dovea e potea fare a' suoi tempi il primo e più grande maestro de' tempi suoi.

Soggiungo ch'egli perciò si ha meritata una statua fattagli erigere in Roma, in Santa Maria della Rotonda,¹¹⁸ non si sa da chi, e che io non potendo fare altrimenti, gli ho fatto il presente brevissimo elogio dagli sopranominati autori raccolto e commendato, pregando chi sarà per farmi l'onore di leggerlo a provvedersi di qualche di lui [68] qualunque composizione, onde potersi dare sempre e poi sempre una perenne base al presente elogio.

Nota delle sue opere:

In archivio:

Vologeso 1785¹¹⁹

Alessandro nell'Indie 1768¹²⁰

*Il Creso*¹²¹

*L'Ezio*¹²²

*La Contadina in Corte*¹²³

A Parigi:

Renaud nel 1783

Chimene

Dardanus

*Edipe a Colone*¹²⁴

118] Cioè al Pantheon.

119] I-Nc 31.4.29-31. Citato nell'*Indice* del 1801, p. 25.

120] I-Nc 31.4.17-19. Citato nell'*Indice* del 1801, p. 25.

121] I-Nc 31.4.22-24 *olim* Rari Cornicione 3-5. Citato nell'*Indice* del 1801, p. 25.

122] I-Nc 31.4.26-28 *olim* Rari Cornicione 10-12. Citato nell'*Indice* del 1801, p. 25.

123] I-Nc 31.4.20-21 *olim* Rari Cornicione 1-2. Citato nell'*Indice* del 1801, p. 25.

124] Nell'originale «Colorne».

A Parigi nel Panteon¹²⁵ si collocò il di lui busto¹²⁶ con un'epigrafe fatta¹²⁷ dall'Abbate Luigi Lanzj.¹²⁸

ANTONIO SACCHINIO DOMO NEAPOLI
QUEM IN FACIENDIS MUSICIS MODIS
PRAESERTIM AD HEROAM SCENAM
ITALIA GERMANIA ANGLIA GALLIA
PRAESENTEM ADMIRATAE SUNT
[5or] MORTUUM LUGENT
ANTON BART DESFEBUES. DANNERYUS
AMICO OPTIMO QUI VIX AN LI
DECESS LUTETIAE PARISIOR
AN M.DCCLXXXVI¹²⁹

[73] <Elogio di Leonardo Leo Neapolitano.>

[75] Leo Leonardo

Un altro celebratissimo gran maestro di musica nella nostra città di Napoli, ed uno dei due capi-scuola del passato secolo fu Leonardo Leo. Nacque egli nel 1694 nel nostro Regno di Napoli, e propriamente nella nostra bella e fertilissima Provincia di Lecce, in un villaggio denominato Santo Vito de' Schiavi in

125] Non a Parigi, ma a Roma nel Pantheon, cioè nella chiesa di Santa Maria della Rotonda citata prima.

126] L'«Antologia romana» (LIII, giugno 1787, pp. 422-423) riferisce quanto segue: «Dall'elegante scalpello del signor Francesco Carradori, pistoiese scultore di S.A.R.I. il gran duca di Toscana è stato scolpito in marmo il busto del celebre Antonio Sacchini, in onor di cui è stata incisa una lapida di memoria e collocata col detto busto in quella cappella del Pantheon che è contigua al pilastro nel quale è il monumento dell'immortale Raffaello da Urbino. [...] Riferirono sull'evento anche le «Notizie dal mondo», 1787 (da Roma, 7 luglio, s.p.). Il busto, forse l'opera più celebre di Carradori, è al momento custodito presso la Protomoteca Capitolina: cfr. Antonino Santangelo, in *Il Settecento a Roma*, Catalogo della mostra (Roma, 19 marzo-13 maggio 1959), Roma, De Luca, 1959, pp. 78 e 536.

127] Nell'originale «fatto».

128] La lapide con l'iscrizione dettata da Luigi Lanzi (1732-1810, gesuita, archeologo, filologo e storico dell'arte, a Roma tra il 1784 e 1790 per preparare il *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia*, in Roma, nella stamperia Pagliarini, 1789, 3 voll.) si trova oggi nel Museo di Roma. Il testo dell'iscrizione si riporta dall'«Antologia romana».

129] «Ad Antonio Sacchini, napoletano, che Italia, Germania, Inghilterra e Francia hanno ammirato compositore di musica soprattutto per il teatro eroico, e ora piangono morto. Anton. Bart. Desfebues Danneryus all'ottimo amico, che visse 51 anni e morì a Parigi nel 1786».

Terra d'Otranto. Nulla sappiamo de' suoi parenti, del quando e come venne in [76] Napoli,¹³⁰ e soltanto ci è noto ch'egli apprese la musica nel Conservatorio nostro della Pietà dei Torchini sotto Niccolò Fago detto Tarantino, e nel tempo appunto che era Maestro della Reale Cappella di Napoli l'insigne cavalier Alessandro Scarlatti, ed il nostro Leo dopo Vinci, Pergolesi, Sarri, Feo, Carapella, Fago venne a gareggiare con Durante il primato fra' maestri; per cui sin oggi sono ambo onorati nella musica col titolo di capi-scuola della medesima.

[77] Egli dunque fu uno de' più sublimi geni per la musica, e 'l primo fra i napoletani maestri del suo tempo. Tutti i nostri professori e i veri dilettanti di musica de' nostri giorni ne parlano ancora con rispetto ed ammirazione. Si pretende che niun compositore de' suoi tempi abbia data alla musica quella elevazione interessante e quella sublime maestà che fanno la caratteristica della musica di Leo ne' tempi suoi.

Il patetico nobile regna sempre [78] in tutte le sue composizioni siano sacre o profane; nelle produzioni buffe non ricorre alla scurrilità, ma serba una certa grazia e venustà che sempre alletta; il suo temperamento e 'l suo carattere serio e sensibile lo portava a tal genere di musica; e per questa stessa ragione preferiva sempre, dove e quando bisognava, i tuoni cromatici e maestrevolmente se ne serviva; univa egli tutta la difficoltà di sostenere un tal genere di musica, e specialmente nella chiesa- [79] stica, con tutta la dolcezza e facilità che sono del più grande effetto, anche nelle composizioni le più raffinate; e quindi poi per la espressione e pel gusto sarà il nostro Leo sempre celebre in tutti i tempi. Tanti doni naturali erano guidati dalla profonda cognizione della sua arte; e quindi non fia meraviglia se l'Europa intera ha cognizione del suo nome, de' suoi talenti, della sua musica.

Appena egli terminò nel conservatorio la carriera di [80] apprendista, che fu nel conservatorio medesimo nominato maestro; dapoiché nel 1703 fu per la sua avanzata età giubilato il maestro Francesco Provenzale, ed in sua vece fu nominato primo maestro il reverendo Don Gennaro Ursino, e per secondo Niccolò Fago sopranominato il Tarantino; in luglio poi 1705 licenziato l'Ursino rimase il Fago primo maestro, e Don Andrea Basso secondo; nel 1715 giubilato il Basso, fu surrogato in di lui luogo il reverendo Don Giacomo Sarcuni, che passato poi nel 1734 maestro nella [81] nostra Cattedrale, nel di lui impiego fu nominato il nostro Leo con estremo giubilo di tutto il conservatorio. Egli però sin dal 1716 n'era uscito, ed era stato ammesso per organista della Real Cappella.¹³¹

¹³⁰] Secondogenito di Corrado e di Rosabetta Pinto, grazie all'interessamento del padrino, Teodomiro de Leo, si trasferì a Napoli nel 1709.

¹³¹] Come Sigismondo stesso aveva già scritto correttamente in precedenza (p. 103), Provenzale venne pensionato nel 1701 (la delibera, che prevede che «il reverendo D. Gennaro Ursino

Appena uscito del Collegio trovò la sorte impegnata a produrlo, perché ebbe l'occasione di mettere in musica alcune cantate, eseguite in presenza del viceré e viceregina¹³² e tutta la real Corte della primaria nobiltà napoletana, che in quei tempi potea vantarsi di essere veramente una delle più brillanti, nobili e [82] ricche Corti di Europa.

Nel 1716 trovo ch'egli scrisse *Il Gran Giorno di Arcadia* serenata a quattro voci pel dì natalizio di Leopoldo arciduca d'Austria, principe d'Asturias e duca di Calabria.

Nel 1717 *Diana Amante* serenata pel nome della viceregina contessa Daun, principessa di Teano, nata contessa di Erbestein, eseguita nel Real Palazzo.¹³³

Nel 1718 *Le Nozze in danza* favoletta pastorale da cantarsi in casa del principe di San Nicandro per le nozze di Don [83] Domenico Cattaneo Duca di Casal maggiore figlio di esso principe e di Donna Giulia di Capuaduchessa di Termoli.

Nel 1719 *Serenata* in lode del cavalier Giorgio Bingh plenipotenziario di Sua Maestà Britannica, eseguita da celebri cantanti Cavalier Nicola Grimaldi e da Marianna Benti Bulgarelli detta la Romanina; da cantarsi in casa d'esso Cavalier Grimaldi.

1718 *La Sofonisba* in San Bartolomeo, con scene buffe di Corrado e la Portoghesina.¹³⁴

1720 *Cajo Gracco* poesia di Stampiglia per San Bartolomeo in [84] novembre, tempo in cui era egli già divenuto primo organista della Real Cappella.¹³⁵

1722 *Bajazzette* rappresentato in Napoli nel Real Palazzo.¹³⁶

1725 *Zenobia in Palmira* dramma di Apostolo Zeno¹³⁷ in San Bartolomeo, età: ed *Astianatte* dramma del Salvi ivi cantato nell'inverno dalla Tesi e Farinelli.¹³⁸

secondo maestro di cappella resti solo bastante a fare tutto», è pubblicata in Dinko Fabris, *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 93 s.). Fago, diventato primo maestro a Sant'Onofrio nel 1704, successe effettivamente a Ursino nel maggio 1705. La nomina di Leo a organista soprannumerario della Real Cappella risale già all'8 aprile 1713, anno in cui aveva terminato gli studi.

[132] Wirich Philipp von Daun, viceré, per la seconda volta, dal 1713 al 1719, e sua moglie Maria Barbara von Eberstein.

[133] Sartori n. 7697.

[134] Sartori n. 22178. Le scene buffe vennero interpretate da Gioacchino Corrado e Rosa Petri-gnani, detta la Portoghesina.

[135] Sartori n. 4439.

[136] Sartori n. 3658 (*Bajazette imperador de' Turchi*).

[137] Sartori n. 25357. Nell'originale «Zeni».

[138] Sartori n. 3273. La musica dell'intero spettacolo si deve in realtà a Vinci. Vittoria Tesi v'interpretava il ruolo di Andromaca, Farinelli quello di Oreste.

1726 *La semiglianza* pel Teatro de' Fiorentini nell'autunno.¹³⁹ *L'Orismene, ovvero Dalli sdegni gli amori* opera semiseria pel Teatro nuovo nel Carnevale.¹⁴⁰

1731 Intermezzi nella *Argene*, in detto anno.¹⁴¹

[85] 1732 *Catone* del Metastasio in Venezia. Ebbe per compagnia il Cavalier Grimaldi, Domenico Gizzi, la Faschinelli e Carlo Broschi detto Farinelli.¹⁴²

1733 *Ammore mette sinno* nel Teatro nuovo.¹⁴³

1735 *Emira* in *San Bartolomeo*, con intermezzi d'Ignazio Prota.¹⁴⁴

1736 *Onore vince Amore* Fiorentini.¹⁴⁵

1737 *La simpatia del sangue* poesia del Trinchera pel Teatro nuovo.¹⁴⁶

1741 *L'Alessandro* poesia del Federico nel Teatro de' Fiorentini per l'autunno;¹⁴⁷ e *Il Demofonte* nel nuovo Real Teatro di San Carlo, ove vi cantò per [86] la prima volta il Cafarelli.¹⁴⁸

1742 *L'Andreomeda* ivi.¹⁴⁹

1744 *La finta Frascatana Teatro Nuovo* poesia del Federico, opera ch'egli non terminò per l'improvvisa sua morte, e fu terminata dal maestro Matteo Capranica.¹⁵⁰

Queste sono le sue opere, delle quali io ne conservo i libretti de' drammi; ma credo che ve ne siano state dell'altre, siccome trovo notato in altri biografii,¹⁵¹ e sono:

139] Sartori n. 21592 (*La semmeglianza di chi l'ha fatta*).

140] *Recte: L'Orismene*, Sartori n. 17477.

141] Sartori n. 2435. Il libretto dichiara la musica, senza distinzioni, di Leo.

142] Sartori n. 5234 (1729). Nicola Grimaldi era Catone, Domenico Gizzi Cesare, Lucia Fachinelli Marzia, e il Farinelli Arbace.

143] Sartori n. 1714 (*Amore mette sinno*).

144] Sartori n. 8807.

145] Sartori n. 17097.

146] Sartori n. 22040.

147] Sartori n. 680.

148] Sartori n. 7469. Si tratta del dramma allestito il 20 gennaio 1735, ancora al San Bartolomeo, con musica di Mancini, Sarro, Leo (le arie) e Giuseppe Sellitti (i recitativi e gli intermezzi); cfr. I-Nc Rari 7.3.5 *olim* 28.4.20. Caffarelli v'interpretava il ruolo di Timante. Vi si riferisce il manoscritto dell'aria «Misero pargoletto», I-Nc Cantate 175/13 intestato «S. Bartolomeo | 1734 cantata da Caffarelli che per la prima volta fece da prim'omo. Leo». Sigismondo possedeva il manoscritto completo dell'opera stando all'*Elenco* 1826, n. 539: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 336.

149] *Recte: L'Andromaca*, Sartori n. 1899. I-Nc Rari 1.6.16, 17; l'opera è citata nell'*Indice* del 1801, p. 15.

150] Sartori n. 10454. Il libretto registra che una serie di arie «sono del signor Matteo Capranica, del quale sono la maggior parte de' recitativi del terzo atto».

151] Le opere che seguono sono tutte elencate in Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, I, pp. 413-414.

Nel 1722 *il Tamerlano* del Giovine, scritto, come credo, dopo il *Bajazzetta* del Real Palazzo;¹⁵²

[87] 1723. *Il Timocrate* del Lalli;¹⁵³

1728 *Argene* dello stesso;¹⁵⁴

1729 *Catone* del Metastasio;¹⁵⁵ e nel 1735 *La Clemenza di Tito* del medesimo;¹⁵⁶

1737 Scrisse il *Siface* opera antica accomodata dal Metastasio sul principio della sua poetica carriera;¹⁵⁷ e l'*Arianna e Teseo* per San Bartolomeo cantata da Faustina Bordoni, dal Cavalier Nicolini ed altri bravi cantanti, e fattevi le scene giocose;¹⁵⁸

Nel 1724 fece per la mia Congregazione del Rosario nel Chiostro di Santa Caterina a Formello de' Padri Domenicani Lombar- [88] di [un oratorio] intitolato *Dalla morte la vita*, che piacque a segno che dovè replicarsi più sere di seguito.

Fece il Leo pel Conservatorio sei libri di solfeggi, due per canto, due per alto, due per basso, due libri di partimenti per cembalo e due di fughe per organo;¹⁵⁹ un *Dixit* a 5 con due violini e viola in Alamire;¹⁶⁰ un breve ed elegante *Magnificat* a quattro voci con violini,¹⁶¹ che anche al dì d'oggi dopo tanti anni ho qualche [volta] il piacere di udirlo in alcune musiche di taluni maestri che si sono risparmiati di compor- [89] lo, ed io glie n'ho sempre rese lor grazie, per avermi ristorati gli orecchi e balzamato il cuore.

Nel 1732 scrisse l'oratorio di Metastasio *La morte di Abele*, e, nell'anno se-

152] Sartori n. 3658. *Bajazete imperador de' Turchi*, Palazzo Reale, 28 agosto 1722: come chiarisce il libretto (Sartori n. 3658), si tratta di «poesia di B. Saddumene dal Tamerlano di A. Piovene». Sigismondo, sebbene con formula dubitativa, in realtà equivoca, immaginando l'esistenza di due drammi, quando Leo non compose nessun *Tamerlano*. Inoltre, secondo quanto dichiara il libretto, non tutta la musica era del compositore: soltanto infatti «Tutti li recitativi, scene buffe e l'arie segnati con questo segno + sono composizione del signor Lionardo Leo».

153] Sartori n. 23159.

154] *Recte: Argeno*, Sartori n. 2432.

155] Sartori n. 5234 (*Catone in Utica*).

156] Sartori n. 5765.

157] Sartori n. 21961.

158] Sartori n. 2566. Il libretto dichiara l'opera rappresentata «in quest'anno 1721 e replicata in quest'autunno dell'anno 1722». Attribuisce inoltre a Leo la «musica dei recitativi, scene giocose ed alcune arie segnate col segno %». Ne furono interpreti tra gli altri Faustina Bordoni (*Arianna*), Nicola Grimaldi (*Teseo*), Antonia Merighi (*Carilda*) e Annibale Pio Fabri (*Tauride*).

159] Stando all'*Elenco* del 1826, nn. 566-573, Sigismondo possedeva due libri di toccate e partimenti, e sei (tra cui quattro per soprano e uno per contralto) di solfeggi: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 337.

160] I-Nc Mus. Rel. 1043 olim I.4.2(8).

161] I-Nc XXII.3.22(6).

guente, *S. Elena al Calvario* del medesimo,¹⁶² cantati nel Real Palazzo per ordine di Sua Eccellenza il viceré Conte di Arrach, che ebbero uno straordinario applauso; sebbene il Leo mentre era alunno del conservatorio pose in musica due opere sacre, la *Santa Chiara* e 'l *Santo Alessio*, tutte e due cantate innanzi alle porte del Moni- [90] stero di Santa Chiara dagli alunni medesimi.¹⁶³

Fu chiamato poi in Torino, ove scrisse l'opera del Metastasio *L'Achille in Sciro*;¹⁶⁴ ed abbenché egli allora fosse divenuto Maestro della Real Cappella, pure per ordini del viceré dovè partire, e pose ivi in iscena l'opera sua, che riscosse un indicibile applauso, a segno tale che quel monarca, invogliato di avere per la sua Real Cappella qualche composizione del Leo, volle che l'avesse scritto un *Miserere* per la Settimana Santa e 'l Leo in due settimane scrisse questo salmo [91] per due cori a 8¹⁶⁵ così ben concertato che nella prova ch'egli ivi ne fece alla presenza di quel sovrano e sua real Corte riscosse uno indicibile applauso, e fu talmente gradito che il re non solo allora lo colmò di lodi e di doni veramente reali, ma gli fé un annuo assegnamento di cento once all'anno da pagarsegli in Napoli in ogni mercordì santo; ma il buono e bravo maestro poco ne godé, perché fu troppo breve la sua vita.

Questo dotto e veramente divoto *Miserere* eseguito nel- [92] la Real Cappella di Torino in cui si venera la Sacra Sindone, ove fu involto il corpo del nostro Divino Redentore Crocifisso, ebbe il più felice incontro, e se ne sparse la fama non solo in Italia, ma per tutta l'Europa per cui, giunta di ciò notizia nella nostra Napoli, ed avuto di ciò sentore i suoi allievi nel Conservatorio della Pietà, cominciarono caldamente a pregarlo a volergli compiacere di concederne loro una copia; ma il Leo la negò ad essi loro pel punto d'onore che ciò ch' [93] egli fatto avea a bella posta per un sovrano che lo avea onorato di un suo comando e per la sua Real Cappella, e che avea con larghi doni compensato tal suo lavoro, se ne facesse ad altri la copia. Gli alunni, trovando nel loro maestro cotal sentimento di onoratezza, si tacquero. Uno però tra essi, e forse il suo più caro discepolo, pregollo un dì a fargli almeno osservare il di lui originale; ed il buon Leo, senza nulla sospettare, lo compiacque; indi lo ripose fra le sue carte. L'astuto giovane, osservato [94] e notato il sito in cui

162] Le date, e dunque l'ordine, dei due oratori sono invertite. Entrambe le partiture sono citate nell'*Indice* del 1801, pp. 15-16, e appartenevano alla collezione di Maria Carolina. *La morte di Abele* è in I-Nc XXI.4.1; *Sant'Elena al Calvario* in I-Nc XXI.3.31.

163] *Santa Chiara o l'infedeltà abbattuta*, Carnevale 1712, e *Il trionfo della castità di Sant'Alessio*, 4 gennaio 1713.

164] Sartori n. 165 (nel carnevale 1740). Stando all'*Elenco* del 1826, n. 463, Sigismondo ne possedeva una copia: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 333.

165] I-Nc Mus. Rel. 1061; una copia di mano di Sigismondo è quella in I-Nc XXII.5.1(17).

lo avea riposto il maestro, trovata un dì l'occasione favorevole, nascostamente involollo; e portatoselo tosto in conservatorio chiamò i compagni, scuci l'originale, ne diè a copiare un pezzo per ciascheduno, che in un paio d'ore, e forse meno, ne fu esemplata la copia, e 'l giorno dopo fu riposto a suo luogo l'originale. Intanto gli alunni secretamente sel concertarono tra essi loro, ed a suo tempo ebbero il coraggio d'invitare il maestro a sentire un *Miserere* che uno di essi loro erasi data la pena [95] di comporre, per doversi eseguire nella loro chiesa. Leo vi andò; e qual rimase sorpreso della insolenza usatagli, non è facile immaginarlo;¹⁶⁶ né poté affatto venire in cognizione di chi fra essi loro l'avesse commessa; e quindi il Leo credé meglio prendere in burla l'affare, ed egli stesso prese a concertargli i modi e i tempi per la perfetta esecuzione; e quindi in ciascun anno d'allora in poi se ne continuò la esecuzione nella chiesa della Pietà con immenso concorso di professori [96] ed intendenti di musica, di scelta nobiltà e d'immenso popolo.

Il consiglier Mattei essendo poscia delegato di questo conservatorio, sendogli stato fatto da me un dono di una copia del *Miserere* a quattro voci alla Palestina composto da Jommelli per la Basilica di San Pietro in Roma,¹⁶⁷ volle farlo eseguire nella Pietà, invece di questo di Leo. Piacque non poco la sublime, dotta, ricercata ed analoga musica dello scolare; ma si chiese in grazia di eseguirsi una delle tre sere [97] quella del maestro; siccome si è poi costantemente praticato.

Se io avessi potuto in quest'opera dare in istampa qualche sublime parto de' nostri bravi maestri nati nel nostro regno, certamente non avrei saputo scerne un migliore; ma poichè questo è uno de' più classici ch'io conservo nel Reale Archivio del Conservatorio di San Sebastiano,¹⁶⁸ quindi invito ogni più grande maestro di musica de' nostri tempi di venire ad osservare ivi la partitura di codesta sublime opera, che fa e farà [98] sempre grandissimo onore al nostro Leo per la più esatta e ben intesa maniera del salmo; della penetrazione de' giorni ne' quali veniva cantato; nella distribuzione delle parti che lo eseguivano e finalmente, ciò ch'è il più, che tutto il salmo con tanta espressione e precisione

¹⁶⁶] Nell'originale «lo immaginarlo».

¹⁶⁷] Dovrebbe trattarsi del «Miserere | Per due Soprani, Contralto, Tenore, e Basso | Con organo | Del Sig.^r Nicola Jommelli», I-Nc 6.2.32, se non del «Miserere | a quattro voci alla Palestrina | del Maestro | Nicolò Jomelli», I-Nc 31.7.13 (1-79).

¹⁶⁸] Sigismondo si riferisce plausibilmente al *Miserere a due cori*, I-Nc Mus. Rel. 1064 (1-27). L'inventario dei suoi manoscritti ne cita due copie (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, nn. 376-377); una copia è citata già nell'*Indice* del 1801, p. 16: «Miserere a 4. e a 8. con canti fermi senza strumenti in C. terza minore, e parti cavate». Oggi la biblioteca custodisce anche l'autografo della partitura, donata nel 1869 da Francesco Florimo: I-Nc 15.8.5(7).

non giungeva ad un terzo d'ora. E qui mi fermo, e dico che non si può fare assolutamente in dette tre sere un'opera più grande, né più divota, né più espressiva. Ma come oggi goderla più, se non vi sono più soprani né contralti?

[99] Lo stesso dico di quel *Miserere* del Jommelli fatto per la Ducal Cappella di Wittemberga da me dato per la chiesa de' Padri di San Severino; del bel *Miserere* a 5 dell'eccellente Niccolò Sabatino fatto per la chiesa de' Padri de' Gelormini,¹⁶⁹ ch'è l'unico che al dì d'oggi si gode nelle più belle funzioni della Eddomada Santa.

Tra le carte da chiesa composte da Leo, mi sono capitati due *Dixit*, uno a 10 voci concertato per due cori reali nel 1741 in D e l'altro nel 1742 anche a 10 voci in C simile.¹⁷⁰ Queste due produzioni sono vera- [100] mente da grande e sublime maestro; ma la *Messa* a cinque in Delasolre da lui composta nel 1743 per la Real Chiesa di San Giacomo de' Spagnuoli,¹⁷¹ nella quale gli conveniva agire come Maestro Proprietario della Real Cappella, è un capo d'opera dell'arte e dell'armonia. Un altro *Magnificat* a quattro in G $\flat$ 3;¹⁷² una cantata latina per soprano, consistente in due arie con recitativi *Inter tot vana, insana blandimenta* scritta per Caffarelli.¹⁷³ Un mottetto a più voci con tutti strumenti [101] contenente un pieno a 5 in E, un'aria per alto, altra per tenore, la terza per soprano, un terzetto per canto, alto e tenore, in $\flat$ B, e finalmente l'ultima aria per canto in F preceduta da un bel recitativo strumentato.¹⁷⁴ Un *Pange Lingua* a 4 con violini e viola, *Nobis datus* e *Tantum ergo* e l'*Amen*.¹⁷⁵ Il *Responsorio di S. Antonio di Padoa* a 4 in D.¹⁷⁶ E finalmente quanto occorreva

169] I-Nc Mus. Rel. 1474 olim XXII.4.12(3). Citato nell'*Elenco* 1826, n. 227: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 322.

170] Il secondo in realtà è a otto voci: rispettivamente I-Nc 1.4.2(8) olim Mus. Rel. 1043 e 1.4.2(9) olim Mus. Rel. 1046, entrambe le copie realizzate da Sigismondo e citate nell'*Elenco* del 1826, nn. 115 e 114: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 317. Su questi lavori cfr. Ausilia Magauda – Danilo Costantini, *Musica e spettacolo attraverso lo spoglio della "Gazzetta" (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2009, p. 39. Il «*Dixit* a due Cori a 10. in D. con due Orchestra, e tutti gl'istrumenti 1741» è citato nell'*Indice* del 1801, p. 16; quello in C. è ugualmente citato, correttamente, come d'altra parte anche nell'inventario, a otto voci («*Altro dixit* a 8. in C. 1752. con tutti gl'istrumenti»).

171] I-Nc Mus. Rel. 1057, copia di Sigismondo.

172] I-Nc Mus. Rel. 1056.

173] Citato nell'*Elenco* 1826, n. 403: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 330.

174] Si tratta con ogni probabilità del «*Mottetto* a più voci, con violini, violetta oboè, e stro[menti da fiato]» citato nell'*Elenco* 1826, n. 325: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 326. I-Nc XXII.6.10(2).

175] Si tratta del *Pange lingua* in mi minore: I-Nc XXII.5.22 (9-10). Una tale composizione è citata per due volte nell'*Elenco* del 1826, nn. 180-181 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 320).

176] Cfr. *ivi*, n. 366 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 328); I-Nc XXII.4.11(10).

per la Real Cappella, e specialmente tutto e quanto occorreva per le funzioni del Santo Natale [102] e sull'intera Quaresima e per l'ultima Santa Eddomada¹⁷⁷ della medesima; ma si può dire che tante fatiche giovassero nella Real Cappella più a suoi successori che a lui.

In tutte queste opere da me qui sopra additate, e che parte sono nella più volte additata musicale biblioteca del Conservatorio, parte sono ancora presso di me, si scorge l'immensa fatica da lui usata nei suoi magistrali lavori, degni d'esser sempre studiati ed ammirati come parti sublimi [103] d'uno de' più valenti maestri del secolo XVIII.

Era egli d'un temperamento igneo, bruno di colore, occhi vivaci, nero di capellatura, labbra grosse e rubiconde, non molto alto di statura, di serio ma non inurbano contegno, fatigatore acerrimo, impiegando delle volte sino le intere notti ne'suoi lavori, secondando il suo estro armonico senza mai sentir stanchezza. Amava egli le sue opere, ma giammai s'intese a disprezzar quelle de' suoi compagni, per cui acquistossi la benevolenza di tutti; [104] ma la inesorabil Parca troncò lo stame della vita di sì gran maestro con un colpo di apoplezia in una notte, mentre avea terminata di scrivere l'aria buffa che cantar dovea Geronimo Piano nel Teatro nuovo *Voi par che gite di palo in frasca, di frasca in palo* &c.¹⁷⁸ nell'opera intitolata *La finta Frascatana* nel 1744, che poi fu terminata dal maestro Matteo Capranica; ed il buon Leo fu trovato morto sul tavolino ove avea compita l'aria; compianto non solo da tutta la pro- [105] fessione armonica, ma dalla intera nazione; restando immortale la sua memoria nei fasti dell'arte musicale; e lasciando di sé e della sua scuola una eterna rimembranza non solo in Napoli, ma quasi in tutta l'Europa.

Non solo egli appresa avea nel Conservatorio l'arte del canto, del cembalo e del contrapunto sotto il più volte lodato Niccolò Fago; ma studiò ben anche ed esercitavasi a suonare assai bene il violoncello. Io ho avuto il piacere di acquistare sei [106] concerti originali del Leo scritti di suo carattere,¹⁷⁹ e da lui composti per solo servizio del duca di Maddaloni nel 1737 e 38 e forse il Leo medesimo godeva la protezione della illustre casa Carafa, come poco prima di lui l'avea goduta sino al 1736 l'immortal Pergolesi, che morì nell'abitazione di questa nobil casa a Pozzuoli nel monistero de' francescani fondato ivi da questa illustre famiglia, padronato della medesima.

[107] Ecco uno de' massimi vantaggi de' nostri Conservatori, dove gli alun-

177] Nell'originale «Addomada».

178] Aria di Mosca nell'atto I.

179] Gli autografi cui fa riferimento Sigismondo sono tuttora custoditi in I-Nc 15.8.5 *olim* Rari 1.6.15. Li cita anche l'*Elenco* del 1826, n. 661: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 341.

ni possono nel tempo profittare nella musical teoria e nell'arte dello strumentale avendone ivi sempre pronti i mezzi e la opportunità, come il Pergolesi, per un caso uscito violinista dal Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, fu indotto a scriver l'opera di S. *Guglielmo*, ed ultimamente il bravo Mercadante alunno violinista del nostro [108] Collegio di San Sebastiano, senza aver compito il suo tempo di servire il luogo, prese a scrivere in età di 19 anni niente meno che un'opera in San Carlo e, dopo un'altra nel Teatro Nuovo, torna con maggior coraggio a scriver la seconda, e con maggior successo, nel Real teatro, e poi subito in Roma scrive due opere, oggi in Firenze &c.,¹⁸⁰ ed ecco a buon fissata la sua sorte, e spero di veder- [109] lo noto al mondo intero come un altro Pergolesi, un Leo, un Jommelli.

[117] <Elogio di Francesco Durante Neapolitano>¹⁸¹

[119] Durante

Durante Francesco figlio di Domenico e di Palomba Padricelli nacque in Fratta Maggiore casale della nostra città di Napoli a' 15 marzo 1699.¹⁸² Non trovando io di un tanto rinomato maestro nato in un casale di Napoli e tanto prossimo alla capitale sicuri riscontri ne volli prender conto da un amico; ed ecco come egli soddisfece alle mie premure.

«Grumo, 29 giugno 1819. Caro Don Peppe. Eccovi alfine le notizie che cercate sul conto del fu maestro di Cappella Durante. Ve le trascrivo fedelmente come le ho raccolte. Nella chiesa dell'Annunziata, detta volgarmente [120] di Sant'Antonio, evvi un altare sotto il titolo di San Michele,¹⁸³ sotto al quale si

180] *Lapoteosi d'Ercole* (Napoli 1819), *Violenza e costanza, ossia I falsi monetari* (Napoli 1820), *Anacreonte in Samo* (Napoli 1820), *Il geloso ravveduto* (Roma 1820), *Scipione in Cartagine* (Roma 1820). Con Firenze Sigismondo intende in realtà la *Maria Stuarda regina di Scozia* (Bologna 1821).

181] L'elogio di Durante è stato pubblicato separatamente da Rosa Cafiero in Ead., *Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'Ottocento: cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*. Atti del convegno di Reggio Calabria (12-14 ottobre 1999), a c. di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001 (Sopplimenti musicali I, 4), pp. 171-198: 190-198.

182] Durante nacque in realtà il 31 marzo 1684 e morì il 30 settembre 1755.

183] Nel 1743 Anna Funaro, seconda moglie di Durante, aveva destinato parte delle sue sostanze all'edificazione d'un altare e d'una statua dedicati a San Michele. Nel 1899 Arcangelo Costanzo, cultore di storia locale, si adoperò per trovare le spoglie di Durante: la ricerca, nel corso della quale venne completamente demolito l'altare di San Michele, risultò infruttuosa. Cfr. Franco Pezzella, *Di alcuni storiografi frattesi poco noti: Arcangelo Costanzo, Florindo e Pasquale Ferro, Carmelo Pezzullo, Raffaele Reccia e Pasquale Saviano, Le figure femminili nella*

legge la seguente iscrizione: *Franciscus Durante Capellae Magister Musicae fecit*. Non vi è millesimo, né vi sono altre lettere iniziali. Dai libri che conservansi nella chiesa parrocchiale si rileva che Francesco Durante figlio di Domenico e Palomba Padricelli nacque alli 15 marzo milleseicentonovantanove, e morì nel giorno 13 agosto 1755. Vale a dire che visse anni 55. Più di tanto etc.».

Un altro amico contemporaneamente mi scrisse così: «In Fratta Maggiore nella chiesa denominata Sant'Antonio, [121] vi è una cappella dedicata all'Arcangelo San Michele, di cui v'è una nobile statua dentro la sua nicchia sopra l'altare di marmo eretta dal famoso Francesco Durante, come appare dalla seguente breve iscrizione sotto al detto altare: *Franciscus Durante Cappellae [sic] Magister Musicae fecit*. Non vi è l'anno, né altro. Nel muro laterale avviuna impresa in marmo con tre stelle, una fascia rossa e sotto un monte. Ma nel paese non avvi alcuno che avesse memoria di lui, né de' suoi parenti».

Fabbrichiamo intanto di fantasia. Egli dunque dovè nascere da umil famiglia [122] perché raccolto nel Conservatorio de' poveri di Gesù Cristo ad apprendere la musica, ove ne' primi anni del passato secolo, e circa il 1710 eravi maestro di contropunto, come della scuola di canto e tasto il famoso Gaetano Greco, che fu maestro di Carlo Cotumacci e del nostro Durante in questo conservatorio, i quali divennero sotto la sua scuola due bravi suonatori di cembalo e celeberrimi organisti. Durante adunque apprese il primo latte musicale dal Greco. Dismesso il Conservatorio de' poveri dal Cardinale Spinelli¹⁸⁴ tutti gli alunni si dispersero per gli altri conservatori; e Durante, che già nel [123] suo era ben istruito nell'organo e nella composizione, fu mandato in Sant'Onofrio con Cotumacci, ove trovarono Scarlatti, sotto gli insegnamenti del quale giunsero a perfezionarsi.¹⁸⁵

storia di Frattamaggiore, in Frattamaggiore e i suoi uomini illustri. Atti del ciclo di conferenze celebrative (Frattamaggiore, maggio-ottobre 2002), a c. di Franco Pezzella, Frattamaggiore, Istituto di studi Atellani, 2004, s.n.p.. Durante in realtà fu sepolto in San Lorenzo Maggiore a Napoli, come attesta l'atto di morte: «A di 1° ottobre 1755 – Francesco Durante da Frattamaggiore, Diocesi di Aversa, d'anni 71, marito di Angela Giacobbe, dopo di aver ricevuto i SS.mi Sacramenti della Madre Chiesa C.A.R. morto a 30 settembre prossimo scorso, e seppellito a S. Lorenzo» (Napoli, parrocchia dei Vergini, Lib. X, fol. II). In S. Lorenzo maggiore si riuniva la Congregazione di S. Antonio, di cui il compositore era forse membro (cfr. Sosio Capassio, *Per il 3° centenario della nascita della nascita di Francesco Durante*, «Rassegna storica dei comuni», X, 1984, pp. 85-103: 101).

[184] Giuseppe Spinelli, arcivescovo di Napoli.

[185] Greco fu maestro ai Poveri di Gesù Cristo dal 1696 al 1728, con una pausa tra il 1706 e il 1709. Durante, tuttavia, rimasto orfano nel 1699 del padre, cardatore di lana, venne ammesso nel 1702 direttamente nel Conservatorio di Sant'Onofrio, dove lo zio Angelo Durante era primo maestro; fu dunque con quest'ultimo e col maestro di violino Gaetano Francone che ebbe

Io trovo che il nostro Durante in febbraio del 1719¹⁸⁶ compose un divoto oratorio a più voci intitolato *La cerva assetata, ovvero L'anima nelle fiamme desiderosa della gloria*, cantato nella Casa Professa de' Reverendi Padri delle Scuole Pie alla Duchesca,¹⁸⁷ ed allora il Durante non avea che venti anni. Ma dopo di questa cantata non ho trovato ch'egli fatta avesse altra produzione, se [124] non di sole cose per servizio di chiesa.

Egli imitò e seguì le vestigia del suo maestro Scarlatti, ma assai più arido e secco, sempre osservando le più strette leggi del contrapunto, sicché le sue musiche essendo sempre d'una tinta, a lungo andare divenivano noiosissime per coloro ch'erano avvezzi alle musiche di teatro e da ballo.

Leggo poi, in quei che hanno descritto la sua vita, come i francesi Coron e Fayelle, e 'l siciliano Bertini, che Durante venne spinto in Roma dalla fama di Pasquini e Pittoni sotto de' quali per cinque anni studiò, ed apprese dal primo [125] l'arte del canto e della melodia, e dall'altro tutte le risorse¹⁸⁸ del contrapunto.¹⁸⁹ Evviva! Durante per cinque anni a Roma? Ma in che epoca? Con quali rendite se era un miserabile? Pazienza. Non furono buoni per lui Scarlatti e Greco, e vi doveano intervenir nella scena Pittoni e Pasquini. Questo ultimo insegnò a Durante l'arte del canto ma Durante non passò mai, per esempio, per cantante come Porpora; e 'l Pittoni gl'insegnò il contrapunto. Ma quando? Dopo che avea studiato ciò per tre o quattro anni sotto Greco ed il rimanente sotto Scarlatti [126] in Sant'Onofrio. Ma si rispettino pure i forestieri maestri e non istiamo a sentir le ciarle di chi ci vuol sempre mandar Oltremonti pel canto e pel contrapunto. Durante volle fare una pruova di ridurre 12 cantate del suo maestro Scarlatti a duetti di

luogo, fino al 1705, la sua istruzione in conservatorio.

186] Il copista scrive 1819, poi corretto in 1719.

187] Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, II, p. 151. Su questo oratorio cfr. Magaudo – Costantini, *Musica e spettacolo*, p. 48.

188] È verosimilmente la mano di Kandler che corregge a matita rossa l'originale «risorte».

189] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, I, p. 198; Bertini, *Dizionario storico-critico*, I, pp. 111-114. In realtà, la presenza di Durante a Roma in diversi soggiorni tra il 1705 ed il 1719 è circostanza attestata da più fonti, tra cui una lettera di Girolamo Chiti a padre Martini in cui Durante è definito «scolaro di Pitoni» (I-Bc I.011.048). Il *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile* di Jean-Claude Richard de Saint-Non – consultato e parzialmente tradotto da Sigismondo, custodito tra le carte dell'*Apoteosi* e qui pubblicato in appendice – ricava la notizia da Piccinni. Il nome del compositore è nello *Stato nominativo degli aggregati alla Congregazione ed Accademia dei maestri e professori di musica di Roma sotto l'invocazione di S. Cecilia*, in manoscritto presso l'Archivio storico dell'Accademia, che lo dichiara qualificato e ammesso come maestro nel 1718.

canto e alto, e come vi riuscì? Divinamente.¹⁹⁰ E chi glie l'insegnò, Pasquini e Marforio?¹⁹¹ Ma andiamo avanti colla commedia che si è lavorata nella vita di questo maestro. Il Signor Abate Bertini siciliano, che nel 1815 ci ha dato un *Dizionario storico critico degli scrittori di musica* & Palermo 4 [127] volumi in 8°: nell'articolo Durante,¹⁹² dopo averci fatto sapere dello studio fatto in Roma da lui sotto Pasquini e Pittoni per cinque anni ci fa sapere in seguito che il nostro maestro era flemmatico, sofferente, imperturbabile &. Dovrebbero parlare gli orecchi de' poveri suoi scolari e le martelline de' cembali, che portavan la battuta sulle mani di essi, quando studiavano i partimenti e le fughe &. Ci narra poi che egli ebbe tre mogli; e questo veramente poco importa per la *biografia*, dico biografia de' maestri di musica. Ma gli si perdoni, perché vole- [128] va egli dimostrare l'imperturbabilità del nostro maestro dabbene, e lo prova con dirci che la prima di lui moglie era una vera Xantippe per questo Socrate pazientissimo; che ella dissipava moltissimo pel giuoco del lotto, e per ciò l'obbligava a scrivere tutta la notte; e che una volta, avendo dovuto Durante portarsi per alcuni giorni fuori di Napoli per suoi affari, ella si vendé tutte le di lui carte di musica per soddisfare questa di lei smodata passione, per cui il povero Durante nel ritor- [129] no ebbe a rifare tutte le sue carte. Oh povera Xantippe, se ciò fosse veramente accaduto! Io per la sua vita non avrei certamente risposto. Caro Signor Bertini, chi vi ha indotto a scrivere tante fanfaluche? Sappiate che io ho trattato col Durante, ed il suo carattere, che sembrava al primo abbordo placido e tranquillo, passava delle volte, anche per pure inezie, al più alto grado d'irritabilità, ed in lui poteva dirsi veramente che *parva saepe*¹⁹³ *scintilla* [130] *magnum excitavit incendium*.¹⁹⁴ Sapete voi perché Durante era condannato perpetuamente a scrivere musica? Perché questo era l'unico sostegno per vivere, non avendo altro cespite da lucrarsi il pane. Conservatorio? Oh che pane amaro! Musica da Chiesa? Eh! amico: a tempi suoi messe, credi e mottetti; al giorno: tutt'i salmi del vespro, eccetto l'ultimo; l'inno, il *Magnificat*, la *Salve* &; le carte pastorali per la Natività di Nostro

190] Sigismondo si riferisce ai celebri duetti composti dai recitativi delle cantate di Alessandro Scarlatti.

191] Sigismondo ironizza evocando le due statue antiche chiamate familiarmente dai romani Pasquino e Marforio.

192] Bertini, *Dizionario storico-critico*, I, pp. 111-114.

193] Nell'originale «sepe».

194] *Parva saepe scintilla contempta magnum excitavit incendium* ("Spesso una piccola scintilla trascurata ha innescato un grande incendio"): Quinto Curzio Rufo, *Historiae Alexandri Magni*, VI, 3, 11.

Signore, carte per la Settimana Santa, carte per Pasqua di Resurre- [131] zione e per Pasqua dello Spirito Santo, carte per le funzioni de' defonti, e cento altri taccoli. Or vedete che il maestro di cappella soltanto ha molto da fatigare, ed oh quanto più che pel teatro. Vengo poi a mettervi avanti gli occhi cosa significhi esser maestro di conservatorio, e che grandissimi obblighi l'assistanzo; e sin da' tempi antichi. Ecco vi trascrivo una conclusione del Collegio di Loreto, dalla quale verrete in chiaro del tutto:

A 9 luglio 1684. Per morte del quondam Don Giuseppe Cavallo maestro di cappella del Real Conservatorio di Santa Maria di Loreto furono eletti due maestri per maggior comodi de' figlioli, uno per maestro Gaetano Veneziano e l'altro vice-maestro Nicola Acerbo, ambi stati per alunni dello [132] stesso conservatorio, con provvisione di ducati sei il mese per ciascuno.

Obblighi: insegnar a cantare, suonar il cembalo, intavolature e partimenti, e la cartella del contrapunto, con dividersi i figlioli metà per ciascuno.

Ciascuno di essi maestri dovesse ogni quattro mesi componere una messa a quattro voci con li strumenti; ed in ogni fine dell'anno una messa a due cori, anche con istrumenti, ed ogni mese un mottetto per ciascuno, conforme parerà ad essi maestri, e consegnare in banca per inventariarsi per servizio del conservatorio.

Dippiù. Dovendosi fare qualche composizione di prologo, intermezzo, cantata, oratorio sacro &, si dovrà fare da essi maestri alternativamente, dandosegli a tal uopo la [133] sola carta musicale, e consegnar parimenti in banca l'opera o cantata che sia, per inventariarsi &.

E mancandosi a ciò da ciascuno di essi, si dovessero ritenere dalla loro provvisione ducati sei per ciascuna messa e ducati due per ciascun mottetto.

Mancando ciascun maestro a dar lezione ciascun giorno, se gli debba puntare la provvisione di detto tempo mancante, eccetto per causa d'infermità.¹⁹⁵

Non era dunque il diventar maestro in un conservatorio di musica di Napoli la cosa più piacevole del mondo: impiego faticosissimo, sempre in mezzo a ragazzi e giovanetti, senza principi di educazione, e presso allo sviluppo; ma il nostro Durante in gennaio del 1742 per la partenza da Napoli del [134] Porpora, maestro del Conservatorio di Loreto, fu eletto in suo luogo per primo maestro con ducati dieci al mese, dove esercitò l'arte sua in quest'altra officina molto più ampia e piena di bravi convittori. Oh! adesso sì che non gli rimase briciola di tempo da respirare. Egli passò a miglior vita in gennaio 1756,¹⁹⁶ e fece in tanto tempo quanto bisognava per la istituzione di questi due collegi, per cui a suo tempo ne uscirono tanti e tanti famigerati maestri, che

195] I-Nc Archivio storico *Conclusioni* 1665-1763, CLXVIII, cc. 43-44r.

196] In realtà già il 30 settembre 1755.

lungo e noioso sarebbe il qui rammentarli tutti, dovendone a suo luogo fare speciale menzione di essi, e delle di loro famosissime opere.

Il maestro, nato in un casale di Napoli, non seppe e non volle mai ingentilirsi. Morta la prima Xantippe, egli sposò una serva sua paesana, e morta la seconda sposò la terza, anche ser- [135] va, dicendo che la moglie dovea esser compagna, ma non domina del marito: *adjutorium simile sibi*.¹⁹⁷ Vesti sempre all'uso del paese una giumberga ad uso di casacca; una parrucca con un riccio pendente al di dietro per codino; un cappellaccio a tre pizzi; un suo spadino a' fianchi; e la sua canna d'india, che non giungeva a tre palmi; non troppo cerimonioso, ma poi non burbero, piuttosto grazioso; egli non vide, né mai volle scriver musica per teatri; mangiava bene, e beveva il miglior vino, ma sempre in sua casa: s'era invitato in qualunque accademia a fare una toccata di cembalo, egli non diceva mai no. Le sue sonate eran capricci, sempre a quattro parti sul gusto d'Handel; da principio incantava, ma poi si alterava, si arrossiva, [136] sudava¹⁹⁸ a campanella, né mai la sua toccata era meno di tre quarti d'ora; e sempre si alzava dal cembalo dicendo: «Bravo Durante: così si sona; datemi un bicchier di vino».

Abbiamo fatto la sua dipintura sul bernesco; ora ritorniamo al serio. Egli ed il Leo furono ambi alunni del cavalier Scarlatti, ma fra essi loro nacque una scissura su gli accompagnamenti della quarta del tono, e se la quarta fosse consonanza o dissonanza; e gli alunni loro bravi e celebri ancora piatiscono su tale quistione. Io non son maestro, ma delle volte rido meco stesso che si fa tanto caso di sì poca cosa.¹⁹⁹ Esaminiamo ora meglio l'arido gusto del Durante, e veggiamo se meritava egli il nome di capo-scuola.

Non v'ha dubbio che la musica chiesa- [137] stica esser deve grave,²⁰⁰ armonica, ispirante raccoglimento, devozione, e tale è appunto tutta la musica scritta dal nostro Durante nelle messe, ne' Credo, ne' salmi, negl'inni etc. Non si troverà una nota che abbia del teatrale. Le due sue Messe pei defunti, una a quattro, un'altra ad otto voci sono due capi d'opera dell'arte, ed ispirano una tristezza

197] *Dixit quoque Dominus Deus: "Non est bonum esse hominem solum: faciamus ei adjutorium simile sibi"* («Il Signore Dio disse anche: "Non è bene che l'uomo sia solo: facciamogli un aiuto simile a lui"»): *Genesi* 2, 18.

198] L'originale «suonava» è corretto da Kandler in matita rossa.

199] Sullo statuto della quarta e sulla disputa tra durantisti e leisti si veda Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2015, pp. 28-48.

200] Kandler inserisce in matita rossa <seria>.

che incita alle lagrime.²⁰¹ Ne' salmi, negl'inni, non²⁰² troverete dell'allegro, ma del grande, del nobile. Le sue fughe tutte cominciano con un sentimento facile, aperto, a segno delle volte che paia un canto inetto, ma come s'inoltra nel forte, cioè ne' rivolti, nelle strette, e particolarmente se abbia introdotta la fuga a due soggetti, si rimane allora incantato come si aumenti l'armonia a segno che vi trovate [138] immerso in un pelago di piacere, che allora avreste brama da non terminare più mai, e si resta con dispiacere in sentirla terminata.

Come chiameremo noi questo maestro? Io per me lo chiamo il maestro de' maestri, perché i Piccinni, i Sacchini, i Traetta, i Guglielmi etc. sono stati suoi scolari.

Opere di Francesco Durante:

[1] Partimenti da potersi diminuire a più maniere.²⁰³

[2] Regole per sonar bene il cembalo.²⁰⁴

[3] Maniera da ben suonare il cembalo ritrovata da Francesco Durante.²⁰⁵

[4] Studio di partimenti.²⁰⁶

[5] Duetti per soprano ed alto (nelle cantate di Scarlatti).²⁰⁷

[6] Solfeggi a due bassi.²⁰⁸

201] Sigismondo potrebbe qui riferirsi alle due messe di Durante già presenti nell'*Indice* del 1801, p. 7: «*Durante Francesco* – Kyrie e Gloria in D. a 5. con Canti fermi, e strumenti. Originale dell'Autore. detto – Kyrie e Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei a 4. senza Basso alla Palestina».

202] Si corregge per congettura l'originale «voi».

203] Potrebbe trattarsi del manoscritto «Regole | Di Partimenti numerati | E diminuiti | Del Sig.^r Francesco Durante», I-Nc O(C).3.40 olim 45.1.4; già nell'*Indice* del 1801, p. 7 («*detto [Durante, Francesco]* – Partimenti di musica per studio»).

204] Il manoscritto intitolato «Principj, e Regole per sonare bene il cembalo», copiato da Sigismondo nel 1761, risulta dall'*Elenco* del 1826, n. 560: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 337. In I-Nc si trovano oggi le «Regole | Di Partimenti numerati e | diminuiti | Del M.^o Francesco Durante», I-Nc 34.2.3 olim M. S. 1908.

205] Sigismondo ne possedeva una copia da lui realizzata, citata nell'*Elenco* del 1826, n. 551: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 337.

206] «Studj per cembalo con partimenti diversi», manoscritto copiato da Sigismondo nel 1769 (cfr. *Elenco* 1826, n. 559; Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 337). In I-Nc (Musica Strumentale 74) si trova oggi un manoscritto intitolato laconicamente «Partimenti».

207] Sigismondo farà riferimento al manoscritto «Duetti | Per soprano, e contralto | Del sig.^r D: Fran:co Durante» (I-Nc Cantate 106/7 olim 33.5.3), sul cui frontespizio ha annotato di suo pugno: «D.ⁿ Giuseppe Sigismondo padrone, ed amico, e scolare del Durante che è P.^{mo} Maestro nel R.^l Conservatorio di S. Onofrio». Il manoscritto è citato nell'*Indice* del 1801, p. 7 e nell'*Elenco* del 1826, n. 600: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 338. Sui manoscritti sigismondiani dei duetti di Durante cfr. anche Giovani, *La collezione di cantate e serenate di Giuseppe Sigismondo*, pp. 255-256.

208] Il manoscritto apparteneva alla collezione di Sigismondo (*Elenco* 1826, n. 554): cfr. Ca-

[7] Duetti a canto e alto n°12 composti su di alcune cantate di Scarlatti.²⁰⁹

1° *Andate o miei sospiri*

[139] 2° *Son io, barbara donna*

3° *Qualor tento scoprire*

4° *Alme, voi che provaste*

5° *Mitilde, alma mia*

6° *Oh quante volte, oh quante*

7° *Mitilde, mio tesoro*

8° *Fiero, acerbo destin*

9° *La vezzosa Celinda*

10° *Amor, Mitilde è morta*

11° *Dormono l'aure estive*

12° *Alfin m'ucciderete, o miei pensieri.*

[8] *Kyrie e Gloria* in D a 5 con canti fermi e strumenti. Originale.²¹⁰

[9] *Chyrie e Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* a 4 senza basso alla Palestina.²¹¹

[10] *Salve* a 2 bassi senza accompagnamento.²¹²

[11] *Divertimenti*, ossia *Sonate per cembalo* stampate.²¹³

[12] Concorso fatto per la Real Cappella di Napoli a 21 aprile 1745, a 5 voci sul canto fermo.²¹⁴

[140] [13] *Messa pe' defonti* a 4 con istrumenti.²¹⁵

[14] *Altra messa* simile a 8 con strumenti.²¹⁶

fiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 337. Un raro solfeggio a canone per due bassi si trova oggi nella raccolta «Solfeggi | per voce di Basso | Del Sig. Leonardo e Francesco Durante» (I-Rsc Governativo G Mss 350).

209] I-Nc Arie 649 *olim* 57.2.26.

210] I-Nc 34.2.13. Il frontespizio dichiara esplicitamente la provenienza del manoscritto, forse autografo: «Comprata da me Giuseppe Sigismondo nel 1800 sul molo p[er] carlini 8». Potrebbe peraltro trattarsi anche della «Messa a' 5. Col canto fermo sull'anfitano [sic, recte: antifona] di S. Michele Sancte Michael defende nos», «Del Sig. Francesco Durante esemplato sull'Originale dell'Autore. Giuseppe Sigismondo Padrone», citata nell'*Elenco* del 1826, n. 14 (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 313).

211] «Messa a 4 Voci | in Palestina | Del Sigr Francesco Durante | A 17 8bre 1739», I-Nc Mus. Rel. 470. Cit. nell'*Indice* del 1801, p. 7, e nell'*Elenco* del 1826, n. 12: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 313.

212] Nell'*Indice* del 1801, p. 7.

213] *Sonate per cembalo divise in studi e divertimenti*, Napoli, Filippo de Grado, s.d. (RISM A/I: D 3974/DD 3974), I-Nc M.S. 1894. L'edizione è citata nell'*Indice* del 1801, p. 7.

214] I-Nc Rari 1.6.15(18), cit. nell'*Indice* del 1801, p. 7, e nell'*Elenco* del 1826, n. 131: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 318.

215] I-Nc 21.6.5 *olim* Mus. Rel. 468. Sul frontespizio si legge: «Partitura propria di D. Giuseppe Sigismondo comprata da Giovanni il Romano in 7bre 1817 carlini 10».

216] I-Nc 21.6.7 oppure Mus. Rel. 479(1-40).

[149] <Elogio di Tomaso Traetta Neapolitano>

[151] Elogio di Tommaso Traetta

Tommaso Traetta fu uno de' più bravi discepoli del Durante, educato nel Conservatorio di Loreto, e non della Pietà come dice il Dizionario di Monsieur Choron,²¹⁷ ove non era mai stato maestro Durante; oltre a ciò, egli dice nato in Napoli nel 1738, ma ciò non è sicuro, perché nel 1763, venuta <in Napoli>²¹⁸ a cantare in San Carlo Nina Gabrieli, costei portò seco un'opera del Traetta ch'ella avea cantata in Vienna con una musica stupenda intitolata l'*Armida*,²¹⁹ scritta con una condotta e gusto che a me sembrò tutto nuovo, onde avendo inteso che tal musica l'avea composta un maestro napolitano chiamato Traetta, che avea studiato sotto Durante nel Conservatorio di Loreto corro quindi dal rettore, maestri, alunni, e niuno seppe dirmi s'egli avesse avuti parenti in Napoli, e quindi sospettai allora [152] ch'egli fosse nato in Traetto,²²⁰ ed appartenente a qualche serviente della casa del Duca, che l'avesse posto in conservatorio ad apprendere musica a suo conto, e fosse rimasto ivi col nome di Traetta, come in quei tempi soleva costumarsi, come nel Conservatorio di Sant'Onofrio eravi allora un alunno chiamato Monopoli, perché di tal città del nostro regno, mentre il suo cognome era Insanguine e Monopoli era chiamato anche uscito dal collegio.

Traetta dunque fu compagno in Loreto di Sacchini, e di Piccinni in Sant'Onofrio,²²¹ tutti e tre della scuola del Durante, de' quali non saprei a chi dare il primato nell'arte, avendo ciascuno di essi scritta musica in ogni genere di eterna memoria.

E poiché ho nominato l'*Armida* fatta in Vienna circa il 1761 o 62 e rappresentata in Napoli in San Carlo a 30 maggio 1763,²²² posso dire con accertanza non essere [153] in essa un sol pezzo che non sia scritto con considerazione e precisione. La prim'aria dell'*Armida* in Befà scritta per la Gabrieli, prima cantante di Europa in quel tempo, *Io non cerco, ed io non amo, che la calma di quest'alma* &²²³ è veramente un pezzo originale, per la grandiosità, grazie, condotta, gorgheggio, strumentale &, che può dirsi che tutte l'altre

217] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 383.

218] L'aggiunta è fatta da Kandler in matita rossa (e poi ricalcata a penna da Fuchs).

219] Sartori n. 2679.

220] Traetta nacque in realtà a Bitonto il 30 marzo 1727.

221] Traetta in realtà non studiò a S. Onofrio, ma soltanto a S. Maria di Loreto.

222] La "prima" viennese dell'*Armida* risale al carnevale 1761.

223] I-Nc Rari 7.9.17-19 *olim* 32.6.9-11 (copia già appartenente alla regina Maria Carolina, poi passata alla collezione del Collegio di San Sebastiano, e poi a S. Pietro a Majella), cc. 49r-72v.

fatte dopo di simil conio non possono chiamarsi altrimenti che copie ed imitazioni di questa. L'aria cantabile per la stess'Armida in Elafà, *Mori si mori ... Oh Dio! Ogni mio sdegno è vano*, preceduta da un recitativo istrumentato,²²⁴ sì per la condotta che per l'espressione, col solo accompagnamento de' violini, è molto bene intesa, e non di quei cantabili soliti che rustuccano perché nulla dicono, e servono solo per far marcare l'arte e l'abilità [154] del cantante. Un minuettino poi galante per la medesima donna, *Respira già contento. Libero il cor già sento*, in A²²⁵ e l'ultima di lei aria, *Se l'affanno, oh Dio, ch'io sento nel lasciarti io dir potessi*, in F,²²⁶ e 'l duetto in ♭B, *Ah! se lasciar mi puoi*,²²⁷ e tutto ciò senza strumenti da fiato, furono pezzi di cui oggi ne serbo ancor viva la memoria, e sento ancora piacere nel sol rammentarlo. Non dico delli pezzi del primo soprano e del tenore²²⁸ che allora non copiai, e me ne trovo pentito.

In quel tempo ebbi dalla stessa cantante improntati tre altri duetti dello stesso Traetta scritti uno per Parma, cantato da lei e Manzoli in C, *Bella mia dolce fiamma. Caro, felice io sono &c.*,²²⁹ il secondo dell'*Alessandro nell'Indie*, *Se mai turbo il tuo riposo* in A²³⁰ che pel gusto e l'espressione è [155] veramente un tesoro. E 'l terzo non mi ricordo,²³¹ ma era anche stupendo. E qui è da riflettersi che sono scritti per le sole voci e senza altro accompagnamento che

224] *Ivi*, rispettivamente vol. II (Rari 7.9.18), cc. 33v-35v (il recitativo) e 36r-47v.

225] *Ivi*, vol. II (Rari 7.9.18), cc. 63r-70v.

226] Nella partitura in I-Nc l'aria in questione, effettivamente in fa maggiore, riporta il testo «Parto, ma lascio, oh Dio» (*ivi*, vol. III, Rari 7.9.19, cc. 36r-45v). L'aria citata da Sigismondo, evidentemente inserita per la rappresentazione napoletana del 1763, esiste in due copie presso la Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, in un fascicolo insieme a un'aria di Pietro Guglielmi («Aria | del Sig.^r D. | Tomaso | Traietta | S. Carlo», I-MC 2-F-13/2b) e all'interno d'un secondo manoscritto, anch'esso senza titolo, che include anche il duetto dell'*Armida* («Aria | Del Sig.^r D. | Tomaso | Traetta», I-MC 6-A-20/13b).

227] *Ivi*, vol. III (Rari 7.9.19), cc. 82v-104v.

228] Le parti rispettive vennero scritte per Giovanni Manzuoli e Carlo Cariani.

229] «Nella [non “bella”] mia dolce fiamma, / caro, felice io sono», ovvero il duetto Berenice-Vologeso che corona l'atto II del *Lucio Vero* di Apostolo Zeno. Traetta avrebbe intonato il dramma nella sua interezza a Pietroburgo nel 1774. Sigismondo si riferisce al «Duetto del | Sig.^r D. Tomaso | Traetta | Cantato in Parma | dalla Sig.^{ra} Gabrieli | Gio. Manzoli», contenuto nel manoscritto «Scelta di Arie di varij ottimi Autori per uso del | Sig.^r D. Giuseppe Sigismondo», I-Nc Arie 587, cc. 42r-51v. La nota di possesso di Sigismondo riporta la data del 1763.

230] «Duetto | del Sig.^r | Traetta», incluso nel manoscritto citato sopra, alle cc. 62r-68r. In coda è annotato: «D: Giuseppe Sigismondo | Pne Anno Dni | 1761».

231] Si tratta del duetto in la maggiore *Torna la pace all'anima* dall'*Ippolito e Aricia*, incluso nel medesimo manoscritto alle cc. 52r-61r. In fondo vi si trova annotato: «Per uso del Sig. | D: Gius.^e Sigismondo | An: dni 1763 | 1. 7bre». Il manoscritto è citato nell'*Elenco* del 1826, n. 801: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 351.

di soli violini variando solo il tempo prima nel cantabile, poscia nell'andante e nell'allegro, e senza cori, ma da far comparire soltanto le voci colle nobili cantilene, l'espressione e le grazie a bizzeffe.

Dal fin qui detto sembra poter io chiuder l'elogio di questo gran maestro del triumvirato della metà del secolo scorso; ma no, che non posso tralasciare a mezzo il corso l'impegno, avendo a dire del nostro Traetta qualche altra cosa, e più interessante.

Dicono adunque i compilatori del dizionario francese più volte menzionato, che il nostro Traetta nacque in Napoli nel 1738; dovette quindi entrare in conservatorio che avesse 10 anni, com'era il solito, e poi di- [156] morarvi ad apprendere altri 10, che son venti, dunque essendo nato nel 38 sarebbe uscito nel 1758, ed ecco come si scrive ad indovinare; perché Tommaso Traetta nel 1754 scrisse pel Teatro de' Fiorentini la sua prima opera in Napoli intitolata *Le nozze contrastate*, ch'ebbe non mediocre incontro, ed il maestro di cappella sarebbe stato allora di anni 16.²³²

Ma come ciò sia, che importa poco, non v'ha dubbio ch'egli ha scorsa tutta l'Europa, dando sempre le più luminose pruove nel suo mestiere. In San Carlo in Napoli scrisse appena uscito dal conservatorio il *Farnace*, ch'ebbe incontro così felice e brillante che dicono i nominati compilatori del dizionario francese «qu'on lui en fit composer six autres de [157] suite, tant sérieux que comiques».²³³ Dopo aver corsa tutta l'Europa va in Parma, ed ivi si attacca al servizio di detta Corte. Va due volte in Vienna ove la prima volta scrisse l'*Armida* che abbiam di sopra commendata, e la seconda l'*Ifigenia* coi cori e balli,²³⁴ della quale dicono i cennati compilatori che «leur succès a été prodigieux».²³⁵ In morte dell'Infante Don Filippo, ebbe la chiamata nel Conservatorio dell'Ospedaletto di Venezia, dove appena si trattenne due anni, e fé due oratori, messe e vesperi per quelle donzelle ma fu chiamato in Russia a rimpiazzar Buranello, stato eletto maestro proprietario della Ducal Cappella di San Marco.²³⁶ Egli, il nostro maestro infaticabil Traetta, scrisse sette opere e diverse cantate, fra le quali vi fu la *Didone*, la quale ebbe tale incontro che Cate- [158] rina seconda gli mandò in regalo una tabacchiera d'oro col di lei²³⁷ ritratto con una lettera in cui gli diceva che Dido- ne gliela inviava in compenso del suo travaglio.

232] La notizia riportata da Sigismondo non è confortata da prove documentarie.

233] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 383.

234] Sartori n. 12750: *Ifigenia in Tauride*, 1763.

235] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 383.

236] Traetta entrò in servizio all'Ospedaletto l'8 giugno 1766; il lungo soggiorno in Russia ebbe luogo tra il settembre 1768 e l'estate 1775.

237] Kandler corregge il sottostante «lui», ancora leggibile.

Fu chiamato anche poscia in Londra, ove appena si trattiene un solo anno,²³⁸ ove l'aria non confaceva alla sua salute, per cui tornato in Italia per rimettersi, non guarì e morì nel 1779 in età di anni circa 50 o 51.²³⁹

Ecco dunque che di sua vita noi non ne sappiamo altro che quanto egli soltanto visse per la musica, e sempre con travaglio ed assiduità. Per la chiesa non si sa ch'ei scrisse nulla; ma la sorte non ha voluto ch'ei fosse rimasto in ciò oscurato, perché avendo io dovuto anni sono per ordini superiori portarmi nell'abolito Conservatorio di Sant'Onofrio, cui tro- [159] vavansi uniti li alunni di Loreto, e le carte di quest'ultimo unite a quelle del primo, nello sfacelo di tante carte de' due conservatori altre servibili, altre inservibili, trovo allora un fascetto di carte piegate con una vecchia cordella, e spiegatele, trovo ch'erano le parti d'uno *Stabat Mater* del Traetta a 4 voci;²⁴⁰ ciascuno può immaginarsi quale stato fosse il mio piacere, essendo io tanto amante delle di lui opere; ma non può credersi quanto io fossi dispiaciuto che fra le parti di canto vi mancasse la parte del soprano; pure prendo il resto delle parti, ed a poco a poco in mia casa ne formo la partitura, mancando quella del soprano; pure quando fui nel rigo vacuo a rimettervi la parte del medesimo, appena vi fu qualche luogo [160] da riempierlo con accertanza, ma la maggior parte bisognava andare a tentoni. Abbandono l'opera con dispiacere; ma essendo venuto per direttore del Collegio di San Sebastiano il maestro Zingarelli,²⁴¹ che fu un alunno di Loreto, gli feci vedere la partitura mancante in alcuni luoghi della parte del soprano; ed egli si rallegrò meco di aver fatta la fatica di mettere in partitura quello *Stabat*, di cui me ne fece l'elogio, e si compiacque di perfezionare la parte del canto; sicché mi resta oggi solo il dispiacere di non poterne sentire l'effetto, e mi spiace che non avrò più il piacere di udirlo, per non esservi più soprani né contralti per male inteso principio.

[161] Notamento di quanto si trova di avere scritto il Traetta:

238] Plausibilmente tra il 1776 e l'anno successivo.

239] Il 6 aprile 1779, a 52 anni appena compiuti.

240] I-Nc non custodisce copie manoscritte di questa partitura; in compenso ve n'è una al Conservatorio "Piccinni" di Bari, proveniente da I-Nc (G-III-3.1, riporta su c. 1r il timbro dell'Archivio del Real Collegio di Musica) e un'altra nel fondo Nosedà del Conservatorio "G. Verdi" di Milano, copiata nell'Ottocento da un modello presente in I-Nc (Nosedà Q.26.8, «Copia conforme all'Originale esistente nell'Archivio del Real Collegio di Napoli Verificata da me Vice Archivista del Real Collegio M.o Francesco Rondinella»). Il manoscritto redatto da Sigismondo è menzionato nell'*Elenco* del 1826, n. 426: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 331.

241] Zingarelli entrò in carica come direttore del conservatorio nel 1813.

Ifigenia in Tauride Milano 1708²⁴²

Armida

L'Ifigenia in Tauride con musica diversa.²⁴³

<Carte che sono in detto archivio>:²⁴⁴

Stabat a 4 voci con violini²⁴⁵

Passio secundum Joannem la sola turba a 4

Lezione 3^a dell'Uffizio del Santo Natale per canto con violini²⁴⁶

Tratti delle tre Profezie del Sabato Santo a 4 senza strumenti

Nota di quelle riportate ne' *Dizionari*:

1758 *Farnace* in Napoli²⁴⁷

*Ezio*²⁴⁸

1759 *Ippolito ed Aricia*²⁴⁹

1759 *Didone abbandonata*²⁵⁰

1758 *Ifigenia* a Vienna

1760 *Armida* ivi

1764 *La Francese* a Malaghera²⁵¹

1765 *Semiramide riconosciuta*²⁵²

1796 *Sofonisba* a Mannheim²⁵³

[162] 1766 *La serva rivale*²⁵⁴

1768 *Amore in trappola*²⁵⁵

242] La data riportata dal manoscritto è un refuso per 1768: Sigismondo si riferisce infatti con ogni evidenza all'*Ifigenia in Tauride* di Traetta allestita al Teatro Regio Ducale di Milano nel carnevale 1768 (Sartori n. 12755). Nell'*Elenco* 1826, n. 438, è citata una copia dell'opera (cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 332).

243] Non esisterebbe in realtà una diversa intonazione dell'*Ifigenia in Tauride*, originariamente viennese.

244] Nel margine sinistro, preceduto da un asterisco (*).

245] I-Nc Mus. Rel. 3213(1).

246] I-Nc Mus. Rel. 3212.

247] Sartori n. 9757 (Napoli, 1751).

248] Sartori n. 9508 (Roma, 1757).

249] Sartori n. 13627 (Parma).

250] Sartori n. 7813 (Venezia, 1757).

251] *Recte* «Malghera». Sartori n. 10924 (Venezia).

252] Sartori n. 21510 (*Semiramide*, Venezia).

253] Sartori n. 22184 (Mannheim, 1762). La data indicata dal manoscritto è palesemente errata.

254] Sartori n. 21853 (*Le serve rivali*, Venezia).

255] Sartori n. 1685 (Venezia).

1769 *L'isola disabitata* a Pietroburgo²⁵⁶

1770 *Olimpiade* ivi²⁵⁷

1776 *Germondo* a Londra²⁵⁸

1778 *La disfatta di Dario*²⁵⁹

1784 *Artenice* a Napoli²⁶⁰

Nel 1776 stampati a Londa sei duettini per 2 soprani col pianoforte²⁶¹

[165] <Elogio di Nicola Sala. Neapolitano>

[167] Sala.

Nicola Sala napoletano, ma di un picciol villaggio presso Benevento, di cui non si sa altro ch'egli nel 1732 fu ricevuto per alunno nel Conservatorio della Pietà de' Torchini in tempo che in esso eravi primo maestro Niccolò Fago detto il Tarentino, e per secondo in tal anno vi era Geronimo Abos Maltese,²⁶² ambo maggiori di ogni eccezione, e sotto tali eccellenti maestri cominciò il Sala la sua musicale carriera, che fatt'avrebbe nella sua professione la più luminosa comparsa, se avesse avuto una miglior idea di se stesso. Freddo di temperamento non seppe mai vantaggiarsi, e fuggiva ogni lode; rispettava i maestri, ed amava i suoi compagni a segno che egli si vantava il servo de' servi del conservatorio. Egli indefessamente studiò, che finalmente nel 1787, per morte del maestro [168] Cafaro, fu eletto in luogo del medesimo in età di 60 e più anni.²⁶³

256] La prima rappresentazione era avvenuta al Teatro Ducale Nuovo di Mantova nel 1765 (cfr. Jörg Riedlbauer, *Die Opern von Tommaso Trajetta*, Hildesheim, Olms, 1994, pp. 43 e 457).

257] Sartori n. 17002 (1769), revisione di un'opera presentata per la prima volta al Teatro dell'Accademia Filarmonica di Verona nel 1758 (cfr. Riedlbauer, *Die Opern von Tommaso Trajetta*, pp. 56 e 476).

258] Sartori n. 11565.

259] Sartori n. 7997 (Venezia).

260] La musica dell'allestimento cui fa riferimento Sigismondo, del 13 agosto 1784 al Teatro S. Carlo di Napoli, è attribuita dal libretto a Giacomo Tritto (Sartori n. 3145). Secondo Marita P. McClymonds e George W. Looms il compositore avrebbe lasciata incompiuta un'opera con tale titolo. Un'Artenice, senza attribuzione della musica nel libretto a stampa, custodito alla Biblioteca universitaria di Genova, andò in scena al Teatro di S. Agostino a Genova nel carnevale 1783 (cfr. Edilio Frassoni, *Due secoli di lirica a Genova*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980, I, p. 32).

261] *Six Italian Duets with a Bass for the Harpsichord Composed by Sigr Tommaso Trajetta. The Words from Metastasio*, London, Peter Welcker, 1762 (RISM A/I: T 1087/TT 1087).

262] Abos venne nominato secondo maestro sia ai Poveri di Gesù Cristo che a Sant'Onofrio nel 1742. Ai Turchini fu nominato nella stessa carica solo nel 1754, per essere sostituito nel 1759 da Cafaro.

263] Nel 1787, alla morte di Cafaro, fu eletto al suo posto come secondo maestro, e nel 1793

Quest'uomo studiò indefessamente sotto la scuola del grande infatigabile figlio della vera basata armonia, il tarantino Niccolò Fago, uomo così profondo nell'arte musica che superò nell'arte, per ciò che riguarda il gusto, l'istesso suo maestro Scarlatti; e siccome il fondamento dell'armonia medesima sta basato sul basso, dal cui movimento e dal camminar pe' toni della musica nasce tutto il vario, il bello, il grande dell'armonia medesima, così il nostro Sala studiò profondamente su de' bassi delle varie opere del Fago per propria istruzione; e scorrendo in tale studio il gran vantaggio che potrebbe riceverne l'arte medesima, prese per suo studio a formar de' bassi numerati sul gusto del suo maestro, [169] cui facendoli osservare, Fago l'animo a proseguire l'opera, che avrebbe potuta divenire di grande utile e giovamento per gli alunni, e di massimo rischiarimento e vantaggio dell'arte medesima. Il Sala seguì, e l'opera crebbe di giorno in giorno. Ma Fago morì, e ciò fu causa che Sala si scoraggi, e sospese l'opera sua. Venuto per maestro nel conservatorio Pasquale Cafaro, Sala ebbe la piazza di secondo maestro, che pel suo costume fu molto amato dal Cafaro. In tale occasione mostrò il Sala la sua opera al Cafaro, il quale lodolla come cosa vantaggiosa per l'arte. Sala diceva che il suo piacere sarebbe stato di darla alle stampe [170] facendo una associazione; e Cafaro disse: «Ma caro Don Nicola, e chi volete che si associ ad un'opera non servibile per altri che pe' soli compositori, o per gli organisti, e perciò a' nostri tempi poco spaccio potrebbe avere; pure stampando l'opera, dovresti far prima i tuoi conti, a che summa potrebbe ascender l'importo della stampa, della carta, e far conto sul numero degli associati; e poi, non essendo questa un'opera di divertimento musicale, ma di sola teorica, oh quanti pochi s'indurrebbero ad acquistarla, essendo assai pochi coloro che cercano approfondarsi nelle teorie lu- [171] minose di quest'arte veramente divina; onde, caro Sala, pensa bene ove metti le mani, se invece di ricavar quattrini da tanti tuoi virtuosissimi travagli, non avesti a perderci, come suol dirsi, *operam et oleum*.»²⁶⁴ Con questi e simili ragionamenti, il Cafaro pose in diffidenza il Sala, che sospese il suo travaglio, ma siccome un pittore che intraprende a fare un'opera di sua idea e vi prende dell'affezione, se avviene che altro professore glie lo sconsigli, non per trovarci difetti, ma perché sarebbe, per esempio, molto difficile lo smaldirlo²⁶⁵ e ricavarne profitto, s'induce di mal animo a [172] seguitare e

promosso a primo maestro. Non corrisponde pertanto a verità quanto scrive più sotto Sigismondo.

264] *Oleum et operam perdidit*: Plauto, *Poenulus* 332: «tum pol ego et oleum et operam perdidit» ("allora ho perso davvero tanto l'olio quanto la fatica"), cioè ho faticato completamente invano. La metafora, che potrebbe derivare dall'uso dei gladiatori di cospargersi di unguento prima dei combattimenti, ritorna anche altrove in Plauto e in Cicerone.

265] Il lemma non è attestato, tuttavia potrà essere interpretato nell'accezione di "smerciare,

compir la sua opera, ma, di quando in quando, va ad esaminarla e, trasportato, riprende il pennello, ritocca, aggiunge, abbellisce, e così a poco a poco si trova fra le mani compita l'opera non volendo. Così, e non altrimenti, avvenne al Sala, ei compiacendosi di volta in volta di esaminarla, correggerla, aumentarla, si compiacenza di mostrarla a' suoi amici e scolari, che lo animavano a darla alla luce colla stampa, per utile e vantaggio dell'arte; ma il povero Sala fé molti tentativi, ma tutto invano. Cafaro se ne morì e Sala rimpiazzò il suo luogo. Introdotti nel [173] Collegio i partimenti e solfeggi di Leo, poscia di Cafaro, egli non volle far uso de' suoi. Io avea non pochi giovanetti amici, e già provetti in Conservatorio, e fra gli altri il bravo Bianchi, che riuscì poi un rispettabile maestro. Costui mi condusse dal Sala per osservar la sua enorme fatica su tutte le leggi ed i rapporti del contropunto che fé rimanermi estatico e promisi di fargli una grandissima associazione se voleva darla alle stampe. Il Sala dicevami che questo stato sarebbe il suo piacere, ma di non aver forza per supplire al bisogno. Io dunque ne presi l'impegno. Il giorno appresso vado a par- [174] lare al fu Marchese Cesa, allora mio intrinseco amico, uomo amantissimo e versatissimo nella musica di fondo e compositore al pari d'ogni più dotto e profondo maestro, il quale si mostrò voglioso di osservare quest'opera.²⁶⁶ Il giorno appresso lo condussi da Sala, che ne rimase confuso; e rimase più confuso il Marchese: quando osservò il lavoro del Sala, mostrò il Marchese il gran desiderio di rivedere da capo a fondo l'opera, e combinaron insieme che il Sala sarebbe il dì seguente andato in sua casa coll'originale per osservar tutto il travaglio, e così fu fatto. Cesa, [175] innamorato della grande intrapresa del Sala, altro non vi accomodò se non alcune spiegazioni fatte con maggior chiarezza e delle riflessioni più analoghe a' casi diversi. Il Signor Marchese di Cesa, grandissimo amico e proteggitor di Paesiello, che avea allora gran familiarità colla Real Corte e godeva i favori de' sovrani, si portò da lui insieme col Sala, e mostrandogli quella enorme fatica, fé conoscergli quale vantaggio avrebbe ritratto la professione musica, compositori e maestri se quell'opera si fosse resa pubblica colla stampa, la quale non era [176] cosa da intraprendersi da un particolare, ma vi bisognava il braccio e 'l favore del sovrano a beneficio de' suoi sudditi, con aprire i suoi tesori al miglioramento delle arti e mestieri. Paesiello non ricusò tale uffizio, perché così avrebbe sempre amico il Cesa e beneficato un vecchio maestro che l'avea sempre rispettato. Egli ne parlò al re, che subito si prestò alla pubblicazione dell'opera e furono subito passati gli

smaltire”.

266] Di Domenico Maria Palomba, marchese di Cesa e Pascarola, si conserva presso l'Archivio Borromeo all'Isola Bella l'autografo d'una messa «a due soprani e basso» (1782). Cfr. Enrico Boggio, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, LIM, 2004, p. 47.

ordini alla sua Reale Tipografia. Opera veramente immortale, cui nulla v'ha da aggiungerci, nulla a toglierne. Essa porta per titolo: *Regole [177] del Contropunto pratica di Nicola Sala Napolitano*²⁶⁷ *primo Maestro nel Real Conservatorio della Pietà de' Torchini, dedicate alla Maestà di Ferdinando IV. Re delle due Sicilie*, Napoli, Dalla Stamperia Reale 1794. Mi si permetta di qui rapportare la dedica del Sala al re e la lettera ai lettori, onde si conosca di qual calibro fosse la eloquenza del Sala:

S. R. M.²⁶⁸ Signore. Nella Città delle Sirene, ove la Musica ha avuta sempre la sede, ove in tre Conservatori si educano i giovanetti, e donde escon Colonie per tutta Europa, non è un oggetto indifferente del Governo l'invigilare a questa parte [178] di pubblica educazione, e fra le infinite cure di V.M. entra ragionevolmente la Musica riguardata in questo aspetto. Gridano però i Filosofi, ch'essa è nella decadenza per quella costituzione, che tutte le belle arti soffrono, di alzarsi al sommo, di deprimersi al basso, e di rialzarsi a vicenda. I Filosofi stessi ci son di guida, che il mezzo più potente di riparar le cadute, si è di richiamar le cose all'antico, e di ripristinarle, coll'osservanza rigida di quelle regole fondamentali dell'arte, che trascurate lasciano agl'ingegni una libertà sfrenata, che degenera in [179] confusione.

Queste regole collo studio di molti²⁶⁹ anni da me raccolte, ed esposte formano lo studio del Contrapunto²⁷⁰ teorico, e pratico, ch'è l'opera presente, che umilio al Vostro Real Trono con quell'ossequioso rispetto, con cui profondamente inchinandomi prego il Cielo, che lungamente conservi in felicissimo stato la M.V. e tutta la Real Famiglia. Di Vostra Maestà. Napoli li 15 Febbrajo²⁷¹ 1794. Umilissimo Suddito. Niccola²⁷² Sala.

A' Lettori. L'autore. Uomini sommi e nella Teorica, e nella pratica han riempiti volumi, intorno alle regole del Contrapunto.²⁷³ Sembra [180] un'audacia il pretendere di far meglio, o una cosa inutile il replicare lo stesso. Spero, che leggendosi l'opera, che vi presento, sarò scusato dall'un, e dall'altro.²⁷⁴ Non ho preteso²⁷⁵ di far meglio, non ho scioccamente faticato per far lo stesso. Alcune di dette opere non sono adattabili alla capacità de' giovani principianti, servendo di lume per gli soli Maestri: alcune son

267] *Recte: Regole del contrappunto pratico di Nicola Sala napoletano*. È stata mantenuta la punteggiatura dell'edizione originaria, di cui si è consultato l'esemplare in I-Mc Ris. Mus. G.F. 1-2. Su questo lavoro monumentale cfr. Rosa Cafiero, *Un viaggio musicale nella scuola napoletana: note sulla fortuna delle "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala (Napoli, 1794)*, in *Il presente si fa storia. Studi in onore di Luciano Caramel*, Milano, Vita e pensiero, 2008, pp. 733-756.

268] Sacra Real Maestà.

269] *Recte: «lunghi»*.

270] *Recte: «Contrappunto»*.

271] *Recte: «Febrajo»*.

272] *Recte: «Nicola»*.

273] *Recte: «Contrappunto»*.

274] È stata omessa la parola «difetto».

275] È stata omessa la parola «superbamente».

troppo ristrette ai soli principianti²⁷⁶ in modo, che niente²⁷⁷ vi trova d'apprendere il provetto. Mi sono ingegnato dunque di esporre tutto, non solo i principj, ma di esporlo in modo, che anche i principianti lo possono comprendere colla guida de' Maestri, pe' quali ancorché [181] dotti più di me, vi è ancora qualche pabolo da trattenersi. Ecco la mia intenzione, ecco il mio scopo. Spero, che se non potete lodar in tutto l'esattezza dell'esecuzione, ne loderete almeno l'utilità del disegno.²⁷⁸

Di questa fatigatissima ed utilissima opera noi ne siamo debitori a Paesiello. Egli impiegò l'opera sua presso il nostro sovrano, che ne ordinò la più bella edizione che avesse potuto mai escogitarsi, in foglio massimo dell'antica carta di Genova, in più centinaia di rami, e colle note grandi e bene impresse, che non si era veduta in fatto di musica impressa cosa più grandiosa di quella. Sul bel principio se ne tirarono poche copie, quasi per [182] un saggio; e, dalla somma benignità del re, ne fu mandata una copia all'Archivio.²⁷⁹ Ma l'opera oggi è resa rarissima; dapoiché nelle turbolenze avvenute nella nostra città nell'anno 1799, si estese il brigandaggio a saccheggiare non solo quei pochi corpi tirati di così interessantissima opera, ma tutt'i rami, e finì in un giorno il travaglio di più anni. Monsieur Choron, uno de' due compilatori del²⁸⁰ *Dictionnaire historique des Musiciens*, stampato in Parigi nel 1811, nell'articolo t. 2, pag. 259, parlando di quest'opera, ci fa sapere quanto segue:²⁸¹

Dans cette circonstance, Monsieur Choron crut ne pouvoir rien faire de plus utile et de plus [183] honorable que de diriger tous ses soins vers la restauration de ce sublime monument. Mais au moment de réaliser cette entreprise, il voulut lui donner, par d'importantes améliorations, tout le degré d'utilité dont elle était susceptible. Ainsi, sans se permettre de faire le moindre changement à l'ouvrage de Sala, sans confondre aucunement son travail avec les additions qui lui paraissaient indispensables, il disposa les choses de manière que toutes les connaissances qui constituent l'art du compositeur, objet essentiel de l'ouvrage, y fussent présentées avec tout l'ordre [184] et toute la profondeur que comportent ces matières, et que les connaissances relatives aux autres parties de la musique, qui ne sont ici qu'un objet accessoire, fussent exposées succinctement, mais avec toute la clarté et l'étendue nécessaire. Tel est le but que Monsieur Choron s'est proposé dans les Principes de composition des Ecoles d'Italie, ouvrage classique, formé de la réunion des modèles de Sala, Martini, et autres.

276] Recte: «a' soli principianti».

277] Recte: «nulla».

278] I-Nc SC 15.2.4.

279] I-Nc ne custodisce due copie: SC 15.2.4 ed SC 15.2.6..

280] Nell'originale: «du».

281] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, pp. 259-260. Si trascrive direttamente dall'originale.

Opera stampata a suo conto in Parigi nel 1809, in tre volumi in foglio di 456 rami. Ed aggiunge poi spiattellatamente, per farsi un gran merito: «C'est le seul corps de [185] doctrine complet sur l'art de la composition».

Oh, grande Esopo! Quanto ho appreso dalle tue mirabili, industrie fa-volette. Povero Sala: tu fosti il solo fra' maestri in Napoli, ultima parte dell'Italia, che fatigasti per lasciare il tuo nome immortale, e ti è toccato in sorte, dopo l'ultimo tuo fato, restar nella tomba, rivestito alla francese! Ma questo suole accadere a chi nasce sventurato, come ve ne sono continui esempi nella storia letteraria. Tu almeno, prima di morire, vedesti l'ideale apogeo de' tuoi sudori; ma non sentisti l'ultimo de' dispiaceri, di vedere svanite in [186] un solo istante sì grandi fatiche e sopravvivere un estraneo a farsene bello e profittarne.

*Oh curas hominum quantum est in rebus inane!*²⁸²

Opere del Sala

Nel 1761 scrisse un *Prologo* a 2 voci per giorno natalizio della Sacra Cattolica Maestà di Carlo III, cantato nel Real Teatro di S. Carlo da Clementina Spagnoli e Salvatore Conforti della Real Cappella di Napoli.²⁸³

Nel 1763 scrisse altro *Prologo*, per S. Carlo, nel giorno natalizio di sua Maestà, cantato dal tenore Antonio Raaf, da Marianna Moser e da [187] Gaetano Majorano, detto Caffarello.²⁸⁴

Nel 1769 scrisse altro *Prologo*, per lo stesso teatro, per giorno natalizio di Sua Maestà la regina, cantato da Lisabetta Taiber, da Ferdinando Massanti e da Pietro Benedetti, detto Sartorini.²⁸⁵

Nel 1796 scrisse per San Carlo la *Merope*.²⁸⁶

Una musica a 4 voci con più strumenti obbligati in modo minore.²⁸⁷

Altra Messa a 4, simile, in A. (Originale dell'autore).²⁸⁸

Raccolta di Lezioni numeriche (molto numerosa).

282] *O curas hominum! o quantum est in rebus inane!* ("O preoccupazioni degli uomini! Quanto di vano vi è nella realtà!"): Aulo Persio Flacco, Satira I, 1.

283] Sartori n. 19184. Laddove non altrimenti segnalato, le partiture di Sala indicate da Sigismondo non sono al momento individuabili.

284] Sartori n. 4840 (*Cantata a tre voci*).

285] Sartori n. 4854 (*Cantata a tre voci*). Massanti è Ferdinando Mazzanti.

286] Refuso per 1769. Si tratta della *Merope* in scena al San Carlo il 13 agosto 1769 (Sartori n. 15554). La partitura è citata nell'*Indice* del 1801, p. 25. I-Nc 31.4.32-24.

287] Plausibilmente si tratta della «Messa a più voci con più strumenti» citata nell'*Elenco* del 1826, n. 84, dei manoscritti sigismondiani: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 316. I-Nc 20.6.1/4 olim 20.5.19, 1.6.23, Mus. Rel. 3065.

288] I-Nc XIX.5.19(9).

Judith seu Bethuliae Liberatio, parte 1 e 2a. Oratorio funebre per S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone, [188] pe' 2 novembre (originale dell'autore). Tom. 2.²⁸⁹
I *responsori della Settimana Santa*, a 4 coll'organo.²⁹⁰

Nel 1761 scrisse per S. Carlo la *Zenobia*, disimpegnata tal parte dalla Signora Tartaglini. Opera che produsse non mediocre applauso; ed io ne conservo tutte le arie; perché la sua musica la trovai regolare, e sempre analoga, breve, espressiva.²⁹¹

Nel 1794 stampò nella Reale Tipografia l'opera intitolata: *Regole di Contropunto pratico*, Tomi III, in foglio massimo. Opera resa oggi rarissima.

Dixit a 5 voci, con più strumenti, in modo minore.²⁹²

[189] *Dixit* a 5 voci, con oboè e trombe, in C.²⁹³

[193] <Elogio di Niccolo Piccini. Neapolitano>

[195] Elogio di Nicola Piccinni

Dopo la metà del XVIII secolo, in cui fiorirono per le cantate di camera, per la musica chiesastica, pe' drammi seri e buffi, i Vinci, i Duni, i Feo, i Pergolesi, seguiti dai Scarlatti, dai Porpora, dai Sarri, dagli Abos, dagli Hasse; indi i Jommelli, i Gluk, i Leo, i Durante, i Logroscino, i Fago; ecco che da questi e da altri che luminosamente fiorirono sino alla metà dello scorso secolo, da questi dico uscirono da' nostri tre con- [196] servatori uno sciame di elevatissimi ingegni e, fra gli altri, da S. Onofrio il primo fu il valoroso Piccinni, il Borghi, il Traetta, il Gazaniga, il Paesiello; da Loreto il bravo Sacchini, il Guglielmi, il Zingarelli, il Cimarosa; dalla Pietà i Tarchis, i Tritta, i Cafaro, i Bianchi ecc. Or, di costoro, ad onor de' nostri Conservatori, a gloria dell'arte, mantenuta e migliorata in codesti tre nostri musicali licei, a fronte sempre di ogni [197] altro fioritissimo stato di Europa, io ne farò in breve i più dovuti, distintissimi elogi, incominciando dal gran Piccinni, degnissimo di stare a fianco a' suoi stessi maestri.

Nella Biografia stampata in Napoli, articolo Piccinni, dice l'estensore del

289] I-Nc 19.5.18 Oratori 98 *olim* 18.4.8. Nel frontespizio dell'autografo, datato 1780, è annotato «Origine del Sala | Sigismondo Pne». Il manoscritto è citato nell'*Elenco* del 1826, n. 442: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 332.

290] I-Nc Mus. Rel. 3066(2-13) *olim* 494, 494a, 494b, *deinde* 28.8.31(1-4), 28.8.32(1-4), 28.8.32(1-4). Nell'*Indice* del 1801, p. 25.

291] Sartori n. 25321. La *Zenobia*, nella quale Rosa Tartaglini Tibaldi interpretava il ruolo eponimo, andò in scena il 27 dicembre 1760. Arie della *Zenobia* sono nel manoscritto I-Nc Arie 83.

292] Citato nell'*Elenco* del 1826, n. 127: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 318.

293] Il *Dixit* in do maggiore è in I-Nc 36.2.24 *olim* Mus. Rel. 3060.

di lui elogio, Signor Carlo Oliva, ch'ei nacque in Napoli nel 1717.²⁹⁴ Choron e Fayelle, nel loro *Dictionnayre*, copiando l'elogio fatto a questo illustre compositore dal [198] Signor Ginguené, amico intimo di lui, lo fanno nascere nel 1728.²⁹⁵ Nicola Piccinni ha fatto sempre dimora in Napoli, qui si è ammogliato, qui ha procreati de' figli, qui li ha educati ecc. Egli venne a studiare nel Conservatorio di S. Onofrio sotto Durante. Il nostro Oliva lo fa andare nel Conservatorio di Loreto, ed il Ginguené a S. Onofrio, sotto Leo, il quale non fu mai maestro di S. Onofrio. Io poi lo conob- [199] bi a S. Onofrio, a studiare sotto Durante, che molto amava il Piccinni, poiché era il più morigerato e 'l più serio fra gli alunni; e 'l fatto che racconta il Signor Ginguené della Messa nascostamente fatta dal Piccinni, onde ne fu castigato dal Durante,²⁹⁶ è un abbaglio, perché ciò accadde nel conservatorio di Loreto, tra Pietro Guglielmi e 'l Durante, che anche in quel conservatorio era primo maestro come in S. Onofrio; ed ecco cosa accade quan- [200] do si sta a relazione altrui. Ma lasciam costoro che lavorano di fantasia e seguitiamo il nostro racconto di questo elegante e dottissimo artista.

Nacque dunque nel 1728 Nicola Piccinni in Bari, da onesti parenti. Portò il nome dell'arcivescovo di Mira, santo e protettor del paese, del quale egli, in tutto il corso di sua vita, fu estremamente devoto.

Or, siccome nello sviluppo della prima età sua egli dimostrò una gran- [201] de proclività al canto ed alla musica, sicché non vi era luogo in Bari ove si facesse musica in cui egli non vi prendesse parte e non fosse il primo ad andarvi, particolarmente nelle chiese ove si solennizzasse qualche festività, dove egli si mischiava co' compagni a cantar messe, vesperi, litanie ecc., con tanta grazia e precisione che tutt'i suoi parenti, amici e paesani pregarono il di lui padre volerlo mandare in Napoli a studiare [202] in qualche conservatorio; onde, presa qualche raccomandazione, fu dal padre²⁹⁷ menato in Napoli e, nel 1739, egli entrò nel Conservatorio di S. Onofrio, in cui, sotto la direzione dello immortal Durante, egli apprese tutta l'arte musicale, sì pe' l canto, che pe' l suono, come per la composizione, ed in tutt'i tre generi riuscì perfettamente, e ciò per lo spazio di anni 12,²⁹⁸ nel qual tempo servì il luogo

294] *Biografia degli uomini illustri*, II, 1814, p. 29.

295] Cfr. Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, p. 4 e Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 144.

296] Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, pp. 5-7. In realtà, secondo Ginguené l'episodio coinvolge non Durante, ma Leo, che fu effettivamente primo maestro in Sant'Onofrio dal marzo 1739.

297] Onofrio Piccinni.

298] Dal 1742 al 1754, secondo Ginguené (*Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*,

con sod- [203] disfazione de' maestri, de' governanti, e fino de' stessi suoi alunni e compagni. Era il Piccinni di un costume così docile ed amabile che mai diè dispiacere a' superiori del Conservatorio, ma neppure ad alcuno de' suoi stessi compagni, i quali furono inconsolabili quando egli uscì dal convitto, che accadde circa il 1753. Io, in quel tempo, avea de' giovani amici in questo conservatorio, e vi andava spessissimo, ed ebbi il piacere di conoscere il Durante [204] e 'l Piccinni. Anzi, mi sovviene che poco dopo che il Piccinni era uscito da questo conservatorio, fui pregato dal Signor Delegato del Luogo, Signor Consiglier Caporuota del Sacro Regio Consiglio, Don Domenico Salomone, uomo di somma dottrina, avvedutezza e bontà, di far rappresentare agli alunni qualche commedia graziosa da me composta, per eseguirla nel seguente carnevale nel conservatorio medesimo, [205] siccome ubbidii, avendogli data e concertata la mia comedia in prosa intitolata i *Figliastri*, che non dispiacque. E mi sovviene benanche che concertai a cinque altri alunni un intermezzo con musica del Piccinni, ch'era già allora fuori del conservatorio, come ho cennato, del quale non mi sovviene al presente il titolo; ma mi rammento che vi era un'aria che cantava il buffo, la quale diceva:

[206] *Il Signor Don Polifonte
ch'è Dottor matricolato,
sappia lei ch'è mio cognato,
e alle nozze ci verrà.
Don Pacomio mio nipote,
che cervello sovra umano,
legge il greco, e l'egiziano
come io leggo il b. a ba.
Il famoso Don Tempesta,
capitan d'infanteria,
questo è nonno di mia zia,
e ne ha uccisi in quantità.*

Aria ch'era scritta veramente con molta grazia, come tutto l'intermezzo, il quale fu cantato in quel carnevale in tutt'i conventi e monasteri di Napoli, avendo tutti fatto a gara per [207] ascoltarlo.

Appena uscito dal conservatorio, il Piccinni fu pregato a scrivere un'opera pel teatro de' Fiorentini. L'opera buffa, in Napoli, sin dal cominciare del secolo xviii, era in uno stato felice, in quanto al gusto ed espressione, in tempo del Pergolesi e del Vinci, ma gli mancava un contrapposto, cioè quel distacco

pp. 5-7).

dal monotono, che non si può ottenere se non dalla forza di musica chiassosa, con terzetti, quar- [208] tetti, quintetti, che mantengono sempre svegliato l'uditorio colla musica complicata, col variar dei tempi, dei toni, delle proposte, delle risposte, delle fughe, de' canoni, de' rivolti ecc., e così destar sempre più l'attenzione e sazietà nell'uditorio colla novità sempre interessante quando si tratta di successioni armoniche sul gusto degli antichi madrigali; ora questo contrapposto all'armonia del canto semplice si era tentato dal siciliano Logroscino,²⁹⁹ che avea azzardato a terminare gli atti buffi col chiasso, ma questo [209] pensiero era per una quindicina o ventina di versi chiassosi che allo stante sparivano. Piccinni fu il primo che nel teatro buffo pensò di prolungare i finali degli atti in due o tre scene che davan luogo a diversi ritmi e perciò a diverse modulazioni, secondo il carattere e situazione di diversi personaggi, onde tutto portava con ciò novità e cangiamento; e delle volte i personaggi, lasciando la scena vuota, questa si cangiava, durando il termine, o sia il ritornello della scena compita; e qui, dopo il cangiamento della scena, cangiare di tono l'orchestra, cangiare [210] di tempo al comparire in teatro nuovi personaggi; in somma cangiar dal triste al lieto, o dal buffo al serio, o dal serio al buffo, e ciò dando una novità all'azione, al filo del dramma, al controposto degli attori del dramma medesimo; cosa che produsse una novità, novità che produsse nuova sorpresa nell'azione, adattata poscia ne' libretti buffi di tutt'i teatri d'Italia, e poi di tutta quanta l'Europa, e tutto ciò per la felice idea ed immaginazione del Piccinni, a cui diè maggior perfezione il nostro poeta Giovan Battista Lorenzi [211] ne' suoi finali del Socrate immaginario,³⁰⁰ posto in musica dal celebre maestro Paesiello, seguace ed amico del Piccinni, ambi alunni nel Real Collegio di Sant'Onofrio, e due compagni in Napoli, senza alcuna invidia tra loro nella carriera musicale.

Né solo in ciò siam debitori al Piccinni – nella direzione del teatro buffo in Napoli – ma, sempre per renderlo vieppiù dignitoso, cercò che sempre nel libro vi fossero stati due personaggi seri, per fare un controposto ai buffi ed alla musica buffa, e questi non inopero- [212] si, ma bene intrecciati nella condotta del dramma. Volea che nella prima alzata del sipario vi fosse stata qualche azione in iscena, o brillante o spettacolosa, da mettere in attenzione l'udienza, non solo colla musica, cioè coll'udito, ma ben anche col fatto e con lo spettacolo. Ed oh! Qui potessero farmi ragione i poeti de' suoi tempi, come Antonio Palomba, che scrisse la prima opera posta in musica dal detto Piccinni nel autunno pel Teatro de' Fiorentini nel 1754, intitolata *Le donne dispettose*.³⁰¹ Paquale Mililotti, anche mio intimo

299] Benché stabilitosi a Palermo, Logroscino era in realtà nativo di Bitonto.

300] Sartori nn. 22159 e 22160 (Napoli, 1775).

301] Sartori n. 8292.

amico, col suo libro degli *Spo-* [213] *si perseguitati*, Teatro Nuovo, 1769.³⁰² Ed un altro *Il vagabondo fortunato*, Fiorentini, 1773,³⁰³ *I viaggiatori*, Fiorentini, 1775,³⁰⁴ e l'*Enea in Cuma*,³⁰⁵ nello stesso teatro, nello stesso anno,³⁰⁶ e di tante altre commedie che ora non rammento, i cui libri furono scritti dai non mai abbastanza lodati Domenico Macchia, Pietro Napoli Signorelli, Giovan Battista Lorenzi, che potrebbero far pruova di quanto era intelligente il Piccinni negli affari di teatro e per la buona riuscita di un'opera, quando era scritta da un buon poeta e da un accorto maestro di musica. E [214] qui, per dar termine al presente articolo, basti il dire conchiudendo, che il nostro Piccinni, di quasi cento spartiti buffi e seri rappresentati in Napoli, niuno andò a male, e sempre vi erano cinque o sei pezzi di musica del più grande effetto. Io scrivo, a Dio grazia, in tempo che il Piccinni più non esiste, ma pur vi sono ancora esistenti cento e mille de' suoi ammiratori, che possono contestare le mie assertive per onor del vero, e per rendere sempre più immortali le glorie dovute al Piccinni, onore del [215] nostro regno.

Ed a confermare però il fin qui detto, non posso trascurare di mettervi un altro suggello col far menzione delle sue Cecchine, cioè prima la nubile, poscia la maritata,³⁰⁷ che fero più divulgar la sua fama in Europa, in cui non vi fu teatro in cui non si fossero rappresentate, e sempre con inudito concerto ed incredibile applauso.

E qui invio il lettore a leggere qual plauso ebbe in Napoli nel Real Teatro di San Carlo il dramma del *Gran Cid*, cantato dal Massanti, dalla Gabrielli e dal Raaf nel 17[66].³⁰⁸ Nel quale dramma [216] scrisse il Piccinni quell'inimitabil duetto *Fra l'ombre meste, o cara*,³⁰⁹ che sarà sempre, e per tutti i secoli avvenire, il capo d'opera del Piccinni, come ho narrato alla prima di queste memorie, alla pagina [70].³¹⁰

Dopo tanti dovuti applausi riscossi da così sublime maestro in Italia, non si aspettava mai che in Roma dovesse ricevere un affronto non meritato. Anfos-

302] La partitura parzialmente autografa, già appartenente al Conservatorio della Pietà dei Turchini, è custodita in I-Nc 16.3.27-28.

303] Sartori n. 24294.

304] Sartori n. 24769.

305] L'originale «ed *Enea*» è corretto da Kandler in «l'*Enea*».

306] Sartori n. 8892.

307] Sartori nn. 4175 e 4241. Rispettivamente *La buona figliuola*, Roma, 1760, e *La buona figliuola maritata*, Bologna, 1761.

308] Sartori n. 12453. L'anno è lasciato in bianco nell'originale. Ferdinando Mazzanti interpretava il ruolo di Rodrigo, Caterina Gabrielli quello di Climene e Anton Raaf quello di Fernando.

309] Il duetto è tramandato da una copia posseduta da Sigismondo, «Duetto del Sig.^r D: Nicola Piccinni cantato in S. Carlo | Dal Sig.^r Mazzanti, e dalla Sig.^{ra} Gabrieli nel 1767», I-Nc Arie 501/4.

310] In bianco nell'originale. Il riferimento è al tomo I, p. 70 del manoscritto sigismondiano (cfr. p. 20 dell'edizione).

si era andato in iscena col suo *Incognito perseguitato* nel 1773,³¹¹ e la sua opera avea ricevuto il più luminoso incontro. Andata in isce- [217] na l'opera di Piccinni, da' romani venduti ad Anfossi, non contenti costoro di averla fischiata, la tolsero dalla scena, e fecero rimettere l'opera di Anfossi, cosa che disgustò giustamente il Piccinni, e gli fé tosto abbandonar Roma, e ritornare in Napoli, ove soffrì una non indifferente malattia cagionatagli dall'ingiusto affronto ricevuto; ma, rincorato da' suoi amici, e ripresa la sua tranquillità, scrisse l'opera de' *Viaggiatori*, poesia del Mililotti, pel Teatro Fiorentini, nell'autunno del 1775, ch'ebbe un grato acco- [218] glimento da tutti coloro che amavan la musica; nel libro di codesto dramma si enuncia il Piccinni ascritto al servizio della Real Cappella.

Sembra che questo grande maestro avesse avuto a fissar la sua permanenza in Napoli, ed esser contento della sua sorte; ma egli agognava a sempre più migliorarla ed estendere la sua fama oltremonti. Amico com'egli era dell'ambasciator di Napoli a Parigi, l'illustre marchese Caracciolo, ottenne pe' l di costui mezzo, di passare in Francia, [219] al servizio di Sua Maestà la regina,³¹² del che farò in progresso onorata menzione.

E qui mi sento portato a dir ciò ch'io sento intorno a poveri maestri insultati delle volte da un partito d'uomini insensati, che *juste vel injuste* si mettono a parlar di ciò che non sanno e, mettendosi sotto a' piedi la riputazione d'un professore, che esponendosi al pubblico certamente si deve credere ch'egli debba fare il meglio che sa per acquistarsi un buon nome, per aprirsi la strada [220] al disimpegno di una professione nella quale senza un buon nome non si va avanti. Il pubblico dunque è obbligato con un dovere preciso di approvare sempre, e, se mai non trova ciò ch'ei vorrebbe, non è ben fatto fischiare, urlare, tirar de' merangoli,³¹³ e far simili impertinenze, perché ciò avviliisce il maestro e lo mette in disordine, a segno che non c'è poi più modo di migliorarlo, pensando e temendo di aver sempre l'istessa sventura. I fischi, gli urli non [221] sono di una culta nazione, né da permettersi da un governo che prenda conto de' pubblici affari, e che cerchi di proteggere e rincorare le belle arti.

Porpora era in un tempo in cui non si giungeva a' presenti sarcasmi e viltà, ma il silenzio, il disprezzo e l'uscirsene dal teatro lasciando l'opera incompiuta, eran segni non equivoci di poca soddisfazione. Questo maestro si accorgeva più o meno se l'opera sua era stata gradita o non, e, uscendo dal teatro, dimandava al suo cameriere- [222] re come l'opera avesse fatto incontro. Egli delle volte rispondeva per esempio: «Maestro, non sempre si può avere esito felice. La compagnia... L'orchestra... Il libro... ecc.»; e l Porpora diceva:

311] Sartori n. 13017. *L'incognita perseguitata*, Roma, 1773.

312] Maria Antonietta.

313] Cioè delle arance.

«Ho capito», ed, in ciò dire, gli dava due once. Il Cameriere si accorse, dopo qualche tempo, che, quando l'opera non incontrava ed era andata male, il padrone gli dava due once, e quando l'opera dava segni di essere estremamente piaciuta, il padrone non glie ne dava che una. Meraviglia- [223] to più d'una volta, gli dimandò la ragione di questo paradosso, ed il padrone, ridendo, rispose: «Senti, sciocco! Quando i spettatori sembra a te che sono disgustati, ciò avviene ch'essi non han capita l'opera e molto meno la mia musica; e, per conseguenza, sono come in una nuvola, né i cantanti han fatto capire colla esecuzione delle loro parti e caratteri il nerbo, il forte dell'azione, né han saputo dare alle loro parti che rappresentano quel carattere che loro conveniva per la in- [224] telligenza dell'azione medesima» e ciò non dipendeva dalla musica, ma dal libro e dagli esecutori, e perciò l'onore suo era sempre salvo, perché egli scrivea sempre con lo stesso impegno e dovere. «E perciò ti regalo il doppio, perché tu dica che io, in qualunque evento, son sempre contento di me stesso e dell'opera mia, onde il pubblico nulla abbia a rimproverarmi che mi abbia risparmiata fatica, o usata negligenza per ben servirlo».

Ecco come pensavano gli anti- [225] chi maestri, e non facevano come oggi fanno alcuni moderni che stanno in candelieri,³¹⁴ che per risparmiar fatica si fanno accomodar le parole di alcune arie o duetti, e delle volte altri pezzi di altri maestri forestieri, e diventano le gazze di Esopo, ornate con le penne aquiline.³¹⁵ Oh, vergogna, oh, rossore!

E qui mi si perdoni se prendo a narrare un fatto accadutomi con un bravo giovine mio amico, uscito maestro dal conservatorio della Pietà, che aveva buona scuola di [226] canto, e perciò profittava di molte lezioni. Egli ambiva di scrivere un'opera a San Carlo, quindi mi pregò che io lo avessi raccomandato al mio amico Jommelli; io lo condussi meco, perché questo grand'uomo l'avesse esaminato, e lo trovò attissimo a scrivere un'opera seria, avendogli l'amico fatte osservare diverse composizioni ch'egli disse esser sue, come veramente lo erano. Sicché Jommelli parlò coll'impresario Amadori,³¹⁶ che lo scritturò per l'opera dell'està, e se [227] gli diè il libro quattro mesi prima. Passò il carnevale, la quaresima, venne la Pasqua, e 'l maestro poco si curava di scrivere, perché avea preso a far la corte alla seconda donna dell'opera.

314] L'espressione significa "essere in vista".

315] Sigismondo allude probabilmente alla favola della *Gazza ornata con le penne del pavone*, la cui morale recita che «Credesi impunito l'appropriarsi l'altrui sapere. Tosto o tardi se ne burleranno» (*Le favole di Esopo opera di un anonimo francese colla traduzione italiana*, Napoli, Pasquale Tizzano, 1823, pp. 77-79). La favola corrisponde a quella del *Graculus superbus et pavo* di Fedro (I,3).

316] Giovanni Tedeschi detto Amadori, contraltista allievo di Bernacchi, dopo una carriera internazionale inaugurata nel 1748 al S. Carlo, dal 1764 al 1772 ne fu l'impresario.

L'impresario si lagnò con Jommelli della oscitanza del suo raccomandato. Si giunse a segno di arrestarlo in casa, perché compisse l'opera, cinque o sei giorni prima di andare in scena; ma vi mancava ancora il duetto. Il maestro, confuso, andò a buttarsi a' piedi di Jommelli, perché [228] gli agevolasse tal fatica, ed il povero Jommelli gli trovò un suo duetto che combinava con le parole del libro. Il maestro si servì dell'opera di Jommelli, senza che alcuno, fuor di me, sapesse l'arcano. L'opera andò in scena e non vi fu male; ma si potrebbe credere? Costui, il duetto originale improntatogli non voleva più restituirlo, e non ci volle poco per riaverlo. Ecco come questi ragazzi badano al proprio onore ed al loro proprio vantaggio. Si può basare sulla di loro parola? Veramente uomo d'onore! Bravo [229] amico, anzi Amicone.³¹⁷ Ma questa fu la prima ed ultima opera ch'egli scrisse.

Or, seguitando il Piccinni la sua idea di non volere abbandonar Napoli, cominciò a cercare di farsi udir per le chiese e, invitato da' Padri Crociferi di San Camillo de Lellis, compose tosto un *Dixit* ed una Messa a 5,³¹⁸ che andò a concertarla nella Casa Professa di questi Padri delle Crocelle ai Mannesi,³¹⁹ ove concorse la maggior parte de' dilettanti e professori napoletani, che rimase incantata al nuovo, ricercato, sublime ed insieme divoto stile del Piccinni nella musica chiesastica; e ne' [230] vespri, e nella mattina della festività del Santo, vi fu grandissimo inusitato concorso alla chiesa, ed in specie de' teatristi, per udir con inusitato piacere il Piccinni trattare, con uno stile tutto affatto diverso dal teatro, musica nella chiesa.

Ma ciò fu un lampo, e solo per lasciarci sentire ed invogliarcene, la musica chiesastica, poichè poco dopo fu richiesto dall'Accademia di Parigi a comporre nell'opera eroica, e divenire maestro di Sua Maestà la Regina di Francia; e ciò pei maneggi usati dal nostro [231] Piccinni coll'illustre Marchese Caracciolo, ambasciatore ivi del Re di Napoli, ed intimo di lui amico e protettore. Piccinni, però, fu obbligato a fare tal maneggio, perchè la sua cara metà, la Signora Donna Vincenza Sibilla, da lui teneramente amata, e che lo comandava a bacchetta, così avea determinato; ma Piccinni a malincuore si vedeva obbligato ad uscir da Napoli. Egli riflettea a sì lungo e spinoso viaggio, dovendo marciare colla metà di sua famiglia; ma la Si- [232] billa replicava che finalmente si andava a prendere una volta la sua situazione pel rimanente di sua vita, per aprire una

317] Antonio Amicone compose per il San Carlo un *Achille in Sciro*, che fu dato il 13 agosto 1772 (Sartori n. 179). L'opera è citata nell'*Indice* del 1801, p. 1.

318] Dovrebbe trattarsi della Messa a 5 in sol minore, I-Nc 21.6.3. La composizione compare nell'*Elenco* del 1826, n. 70, dei manoscritti sigismondiani: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 315.

319] Monastero dei Crociferi, Chiesa di S. Maria Porta Coeli (Le Crocelle ai Mannesi) (cfr. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, II, p. 102).

porta al vantaggio de' propri figli, per farsi un nome immortale, situato in una corte la più brillante di tutta Europa. «Per lo viaggio, vendi la tua musica; già n'hai abbastanza. Vendi le mie gioie, me le farò al doppio. Finché giungeremo a Parigi spenderemo del nostro; ma ivi giunti, troveremo per noi i tesori aperti, e si guizzerà nell'oro. Come sei [233] così miserabile di spirito! Le tue Cecchine ti hanno aperta così nobile strada, e tu la disprezzi? Jommelli chi era? Un nulla. Va a scrivere l'*Astianatte* a Roma³²⁰ e incontra. Passa a Bologna: concorre, ed è diventato membro dell'Istituto. Va in Venezia; ed è fatto maestro del conservatorio delle donzelle. Torna in Roma, scrive pel Duca di Yorch l'*Oratorio della passione*,³²¹ e dal Papa Lambertini, di moto proprio, è fatto coadiutore di Bencini per la Cappella di San Pietro.³²² Il Duca di [234] Wittemberga lo chiama alla sua Cappella, al suo Teatro, alla sua Camera; ecco fatta la situazione di Jommelli. Nicola Porpora, appena esce dal Conservatorio, comincia la carriera teatrale in Italia, in Venezia, in Germania: passa in Inghilterra ed ivi trova i suoi tesori. David Perez, appena esce maestro in Napoli, che è chiamato alla corte di Lisbona, e si situa in Portogallo;³²³ Giuseppe Bonno, mantenuto dalla corte cesarea in Napoli nella Pietà (e tu ben lo conosci)³²⁴ sta al presente al ser-[235] vizio della Imperial famiglia in Vienna; né abbisogna di altro. Rammentati ancora di Nicola Conforto, napolitano, passato al servizio della Real corte e cappella di Madrid, che ivi ha inchiodata la ruota di sua fortuna; e tu, cui il cielo si è degnato per sua clemenza dar tanti talenti, vedendoti aperta una strada a fermar la tua ruota in una capitale così rispettabile, ove oggigiorno si fatica a tutta possa a dare il massimo risalto a quest'arte, e ti chiama [236] a parte di tale interessatissima opera, tu vuoi ricusarti? E non ti vergogni di tal codardia? Che si dirà di te?...» E qui parmi di veder commosso Piccinni alle convincenti parole della sua cara metà, e dirle: «Via, via, Vincenza cara, basti così; facciasi ciò che brami; ecco, vado a rispondere al Ministro, accettando l'onore; e farò al direttore del Collegio i dovuti ringraziamenti. Tu intanto pensa a far lo bagaglio per la partenza, ed io penserò al restante»; e così fu fatto. [237] Piccinni,

320] Sartori n. 3277 (Teatro Argentina, Carnevale 1741). In realtà il decollo della fortuna di Jommelli andrà fatto risalire al *Ricimero re de' Goti*, dato sulle medesime assi un anno prima.

321] *La passione di Gesù Cristo*, Roma, 1749. Sigismondo ne realizzò due copie tuttora in I-Nc: Cantate 169 *olim* 21.3.26 e 21.3.25, quest'ultima «copiata per proprio uso dal D.r D. Giuseppe Sigismondo, 1772» e citata nell'*Elenco* del 1826, n. 529: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 335.

322] La nomina risale al 20 aprile 1749.

323] In realtà trascorsero quasi vent'anni tra il compimento degli studi in conservatorio (1733) e la nomina di Perez alla Corte di Lisbona (1752).

324] Bonno, nato a Vienna da padre bresciano, fu inviato dalla Corte imperiale a studiare a Napoli, dove si trattenne dal 1726 al 1736. Si deve soltanto a questo passo di Sigismondo l'informazione secondo cui Bonno fu allievo della Pietà dei Turchini.

Vincenza, un loro figlio d'anni 18,³²⁵ ed un giovane inglese allievo del Piccinni,³²⁶ giunsero a Parigi in dicembre 1776. Smontano a dirittura dal Ministro, che gli riceve gentilmente, e l'invia in un piccolo appartamento, fatto accomodare per essi loro; ma, dopo un mese, passarono ad abitare in altro nobile appartamento, nella contrada detta di Sant'Onorato, e rimpetto all'abitazione di Monsieur Marmontel, incaricato di accomodare i drammi di Monsieur Quinò per lo tea- [238] tro in musica, e di accudire presso Piccinni, che dovea metterli in musica. Ma ecco come in ciò dovè condursi Marmontel, e qual laborioso travaglio dovettero per un anno intero operare Marmontel e Piccinni; ecco come cel fa sapere Monsieur Ginguené nel citato articolo Piccinni.³²⁷

«Dès qu'il put s'y établir (il Piccinni), il se mit à travailler. Il avait d'abord un grand travail à faire, car il ne savait pas un mot de français». Ma Piccinni non era andato ivi [239] a mettere in musica un *Dixit* o un *Confitebor*, e quei benedetti dittonghi, che ad un modo si scrivono, ad un modo si leggono, ad un altro si pronunciano? Ma che accadde? Piccinni colla grammatica in una mano, e 'l dizionario in un'altra, pieno di socratica pazienza, sotto la disciplina del Marmontel, fatica come un cane ad acquistar la gorga più che a capirne il senso; ma non prima di un anno fu in istato di prender la pen- [240] na, per cominciare il travaglio della musica.

Piccinni avea in Parigi un terribile rivale a combattere, nulla meno che il tedesco italianizzato e dotto maestro Cristoforo Cluk, il quale, chiamato prima del Piccinni a Parigi, avea già rovesciata da' fondamenti l'antica musica francese, colla sua *Ifigenia in Aulide*, coll'*Orfeo*, coll'*Armida* ecc., e tirato al suo partito, colla novità della sua musica, Giovan Giacomo Rossò e tutti i mu- [241] sicanti della nazione francese. Or Gluk si trovava in Vienna quando capitò Piccinni in Parigi, e prese un tale affare a suo scorno, e ne fé coll'Accademia i suoi risentimenti, e questo disgusto fu un preambolo de' travagli sofferti da Piccinni in tutto il tempo che si trattenne in Parigi, avendo avuto a combattere con una nazione entusiasta in un tempo in cui si trattava di distruggere l'antica musica francese, introdotta dal Lulli, che a buon conto poi non era [242] che un italiano, ed introdurci un nuovo gusto con abolire l'antico. La battaglia cominciò con un entusiasmo terribile contro il novello *Roland* che dovea andare in scena, e particolarmente contro il novello maestro napoletano che dovea vestirlo di nuova musica, e ciò ne' fogli periodici, con carte volanti, con poesie piene di sarcasmi contro i maestri italiani, e più contro i Pulcinelli napoletani, che il povero maestro Piccinni si trovò per le mille pentito di esser- [243] si posto a

325] Giuseppe, il primogenito, nato nel 1758.

326] John Butler.

327] Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 149. Si trascrive direttamente dall'originale.

tanto impegno. Se ne lagnò colla sua Sibilla, che l'avea messo in tali angustie, e malediva il momento ch'erasi lasciato persuadere. Ma così come avvanzavansi i concerti, cresceva più il frastuono della caduta, e Piccinni, sempre sereno, confortava anzi il povero Marmontel a non prendersi tanta pena, che poi preso a poco l'affare andava tutto a suo conto; ed intanto la caduta si annunciava sicura ne' caffè, ne' giuochi pubblici, in tutt'i ridotti, in tutte le più frequentate conver- [244] sazioni, a segno che la Sibilla si ostinava con le lagrime agli occhi, volea che egli non si presentasse quella prima sera al teatro, e così tutta la famiglia ed i suoi più stretti amici e costernati, colle lagrime agli occhi gliel chiedevano, che il Piccinni, preso come da un estro gridò forte: «Eh via, finitela, e lasciatemi andare. Ma che diavolo, siamo qui tra barbari! Anzi, siamo presso la più dolce, la più pulita nazione dell'Europa intera. Se non mi vogliono stimare come maestro di musica, [245] dovranno stimarmi come uomo e come straniero. A rivederci: io vado allegramente e tranquillo tornerò, qualunque cosa succeda.» E così accadde, perché, malgrado qualche principio di partito che voleva svilupparsi, la musica interessava assaissimo in ogni pezzo che gli legava la voce e le mani, e Piccinni fu condotto in trionfo alla casa, malgrado tutto il partito a favore del Gluk; ma non solo per le bellezze, gusto e varietà de' [246] pezzi dell'opera, quanto per le grazie delle quali era piena a bizzeffe la musica da ballo, inventato ed eseguito da Dauberval e Vestris padre e Mademoiselle Guymard, che non poteva vedersi migliore per la esecuzione, né più grata ad udirsi per la musica del Piccinni.³²⁸

Ecco venuto a buon porto il primo pezzo in Parigi, minacciato da orribili tempeste ed ancorato il legno da resistere a più crudeli [247] uragani. Piccinni seguita la sua missione col massimo entusiasmo della nazione; quando ecco che il bravo, amabile, grazioso Sacchini, dopo essere stato in Londra, assassinato dalla crapula e dal giuoco, dopo avere ivi fatta la più sorprendente fortuna e poscia la più vergognosa fallenza, scappa alla sordina dalla capitale dell'Inghilterra e se ne viene a Parigi, per raccogliere in Parigi ciò che avea ba- [248] rattato in Londra; e il nostro Piccinni seguì il suo corso. Scrisse l'*Alys*, indi la *Didon*, che venne universalmente stimata un capo d'opera dell'arte; indi nel 1783 *Le dormeur réveillé* e *Le faux Lord*. Nel 1784, *Diane et Endimion*, e, nel 1785, *Penelope*. Sacchini, per altra parte, stretta intima amicizia con Piccinni, diede l'opera in febbraio 1783 *Renaud* e seguita poscia dalla *Chimene*,³²⁹ da *Dardanus*, che furono sofferte dalla nazione [249] perché applaudite dal Piccinni. Ma, avendo egli in seguito scritto l'*Edipo a Colono*,³³⁰ ebbe il Sacchini tali e tanti contrasti e dispiaceri che l'avean fatto determinare

328] Il *Roland* andò effettivamente in scena con successo il 27 gennaio 1778.

329] *Chimène*.

330] *Oedipe à Colone*, composto nel 1785. Nell'originale: «Colorno».

a ritornare in Londra, avendo i suoi amici aggiustati i suoi interessi; ma, a 7 ottobre 1786, in età di 51 anni, replicatogli un tocco apoplettico, se ne morì. Gluk, parimenti, se ne morì in Vienna nel principio dell'anno 1787, e 'l nostro Piccinni tessé loro due bravi elogi, molto ben [250] tagliati.³³¹

Eppure questo grand'uomo, tanto bravo nella sua professione, tanto onesto, tanto costumato, tanto amato e favorito dal suo re in Napoli, tanto protetto ed onorato dalla regina di Francia, si fa trascinare dal partito rivoluzionario nella fine del secolo diciottesimo. Chi avrebbe potuto mai immaginarlo? Eppur così fu. Il guasto in cui fu Parigi per la rivolta del 1789 piomba fra gli altri su coloro ch'erano a carico della [251] Real corte, per cui il Piccinni trovossi in terribili angustie, onde pensò di tornare in Napoli, avendo perdute tutte le sue pensioni e, presa licenza dal Liceo musicale, con la scusa di dover assistere alle nozze d'una sua figlia in Napoli,³³² onde partì da Parigi a' 13 luglio 1791, e giunse verso la fine di settembre. Presentossi a Sua Maestà il re di Napoli, ch'ebbe gran piacere di rivederlo; udendo le sue angustie gli accordò una pensione, [252] gli comanda di rimettere in iscena il suo *Alessandro nell'Indie*, che avea fatto 17 anni prima;³³³ e così fu fatto, avendoci rifatto tre arie ed un terzetto ch'ebbe un incontro sublimissimo. Ma ebbe l'impudenza che, nella serata delle nozze di sua figlia, non so quanti biglietti e carte della rivoluzione di Parigi andò dispensando ai convitati: cosa che, fattasi pubblica, produsse una diffidenza nella sua persona, che fu assoggettata ad una stretta sorveglianza che durò sino al 1798, [anno] in [253] cui, trovandosi a cantare in San Carlo, il bravo tenore David gli procurò una scrittura per Venezia ed, unito col consiglier Mattei, impetrarono dal clementissimo sovrano il perdono al Piccinni e la licenza di portarsi al suo destino, siccome graziosamente ottennero.³³⁴ E così il nostro sconsigliato maestro ebbe il suo passaporto per Venezia, e di là se ne passò tosto in Parigi, ove trovò saccheggiata tutta la sua musica, ma fu tosto rimesso nel [254] possesso della sua carica nel teatro, per cui ebbe a sostenere grandissimi travagli per riscuotere i suoi appuntamenti, per sé e per la sua famiglia. Onde, fortemente attaccato nella salute, essendo di nuovo attaccato da una forte paralisi, passò con tutta la sua famiglia a Passy, luogo campestre; ma, vedendo che tardava molto il ristabilimento degli affari di sua casa, complicati con quelli di sua salute, più si aumentò il suo male, che passò agli eterni riposi agli 7 maggio 1800, e fu [255] ivi sotterrato nella se-

331] Sacchini morì il 6 ottobre 1786, Gluck il 15 novembre 1787. Per gli elogi dedicati da Piccinni ai due colleghi cfr. le note 82 e 117 a questo tomo.

332] Chiara (Chiarella).

333] Diciotto, per la precisione. Rispettivamente Sartori nn. 812 (12 gennaio 1774) e 844 (12 gennaio 1792).

334] Nel gennaio 1789 Giacomo David era impegnato al San Carlo nell'*Antigono* di Antonio De Santis (Sartori n. 2192).

poltura del Comune, sulla quale su d'un marmo nero gli fu fatto incidere da un suo amico il seguente epitaffio:³³⁵

Ici repose
Nicolas Piccinni
Maître de Chapelle Napolitain
célèbre en Italie
en France
en Europe
cher aux arts et à l'amitié:
né à Bari dans l'Etat de Naples
en 1728
mort à Passy le 17 floréal etc.

La piazza istituita per Piccinni nel Conservatorio di musica in Parigi fu data al compositore Monsigny colla condizione che la metà di cinquemila franchi d'onorario assegnati a que- [256] sta piazza dovessero pagarsi a Madama Piccinni, come pensione alimentare.

Egli lasciò suoi successori Luigi ed Alessandro, suoi figli.³³⁶ Il primo nato in Napoli circa il 1765, allievo di suo padre. Egli nel 1785 diè nell'opera comica in Parigi *Les Amours de Cherubin*, parole di Monsieur des Fontaines;³³⁷ nel 1788 nel teatro di Beaujolais *La suite des chasseurs et la laitière*.³³⁸ Nel 1791, ritornato in Napoli con suo padre, ei compose due opere: *Gli accidenti inaspettati*³³⁹ e *La serva onorata*.³⁴⁰ Nel 1793 in Venezia *L'amante statua*;³⁴¹ a Genova *Il ma-* [257]

335] Si trascrive direttamente da Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, p. 155. Ginguené (*Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, nota 78, p. 142) identifica il promotore della targa con Joseph, barone di Neveu, allievo di Piccinni, la cui identità è discussa, senza che si portino evidenze decisive, da *A Dictionary of Musicians from the Earliest Ages to the Present Time*, London, Sainsbury, 1824, II, pp. 225-226.

336] Sigismondo riprende le informazioni dalle rispettive voci in Choron – Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, pp. 156-157.

337] 4 novembre 1784.

338] Dennis Libby (voce "Piccinni Luigi", in *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992, III, pp. 1005-1006: 1006) considera il lavoro, attribuito a Luigi Piccinni anche da Fétis, di paternità dubbia.

339] Non rappresentato a Napoli, bensì a Roma nel 1792.

340] Libby (voce "Piccinni Luigi", in *The New Grove Dictionary of Opera*) tace su questo titolo.

341] Sartori n. 1069 (Venezia, 1794).

trimonio per raggio;³⁴² a Firenze *La Notte imbrogliata*;³⁴³ a Napoli la cantata *Ero e Leandro*, che compose per Madame Billington,³⁴⁴ cantante di prim'ordine. Nel 1796 passò alla Corte di Svezia, ove rimanè per sei anni, ove scrisse molti prologhi, opere, e fra le altre *Il sonnambulo*; indi nel 1801 tornò in Parigi, ove nel Teatro dell'opera ha scritta un'opera di Marmontel in tre atti intitolata...,³⁴⁵ ove seguita tuttavia a farsi onore.

Alessandro poi, nato in Parigi nel 1780, è divenuto membro dell'Accademia di Sua Maestà, impiegato ne' spettacoli della Corte e nell'Accademia di musica; appre- [258] se l'arte sotto il maestro Monsieur Lesueur, addetto alla Cappella imperiale, e sino al 1810 avea fatte le seguenti opere, cioè al Teatro della Montancier *Le terme du voyage*³⁴⁶ ed altre cinque opere;³⁴⁷ al Teatro des Jeunes Artistes *Arlequin au village*³⁴⁸ ed altre tre;³⁴⁹ al³⁵⁰ Théâtre Saint Martin, dov'era capo d'orchestra, ha fatto *Romulus*, *Robinson Crusoe*³⁵¹ ecc.; nel Teatro Feydeau *Avis au Public*³⁵² ecc. Insomma, i figli de' bravi maestri sono come i figli dei cani da caccia, che nascono imparati. Ne abbiamo l'esempio nel figlio di Pietro Guglielmi, chiamato Pietro [259] Carlo,³⁵³ morto ultimamente, che nella musica [di] mezzo carattere avea superato il padre; Andreozzi,³⁵⁴ nipote del gran Jommelli, nacque maestro e sotto la scuola del zio non volea saperne una maledetta; Luigi Caruso, napolitano,³⁵⁵ figlio d'un mediocre maestro, con piccole cognizioni appena sapeva toccare un po' il cembalo; con una compagnia d'amici pose loro in musica

342] Verosimilmente Sigismondo si riferisce al *Ratto della pupilla*, Genova, 1795 (Sartori n. 19513). Il libretto l'annuncia come «musica nuova composta recentemente in Genova dal celebre maestro sig. Luigi Piccini napolitano».

343] Libby considera il lavoro di dubbia attribuzione.

344] Kandler aggiunge la 'g', dimenticata dal copista.

345] Il titolo è lasciato in bianco. Sigismondo si riferirà a *Le Cigisbé, ou Le fat corrigé*, «comédie mêlée de musique» in tre atti su libretto di Marmontel, rappresentato al Feydeau il 25 febbraio 1804. All'Opéra Luigi Piccini presentò il 24 gennaio 1810 *Hippomène et Atalante*, ma in due atti e su libretto di Lehoc.

346] Teatro Montansier-Variétés, 1804.

347] Sono noti solo *L'entresol*, 1802, e *Les deux voisins*, 1804.

348] 1801.

349] In realtà altre nove: *Les billets doux*, *Les deux maîtres*, *Le pavillion*, *La physionomie*, *Rien pour lui*, *Arlequin bon ami*, *Les deux issues*, *La femme justifiée* e *La pension des jeunes demoiselles*.

350] Nell'originale: «au».

351] Sulle scene del Porte-St-Martin risultano *L'amant rival de sa maitresse*, 1803 e *Le désastre de Lisbonne*, 1804.

352] *Ou Le physionomiste en défaut*, 1806.

353] Pietro Carlo Guglielmi (1772-1817) era formato al Conservatorio di Loreto.

354] Gaetano Andreozzi (1755- 1826), nipote e allievo di Jommelli (fu chiamato Jommellino), ebbe una carriera di successo come operista tra il 1781 e il 1815.

355] Luigi Caruso (1754-1823) fu allievo di suo padre Giuseppe e di Nicola Sala.

un intermezzo, e questo piacque; sapeva un po' toccare il violino, il traverso; volle andare a trovar un suo zio fabbricante di strumenti da fiato in Portogallo, ch'era molto ricco, il quale [260] l'accolse con piacere. Ma il vecchio aveva al suo servizio alcune giovanette in casa e 'l nipote voleva anch'egli godere de' piaceri del zio; fu cacciato via dal medesimo ed il povero Caruso, non avendo aderenze, non sapendo la lingua, andava suonando il traverso pe' caffè e buscava qualche elemosina. Egli trovò un signore portoghese che, volendo imparare il traverso, sel recò in casa, ove poco si trattenne, perché capitò in Lisbona una donna italiana, chiamata Marianna de Mena, scritturata per uno di quei teatri, la quale per istrada avea perduto il suo maestro di [261] musica, colpito da un tocco apopleptico, onde in Lisbona cercava se vi fusse qualche italiano da supplire le di lui veci. Dunque il maestro supplente fu trovato, e 'l nostro Luigi prese licenza dal portoghese, che per altro seguì le sue lezioni di flauto, ma andò ad abitar colla Marianna sino al terminar della di lei scrittura. Ma la buona cantante, chiamata in Italia non so in qual teatro, non volle accettar la scrittura se l'impresario non avesse fatta scrivere la prima opera dal nostro maestro Caruso; e tutto ebbe ottima riuscita pel maestro e per la discepola. Or code- [262] sta opera fé la buona sorte del maestro, perché cominciò la carriera di maestro professore napoletano, e le sue opere sono leggiere, ma chiare, naturali, armoniose, ed hanno sempre avuta ottima accoglienza. Il bravo Francesco de Majo,³⁵⁶ figlio di Giuseppe, ch'era maestro della Real Cappella, studiò da dilettante sotto la scuola del padre, ma, innamorato di una brava canterina e non avendo potuto avere il paterno assenso di sposarla, si divise dal padre facendo il maestro di musica, e fu migliore di [263] suo padre pel teatro e per la Chiesa, di cui a suo luogo farò un breve elogio, perché fu mio condiscipolo nella retorica e nella logica, e sempre rimasti in buona amicizia per tutto il tempo di sua vita, che fu molto breve.

Delle opere del Piccinni che si sono da me raccolte pel Reale Archivio del Conservatorio in San Sebastiano:

Opere francesi stampate:

Roland, rappresentata la prima volta nella Reale Accademia di Parigi, a 27 gennaio 1778.³⁵⁷

Atys, rappresentata la prima [264] volta a Fontanablò innanzi Sua Maestà a' 19 ottobre 1783, e nella Reale Accademia al 1° dicembre detto anno.³⁵⁸

³⁵⁶] Gian Francesco de Majo (1732-1770).

³⁵⁷] Paris, La Chevardière, 1778 ca. I-Nc Rari Cornice 3.25, 26, 27 *olim* 56.2.48, 49, 50. La partitura di *Roland* è citata nell'*Indice* del 1801, p. 22, proveniente dalla collezione di Maria Carolina.

³⁵⁸] Paris, La Chevardière, 1780 ca. I-Nc Rari Cornice 1.17 *olim* 10.3.11. La partitura di *Roland* è citata nell'*Indice* del 1801, p. 22, proveniente dalla collezione di Maria Carolina.

Diane et Endimion, rappresentata la prima volta nella Reale Accademia a' 7 settembre 1784.³⁵⁹

Penelope, rappresentata innanzi a Sua Maestà al 1° novembre 1785, e nella Reale Accademia a' 9 dicembre detto anno.³⁶⁰

Sieguono i spartiti originali che sono in Conservatorio:

1768. *Artaserse*, Napoli³⁶¹

*Ipermestra*³⁶²

1774. *Olimpiade*.³⁶³

1779. Napoli, *La buona figliola maritata*:³⁶⁴ manca la [Buona figliola] zitella

[265] *La locandiera di spirito*³⁶⁵

*Zenobia*³⁶⁶

Gionata, oratorio³⁶⁷

*Catone in Utica*³⁶⁸

*Alessandro nell'Indie*³⁶⁹

1769. *Demetrio*³⁷⁰

*Ercole al Termodonte*³⁷¹

1767. *Il Cid*, San Carlo, 1767³⁷²

L'Ipermestra

*Il Demofonte*³⁷³

359] Paris, Huguet, 1784 ca. I-Nc Rari Cornice 2.12 *olim* 41.3.18.

360] Paris, Huguet, 1786 e Des Lauriers, 1792. I-Nc Rari Cornice 3.22,23 *olim* 41.3.23 e 67.8.8.

361] I-Nc 15.1.7-8. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

362] Due copie (Sigismondo ne registra effettivamente una seconda più sotto): I-Nc 16.3.9-10 *olim* Rari 1.7.14-15, segnatura coeva II.B.11-12-13, parzialmente autografo, e 30.3.18-19 *olim* Rari cornice 3. 9-10. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

363] I-Nc 15.1.11 *olim* Rari 2.2.15 *olim* 15.1.2, *deinde* 16.5.5, dalla collezione di Maria Carolina (nell'*Indice* del 1801, p. 21), e 15.1.12 *olim* Rari 2.2.16 *olim* 2.2.3, *deinde* 16.5.6, parzialmente autografo.

364] I-Nc Rari Cornice 1.26 *olim* 30.3.1. Cit. nell'*Indice* del 1801, p. 21, e nell'*Elenco* del 1826, n. 436: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 332. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

365] I-Nc 30.3.2-3 *olim* Rari cornice 2.3-4. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

366] Due partiture in I-Nc: 16.3.38-39 *olim* Rari 1.8.19-20, autografo, e Rari Cornice 4.13-15 *olim* 30.3.34-35-36, proveniente dalla raccolta di Maria Carolina citata nell'*Indice* del 1801, p. 21.

367] I-Nc 30.3.15-16, citato nell'*Indice* del 1801, p. 21, e nell'*Elenco* del 1826, n. 445: cfr. Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca*, p. 332.

368] I-Nc Rari Cornice 1.23-25 *olim* 30.4.38-40. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

369] I-Nc Rari Cornice 1.9-11 *olim* 30.4.30-32. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

370] I-Nc 30.3.4-6 *olim* Rari cornice 2.7-9. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

371] I-Nc 30.3.9-10 *olim* Rari cornice 2.20-21. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

372] I-Nc 16.4.17-18 *olim* Rari 2.1.15-16. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

373] I-Nc 15.1.9-10 *olim* Rari 2.2.13-14, *deinde* 16.5.3-4. Nell'*Indice* del 1801, p. 21 è descritto come «originale. Mancante della Sinfonia».

*L'Artaserse*³⁷⁴
*L'Antigono*³⁷⁵
*Cajo Mario*³⁷⁶
*Il re pastore*³⁷⁷
*Cesare e Cleopatra*³⁷⁸ 1766. *La molinara*³⁷⁹
 1773. *I furbi burlati*³⁸⁰
 1769. *I sposi perseguitati*³⁸¹
*Gelosia per gelosia*³⁸²
 1771. *La Corsara*³⁸³
 1774. *Le contadine bizzarre*³⁸⁴
*Gli amanti mascherati*³⁸⁵
 [266] *La finta baronessa*³⁸⁶
*Monsiù Petiton*³⁸⁷

374] Tre partiture in I-Nc: «ARTASERSE | Di D. Niccola Piccinni Napolitano | Atto Primo | Napoli per li 4. Novembre 1768. Nel R. T. di S. Carlo», Rari Cornice 1.12-14 *olim* 30.4.33-35, sul cui frontespizio è annotato: «Appartenente al R^l Archivio di S. Sebastiano. Sigismondo archivario», 15.1.7-8 *olim* Rari 2.2.11-12, *deinde* 16.5.1-2, parzialmente autografo, e 16.4.5-6 *olim* Rari 2.1.3-4, autografo; nell'*Indice* del 1801, p. 21 («appartenuto a S. M.»).

375] Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

376] I-Nc 16.4.9-10 *olim* Rari 2.1.7-8. Autografo. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

377] I-Nc 16.3.20-21 *olim* Rari 1.8.1-2. Autografo. Nell'*Indice* del 1801, p. 21.

378] I-Nc 16.4.15-16 *olim* Rari 2.1.13-14. Nell'*Indice* del 1801, p. 22.

379] *La Molinarella*. I-Nc 16.3.11-12 *olim* Rari 1.7.16-17. Autografo. Nell'*Indice* del 1801, p. 22.

380] I-Nc 16.3.3-5 *olim* Rari 1.7.8-10. Nell'*Indice* del 1801, p. 22.

381] I-Nc 16.3.27-28 *olim* Rari 1.8.8-9. Parzialmente autografo. Nell'*Indice* del 1801, p. 22 («manca la Sinfonia»).

382] Nell'*Indice* del 1801, p. 22.

383] *La Corsala*. I-Nc 16.4.23-24 *olim* Rari 2.1.21-22. Parzialmente autografo. Nell'*Indice* del 1801, p. 22.

384] Due copie in I-Nc: 16.4.21-22 *olim* Rari 2.1.19-20, autografo (Nell'*Indice* del 1801, p. 22), e 30.3.2-3 *olim* Rari cornice 2.3-4, già nella collezione della regina Maria Carolina.

385] I-Nc 16.4.1-2 *olim* Rari 1.8.21-22. Parzialmente autografo. Nell'*Indice* del 1801, p. 22 («manca la Sinfonia»)

386] I-Nc 16.4.34-35 *olim* Rari 2.2.8-9. Nell'*Indice* del 1801, p. 22.

387] *Petitone*. I-Nc 16.3.18-19 *olim* Rari 1.7.23-24. Nell'*Indice* del 1801, p. 22.

Appendici

Appendice I

[Giovanni De Silva, *Elogio di Pasquale Cafaro maestro di cappella napoletano*, 1788]¹

[i] <Elogio di Pasquale Caffaro Neapolitano>

[1] <Letto 15 Settembre XXI Kandler Napoli>

<*Aequa lege necessitas*

Sortitur insignes et imos

Horatius lib. III>

<Napoli 1788.>²

Il serbar memoria delle azioni e della vita di coloro i quali sopra la volgare turba si segnarono, ella è cosa di lode meritevole, e dobbiamo saper buon grado a quelli scrittori che a ciò fare studiosamente si affaticarono. Né di quegli uomini soltanto dèesi mantener viva per mezzo della storia la rimembranza, i quali o per virtù militare, o per maturo consiglio, o per giusto reggimento furono alla loro patria utilissimi, o che diedero a pro di essa la propria vita, le proprie fortune, e non curarono ritornar prigionieri, come Attilio Re-

1] Trascritto nella seconda unità di cui si compone il volume IV, nell'attuale ordinamento del codice sigismondiano. Nelle note si dà conto delle divergenze rispetto all'edizione a stampa originaria dell'elogio. Non si segnalano le varianti meramente grafiche o comunque non significative (ad es.: «questioni» / «quistioni», «dunque» / «adunque»), le inversioni («loro opere» / «opere loro») e i troncamenti. Nel complesso la trascrizione si rivela più accurata dell'edizione moderna pubblicata in appendice a Pasquale Cafaro, *Confitebor tibi domine* (1759), prefazione di Donato Valli, trascrizione, revisione e realizzazione al basso di Luisa Così, Lecce, Edizioni del Grifo, 1991, pp. 113-122. Alcune informazioni redatte sotto forma di note a piè di pagina nel manoscritto dell'*Apoteosi* sono state integrate nel corpo del testo e opportunamente segnalate.

2] Queste tre annotazioni sono di mano di Kandler. La citazione è tratta da Orazio, *Carmina*, III.1.14: "Il fato, equanime, sorteggia grandi e piccoli".

golo, presso i nemici, [2] sicuri d'incontrare l'estremo giorno del viver loro; e videro con sereno ciglio la morte come l'intrepido Wolf, lasciando alla patria aperto il cammino delle vittorie. Ma quelli eziandio sono da rammentare che furono in qualche arte eccellenti, o che si distinsero per le private loro virtù, e specialmente quelli che in qualche arte liberale richiamarono la pubblica ammirazione; poiché questi benemeriti sono della umana società, che colle opere loro più disposta ren- [3] dettero alle sensazioni piacevoli ed alle idee seducenti del bello, e perciò più urbana, più ingegnosa, più di energici sentimenti e di nobili pensamenti capace. Per la qual cosa stimarono tanto i Greci i valorosi professori delle arti liberali, e non sdegnarono i magistrati di accordar ad essi le loro figlie in ispose, e di registrar solennemente i loro nomi. Dalla qual'estimazione ne derivò quella felice coltura delle arti medesime, per cui cotante statue, pitture e magnifici templi e sontuosi edifici adornarono le avventurose contrade di quelle [4] illustri città. Né dal numero delle liberali arti esclusero la musica, che anzi come necessario ornamento dell'uomo bennato e a grand'impresе rivolto la riputarono, tacciando pure coloro che, quantunque di molte e singolari virtù forniti, non la possedevano in qualche modo. Sarebbe far pompa d'una triviale erudizione il voler qui rammentare tali cose, note ancora ai giovani mediocrementе addottrinati; ma non possiamo a meno di riflettere che questo genio e questo credito alla scienza accordato dell'armonia fu una delle [5] cagioni produttrici fra i Greci di quella delicatezza e di quell'amenità che naturalmente portavangli ad abbellire ogni cosa, ed ad amare in tutto un'armonica disposizione; ond'è che la poesia e l'eloquenza cotanto s'innalzarono. Se adunque tra la più colta e la più amabile delle nazioni fu la musica per tal modo apprezzata, non sarà se non un pregio per la nostra Italia l'agguagliarsi in sì fatta maniera di genio alla greca sapienza, ed al pari di essa tutta sentire la dolcezza e la forza dell'armonia. E più in Italia dovrà la musica [6] allettare gli animi gentili, dove l'amenità della dimora, la serenità del cielo, le ridenti prospettive invitano a gustare quell'armonia che quasi è da tali bellezze ispirata; e dove una volta dominarono quei Greci medesimi che dalla natura sortito avevano un'anima armonicamente architettata. Ciascuno intende che noi vogliam qui favellare del Reame di Napoli, ([6n] <paese oltre ogni italico leggiadrissimo>)³ [6] in cui la musica ha propriamente il suo impero, che poi distende al di là delle Alpi eziandio. Questa felicissima parte d'Italia ha prodotti uomini grandissimi in cotal facoltà, e ad essa debbe la mo- [7] derna armonia tutta quella

3] Aggiunta a margine di Kandler.

sorprendente unione di accordi per la quale favellano gli strumenti e le passioni dell'animo disvelano, in guisa che l'ascoltatore debb'esserne commosso, qualora dotato sia d'una mezzana sensibilità. Ma, fra i tanti geni dell'armonia che fiorirono in questo regno, e si acquistarono ne' più lontani Paesi fama di straordinaria eccellenza, uno ora ne piange ultimamente da morte a lui rapito, e che merita di vivere eternamente nella memoria dei posterì tra i nomi che veste colla sua luce la gloria, e che rispetta l'oblio.

[8] Fu questo Pasquale Cafaro della terra di San Pietro in Galatina, provincia di Lecce; noi prima lo considereremo riguardo alla sua professione degno di perpetua rinomanza; quindi riguardo al suo carattere ed alle sue morali virtù degno d'una sincera venerazione.

Nacque il Cafaro da molto civile famiglia ([8n] nel dì 6 febbraio 1708),⁴ [8] e ne' suoi teneri anni attese ad ottimi studi, de' quali fé poi ben conoscere il profitto nella nitida ed erudita maniera di trattare varie quistioni alla musica appartenenti, rispondendo per iscritto alle altrui di- [9] mande. Nel decimottavo anno della sua età giovanile⁵ lasciò la patria e, desideroso di acquistar nome in più vasto spazio che non era il suolo natio, si condusse nella capitale, e fu benignamente accolto con amorevole ospitalità dal Marchese di Odierna, che potea essergli patrocinator illustre nella ideata carriera. Dotato il giovinetto Cafaro di un vivace talento e penetrante, pensato avea di appigliarsi a quella nobile facoltà che delle altrui ragioni e degli altrui dritti tratta e decide, e i rapporti distingue e i doveri, e le leggi disamina onde la società si forma [10] e si conserva. Conosceva esser questo un ampio campo e ferace, dal quale cotanti ricoglievano abbondevole frutto de' loro sudori, ed in cui un glorioso seggio a coloro si accordava che più affaticato aveano nel coltivarlo, o che da propizia fortuna con minor fatica in non lungo giro di anni erano a tanta onoranza guidati cortesemente. I nomi celebri di quelli che si avevano un dritto acquistato alla pubblica estimazione de' loro concittadini furono certamente bastevoli ad accendere nel nostro giovine, di lode onestamente bramoso, questo ardore per lo studio delle leggi; ma forse la sua anima ben presto si avvide e sentì che non poteva in tal esercizio godere di quella soave tranquil- [11] lità per cui era formata, e di quel diletto che nasce dalla dolce commozione degli affetti, e che è sbandito e respinto dal tumulto de' forensi clamori. Un'anima sì ben disposta alle piacevoli impressioni del bello amava naturalmente le arti liberali che questo bello ci mostrano in tanti aspetti diversi, ma tutti capaci di agire, quando la natura ci ha conformati per sì grate sensazioni, e noi non siamo giunti a render-

4] Già in nota nell'originale; il copista scrive 1808, poi corretto in 1708.

5] Nell'originale: «giovinezza».

cele indifferenti; ma un'anima amica dell'ordine e dell'armonia in tutte le cose dovea preferire la musica come quella che con progressione continua giunge ad ordinare armonicamente le dissonanze medesime, e l'uomo sensibile oltremodo commove e diletta. Comunicò il Cafaro questa risoluzione- [12] ne ai benefici ospiti suoi, e questi approvandola, anzi commentandola,⁶ lo fecero annoverar fra' giovanetti che nel Conservatorio volgarmente della Pietà nominato si istruivano a divenire eccellenti professori di canto e di suono. È ben noto che in Napoli ha la gioventù un comodo ed utile mezzo di apprendere la musica in tre luoghi pii detti conservatori, tanti essendo presentemente dopo la soppressione di un altro non meno celebre degli esistenti; in questi s'insegna ogni sorta d'istromento, e ciascuno dei giovanetti alunni si appiglia a quella parte del suono o del canto per cui ha inclinazione maggiore, o da qualche funesto accidente par destinato; ed inutil cosa sarebbe qui il ram- [13] mentare che da questi luoghi uscirono i più rinomati professori, non del regno soltanto, ma dell'Italia ancora, e non pochi d'Oltremonti, essendovi generosamente ammessi eziandio gli stranieri con picciolo loro dispendio. Annoverato il nostro Cafaro tra gli studiosi della musica, ebbe a maestro il celebre Leonardo Leo suo paesano, il quale, ben per tempo accorgendosi quanto sperarsi potesse da un tanto giovine, si diede ad istruirlo con particolare assiduità non solo per formarne un ottimo compositore, ma per addestrarlo nella difficilissima arte di suonare a quattro parti, la quale (sia detto con pace di molti) da pochi, fra tanti che han nome di maestri, al dì d'oggi è posseduta. Corrispose il [14] discepolo alle premure del precettore, e per quasi dodici anni si applicò indefessamente e con istraordinario trasporto a farsi padrone di questa vastissima scienza, la quale non è mai abbastanza studiata da coloro che riescir vogliono ad esprimere con essa ed a commovere gli umani affetti; e dopo tanto studio ritornò fra gli antichi suoi ospiti ripieno di eccellente e profondo sapere. Fu accolto coi particolari segni di quella tenerezza propria delle anime nobilmente pensanti, e ben tosto il suo nome risuonò per ogni contrada della capitale mercè le belle e dotte sue produzioni; onde a gara concorrevano i nobili a ricercarlo in precettore, ed esso pur [15] vollero molti distinti forestieri, specialmente inglesi ed alemanni pervenuti in Napoli per impararvi⁷ la musica come una volta i Greci a Mileto.

In total tempo finì di vivere il Leo, ed i saggi governatori del conservatorio sopranominato pensarono a provvedersi di non inferiore maestro nella persona del Cafaro; in ciò secondando ancora i comuni voti di quegli alunni che, afflitti per la perdita di un tanto uomo, non sapean come porgere alla loro

6] Nell'originale: «commendandola».

7] Nell'originale: «appararvi».

costernazione un più efficace ristoro. Ecco pertanto il nostro Cafaro in istato di spiegar tutto il suo sapere, e di acquistare immortal lode con pubblica utilità; ed in vero perfezio- [16] nò egli quella scuola, obbligando i giovanetti a studiare sulle cantate di Scarlatti, famoso compositore, e ad apprendere colla maggior esattezza il contrapunto: le quali cose produssero a lui il piacere, alla patria l'onore, alla Italia⁸ di veder non pochi de' suoi discepoli salire ad alta rinomanza, formare il sostegno maggiore dell'armonico teatro italiano, e riscuotere applausi per l'Europa tutta; come pur oggi riscuotono un Bianchi, un Tritta, un Tarchi, ed altri che ad esso son debitori di sì gran nome.

Spandevasi sempre più la fama del Cafaro, studiavansi le sue carte, si ricercava la sua musica, quando il [17] Cielo, dimostrar volendo quanto vegliasse su questi regni, formò l'augusto imeneo dell'amoroso nostro sovrano con una figlia degna dell'immortale Maria Teresa, coll'adorabile Carolina. Questa illustre sposa a tante singolari cognizioni di scienze e di lingue univa la dolce arte del canto e del suono, qual conforto delle anime nate a reggere con soave impero il destino de' popoli al lor amore affidati. Era d'uopo scegliere per sì grande e sì virtuosa regina un maestro, onde si esercitasse nei momenti che si fan tacere le cure del regno, per ascoltarle poi con attenzione maggiore; e questa scelta cadde sul nostro [18] Cafaro gloriosamente. ([18n] Un anno dopo, ritornato da Torino, fu eletto Maestro della camera di Sua Maestà. Le sue musiche teatrali lo aveano già renduto celebre in Italia; noi abbiamo stimato parlarne appresso, quantunque fossero varie di esse anteriori a questa elezione.)⁹ [18] Ma l'esempio dell'amata sposa destò nel sensibile cuore di Ferdinando un tenero trasporto per l'armonia, ed ancor egli volle dallo stesso precettore impararne le regole per gustarne ragionatamente gli effetti. Quanto luminosa fosse questa epoca nella vita del Cafaro ognuno per se stesso lo intende, e la medesima, per¹⁰ renderlo più celebre in Europa, lo rendette sempre più studioso di corrispondere a tanta celebrità. Per la qual cosa, fatto poi per la morte di Giuseppe [19] di Majo Maestro della Real Cappella, si consacrò interamente a servire in ogni genere di composizione i suoi augusti sovrani con quella indefessa fatica ch'è solo cara agli animi formati per udire le voci del dovere e della riconoscenza. ([19n]: Ricusò di scrivere, per non mancare al suo dovere, un'altra volta a Torino, a Milano ed altrove.)¹¹

8] Nell'originale segue «la gloria».

9] Già in nota nell'originale.

10] Nell'originale: «nel».

11] Già in nota nell'originale.

[19] E qui giunti siamo a ragionare delle sue opere, sebbene troppo siano angusti i confini d'un elogio per tenerne adeguato ragionamento. Scrisse più volte, ed in varie città, per teatro, e sempre con universale piacere, ammirandosi nella sua composizione esattamente conservata e sostenuta l'armonia, la cantilena e l'unità nella tessitura, per modo che paragonar potrebbesi il suo stile a que' fiumi reali, i quali senza strepito menano placi- [20] damente le loro acque, e se talvolta su gli opposti argini s'innalzano, maestosamente inondano le aperte campagne e apportano bene spesso quella fecondità che d'altronde sarebbesi indarno desiderata. Lungi dalla sua maniera di comporre furono mai sempre quei sbalzi, per dir così, di armoniche dissonanze, le quali sorprendono talora, ma non dilettono soavemente, e rade volte commovono il nostro cuore, perché la interrotta armonica progressione per dar luogo a capricciose novità non può non offendere l'orecchio dell'ascoltatore, il quale, sebbene non sappia le leggi dell'armonia, pur si avvede che il compositore esce da quell'andamento che la natura del suo pensiero o motivo ricercava, ed abbandona il sentiero prescritto dalle regole [21] musicali per andar vagando al suo talento, sperando di ritrovare la perfezione fuori dell'arte medesima: appunto come un dipintore da un falso colorito e da forzati atteggiamenti si crede debbano le sue figure acquistare quella espressione e quel moto che solo si rinviene nel pronunziare secondo le stabilite idee del bello e del vero sulle animate tele i propri pensieri. Non si possono udire le sue composizioni senza provare un dolce rapimento, che nasce dall'aggiustatezza e fluidità dello stile, il quale per tale ragione nel verace loro senso esprimeva i sentimenti e le passioni, e gli affetti vestiva naturalmente; onde l'ascoltatore, non distratto da una lussureggiante¹² pompa di note, o da una pedan- [22] tesca espressione d'ogni parola, o da un'armonia non seguace ma tiranna della cantilena, sentisse quello che bramato avea il poeta di far sentire sulle¹³ scene, e queste due sorelle musica e poesia non fussero mai discordanti fra loro. In tal guisa egli scrisse il dramma *La disfatta di Dario*, che per venti sere con eguale applauso s'udì nel Teatro reale detto di San Carlo; *L'Olimpiade*, che fu pochi anni dopo ripetuta e trascinata a compensare una musica non troppo armoniosa; così scrisse due volte l'*Ipermestra*, mostrando in ciò la fecondità delle sue idee; ma che diremo del *Creso*, accolto con tanto trasporto in una capitale ove li spettacoli teatrali hanno tutto [23] quell'apparato che forma l'ammirazione dell'Italia, e che corrisponde alla intelligenza dei saggi moderatori eletti fra le più illustri e nobili persone di un pubblico rispettabilissimo? Ancora serbano

12] Così nell'originale; Sigismondo scrive invece «susurreggiante».

13] Nell'originale: «nelle».

di quella musica viva memoria i torinesi, ed ancora se ne cantano le arie dalle leggiadre ninfe della Dora che alla bellezza quasi loro comune accoppiano gli ornamenti più vaghi d'una gentile educazione. Non parleremo di tanti altri componimenti teatrali, poiché dai limiti usciremmo della brevità che ci siamo proposta; rammenteremo soltanto la celebre cantata per la nascita del primo infante di questi regni,¹⁴ la quale fu nel privato Teatro di Corte, e quindi per tre volte nel pubblico rappresentata, sebbene volgasi ad altri oggetti il parlare, e si rispetti l'altrui giusto cordoglio e l'altrui eroica rassegnazione.

Ma se grande fu il nostro Cafaro nelle sue musiche teatrali, grandissimo al certo comparve qualora scrisse per uso del santuario. Ripieno di veri e teneri sentimenti di religione, e ben sapendo che l'armonia nacque col culto divino e fu delle sacre cerimonie l'anima e la favella, non può dirsi con quanto studio e con quale ardore egli si desse ad esprimere i sacri sensi della Chiesa nella sublime poesia de' salmi davidici e nelle tante misteriose e devote preghiere che la nostra liturgia ha destinate ad onorare la divinità. Quanto ei compose per la Real Cappella formerà sempre l'ammirazione dei posteri, e specialmente ciò che appartiene alle affettuose funzioni della Settimana Santa; celebre sarà mai sempre lo *Stabat Mater* a canoni, pubblicato colle stampe; la *Messa de' defonti*; il *Salmo 106* posto in musica sulla versione italiana del chiarissimo giureconsulto Saverio de Mattei, che ad ornamento di questo elogio noi qui nominiamo. Non è meraviglia pertanto se da tutta Europa mandavansgli musiche carte ad esaminare, concorsi di maestri a premiare, dubbi a risolvere; e s'egli con tanta precisione, chiarezza e dottrina tutti appagasse, e vie più maggiore la sua fama addivenisse,¹⁵ e vie più grande il suo nome. Sarebbe di somma utilità per la musica, se qualche conoscitore di tal materia raccogliesse quanto ei scrisse per illustrarla. Lo che destò in tanti desiderio di conoscerlo, e nel sommo fra i dotti in armonia, nell'immortal Padre Martini conventuale, di averne l'effigie per collocarla fra quelle de' più rinomati maestri; alla quale brama aderì il nostro Cafaro, vincendo la sua naturale moderazione,¹⁶ e dipinger si fece nell'atto di comporre un *Gloria Patri* scritto a canone indefinito. Ma se il piacere ai principi è del proprio merito lode non inferiore a verun'altra, quanto di splendore non [27] ne ridondò al nostro maestro dalla stima che di lui ebbero i suoi sovrani, contenti di essere suoi discepoli, ed il glorioso Giuseppe II, il quale dopo aver ascoltata l'augusta sorella cantare mentre prendea lezione dal Cafaro, e ben conoscendo per fama

14] Carlo Tito di Borbone, infante delle Due Sicilie. Il principe morì all'età di tre anni nel 1778.

15] Nell'originale: «divenisse».

16] Nell'originale: «modestia».

il valor grande di tanto precettore, volle ei medesimo udirlo ragionare sopra vari punti della scienza sì difficile dell'armonia, e promosse gli varie questioni sulla teoria di quella, sulla definizione del suono e del tono, e sulla diversità; siccome se la quarta del tono sia consonanza o dissonanza, ed altre simili dimande, alle quali tutte rispose il modesto e dotto precettore con copia tale [28] di erudizione e di dottrina che quel saggio monarca, giusto estimatore dell'altrui talento, volgendosi all'amata germana, le disse, presenti tutt'i più distinti personaggi della sua Corte: «Dovete, o cara sorella, essere assai contenta d'avere a maestro un uomo sì degno».

Questi applausi e questa fama, onde tanti vanno di se stessi superbi, e di leggieri dimenticano quella urbana ed amabil modestia senza cui odiosa si rende ancora la virtù, non lusingarono per alcun modo l'animo del nostro Cafaro, anzi parve che quanto più studiavansi gli altri a celebrarlo, tanto più egli si nascondesse e fuggisse le lodi. E in prova di ciò, [29] avendo posto in musica una cantata a richiesta di alcuni cavalieri, e questi onorar volendo, come per loro potevasi, un sì rispettevole concittadino col decorarlo della¹⁷ edizione del libro, celebre nominandolo, si videro costretti a ristampare quella pagina per togliersi alle replicate sue dimande un elogio che tanti si prendono, comeché sappiano di essere tuttora ben lungi dal meritarlo. Questa sua modestia lo rendette caro ad ogni cetto di persone, ed in specie a' suoi sovrani, i quali lo amavano per tale virtù singolarmente; conciosiaché questa vada mai sempre alla ritenutezza ed alla prudenza congiun- [30] ta, le quali siccome formano l'uomo cauto nel favellare e nell'agire, così particolarmente si guadagnano la stima e l'affetto dei grandi. A tali virtù unì una tenera riconoscenza, la quale obbligar non gli fece giammai i suoi doveri, né verso Iddio, né verso i suoi maggiori, né cogl'inferiori e gli uguali; e riguardo a Dio diede luminosissimi segni della sua pietà e del suo zelo pel culto divino, componendo gratuitamente scelte musiche, ch'egli stesso dirigeva nel celebrarsi la festività di qualche santo, come ogni anno era costumato¹⁸ fare per quella di San Pasquale Baylon nella Chiesa de' Padri Alcantarini dell'amenissi- [31] mo luogo chiamato il Granatello; ed è degno di rimembranza che alla pietà del Cafaro univasi quella del piissimo Ferdinando IV, il quale in quel giorno largamente provvedeva alla mensa di quei religiosi e di quei professori, destinando a tal fine qualche ora de' suoi diporti alla pesca per convertire in un segno pel suo maestro il breve sollievo delle gravi sollecitudini della corona. Co' superiori fu umile quanto ad onorato uomo conviensi, cogl'inferiori umilissimo, co' servi caritatevole, ricordandosi di loro negli ultimi momenti

17] Nell'originale: «nella».

18] Nel passo corrispondente delle *Memorie* di Villarosa (p. 14): «era solito».

ancor di sua vita e generosamente premiando la loro fedel servitù; cogli uguali fu quale potevano eglino desiderarlo, onde niuno [32] invidiò mai la sua sorte, e niuno¹⁹ l'ascrisse mai al cieco favore della capricciosa fortuna. Se pertanto rispetto alla sua professione fu degno di perpetua rinomanza, rispetto al suo carattere ed alle sue morali virtù sarà sempre degno d'una sincera venerazione, ed i buoni ne piangeranno la perdita, accaduta nella capitale (ov'erasi dalla Corte condotto per la festa di Santa Brigida in cui dovea far musica nel tempio di questo titolo) il ventesimo terzo giorno di ottobre dello scorso anno 1787, per cancrena in pochi di formata da una iscuria contro cui inutili furono tutti i rimedi dell'arte salutare. ([32n] Tutta la professione il giorno dopo la sua morte solennizzò i suoi funerali con scelta musica nella Chiesa di Montesanto).²⁰

[33] Vicino a terminare l'ottantesimo anno dell'età sua, diede compimento glorioso alla sua vita e per la rassegnazione cristiana colla quale vide approssimarsi la morte, e per gli atti di religione, e per la memoria che dimostrò de' suoi sovrani, de' suoi amici e della sua patria. Lasciò alla Real Cappella tutte le carte scritte per uso della medesima, alle diverse chiese di cui era maestro quelle che loro appartenevano, e ad un illustre amico, ([33n] L'ornatissimo Signor Don Niccola Bosco, che a molte virtù unisce quella nobile urbanità, la quale si acquista facilmente l'amicizia e la stima degli uomini buoni, e che fu il principal promotore di questo elogio).²¹ [33] che ancora lo piange, tutte le musiche teatrali, siccome ad uomo [34] che per nobiltà di carattere e per non volgare conoscenza di questa facoltà e per tenera amicizia meritava di esser trascelto a conservare alla patria le luminose opere di un suo benemerito cittadino.

Appendice II

[Jean-Claude Richard de Saint-Non, *Des musiciens de Naples les plus célèbres*, in *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, Paris, Clousier, 1781-1786 (I, parte 1, 1781, pp. 161-170)]²²

[1] Voyage Pittoresque ou description des Royoumes [*sic*] de Naples et de Sicilie. Paris 1781 1: fol. dedicato a S.M. la Regina di Francia opera dell'Abbé de Saint Non.

19] Nell'originale segue «non».

20] Già in nota nell'originale.

21] Già in nota nell'originale.

22] La traduzione italiana della sezione «Des musiciens de Naples les plus célèbres» dell'opera di Jean-Claude Richard de Saint-Non segue l'elogio di Piccinni nel tomo IV dell'*Apoteosi*. Alcune informazioni redatte sotto forma di note a piè di pagina nel manoscritto dell'*Apoteosi* sono state integrate nel corpo del testo e adeguatamente segnalate.

La musica è dopo la pittura, o insiem con essa quella fra tutte le belle arti che più onora l'Italia, e particolarmente la città di Napoli. Per la musica appunto avvien che Napoli sia giustamente famosa; poiché fra tutte le città d'Italia ella è stata la più feconda di celebri musici, potendosi dire benanche ch'ella sola ne abbia prodotti più che il resto d'Italia, ed anche della intera Europa. Ed in una opera nella quale ci siam noi incaricati di dare una idea de' più celebri artigiani in diversi generi, non ci si perdonerebbe la omissione di quei che si sono resi illustri nell'arte della musica.

La musica, dice Rossò, il di cui principale oggetto è la imitazione, diventa una delle belle arti capace di dipingere i più bei quadri, di eccitare tutti i sentimenti, di garreggiare colla poesia, e di donarle una nuova forza, e rigore, di abbellirla con nuove grazie, e di trionfarne col coronarla.

Se vuol sapersi qual sia la idea che formar si possa del grado di [2] perfezione in cui quest'arte sia giunta in Napoli, e del conto che ne faceva soprattutto il celebrissimo uomo da noi testé menzionato aprasi il di lui *Dizionario* alla parola *Génie*.

Le génie du musicien ❧.²³

Non può dubitarsi, che i progressi di quest'arte in Napoli sien dovuti agli antichi stabilimenti di questa città destinati ad allevarvi dei giovinetti. Nel numero di tali stabilimenti tre se ne distinguono: Sant'Onofrio, Santa Maria di Loreto, e la Pietà, che sono diventati famosi per la quantità di eccellenti compositori che ne sono usciti. ([1n] Nota. Ciascun Conservatorio ha il suo uniforme particolare. I giovani di Santa Maria di Loreto vestono di bianco, quei della Pietà, blò; quei di Sant'Onofrio anche di bianco, ma si distinguono per una cintura bruna o nera. Eravi anche in Napoli un altro conservatorio chiamato i poveri di Gesù Cristo i di cui giovani vestivano di rosso e blò ma è stato soppresso son circa trent'anni dal Cardinal Spinelli Arcivescovo di Napoli per costruirvi un seminario. Il celebre Durante erane allora il maestro, e Vinci e Pergolesi n'erano allievi).²⁴

[3] Il numero degli alunni in Sant'Onofrio è di 90, alla Pietà di 130 ed in quello di Loreto ne sono stati alle volte ricevuti sino a 200. Alla testa di ciascuna scuola di essi conservatori vi sono i principali maestri di musica chiamati maestri di cappella: uno di essi è come un sopra intendente del luogo, e rivede o corregge le composizioni de' giovani: un altro ha l'ispezione del canto, e dà gl'insegnamenti per la musica vocale. Vi sono in seguito de' maestri

23] L'estensore tralascia, qui, di tradurre la citazione.

24] La descrizione delle uniformi è in nota anche nello scritto di Saint-Non.

scolari per insegnare la musica istrumentale e sono essi diversi per ogni sorta d'istrumento. Ricevonsi in ciascuno di tali conservatori i ragazzi degli otto in dieci anni, e vi restono sino a' venti o a' trenta.

Dal 1720 in circa la scuola di musica napoletana ha cominciato a godere della più grande riputazione; le altre città dell'Italia, e più che ogni altra Venezia avea già prodotti nel passato secolo dei gran maestri, come un Albinoni, Ziani, Antonio Lotti; antecedentemente Ferrari era noto a Regio, Bononcini a [4] Modena, Carissimi a Padova, Franceschini a Bologna & c.

Circa lo stesso tempo eravi stato a Roma Bernardo Pasquino e Pittoni, tutti e due maestri di cappella l'uno a San Giovanni Laterano, e l'altro a San Pietro, e sopra tutti Luigi Palestrina, il più grande compositore di musica da chiesa che vi sia stato, e di cui tuttavia si eseguiscano in tutti gli anni alcuni pezzi singolari nelle maggiori solennità nella Cappella del Papa al Vaticano.

Quanto a' musici napoletani, de' quali noi faremo qui parola, sembra che i primi ad avere una gran reputazione in Italia, ed altrove, fossero stati i Porpora, Vinci, Leo, e Scarlatti. Questi gran maestri furono quasi tutti contemporanei, e viveano al principio di questo secolo.

Durante comparve in seguito, e fu soprattutto riguardato come il capo della scola napoletana, per la quantità dei grandi [5] musici che stati sono suoi allievi, come Sacchini, Taradellas, Guglielmi, e Traetta. Quasi tutti questi celebri compositori sono viventi ed hanno essi medesimi formati degli altri allievi, che godono già della più grande riputazione, come un Anfossi, un Paesielo.

Lo stesso Pergolesi, il divino Pergolesi fu allievo del Durante. Sebbene le sue opere non siano molto numerose, vien nulladimeno riguardato come uno de' più grandi musici che abbiano esistito. Morì egli assai giovanetto, e pria di aver moltiplicate le pruove de' suoi talenti, ma tutte le sue produzioni portano la marca del genio, e sono state dopo sua morte riguardate come modelli in tutt'i generi. Pergolese mentre visse non godé di quella riputazione ch'eragli dovuta, e fu conosciuto appena nella sua patria, e quindi è falso ciò che si è creduto cioè ch'egli per invidia fosse stato avvelenato: i suoi avanzamenti non erano così luminosi per armare contro di lui la gelosia e la invidia. Nato egli con una debole complessione, il suo attaccamento a' piaceri smoderati lo ridusse ben presto al sepolcro; eragli stato consigliato, per ristabilirsi del mal di petto, di vivere in una picciola casetta presso il Vesuvio, la cui aria cre- [6] devasi utile pel suo ristabilimento. In questa casetta appunto sul finire de' suoi giorni, compose egli lo *Stabat Mater*, opera immortale, che ha vieppiù contribuito a rendere illustre il di lui nome. Pergolese morì nel 1733 in età di anni 27.

La grande opinione che con ragione si ha ed avrassi sempre più delle opere di questo gran musico, non ci sarà di remora nell'asserire ch'esse abbiano in

generale poca varietà, che il suo genio lo portava ad un genere sempre simile a se stesso, dolce e melanconico, ecco la ragione perché il suo *Stabat*, in cui un tal carattere esser dovea il dominante, sia la più bell'opera sua. Nella *Olimpiade*, *Se cerca se dice* è un capo d'opera per la stessa ragione.

Napoli ha ancora prodotto in questo secolo uno de' più grandi musicisti d'Italia, il celebre Jommelli; nato col genio il più vario, il più universale, questo compositore ha goduto in tutto il tempo [7] di sua vita de' più brillanti successi in diverse corti d'Europa. Allievo di Feo, maestro di piccola riputazione, Jommelli non fu pria noto che pel canto e pel cembalo. Cominciò egli dallo scriver musica da ballo, genere poco stimato in Italia, che l'avea fatto tanto poco onore, che avendo egli in seguito scritta un'opera buffa, non osò dichiararsene per autore, e fé andarla in iscena sotto il nome di un tal Valentino, musicista di poca riputazione.

Avendo avuta quest'opera un grande incontro, fu Jommelli incoraggiato a comporre di nuovo, e fece in Roma sette o otto drammi seri e tra gli altri l'*Astianatte*, l'*Ifigenia* e 'l *Caio Mario* dell'abate²⁵ Roccaforte, in cui si ammira la celebre aria *Padre sposo io vado a morte*.²⁶ Ciò che sembrò più nuovo ed acquistò più fama al Jommelli furono scene, ossia recitativi obbligati, ch'erano del più preciso carattere ed energici per la grandezza dello stile [8] drammatico. Il suo stile e le sue modulazioni, o sieno cantilene sembrarono sempre nobili, sempre ripiene di nuove grazie, e sostenute²⁷ da accompagnamenti che, lungi dal recar nocimento al canto, non servivano a altro che a dargli maggior espressione.

La di lui grande riputazione fé conferirgli la piazza di maestro di musica della Cappella di San Pietro; e fé conoscere sul nuovo genere pel quale fu obbligato a travagliare, che il suo genio era universale. Compose egli molti mottetti, e tra le altre cose il salmo *Benedictus Dominus Deus Israel*,²⁸ la di cui musica è un capo d'opera. ([8n] Jommelli fu portato da suoi protettori, e fra gli altri dal Cardinale Alessandro Albani alla piazza di maestro di cappella di San Pietro; ma l'uso stabilito era, che il candidato il quale presentavasi per ricompire un tal posto non potea esservi ricevuto, che con un breve, che doveano dargli gli accademici di Santa Cecilia dopo un esame molto severo. Jommelli, abbenché gran compositore, e di più gran genio che tutti i suoi esaminatori, erasi poco occupato nella sua gioventù de' primi

25] Il copista napoletano traduce il francese 'abbé' con 'Abi'.

26] *Padre, sposo io vado a morir* nell'originale francese, un errore di Saint-Non.

27] Nel manoscritto: «sostenuti».

28] «Israel» nel manoscritto.

principi dell'arte, ed in conseguenza non osava esporsi ad un tale esame; ma contemporaneamente andò in Bologna a ritrovare il celebre padre maestro Martini uno de' più savi professori d'Europa, ed in picciol tempo ne seppe più egli, che tutti coloro, che lo aveano scoragito. Jomelli torna dal Cardinale, e gli dice che si offriva di esporsi all'esame degli Accademici di Santa Cecilia, ma a condizione, che ricevuto o no, tutti i suoi esaminatori fossero obbligati di sostenere essi stessi un altro esame per parte sua. Il giorno dopo fu rimesso al Jomelli il breve di maestro di musica della Cappella del Papa; e non si parlò più dell'esame).²⁹

[9] Il duca di Wittenberg propose allora al Jommelli di seguirlo in Germania, ove egli fece un avanzamento considerabile. Jommelli vi si porta: ma egli sembra che da tal tempo avesse egli cangiata la sua semplice e nobile maniera di comporre, caricando la parte principale dal canto di altre parti cantanti, che vi portavano della confusione: la sua musica era forse di maggior merito agli occhi de' conoscitori, e dal canto delle difficoltà grandezza dell'arte, ma vi perdeva di effetto.

Jommelli dopo di avere soggiornato per alcuni anni presso il Duca di Wittenberg, ritornò a Roma, ove volle comporre due opere in questo nuovo genere, *Achille in Sciro*, ed un altro soggetto; ma tale musica nella sua nuova maniera di contropunto assai fatigata, e di una difficoltosa esecuzione, essendo più propria per la camera o per la chiesa che nel teatro non riuscì, e le due opere andarono a terra. Di là passò egli a Napoli, ove non fu più [10] felice, e vi morì di collera, per quanto se ne dice, nel 1772 di 63 anni. Fece egli poco prima di morire la musica d'un *Miserere* che si ammira soprattutto per l'incatenamento delle due parti cantanti sempre sostenuto, e che si riguarda come un capo d'opera.

De' talenti non meno brillanti fecero ammirare un altro napoletano compositore, chiamato Ciccio di Majo figlio d'un musico poco noto. Erasi egli dato nella sua gioventù allo studio delle leggi, e non fu che nel suo vigesimo anno che cominciò a studiare la musica. Fu egli altresì in Bologna a consultare lo stesso padre Martino, e coi consigli di questo savio teorico e soprattutto colle opere del Jommelli che egli ebbe sempre sotto gli occhi Ciccio di Majo non tardò guari a farsi conoscere.

Fu egli chiamato a Roma, ove compose la musica del *Demofoonte* di cui ammiransi diverse arie piene di foco, ed energia, come *Sono in mar non veggo sponde*, quella *Per lei fra l'armi dorme il guerriero*, e soprattutto nell'atto 3° il monologo

29] Anche nell'originale francese tutto ciò è in nota.

di Timante, che comincia [11] *Misero me*. Egli fece in seguito per Torino l'opera del *Montezuma* ch'ebbe un successo prodigioso; l'aria *A morir se mi condanna* strappò il pianto dagli occhi de' spettatori. Il suo canto sempre sublime e toccante, non era mai sacrificato agli accompagnamenti. Ciccio di Majo ritornò di là in Napoli ove fece molte opere, e tra le altre la *Ipermestra*,³⁰ ma egli godé poco de' felici successi che avea nella sua patria e vi morì nel 1773.

Un altro musico forse più conosciuto fra noi per la quantità di graziose opere che ha scritte in questo paese, e che noi ascoltiamo in tutti i giorni con altrettanto piacere nei nostri teatri egli è Duni. Era del Regno di Napoli delle parti d'Otranto. La musica del Duni porta in generale un carattere amabile, pieno di modulazione, e tenendo il mezzo tra 'l genere buffo e 'l gran serio; così egli non ha mai poste in musica tragedie in tempo di sua vita, eccetto il *Catone in Utica* che fece in Napoli, ed ebbe un grande incontro. Le di lui opere le più tra noi gustate sono state *Le Peintre amoureux*, *Les Chasseurs*, *La Fée Urgelle*, *Les Moissonneurs* &c. Era egli stato particolarmente legato con Pergolesi di cui era contemporaneo, ed avea soprattutto cercato di consolare questo grand'uomo sullo svantaggioso incontro che le di lui prime opere ebbero nella di lui patria. Duni è morto a Parigi nel 1779.

[12] Indipendentemente³¹ da grandi compositori, Napoli ha prodotti altresì parecchi cantanti celebri tanto per la bellezza della loro voce, che per la perfezione dell'arte condotta nel più eminente grado. Di tutti questi cantanti italiani, colui che senza fallo ha goduta della più grande riputazione è stato il famoso Farinelli. Egli era napoletano, come Caffarelli, e l'uno e l'altro sono stati a ragione riguardati come i primi cantanti dell'Europa.

Si sa che Farinelli, dopo aver fatto le delizie e l'ammirazione de' teatri d'Italia, fu chiamato in Spagna e trattato per più anni da Filippo V come uno de' suoi favoriti; il suo credito, e la confidenza che il Re di Spagna avea seco, lo fece riguardare in qualche maniera come suo primo ministro. Viene assicurato ch'egli non abusò giammai de' di lui favori, e si fece stimare moltissimo in Spagna. Dopo la morte di questo Principe e della Regina Elisabetta, Farinelli s'è ritirato in Bologna ove menò la sua vita *dans le regret que lui laisse le chagrin* d'aver perduto il suo padrone ed i suoi benefattori.

Un esempio d'una fortuna così straordinaria come [13] quella di Farinelli non avrà forse contribuito poco a moltiplicare le vittime dell'uso barbaro cui questi sventurati debbono la bellezza delle loro voci. Questo atroce costume proscritto dalla natura, dalle stesse leggi del paese, esisterà ancora per lungo

30] «Ipermestra» sul manoscritto; «Hippermestre» nell'originale francese.

31] La correzione è a matita rossa di Kandler, dell'originale 'Indiperentem.te'.

tempo, perché la cupidigia non conosce alcun freno. Il numero di queste vittime sventurate è ancora considerevole in Italia, malgrado le scomuniche, le proibizioni sovente ed inutilmente reiterate, e ciò ch'è più, malgrado gli azzardi del successo che sono assai grandi; dapoiché viene assicurato che di cento ragazzi che si espongono alla operazione, appena uno ve ne sarà che riesca perfetto. Ma d'altra banda queste voci artificiali sono così stimate, così gustate nel paese, che gl'impressari, quando ne incontrano³² delle belle, l'ingaggiano a prezzo eccessivo. ([13n] Nota. Non vi sono in Napoli nuove le proibizioni di castrare i ragazzi; in Napoli ciò è stato sempre proibito; ma il Governo più non se ne occupa al di d'oggi come ha fatto per un secolo e mezzo. È certo ch'esistono delle leggi contro questa pratica barbara, ma queste leggi son cadute in disuso. La mutilazione è sempre, se non approvata, per lo meno tollerata dalla politica di Napoli. Qualche volta è riguardata come un tratto necessario per prevenire o guarire qualche malattia alla quale la umanità è soggetta. Così allorché un padre povero ha una numerosa famiglia, ottiene egli dalla Facoltà un certificato con cui il medico afferma che un tal ragazzo morrebbe (e si potrebbe aggiugnere di fame) se non se gli facesse l'operazione; allora questa si fa con tutta l'autenticità richiesta. In seguito se la vittima *a la glotte et le larynx* malformate ella è di nuovo immersa nella miseria; ma se la voce del ragazzo è netta, che giunga ad un sì naturale, egli vive negli onori, nelle carezze, e desiderato da tutto il mondo, pagato ne' teatri, nelle chiese, tra conventi, tra preti, dalle donne, da mariti; e tutto contribuisce alla di lui fortuna. La sua voce edifi- [14n] ca palazzi, e fa vivere la sua famiglia nella opulenza; cosa che accresce la emulazione de' padri, e produce delle nuove vittime. Cafarelli castrato napoletano ha fatto edificare a Napoli una casa sulla quale ha posta questa iscrizione: *Amphion Thebas, ego domum. <Me cum, tu sine>*³³).

[14] Qualunque piacere che possono fare questi cantanti mutilati, piacere dovuto unicamente agli allettamenti ed alla bellezza della loro voce, non possiamo che formare de' voti per vedere intieramente abolito un costume così rivoltante per la umanità. I loro partegiani i più attaccati non saprebbero disconvenire che lo stesso piacere che hanno in ascoltarli *est bien chèrement acheté par la disgrace, et le peu de sensibilité que la plupart de ces acteurs apportent aux rôles principaux dont on les charge presque toujours*. Si potrebbe ben anche assicurare che questo modo snaturato e bizzarro finirà colla perdita e distruzione intieramente del gusto sui teatri d'Italia, ove da lungo tempo li drammi i più commoventi non producono che la noia e la indifferenza.

32] Nel manoscritto: «incontrano».

33] Aggiunta in matita, "Anfione costruì Tebe, io questa casa. <Io con, tu senza>".

Siegue su questo soggetto e cita Rossò nel dizionario e Monsieur de la Borde *Essai sur la musique* Tit. 3° note pag. 312.

Per tornare ai musicisti celebri che noi abbiamo già nominati, e che i primi hanno formata la scuola di musica in Napoli e la gran riputazione ch'ella al presente gode, noi veniamo ad indicare in poche parole, ciò che ha caratterizzato il genio di questi antichi maestri, [15] e le differenti parti nelle quali ciascuno di essi è stato eccellente. Noi dobbiamo questi dettagli ad uno de' loro più grandi allievi che gode da lungo tempo la più grande celebrità in tutta Europa (*Monsieur Piccinni*).

Porpora fu, come noi abbiamo detto, uno de' più antichi maestri della scuola di Napoli, ed uno di coloro che l'hanno fatto maggiore onore. Ciò che si ammira ancora al dì d'oggi nelle sue opere, è la bellezza, la nobiltà e la semplicità delle sue opere, cantilene, e particolarmente 12 cantate, che sono stimate come capi d'opera dell'arte e del gusto. Tutti i più grandi compositori hanno sempre riguardate queste cantate come cosa la più perfetta in tal genere, e parecchi tra essi non hanno esitato *d'y puiser*, e di formarsi pel canto presso questo antico maestro, ch'essi riguardavano come il patriarca e 'l padre della melodia.

Quanto Porpora era ammirabile pel cantabile, altrettanto era sterile negli accompagnamenti, de' quali la maggior parte è stata sempre debolissima! Ma egli è stato eccellente ne' recitativi, e quasi tutte le di lui opere sono stimate a questo riguardo come tanti modelli. Egli ne ha fatte un gran numero ed ha travagliato pel teatro presso ad 85 anni! La sua ultima opera *Il trionfo di Camilla* che scrisse in Napoli nel 1760 sentiva un po' di vecchiaia. Porpora morì qualche anno dopo in età di 90 anni.

Vinci fu contemporaneo di Porpora, e riuni al canto ammirabile di questo maestro de' savi accompagnamenti. [16] Egli fu il primo che immaginò di secondare e di far seguire il canto della parte recitante da un istromento all'unisono. Pergolese dopo lo ha in ciò imitato, come tutti i compositori che l'hanno seguito. Uno de' principali meriti di Vinci è di aver sempre cercato a dipingere ed a rendere nelle sue opere la espressione stessa della natura. La sua opera d'*Artaserse* lo ha immortalato, e si ammirerà sempre il duetto *Tu vuoi ch'io vivo o cara* e l'aria *Vo solcando &c.* che ognuno³⁴ nel suo genere è stato riguardato come modello.

Questo grande e celebre musico è morto nel 1732 di 42 anni. Egli fu avvelenato, per quanto se ne dice, in una tazza di cioccolata. Si pretende che Vinci era pubblicamente vantato d'aver avuto in tempo del suo soggiorno in Roma i

34] Nell'originale: «ognuna».

favori di una dama di prima sfera; uno de' parenti di questa dama trovandosi allora in Napoli ne fu avvertito, ed in vendetta della indiscrezione del musico lo fece avvelenare.

Il Cavaliere Scarlatti visse nello stesso tempo di questi due gran musici di cui abbiamo parlato, ed ebbe altresì della gran celebrità. La sua musica era forte, ed energica, ma le sue cantilene furono poco felici, le sue cantate sono stimate per la fattura e per lo studio de' giovani compositori. Citasi sopra ogni altra quella che comincia *Quando [irato] il toro mugge*, con un accompagnamento di basso. Scarlatti fu decorato di un ordine di cavalleria, e del titolo di primo maestro della cappella del Re di Napoli.

[17] La sua musica da chiesa era savia, ed è quella che in preferenza d'ogni altra si esegue nella cappella del Re; ma ciò che a lui fa più onore, è di avere avuto per allievo due de' più grandi compositori di Europa: il celebre Hasse soprannominato il Sassone, e Leo. Noi non parleremo qui che di quest'ultimo non essendo Hasse napoletano. Scarlatti morì nel 1728 in età di 70 anni.

Leonardo Leo *l'emporta sur tous ses Maîtres*, e si può dire che avendo riuniti tutti i generi egli è riguardato come il più gran dipintore nella sua arte che l'Italia abbia giammai veduto nascere. Così eccellente compositore che cantore *agréable* è riuscito nel grande e nel terribile, come nel dare le espressioni le più dolci e più tenere. Il suo *Misero pargoletto* nel *Demofoonte* di Metastasio sarà sempre riguardato come un modello di cantabile e d'espressione.

Nessun compositore era ancora riuscito come Leo in quelli savi accompagnamenti, che su di una cantilena immaginata conservano una marca eguale e sostenuta, il di cui oggetto è di dipingere [18] o il movimento delle acque o qualche altro *bruit continu* che si rappresenta sotto differenti modulazioni; questo è quello che si chiama aria di ostinazione come in quel pezzo di Apostolo Zeno *Ombra diletta del caro sposo*. Lo scopo allora del compositore è di produrre allora la sorpresa, *et l'effroi*; e ciò è quello che ha reso Leo d'una maniera inimitabile.

Tutte le opere di questo grand'uomo sono piene di pezzi fatti egualmente per esser citati; così sono essi riguardati come altrettanti capi d'opera, ed i musici italiani ne parlan sempre con rispetto, ed hanno ragione. Sebbene il genio di questo maestro lo portasse sempre alle composizioni nobili e patetiche, riuscì egli eziandio nel buffo, e fra quelle di questo genere si cita ancora quella intitolata *Cioè*. [Il soggetto di questo piccolo pezzo è un uomo che aggiunge *cioè*] ad ogni suo discorso e che per volere spiegar tutto si rende

più oscuro.³⁵ La vita di questo celebre compositore fu corta come quella del Pergolese. Morì improvvisamente nel 1743 di 42 anni.

Francesco Durante lascia di buon ora il Conservatorio di Sant'Onofrio ove era stato allevato, e va in Roma attiratovi dalla fama di due celebri musici, Bernardo Pasquino e Pittoni. Egli travaglia sotto questi due maestri per cinque anni; prese [19] da uno di essi delle lezioni della melodia e del canto nel quale era egli eccellente, e dall'altro apprese quei gran tratti e quella forza d'armonia che gli³⁶ ha fatta dopo tanta riputazione, e che caratterizza tutte le sue opere.

Tornato Durante a Napoli compose degli oratori, delle cantate per chiesa e per camera, ma nulla scrisse pel teatro. La sua musica quasi sempre a 4 parti obbligate è soprattutto ammirata per l'arte inconcepibile colla quale egli sapeva far rinascere e rivivere lo stesso canto in tutte queste parti, ma sembra che questa melodia divina ne' suoi cori spariva allorché era obbligato a scrivere per una sola voce cantante.

Questo savio compositore morì nel 1766 in età di 62 anni. Buon maestro ha cacciati tanti allievi quanto lui. Era egli alla testa del Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo allorché questa casa fu distrutta dal Cardinale Arcivescovo di Napoli. Da questa scuola è uscito uno sciame di celebri compositori, che sparsi per tutta Europa ne hanno formati degli altri. Questi compositori sono quasi tutti viventi &c.³⁷

35] La frase, da integrare come suggerito, è mutila nella traduzione italiana.

36] L'originale «lui» è un francesismo ripreso dal testo di Saint-Non.

37] Dopo la traduzione, alle pagine 19-20, vi è, cassato, un elenco delle singole sezioni in cui si suddivide *La mort de Marie-Antoinette* op. 44 di Jan Ladislav Dussek (qui chiamato «Bussette»), Leipzig, Kühnel, [ca. 1796] (RISM A/I: D 4437/DD 4437).

Bibliografia

- Alessandro Abbate, *Due autori per un testo di contrappunto di Scuola napoletana: Leonardo Leo e Michele Gabbellone*, «Studi musicali», XXXVI, 2007, pp. 123-159.
- Raffaele Ajello, «Cirillo, Giuseppe Pasquale», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1981 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 26.11.2014).
- Jane Alden, *Songs, Scribes, and Society. The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Jean Le Rond d'Alembert, *De la liberté de la musique*, in *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*, IV, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1759, pp. 381-462.
- Nicola Alfani, *Juris criminalis ad usum regni neapolitani libri tres*, Napoli, ex typ. Porsiliana, 1752-1760.
- Leone Allacci, *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Pasquali, 1755.
- Mauro Amato, *La biblioteca del conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli: dal nucleo originale alle donazioni di fondi privati ottocenteschi*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*. Atti del convegno (Morcone, 19-21 aprile 1990), a c. di Rosa Cafiero e Marina Marino, Reggio Calabria, Jason Editrice, 1999, II, pp. 645-669.
- Theophil Antonicek, *Musikerbriefe der Österreichischen Nationalbibliothek. Handschriften-, Autographen- und Nachlass-Sammlung-Regestkatalog*, <<http://www.musikerbriefe.at>> (inattivo al 10.3.2016).
- Stefano Aresi, «Porpora», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2ª ed., Personenteil, XIII, Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart, Bärenreiter-Mitzler, 2005, coll. 780-786.
- Stefano Aresi, *Porpora tra Dresda e Vienna: i "Sei duetti sulla Passione di Cristo"*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», VIII, 2012, pp. 229-257.
- Mario Armellini, «Lorenzi, Giovanni Battista», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Antoine-Vincent Arnault, *Biographie nouvelle des contemporains, ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la Révolution française, ont acquis de la célébrité par leurs actions, leurs écrits, leurs erreurs ou leurs crimes, soit en France, soit dans les pays étrangers*, 20 voll., Paris, À la librairie historique, 1820-1825.
- Ignaz Ferdinand Arnold, *Galerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19. Jahrhunderts, Ihren kurzen Biographien, Charakterisirende Anekdoten und ästhetische Darstellung ihrer Werke*, 2 voll., Erfurt, Müller, 1810.

- Arte e musica all'Ospedaletto*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1978.
- Le Assemblée del risorgimento. Atti raccolti e pubblicati per deliberazione della Camera dei deputati*, 15 voll., Roma, Tipografia della Camera dei deputati, 1911.
- Ugo Baldini, "Caravelli, Vito", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Pietro Balzano, *Dell'uso antico e recente del castello di Capuana*, «Annali civili del Regno delle Due Sicilie», tomo XLV, marzo-aprile 1859, pp. 108-120.
- Nicholas Baragwanath, *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*, in preparazione.
- Francesco Barbagallo, "Campofranco, Antonino Lucchesi-Palli e Gallego principe di", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, 4 voll., Rotterdam, Reinier Leers, 1697.
- Ermanno Bellucci, *Le guide di Napoli come prodotti editoriali*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, a c. di Francesca Amirante, Fiorella Angelillo, Paola D'Alconzo, Paola Fardella, Ornella Scognamiglio ed Enrica Stendardo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 333-358.
- Isaac Joseph Berruyer, *Histoire du peuple de Dieu, depuis son origine jusqu'à la naissance du Messie, tiree des seuls livres saints [...]*, Paris, Henry-Simon-Pierre Gissey, 1735 (ed. it. *Storia del popolo di Dio dalla sua origine sino alla nascita del Messia tratta da' soli libri santi [...]*, Venezia, Giambattista Recurti, 1741).
- Giuseppe Bertini, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne*, Palermo, Dalla Tipografia Reale di Guerra, voll. I-II, 1814, voll. III-IV, 1815.
- Mario Bevilacqua, "Nolli, Giovanni Battista", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo*, 10 voll., Venezia, Dalla tipografia di Alvisopoli, 1834-1845.
- Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli Ornata de' loro rispettivi ritratti Compilata da diversi letterati Nazionali dedicata a S. E. il Conte Giuseppe Zurlo Gran Dignitario del R. Ordine delle Due Sicilie, Consigliere di Stato, Ministro dell'Interno &c. &c. &c. Tomo primo*, Napoli, Presso Nicola Gervasi Calcografo Strada Gigante N.° 23, 1813.
- Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli Ornata de' loro rispettivi ritratti Compilata da diversi letterati Nazionali dedicata a S. E. il Marchese Donato Tommasi Segretario di Stato, Ministro della Giustizia, del Culto, e dell'Interno*, II, Napoli, Presso Nicola Gervasi Calcografo Strada Gigante N.° 23, 1814.
- Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli Ornata de' loro rispettivi ritratti compilata da diversi letterati nazionali dedicata a S. E. il Marchese Donato Tommasi Segretario di Stato, Ministro della Giustizia, del Culto, e dell'Interno*, III, Napoli, Presso Nicola Gervasi Calcografo Strada Gigante N.° 23, 1816.
- Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata de' loro rispettivi ritratti compilata da diversi letterati nazionali dedicata a S. E. il Marchese Donato Tommasi Consigliere Segretario*

- di Stato Ministro di Grazia e di Giustizia Degli affari Ecclesiastici, e Ministro Cancelliere, Gran Seg.^{rio} dell'Ordine di S. Ferdinando e del Merito Gentiluomo di Camera e di entrata &c. &c., IV, Napoli, Presso Nicola Gervasi Calcografo Strada Gigante N.° 23, 1817.
- Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata de' loro rispettivi ritratti compilata da diversi letterati nazionali dedicata a S. E. il Sig. Diego Naselli de' Principi di Aragona, Cavaliere dell'Insigne R.^{le} Ordine di S. Gennaro, Maggiordomo di Settimana, Gentiluomo di Camera di S. M. (D. G.) Vice-Ammiraglio della Real Marina, e Segret.^o di Stato della medesima, ed int.^{no} Ministro degli affari interni*, V, Napoli, Presso Nicola Gervasi Calcografo Strada Gigante N.° 23, 1818.
- Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata de' loro rispettivi ritratti compilata da diversi letterati nazionali dedicata al Sig.^r T. J. Mathias Inglese Membro della Società R.^{le}, e di quella degli Antiquarj di Londra, Pastore Arcade in Roma, Membro corrispondente dell'Accad.^{mia} della Crusca a Firenze, e della Società Pontaniana in Napoli ec. ec., Tomo sesto*, Napoli, Presso Nicola Gervasi Calcografo Strada Gigante N.° 23, 1819.
- Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata dei loro rispettivi ritratti. Volume che contiene gli elogj dei maestri di cappella, cantori, e cantanti più celebri compilato da diversi letterati nazionali dedicato al Real Collegio di Musica di Napoli*, Napoli, Presso Nicola Gervasi Calcografo Strada Gigante N.° 23, 1819.
- Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli ornata dei loro rispettivi ritratti, Compilata da diversi letterati Nazionali dedicata a S. E. R.^{ma} Monsign.^r D. Gabriele M.^a Gravina Arcivescovo di Mitilene Capp.^{no} Mag.^{re} di S. M. il Re del Regno delle due Sicilie*, Tomo nono, Napoli, Da Nicola Gervasi Mercante di stampe, 1822.
- Biografie autografe ed inedite di illustri italiani di questo secolo*, a c. di Demetrio Emilio Diamilla-Müller, Torino, Cugini Pomba e Comp. Editori, 1853.
- Enrico Boggio, *Il fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, LIM, 2004.
- Giovanni Battista Bolza, *Manuale italiano-tedesco ad uso degli impiegati, legali e commercianti della monarchia austriaca* [...], Vienna, Imperial Regia Stamperia di Corte e di Stato, 1845.
- Napoleone Bonaparte, *Oeuvres complètes de Napoléon*, 4 voll., Stuttgart et Tubingue, J. G. Cotta, 1822-1823.
- Pasquale Borrelli, *Discorso pronunciato presso al feretro del conte di Camaldoli Francesco Ricciardi presidente interino della Società Reale Borbonica* [...], Napoli, Dalla tipografia di Porcelli, 1842.
- Irene Brandenburg, Vito Giuseppe Millico: *Studien zu Leben und Werk eines komponierenden Kastraten im 18. Jahrhundert*, Dissertation, Universität Salzburg, 1995.
- Daniel Brandenburg – Irene Brandenburg, *Giuseppe Sigismondos "Apoteosi della musica del Regno di Napoli" als Quelle zur Musik(theater)kultur Neapels im 18. Jahrhundert*, in *Musiktheater im Fokus*, a c. di Sieghart Döhring e Stefanie Rauch, Sinzig, Studiopunkt Verlag, 2014, pp. 45-62.
- Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, John Lichfield and James Short, for Henry Cripps, 1621.
- Giulio Caccini, *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1600 (RISM A/I: C 4).
- Pasquale Cafaro, *Stabat mater: musica a quattro voci e a due in canone con violini, viola, e basso*, Napoli, s.n., 1785 (RISM A/I: C 22/CC 22).

- Rosa Cafiero, *La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle "Regole" di Carlo Cotumacci*, in *Gli affetti convenienti all'idee*, a c. di Maria Caraci Vela, Rosa Cafiero e Angela Romagnoli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 549-579.
- Rosa Cafiero, *Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo, in Napoli e il teatro musicale in Europa fra Sette e Ottocento: studi in onore di Friedrich Lippmann*, a c. di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993 (Quaderni della Società Italiana di Musicologia, 28), pp. 299-367.
- Rosa Cafiero, *"Se i maestri di cappella son compresi fra gli artigiani": Saverio Mattei e una "querelle" sulla condizione sociale del musicista alla fine del XVIII secolo*, in *Civiltà musicale calabrese nel Settecento*, a c. di Giuseppe Ferraro e Francescantonio Pollice, Lamezia Terme, A.M.A. Calabria, 1994, pp. 29-69.
- Rosa Cafiero, *Il "grande industriale internazionale del balletto" a Napoli nell'età di Rossini: Wenzel Robert Gallenberg*, in *Di sì felice innesto: Rossini, la danza, e il ballo teatrale in Italia*, a c. di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996, pp. 1-40.
- Rosa Cafiero, *Il collegio di musica di Napoli nel 1812: un bilancio*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber Verlag, 1998 (Analecta musicologica, 30), pp. 631-659.
- Rosa Cafiero, *Istruzione musicale a Napoli fra decennio francese e restaurazione borbonica: il Collegio di musica delle donzelle (1807-1832)*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale. Atti del Convegno (Morcone, 19-21 aprile 1990)*, a c. di Rosa Cafiero e Marina Marino, Reggio Calabria, Jason, 1999, II, pp. 753-826.
- Rosa Cafiero, *Metodi, progetti e riforme dell'insegnamento della "scienza armonica" nel real collegio di musica di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento*, «Studi musicali», XXVIII, 1999, pp. 425-481.
- Rosa Cafiero, *Teorie armoniche di scuola napoletana ai primi dell'Ottocento: cenni sulla fortuna di Francesco Durante fra Napoli e Parigi*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII. Atti del convegno (Reggio Calabria, 12-14 ottobre 1999)*, a c. di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2001 (Sopplimenti musicali I, 4), pp. 171-198.
- Rosa Cafiero, *Un divulgatore di teorie armoniche della scuola napoletana a Parigi: Emanuele Imbimbo (1756-1839)*, in *Francesco Salfi librettista*, studi e testi a c. di Francesco Paolo Russo, Vibo Valentia, Monteleone, 2001 (Saggi, 13), pp. 191-225.
- Rosa Cafiero, *Una sintesi di scuole napoletane: il "Trattato di armonia" di Gaspare Selvaggi (1823)*, «Studi musicali», XXX, 2001, pp. 411-452.
- Rosa Cafiero, *L'archivio musicale di Giovanni Paisiello fra la Società Reale e il Collegio di Musica di Napoli (1811-1816)*, «Napoli nobilissima. Rivista di arte, filologia e storia», V serie, IV, fasc. V-VI, 2003, pp. 224-231.
- Rosa Cafiero, *Carlo Cotumacci nella tradizione didattica della "scuola napoletana"*, in *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, a c. di Maurizio Padoan, Milano, Vita e pensiero, 2005, pp. 105-120.
- Rosa Cafiero, *"Sigismondo, Giuseppe"*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2ª ed., Personenteil, XIV, Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart, Bärenreiter-Mitzler, 2006, coll. 774-775.
- Rosa Cafiero, *Vita musicale a Napoli negli appunti di viaggio di Louis Spohr (febbraio-marzo 1817)*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLVI, 2006, pp. 33-66.

- Rosa Cafiero, *Un viaggio musicale nella scuola napoletana: note sulla fortuna delle "Regole del contrappunto pratico" di Nicola Sala (Napoli, 1794)*, in *Il presente si fa storia. Scritti di storia dell'arte in onore di Luciano Caramel*, a c. di Cecilia De Carli e Francesco Tedeschi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 733-756.
- Rosa Cafiero, *La trattatistica musicale, in Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, pp. 593-656.
- Rosa Cafiero, "La musica è di nuova specie, si compone senza regole": Fedele Fenaroli e la tradizione didattica napoletana fra Settecento e Ottocento, in *Fedele Fenaroli il didatta e il compositore*. Atti del convegno (Lanciano 15-16 novembre 2008), a c. di Gianfranco Miscia, Lucca, LIM, 2011, pp. 171-207.
- Rosa Cafiero, *Tracing a History of the Neapolitan School. Giuseppe Sigismondo's "Apoteosi della musica" from Naples to Berlin*, «Musicologica Austriaca», XXX, 2011, pp. 57-71.
- Rosa Cafiero, "Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatorj": formazione musicale e "armonica carriera" nella ricostruzione di Giuseppe Sigismondo, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», IX, 2015. Atti del Convegno Internazionale "Sopra il gusto moderno": civiltà musicale a Napoli nell'età di Pergolesi (Napoli-Pozzuoli, 28-31 gennaio 2010), a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, pp. 375-456.
- Rosa Cafiero, *Il mito delle «écoles d'Italie» fra Napoli e Parigi nel decennio francese: il collegio di musica e il conservatoire*, in *Musica e spettacolo a Napoli durante il decennio francese 1806-1815*. Atti del colloquio internazionale (Napoli, 4-6 ottobre 2012), a c. di Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2016, pp. 323-391.
- Rosa Cafiero – Giulia Giovani, "Io conosco un dilettaute il quale è pazzo per te": Giuseppe Sigismondo e la collezione di musiche di Nicolò Jommelli, in *Le stagioni di Jommelli*. Atti del convegno internazionale di studi (Napoli e Aversa, 5-7 dicembre 2014), a c. di Paologiovanni Maione e Francesco Cotticelli, Napoli, Turchini Edizioni, in corso di stampa.
- Rosa Cafiero – Marina Marino, *La musica della Real Camera e Cappella Palatina di Napoli fra Restaurazione e Unità d'Italia. II: Organici e ruoli (1815-1864)*, «Studi Musicali», XXXVIII, 2009, pp. 133-206.
- Rosa Cafiero – Marina Marino – Tommasina Boccia, "Progressi notabili a vantaggio della musica": Saverio Mattei e la creazione della biblioteca del Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini, in *Saverio Mattei. Tradizione e invenzione*, a c. di Milena Montanile e Renato Ricco, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016 (Biblioteca del XVIII secolo, 30), pp. 85-131.
- Calendario e notiziario della corte per l'anno bisestile 1792*, Napoli, Nella Stamperia Reale, 1792.
- Massimo Capaccioli – Silvia Galano, *Arminio Nobile e la misura del cielo: ovvero Le disavventure di un astronomo*, Milano, Springer-Verlag Italia, 2012.
- Sosio Capassio, *Per il 3° centenario della nascita di Francesco Durante*, «Rassegna storica dei comuni», X, 1984, pp. 85-103.
- Annibale Caro, *Apologia de gli Academici di Banchi di Roma, contra m. Lodouico Casteluetro da Modena. In forma d'uno spaccio di maestro Pasquino. Con alcune operette, del Predella, del Buratto, di ser Fedocco. In difesa de la seguente canzone del commendatore Annibal Caro*, In Parma, in casa di Seth Viotto, 1558.
- Giuseppe Carpani, *Le Haydine: Ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Milano, Buccinelli, 1812.

- Catalogo delle opere di belle arti esposte nel palagio del Real Museo Borbonico il dì 4 Ottobre 1830*, Napoli, Dalla Stamperia Reale, 1830.
- Emilio de' Cavalieri, *Rappresentatione di Anima et di Corpo nuovamente posta in musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar cantando, data in luce da Alessandro Guidotti bolognese*, in Roma, appresso Nicolò Mutij l'Anno del Iubileo, 1600 (RISM A/I: D 1291).
- Louis-Mayeul Chaudon, *Nouveau dictionnaire historique ou Histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par des talens, des vertus, des forfaits, des erreurs*, 8 voll., Caen, G. Le Roy, 1785-1786⁶.
- Alexandre-Étienne Choron – François-Joseph-Marie Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs, tels que compositeurs, écrivains didactiques, théoriciens, poètes, acteurs lyriques, chanteurs, instrumentistes, luthiers, facteurs, graveurs, imprimeurs de musique, etc.; avec des renseignemens sur les théâtres, conservatoires, et autres établissemens dont cet art est l'objet. Précedé d'un sommaire de l'histoire de la musique*, 2 voll., Paris, Valade-Lenormant, 1810-1811.
- Collezione delle leggi e de' decreti reali del Regno delle Due Sicilie Anno 1821. Semestre I. Da Gennajo a tutto Giugno, Napoli, Dalla Real Tipografia del Ministero di stato degli affari interni, 1821.
- A Companion to Early Modern Naples*, a c. di Tommaso Astarita, Leiden, Brill, 2013.
- Tommaso Consalvo, *Breve dettaglio del nuovo metodo di musica detto alla lancastriana maniera*, Napoli, Sangiacomo, 1823.
- Carla Conti, *Nobilissime allieve. Della musica a Napoli tra '700 e '800*, introduzione di Renato Di Benedetto, Napoli, Guida, 2003.
- Raffaele Corso, "Valletta, Nicola", in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1925-1939 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 26.11.2014).
- Luisa Così, "Leo, Leonardo de (di)", in *Dizionario biografico degli italiani*, LXIV, Roma, Treccani, 2005, (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Luisa Così – Giuseppe Pastore, *Pasquale Cafaro: musicista salentino del XVIII secolo*, Lecce, Milella, 1980.
- Paola D'Alconzo, *Giuseppe Sigismondo (Napoli, 1739-1836)*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, a c. di Francesca Amirante, Fiorella Angelillo, Paola D'Alconzo, Paola Fardella, Ornella Scognamiglio ed Enrica Stendardo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 104-108.
- Raffaele D'Ambra, *Vocabolario napolitano-toscano domestico di arti e mestieri [...]*, [Napoli], A spese dell'Autore, 1873.
- Cesare D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra, ove oltre le vere origini, e fundationi di tutte le chiese, monasterii, spedali, e altri luoghi sacri della città di Napoli, e suoi borghi, si tratta di tutti li corpi, e reliquie di Santi e Beati vi si ritrovano, con un breve compendio di lor vite, e dell'opere pie vi si fanno, si descrivono gl'epitaffi, e inscrizioni sin hora sono, et erano per l'adietro in detti luoghi; si fa anco mentione di molt'altri huomini illustri, si per santità di vita, e dignità, come per lettere, et armi, pittura, e scoltura, havendosi contezza di molte recondite historie così sacre, come profane; con due trattati brevi, uno de cimiterii, e l'altro dell'ordini di cavalieri; opera un pezzo fa desiderata, ma hora la prima volta vede in luce delle stampe; utile non men che necessaria non solo a napoletani, e regnicoli, ma anco a gl'altre nationi, con più indici*, Napoli, Ottavio Beltrano, 1623-1624.
- Dal segno al suono. Il conservatorio di musica San Pietro a Majella. Repertorio del patrimonio*

- storico-artistico e degli strumenti musicali, a c. di Gemma Cautela – Luigi Sisto – Lorella Starita, Napoli, arte-m, 2010.
- Cesare Dalbono, *Scritti varii*, Firenze, Coi Tipi dei Successori le Monnier, 1891.
- John A. Davis, *Naples and Napoleon. Southern Italy and the European Revolutions, 1780-1860*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Francesco De Angelis, *Storia del Regno di Napoli sotto la dinastia borbonica. Coll'origine della rivoluzione francese; delle guerre, e trattati seguiti tra le potenze alleate, e la Francia, insino alla pace generale di Vienna*, 8 voll., Napoli, [I-IV:] nella stamperia di Gabriele Mosino, stampatore della Real Marina, 1817, [V:] presso la vedova Migliaccio, 1832, [VI:] nella tipografia di Nicola Di Simone, 1832, [VII:] pe' tipi di Nunzio Pasca, [VIII:] nella tipografia de' fratelli Reale, 1836.
- Achille de Lauzières – Raffaele d'Ambra – Gaetano Nobile, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, Napoli, Nobile, 1855.
- Carlo De Nicola, *Diario napoletano, I: 1798-1799*, a c. di Teresa di Leo e Carla Pagano, prefazione di Filippo D'Oria, introduzione di Marco Meriggi, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2012.
- Vincenzo De Ritis, *Vocabolario napoletano lessigrafico e storico*, 2 voll., Napoli, Dalla Stamperia Reale, 1845-1851.
- Francesco M. De Robertis, *Il temperamento riformistico di Francesco Ricciardi nella temperie politico-istituzionale del Regno di Napoli durante il Decennio Francese (1806-1815)*, «Rassegna storica del Risorgimento», XLIX, 1996, pp. 117-127.
- Carlantonio de Rosa, marchese di Villarosa, *Epicedia selectiora quorundam illustrium poetarum: qui saeculo XV ad hanc usque aetatem Neapoli floruerunt collegit et evulgavit Carolus Antonius de Rosa Villarosae Marchio*, Neapoli, Ex Regia Typographia, 1822.
- Carlantonio de Rosa, marchese di Villarosa, *Ritratti poetici di alcuni uomini di lettere antichi e moderni del regno di Napoli*, Napoli, Dalla Tipografia di R. Manzi, 1825 (rist. Napoli, Dalla stamperia e cartiera del Fibreno, 1834).
- Carlantonio de Rosa, marchese di Villarosa, *Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di Gio. Battista Pergolese celebre compositore di musica*, Napoli, Stamperia e cartiera del Fibreno, 1831.
- Carlantonio de Rosa, marchese di Villarosa, *Memorie degli scrittori filippini, o siano della Congregazione dell'Oratorio di S. Filippo Neri, raccolte dal marchese di Villarosa*, 2 voll., Napoli, I: Dalla Stamperia Reale, 1837, II: Dalla Tipografia di Porcelli, 1842.
- Carlantonio de Rosa, marchese di Villarosa, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli [...]*, Napoli, Dalla Stamperia Reale, 1840.
- Giovanni de Silva, de' marchesi della Banditella, *Elogio di Pasquale Cafaro maestro di Cappella Napoletano*, s.l. [Napoli], s.n., 1788.
- Francesco Degrada, *Giuseppe Sigismondo, il marchese di Villarosa e la biografia di Pergolesi*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», III, 1999, pp. 251-277.
- Francesco Degrada, *Nuove acquisizioni pergolesiane*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», IV, 2000, pp. 209-252.
- Andrea Della Corte, *Cori monodici di dieci musicisti per le «Tragedie cristiane» di Annibale Marchese*, «Rivista italiana di musicologia», I, 1, 1966, pp. 190-202.
- Giambattista Della Porta, *Commedie [...]*, 4 voll., In Napoli, nella stamperia, e a spese di Gennaro Muzio erede di Michele-Luigi, 1726.

- Giovanni Maria Della Torre, *Scienza della natura*, 2 voll., Napoli, Serafino Porsile e Raffaele Gessari, 1748-1749.
- Guglielmo Della Valle, *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini Minor Conventuale di Bologna, celebre Maestro di Cappella*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1785.
- Dascia Delpero, *Il "Giornale enciclopedico di Milano" (1782-1797) e la "Gazzetta enciclopedica di Milano" (1780-1802): due nuove fonti per la storia della musica milanese*, «Fonti musicali italiane», IV, 1999, pp. 55-111.
- Renato Di Benedetto, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», V, 1971, pp. 3-21.
- Ruggiero Di Castiglione, *La massoneria nelle Due Sicilie e i "fratelli" meridionali del '700. III. Dal legittimismo alla cospirazione*, Roma, Gangemi, 2010.
- Salvatore Di Giacomo, *Paisiello e i suoi contemporanei*, «Musica e musicisti», X, 12, 1905, pp. 762-768.
- Salvatore Di Giacomo, *Lettere di Ferdinando IV alla duchessa di Floridia 1820-1824*, [Palermo], Sandron, 1914 (La collezione settecentesca, 2).
- Salvatore Di Giacomo, *Archivio dell'Oratorio dei Filippini*, Parma, Fresching, 1918.
- Salvatore Di Giacomo, *Il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini*, Palermo, Sandron, 1924.
- Salvatore Di Giacomo, *Il conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. M. di Loreto*, [Palermo], Sandron, 1928.
- Leonardo Di Mauro, *Il patrimonio storico-artistico nelle guide tra '800 e '900*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, a c. di Francesca Amirante, Fiorella Angelillo, Paola D'Alconzo, Paola Fardella, Ornella Scognamiglio ed Enrica Stendardo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 315-332.
- David DiChiera, "Sacchini, Antonio (Maria Gasparo Gioacchino)", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., XXII, London, Macmillan, 2001, pp. 70-73.
- A Dictionary of Musicians from the Earliest Ages to the Present Time*, 2 voll., London, Sainsbury, 1824.
- Hanns-Bertold Dietz, "Cafaro, Pasquale" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., IV, London, Macmillan, 2001, pp. 793-794.
- Hanns-Bertold Dietz, "Durante, Francesco" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., VII, London, Macmillan, 2001, pp. 739-745.
- Giovanni Battista Doni, *De' trattati di musica di Gio. Battista Doni, patrizio fiorentino, tomo secondo, ne' quali si esamina e dimostra la forza e l'ordine della musica antica e per qual via ridur si possa alla pristina efficacia la moderna, raccolti e pubblicati per opera di Anton Francesco Gori, già proposto della Basilica del Battistero di Firenze, e pubblico professore d'istorie. Aggiuntovi un lessico delle voci musiche e l'indice generale per opera e studio del p. maestro Gio. Batista Martini, minor conventuale, e celeberrimo professore di musica in Bologna, Firenze*, Stamperia Imperiale, 1763.
- Alexandre Dumas, *Le corricolo*, 2 voll., Bruxelles, Société belge de Librairie Hauman et C.^o, 1842-1843.
- Francesco Durante, *Sonate per cembalo divise in studi e divertimenti*, Napoli, Filippo de Grado, s.d. (RISM A/I: D 3974/DD 3974).
- Egidio Romualdo Duni, *L'Isle des Foux. Parodie de l'Arcifanfano de Goldoni. Représenté*

- pour le 1.^{ère} fois à la Comédie Italienne le 29 Xbre 1760. Mise en Musique par M.^r Duni pensionnaire de S. A. R. Infant Don Philippe, à Paris, chez l'Auteur [...], gravé par M.^{me} Lefebure, imprimé par Monthulay, s.a. (RISM A/I: D 3755/DD 3755).
- Jan Ladislav Dussek, *La mort de Marie-Antoinette*, Leipzig, Kühnel, [ca. 1796] (RISM A/I: D 4437/DD 4437).
- Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten: der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 voll., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1900-1904.
- Éloge de Duni*, in *Le Nécrologe des hommes célèbres de France*, Parigi, Knapen, 1776, XI, pp. 165-179.
- Francesco Esposito, *Aggiornamento e continuità nel pianismo napoletano dell'Ottocento: Francesco Lanza (1783-1861)*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale. Atti del convegno* (Morcone, 19-21 aprile 1990), a c. di Rosa Cafiero e Marina Marino, Reggio Calabria, Jason Editrice, 1999, I, pp. 215-245.
- Paolo Fabbri, *Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento: studi in onore di Friedrich Lippmann*, a c. di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Leo S. Olschki, 1993, pp. 121-144.
- Dinko Fabris, "Greco, Gaetano", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., X, London, Macmillan, 2001, pp. 326-327.
- Dinko Fabris, *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Dinko Fabris, "Adesso se ne conosce il merito, e vivente si lacerava". *La fama europea di Leonardo Vinci*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe (I: Les pérégrinations d'un genre)*, a c. di Damien Colas, Alessandro Di Profio, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 85-117.
- Dinko Fabris, *Dall'Elogio alla biografia di Jommelli: la costruzione del mito*, in *Niccolò Jommelli e Saverio Mattei: la costruzione della "Scuola Musicale di Napoli"*, a c. di Elsa Evangelista, Luigi Sisto e Lorella Starita, Napoli, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2014, pp. 11-15.
- Dinko Fabris, *Il punto sulle biografie di Egidio Romualdo Duni*, in *I due mondi di Duni. Il teatro musicale di un compositore illuminista fra Italia e Francia*, a c. di Paolo Russo, Lucca, LIM, 2014, pp. 3-30.
- Dinko Fabris, *L'art de disperser sa collection: le cas du napolitain Gaspard Selvaggi (1763-1856)*, in *Collectionner la musique: érudits collectionneurs*, a c. di Denis Herlin, Catherine Massip e Valérie De Wispelaere, Turnhout, Brepols, 2015 (Collectionner la musique, 3), pp. 359-394.
- Le favole di Esopo opera di un anonimo francese colla traduzione italiana*, Napoli, Pasquale Tizzano, 1823.
- Cesare Fertonani, *I molti enigmi delle sonate per violino di Porpora*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», IX, 2015, pp. 519-538.
- François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Paris, Librairie de H. Fournier, 1835-1844.
- Francesco Florimo, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, 2 voll., Napoli, Tipografia di Lorenzo Rocco, 1869-1871.
- Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica italiana*, 4 voll., Napoli, V. Morano, 1880-1882.

- Joseph Forsyth, *Remarks on Antiquities, Arts, and Letters, during an Excursion in Italy, in the Years 1802 and 1803*, London, 1813.
- Saverio Franchi, *La rappresentazione dell'Olimpiade: sfondi storico-politici e vicende teatrali*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», VII, 2012, pp. 29-60.
- Edilio Frassoni, *Due secoli di lirica a Genova*, 2 voll., Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1980.
- Baldassarre Galuppi, *Scelta di arie del dramma L'eroe cinese [...] rappresentato nel Real Teatro di San Carlo la primavera dell'anno 1753*, Napoli, Aniello Giura e Medemo Carlini, [1753] (RISM A/I, G 276).
- Biagio Gamboa, *Storia della rivoluzione di Napoli entrante il Luglio del 1820*, s.l. [ma Napoli], Dal Trani, s.d. [ma 1820].
- Marguerite Gardiner, *The Idler in Italy*, 2 voll., London, Henry Colburn, 1839.
- Marguerite Gardiner, *The Idler in Italy*, Paris, Baudry's European Library, 1839.
- Marguerite Gardiner, *Lady Blessington a Napoli (1823-1826)*, a c. di Edith Clay, trad. di Gerardo Di Pasquale, Salerno, Ed. Beta (Tip. Delta), 1974.
- Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, Leipzig, Breitkopf, I, 1790, II, 1792.
- Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten [...] älterer und neuerer Zeit aus allen Nationen enthält*, 4 voll., Leipzig, bey A. Kühnel, 1812-1814.
- Pier Giuseppe Gillio, "Napoli Signorelli (De Napoli), Pietro", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Pierre-Louis Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni*, Paris, Panckoucke, a. IX (1800-01).
- Mario Gioffredo, *Dell'architettura*, 3 voll., Napoli, Stamperia reale, 1768.
- Giulia Giovani, *La collezione di cantate e serenate di Giuseppe Sigismondo (1739-1826). Dall'Archivio della Pietà dei Turchini alla Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli*, «Philomusica on-line», XIV, 2015, pp. 243-271.
- Lorenzo Giustiniani, *Memorie istoriche degli scrittori legali del Regno di Napoli [...]*, 3 voll., Napoli, Nella Stamperia Simoniana, 1787-1788.
- Lorenzo Giustiniani, *La biblioteca storica, e topografica del Regno di Napoli [...]*, in Napoli, nella stamperia di Vincenzo Orsini a spese del librajo Vincenzo Altobelli, 1793.
- Lorenzo Giustiniani, *Breve contezza delle Accademie istituite nel Regno di Napoli*, in Napoli, con licenza de' Superiori, 1801.
- Willem Jacob 's Gravesande, *Physices elementa mathematica*, Leiden, Pieter vander Aa, 1720-1721.
- Willem Jacob 's Gravesande, *Matheseos universalis elementa*, Leiden, Samuel Luchtmans, 1727.
- Giuseppe Arcangelo Greco – Luigi Maria De Conciliis, *Nuove ragioni a pro della Università di S. Severo per l'abolizione delle decime sacramentali. Dottissimo Giudice di Appellazione il Regio Consigliere Sig. D. Gaspare Vanvicelli*, s.l., s.d.

- Jacob Gretser, *Institutionum linguae graecae* [...], Ingolstadt, David Sartorius, 1593.
- Jacob Gretser, *Rudimenta linguae graecae* [...], Ingolstadt, David Sartorius, 1593.
- Giovanni Battista Gennaro Grossi, *Le belle arti*. [...] *Opuscoli storici musicali*, I, Napoli, Dalla Tipografia del Giornale Enciclopedico, Strada del Salvatore a S. Angelo a Nido N. 48, 1820.
- Giovanni Battista Gennaro Grossi, *Ricerche su l'origine, su i progressi, e sul decadimento delle arti dipendenti dal disegno* [...], Napoli, Dalla Tipografia del Giornale enciclopedico, 1821.
- Raimondo Guarini, *Notizie della vita del fu cav. D. Nicolò Zingarelli dirett. del Real convitto di S. Pietro a Majella in Napoli*, Napoli, Raffaele Miranda, 1837.
- Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, a c. di Piero D'Angiolini e Claudio Pavone, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali – Ufficio centrale per i beni archivistici, III, 1986.
- Georg Friedrich Händel, *Messiah. An Oratorio in Score* [...], London, Randall & Abell, [1767] (RISM A/I: H 718/HH 718).
- Joseph Haydn, *Stabat Mater à quatre voix et chœurs dédié aux amateurs* [...], Paris, Sieber, [1785] (RISM A/I: H 2514/HH 2514).
- Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, 2 voll., Mainz, Schott, 1957-1978.
- Wolfgang Hochstein, *Die Kirchenmusik von Niccolò Jommelli (1714-1774) unter besonderer Berücksichtigung der liturgisch gebundenen Kompositionen*, 2 voll., Hildesheim, Olms, 1984.
- Emanuele Imbimbo, *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples. Par Emmanuel Imbimbo, homme de lettres, Professeur et compositeur de musique*, Paris, Firmin Didot, 1821.
- Index librorum prohibitorum* [...], Roma, ex typographia Rev. Camerae Apostolicae, 1786.
- Indice di tutti i libri, e spartiti di musica che conservansi nell'archivio del Real Conservatorio della Pietà de' Torchini*, Napoli, s.n., 1801.
- Dario Ippolito, "Pagano, Francesco Mario", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014 (edizione online, <http://www.treccani.it/>, consultata il 14.3.2016).
- James L. Jackman, "Monti", in *Grove Music Online* (<<http://www.oxfordmusiconline.com/>>, ultimo aggiornamento 2001).
- Franz Sales Kandler, *Musikalischer Bildungsverein in Neapel*, «Der Sammler», VI, 1814, p. 395 (n. 99, 21 giugno 1814).
- Franz Sales Kandler, *Cenni storico-critici intorno alla vita, ed alle opere del celebre compositore di musica Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone* [...], Venezia, Giuseppe Picotti, 1820.
- Franz Sales Kandler, *Memorie sulla vita e sulle opere del celebre compositore di musica Gio. Adolfo Hasse, detto il Sassone. Cenni storico-critici sulle vicende e sullo stato attuale della musica in Italia di Francesco Sal. Kandler accademico filarm.º di Bologna, agg. alla presidenza dell'Istituto Filarm. Veneto, membro di diverse accad. d'Italia, e di Germania*, Napoli, Gabriele Mosino, Stampatore della Real Marina, 1821.
- Franz Sales Kandler, *Ueber den gegenwärtigen Kulturstand des königlichen Musikcollegiums in Neapel mit einem vorangehenden Rückblicke auf die verbliebenen Conservatorien dieser Hauptstadt*, «Allgemeine musikalische Zeitung», XXIII, 1821, n. 50 (coll. 833-842), n. 51 (coll. 856-863), n. 52 (coll. 869-878).

- Franz Sales Kandler, *Musikalischer Bericht von und über Neapel*, «Morgenblatt für gebildete Stände», XVI, 1822, p. 151.
- Franz Sales Kandler, *Sullo stato presente della musica in Napoli. Estratto di lettera diretta ad uno de' Compilatori delle Effemeridi romane*, «Effemeridi letterarie di Roma», VI, 1822, pp. 50-61.
- Franz Sales Kandler, *Musikstand von Neapel im Jahr 1826*, «Caecilia», VI, 1827, pp. 235-296.
- Franz Sales Kandler, *État actuel de la musique à Naples*, «Revue musicale», IV, 1829, pp. 1-7, 49-58, 145-155.
- Franz Sales Kandler, *Ehrensiegel der kaiserlichen königlichen Österreichischen Armee*, Wien, Carl Gerold, 1831.
- Herfrid Kier, *Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850). Wegbereiter des musikalischen Historismus*, Regensburg, Bosse, 1968 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 13).
- Ralph Krause, «Cafaro, Pasquale», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^a ed., *Personeil*, III, Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart, Bärenreiter-Mitzler, 2000, coll. 1550-1553.
- Juste-Adrien-Lenoir de la Fage, *Essais de diphthéographie musicale*, Paris, Legoux, 1864.
- Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, Pierres, 1780.
- Ortrun Landmann, *Porpora in Dresden*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», VIII, 2012, pp. 201-228.
- Luigi Lanzi, *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia*, 3 voll., in Roma, nella stamperia Pagliarini, 1789.
- Dennis Libby, *Giuseppe Sigismondo, an Eighteenth-Century Amateur, Musician, and Historian*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», II, 1988, pp. 222-238.
- Dennis Libby et al., «Piccinni Luigi» e «Piccinni, Louis Alexandre», in *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992, III, pp. 1005-1006.
- Raffaele Liberatore, *Viaggio pittorico nel regno delle Due Sicilie, dedicato a S. M. il Re Francesco I.*, 3 voll., Napoli, Cuciniello e Bianchi, 1829-1833.
- Raffaele Liberatore, *Vocabolario universale italiano*, 7 voll., Napoli, Tramater, 1829-1840.
- Raffaele Liberatore, *Elogio storico di Luisa Granito Ricciardi contessa di Camaldoli*, in *Prose e versi in memoria di Luisa Granito Contessa di Camaldoli*, Napoli, Dalla Tipografia del Porcelli, 1833.
- Raffaele Liberatore, *Necrologia di Niccolò Zingarelli scritta per gli Annali civili*, estratto dal n. XXVIII degli «Annali civili del Regno delle Due Sicilie», tomo XIII, 1837.
- Peter Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica*, 4 voll., Milano, Presso Antonio Fontana, 1826.
- Costanza Lorenzetti, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, Firenze, Le Monnier, 1963.
- Giambattista Lorenzi (Giovanni Paisiello), *Gli amanti comici. Commedia per musica di Giambattista Lorenzi P. A. da rappresentarsi nel teatro Nuovo nell'autunno di quest'anno 1772. All'eccellentissimo signore D. Antonio Ponce Di Leon Spinola, Della Cerda, Lencaster, dedicata*, a Napoli, nella stamperia Avelliniana, 1772.
- Richard Macnutt, *Early Acquisitions for the Paris Conservatoire Library: Rodolphe Kreutzer's Role in Obtaining Material from Italy, 1796-1802*, in *Music Publishing & Collecting. Essays in Honor of Donald W. Krummel*, ed. by David Hunter, Urbana, Champaign, Graduate School of Library, 1994, pp. 167-188.
- Pierre Joseph Macquer, *Dictionnaire de chymie*, Paris, Lacombe, 1766 (ed. it. *Dizionario di*

- chimica nel quale si contiene la teoria, e la pratica di questa scienza, a c. di Giovanni Antonio Scopoli e Giuseppe Melchiorre Vairo, 10 voll., in Napoli, presso Giuseppe-Maria Porcelli libraio e stampatore della Reale accademia militare, 1784-1786).
- Ausilia Magaudo – Danilo Costantini, *Vita musicale nel Regno di Napoli al tempo di Pergolesi: la questione dello “Stabat mater”*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», V, 2006, pp. 77-121.
- Ausilia Magaudo – Danilo Costantini, *Musica e spettacolo attraverso lo spoglio della “Gazzetta” (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2009.
- Paologiovanni Maione, *Organizzazione e repertorio musicale della corte nel decennio francese a Napoli (1806-1815)*, «Fonti Musicali Italiane», XI, 2006, pp. 119-173.
- Paologiovanni Maione – Francesca Seller, *Teatro di San Carlo di Napoli: cronologia degli spettacoli*, 1, 1737-1799, Napoli, Altrastampa, 2005.
- Andrea Majer, *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana di Andrea Majer veneziano*, Padova, Dalla Tipografia e Fonderia della Minerva, 1821.
- Vincenzo Manfredini, *Difesa della musica moderna e de’ suoi celebri esecutori*, Bologna, Carlo Trenti, 1788.
- Benedetto Marcello, *Estro poetico-armonico. Parafrasi sopra li primi [secondi] venticinque salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di Benedetto Marcello patrizj veneti*, 8 voll., Venezia, appresso Domenico Lovisa, 1724-1726 (RISM A/I: M 423/MM 423).
- Annibale Marchese, *Tragedie cristiane del duca Annibale Marchese dedicate all’imperador de’ Cristiani Carlo VI. il grande*, 2 voll., In Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1729.
- Kurt Sven Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, Hillsdale, Pendragon Press, 2007 (Opera Series, 2).
- Jean-François Marmontel, *Poétique françoise*, 2 voll., Paris, Lesclapart, 1763.
- Benjamin Martin, *The Philosophical Grammar*, London, J. Noon, 1735 (ed. it. *Grammatica delle scienze filosofiche*, Venezia, Remondini, 1750).
- Giovanni Battista Martini, *Esemplare, o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo [...]*, 2 voll., Bologna, Lelio della Volpe, 1774-1775.
- Pietro Martorana, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napolitano [...]*, Napoli, Presso Chiurazzi Editore Piazza Cavour 47, 1874.
- Pasquale Matarazzo, “Martorelli, Giacomo”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXI, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2008 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Lorenzo Mattei, *La scena napoletana e il contesto europeo: l’opera seria*, in *Storia della musica e dello Spettacolo a Napoli*, vol. II: *Il Settecento*, a c. di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, pp. 75-138.
- Saverio Mattei, *Elogio del Jommelli o sia Il progresso della poesia e musica teatrale*, Colle, Angiolo M. Martini, 1785 (rist. anast. Bologna, Forni, 1987).
- Domenico Mazzocchi, *La catena d’Adone posta in musica da Domenico Mazzocchi con privilegio*, Venezia, Alessandro Vincenti, 1626 (RISM A/I: M 1671).
- Marita P. McClymonds – George W. Looms, “Traetta, Tommaso” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., XXV, London, Macmillan, 2001, pp. 681-682.
- Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L’Epos, 2004 (L’amoroso canto, 1).
- Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, Beeskow, Ortus Musikverlag, 2016 (Ortus Studien, 16).
- Saverio Mercadante – Giovanni Schmidt, *L’Apoteosi d’Ercole, dramma per musica rappre-*

- sentato per la prima volta in Napoli nel Real Teatro di S. Carlo a' 19 agosto 1819 [...], Napoli, Dalla Stamperia Flautina, 1819.
- Marco Meriggi, "Maresca, Antonino", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Vito Giuseppe Millico, *La pietà d'amore*, Napoli, Giuseppe Maria Porcelli, 1782 (RISM A/I: M 2811/MM 2811) e ivi, Luigi Marescalchi, 1782 (M 2812/MM 2812).
- Giuseppe Miscimarra, *Evoluzione del senso mistico delle pratiche religiose e delle cerimonie della chiesa cattolica* [...], Napoli, dalla tipografia Trani, 1847.
- Johann Karl Simon Morgenstern, *Karl Morgenstern's Reise in Italien im J. 1809. Erster Band*, Dorpat, Grenzius; Leipzig, Kummer, 1813.
- Maria Teresa Mori, Salotti. *La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000.
- Petrus van Musschenbroek, *Elementa Physicae*, Leiden, Samuel Luchtmans, 1734.
- Il muto per Napoli, ossia le mille e quattrocento strade, vichi ecc. reperibili da tutti, con designazione dei quartieri rispettivi. Opera compilata da Francesco D. V.*, Napoli, Presso Francesco Gammella, 1834.
- Pietro Nastasi, "Fergola, Nicola (Nicolò)", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Francesco Nocerino – Grant O'Brien, *The 'Tiorbino': an Unrecognised Instrument Type Built by Harpsichord Makers, with Possible Evidence for a Surviving Instrument*, «Galpin Society Journal», LVII, 2005, pp. 184-208.
- Jean-Antoine Nollet, *Leçons de physique expérimentale*, Paris, frères Guérin, 1743-1748 (ed. it. *Lezioni di fisica sperimentale*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1746-1756).
- Offizio della B. V. Maria secondo la volgata edizione glossa latina parafrasi italiana e dissertazione liturgica di Saverio Mattei, Padova, Nella stamperia del Seminario, 1781.
- Grégoire Orloff, *Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, De l'imprimerie de Crapelet, Chez P. Dufart et chez Chasseriau, 1822.
- Sidney Owenson, Lady Morgan, *Italy*, 2 voll., London, Henry Colburn and Co., 1821.
- Carlo Padiglione, *Memorie storiche artistiche del Tempio di S. Maria delle Grazie Maggiore a Capo Napoli, con cenni biografici di alcuni illustri che vi furono sepolti* [...], Napoli, Stabilimento tipografico di Vincenzo Priggiobba, 1855.
- Marco Palma, "Campolongo, Emmanuele", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1974 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Raffaele Pastore, *Elogio funebre estemporaneo recitato in un'adunanza di amatori, e studiosi delle belle arti ad onore del sempre chiaro, e celebrato scrittore in musica Domenico Cimarosa morto in Venezia a' 11. gennajo dell'anno MDCCCI*, Chieti, Grandoniana, 1833.
- Marvin E. Paymer, *Pergolesi Authenticity: an Interim Report*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», I, 1983, pp. 196-217.
- Francesco Peccheneda, *Memorie in difesa delle prerogative dell'insigne Collegio de' sacri ministri della Cattedrale chiesa napoletana chiamati Eddomadarj*, Napoli, s.n., 1772.
- Per la biblioteca musica eretta nel Conservatorio della Pietà iscrizioni di Saverio Mattei*, s.n.t. [ma Napoli, 1795].
- David Perez, *Mattutino de' Morti composto per comando di Sua Maestà Fedelissima don Giu-*

- seppe 1. dal signor David Perez, Londra, Roberto Bremner, 1774 (RISM A/I: P 1324/PP 1324).
- Giovanni Battista Pergolesi, *Quattro cantate da camera. La prima per cimbalo e tre con varii recitativi, violini e violetta obbligata [...] raccolte da Gioacchino Bruno [...] opera seconda in rame*, Napoli, Palmiero, [1736 o 1737] (RISM A/I: P 1422/PP 1422).
- Giovanni Battista Pergolesi, *La serva padrona, intermezzo del sig.r Gio. Batt.a Pergolese rappresentato in Parigi nell'autunno 1752*, Paris, aux adresses ordinaires, 1752 (RISM A/I: P 1393/PP 1393).
- Giovanni Battista Pergolesi, *The Favourite Songs in the Burletta La serva padrona*, London, J. Oswald, [1759] (RISM A/I: P 1405/PP 1405).
- Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat Mater, a due voci con violini, viola e violoncello [...] alla quale vi si sono aggiunti gli stromenti da fiato senza dipartirsi dell'originalità dal Signor Cavaliere Paisiello*, Paris, s.n., [dopo il 1810] (RISM A/I: P 1371/PP 1371).
- Giovanni Battista Pergolesi, (attr.), *Miserere à quatre voix de J. B. Pergolèse*, Paris, Pleyel, 1804 (RISM A/I: P 1391/PP 1391).
- Giovanni Battista Pergolesi, *Stabat mater*, a c. di Claudio Toscani, Milano, Ricordi, 2012 (Edizione Nazionale, serie VII).
- Maria Luisa Perna, "Genovesi, Antonio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Pierluigi Petrobelli, *The Italian Years of Anton Raaff*, «Mozart-Jahrbuch», 1973/74, pp. 233-273.
- Franco Pezzella, *Di alcuni storiografi fratesi poco noti: Arcangelo Costanzo, Florindo e Pasquale Ferro, Carmelo Pezzullo, Raffaele Reccia*, in *Frattamaggiore e i suoi uomini illustri. Atti del ciclo di conferenze celebrative (Frattamaggiore, maggio-ottobre 2002)*, a c. di Franco Pezzella, Frattamaggiore, Istituto di studi Atellani, 2004, s.n.p.
- Gaetano Pitarresi, *L'Oratorio di Maria dolorata di Leonardo Vinci e la tradizione della Passione a Napoli agli inizi del Settecento*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo. Atti dei convegni internazionali di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002, 4-5 giugno 2004)*, a c. di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti, 2005 (Sopplimenti musicali, Serie 1, Documenti e studi musicologici, 8), pp. 153-242.
- Benedikt Johannes Poensgen, *Die Offiziumskompositionen von Alessandro Scarlatti*, Dissertation, 2 voll., Universität Hamburg, 2004.
- Nicola Porpora, *All'Altezza Reale di Frederico prencipe reale di Vallia e prencipe elettorale di Hanover [...] Queste nuovamente Composte Opre di Musica vocale [...] dedica [...] Nicolò Porpora*, Londra, s.n., 1735 (RISM A/I: P 5116/PP 5116).
- Nicola Porpora, *Sinfonie da camera a tre istromenti composte per l'Altezza Reale di Frederico Prencipe Reale di Vallia e Prencipe Elettorale di Hannover [...] opra II*, Londra, [Fortier], 1736 (RISM A/I: P 5118/PP 5118).
- Nicola Porpora, *Sonate XII di Violino, e Basso [...]*, Vienna, Bernardi, 1754 (RISM A/I: P 5121).
- Ulisse Prota-Giurleo, *Notizie biografiche intorno ad alcuni musicisti d'oltralpe a Napoli nel Settecento*, «Analecta Musicologica», II, 1965, pp. 112-143.
- Bernardo Quaranta, *Della musica delle Due Sicilie*, «Annali civili del Regno delle Due Sicilie», tomo II, 1834, pp. 88-112.
- Giuseppe Radiciotti, *G. B. Pergolesi, vita, opere ed influenza su l'arte*, Roma, Edizione "Musica", 1910.
- Rapporto sullo stato attuale dei Ministeri degli Affari Ecclesiastici, della Polizia Generale, e della*

- Giustizia, presentato al Parlamento Nazionale nell'adunata del dì ... Dicembre 1820*, Napoli, Dalla tipografia di Porcelli, 1820.
- Regali dispacci, nelli quali si contengono le Sovrane Determinazioni de' Punti Generali, o che servono di norma ad altri simili casi, nel Regno di Napoli, dal dottor D. Diego Gatta raccolti, e per materie e rubriche disposti, parte seconda, che riguarda il civile, tomo IIII, Napoli, a spese di Giuseppe Maria Severino Boezio nel nuovo Rione della Pace, 1776 [ma post 1779].
- Maria Rosaria Rescigno, *Cronologia del Regno 1806-1815*, s.l., s.n., 2016 (<<http://decennio-napoleonico.org>>, consultato il 15.7.2016).
- Angelo Maria Ricci, *La villa di Camaldoli al Vomero, Polimetro del cav. Angelo Maria Ricci a Fille*, s.l., s.n., 1827.
- Angelo Maria Ricci, *In morte della eccellentiss. Donna Luisa Ricciardi nata contessa Granito, Elegia del cav. Angelo Maria Ricci*, Roma, Brancadoro e comp., 1832.
- Angelo Maria Ricci, *Poesie sacre di Angelo Maria Ricci*, Roma, Tipografia dei Classici e dell'Accademia Tiberina, 1840.
- Giuseppe Ricciardi, *Memorie autografe d'un ribelle*, Parigi, Stassin et Xavier, 1857.
- Giuseppe Ricciardi, *Vita di Francesco Ricciardi conte de' Camaldoli*, in Id., *Opere. Prose. Cenni biografici. Volume unico*, Napoli, Gabriele Rondinella Editore, 1861, pp. 219-272.
- Giuseppe Ricciardi, *Memorie autografe d'un ribelle, ovvero Prolegomeni del fuoruscito*, Milano, Natale Battezzati editore, 1873².
- Irene Ricciardi, *Poesie scelte di Irene Capecelatro nata Ricciardi precedute da un'introduzione di suo fratello Giuseppe*, Napoli, Stamperia del Veglio, 1876.
- John Arthur Rice, *Emperor and Impresario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater 1790-1792*, Dissertation, University of California, 1987.
- Jörg Riedlbauer, *Die Opern von Tommaso Trajetta*, Hildesheim, Olms, 1994.
- Jörg Riedlbauer, "Trajetta, Tommaso", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^a ed., *Personenteil*, XVI, Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart, Bärenreiter-Mitzler, 2006, coll. 994-1001.
- Ottavio Rinuccini, *L'Euridice d'Ottavio Rinuccini rappresentata nello sponsalizio della Christianiss. Regina di Francia, e di Navarra*, in Fiorenza, nella Stamperia di Cosimo Giunti con licenza de' Superiori, 1600.
- Michael F. Robinson – Ulrike Hofmann, *Giovanni Paisiello: a Thematic Catalogue of his Works*, 2 voll., Stuyvesant, Pendragon Press, 1991-1994.
- Emanuele Rocco, "Lampredi (Urbano)", in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani e pubblicata per cura del professore Emilio De Tiplado*, Venezia, Dalla Tipografia di Alvisopoli, 1840, VII.
- Angela Romagnoli, "Mancini, Francesco" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., XV, London, Macmillan, 2001, pp. 731-733.
- Angela Romagnoli, "Mancini, Francesco" in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2^a ed., *Personenteil*, XI, Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart, Bärenreiter-Mitzler, 2004, coll. 950-953.
- Domenico Romanelli, *Napoli antica e moderna [...] Parte terza*, Napoli, Nella tipografia di Angelo Trani, 1815.
- Gian Vittorio Rossi (Ianus Nicius Erythraeus), *Pinacotheca imaginum illustrium, doctrinae vel ingenii laude, virorum, qui, auctore superstite, diem suum obierunt*, 3 voll., Coloniae Agrippinae, apud Cornelium ab Egmond, 1643-1648.

- Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, chez la Veuve Duchesne, 1768.
- Angela Russo, "Nel desiderio delle tue care nuove". *Scritture private e relazioni di genere nell'Ottocento risorgimentale*, Milano, FrancoAngeli, 2006.
- Jean-Claude Richard de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile, Première partie du premier volume, contenant un précis historique de leurs Révolutions. Les cartes, plans & vues du royaume & de la ville de Naples. Ses palais, ses églises, ses tombeaux. Ses poètes, peintres & musiciens célèbres. Le Vésuve, avec l'histoire de ses éruptions les plus connues. Les mœurs & usages du peuple napolitain, ainsi qu'une idée de son gouvernement, du commerce & des productions naturelles de ce pays*, I, Paris, [Imprimerie de Clousier], 1781.
- Giuseppe Sanchez, *Il gran mosaico pompeiano spiegato* [...], Napoli, Dalla tipografia Trani, 1835.
- Ettore Santagata, *Il museo storico musicale di "S. Pietro a Majella"*, Napoli, R. Stabilimento Tipografico Giannini & Figli, 1930.
- Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 6 voll. in 7 tomi, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.
- Pasquale Saviano, *Le figure femminili nella storia di Frattamaggiore*, in *Frattamaggiore e i suoi uomini illustri*. Atti del ciclo di conferenze celebrative (Frattamaggiore, maggio-ottobre 2002), a c. di Franco Pezzella, Frattamaggiore, Istituto di studi Atellani, 2004, s.n.p.
- Roberto Scoccimarro, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744). Studien zur Überlieferung, Stilistik und Rezeption*, Dissertation, Hochschule für Musik und Tanz Köln, Institut für Historische Musikwissenschaft, 2015.
- Il Settecento a Roma*, Catalogo della mostra (Roma, 19 marzo-13 maggio 1959), Roma, De Luca, 1959.
- Stephen M. Shearon, *Watermarks and Rastra in Neapolitan Music Manuscripts 1790-1815*, in *Puzzles in Paper: Essays from the International Conference on the History, Function, and Study of Watermarks*, Roanoke, Virginia, ed. by Daniel Wayne Mosser, Michael Saffie, Ernest W. Sullivan, New Castle, DE, Oak Knoll Press; London, The British Library, 2000, II, pp. 107-123.
- Giuseppe Sigismondo, *Il matrimonio per procura ossia l'Elvira*, Napoli, Francesco Rossi, 1777.
- Giuseppe Sigismondo, *D. Germano ovvero il matrimonio per inganno*, Napoli, Antonio Spano, 1784.
- Giuseppe Sigismondo, *Selim ovvero Il generoso algerino*, Napoli, Antonio Spano, 1785.
- Giuseppe Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., Napoli, presso i fratelli Terres, 1788-1789 (digitalizzazione <<http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-24181>>, consultata il 15.12.2014).
- Attilio Simioni, "Pecchia, Carlo", in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1925-1939 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Vladimiro Sperber, "Mastrilli, Marzio", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2008 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Lo spettatore ovvero mescolanze di viaggi, di storia, di statistica, di politica, di letteratura e di filosofia diviso in parte straniera e in parte italiana*, a c. di Davide Bertolotti, Milano, Presso l'Editore Antonio Fortunato Stella, 1817, VII.

- Stabilimenti per l'interno Regolamento del R. Conservatorio di Musica di S. Sebastiano*, Napoli, Dalla Tipografia di Angelo Trani, 1809.
- Statuto della Real Casa di educazione delle donzelle ben nate eretta nel soppresso Monistero de' Miracoli nella città di Napoli* [...], Napoli, Trani, 1818.
- Gian Giacomo Stiffoni, *Il Teatro San Carlo dal 1747 al 1753. Documenti d'archivio per un'indagine sulla gestione dell'impresario Diego Tufarelli*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a c. di Paolologiovanni Maione e Francesca Seller, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 271-386.
- Björn R. Tammen, "Musical mania": *Auf den Spuren des Franz Sales Kandler in Italien*, in *Alte Musik in Österreich. Forschung und Praxis seit 1800*, Symposionsbericht (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, 22.-24. März 2007), hrsg. von Barbara Boisis und Ingeborg Harer, Wien, Mille Tre Verlag Robert Schächter, 2009, pp. 33-71.
- Colin Timms, "Casaccia", in *The New Grove Dictionary of Opera*, London, Macmillan, 1992, I, pp. 749-750.
- Daniela Tortora, "Durante, Francesco", in *Dizionario biografico degli italiani*, XLII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993 (edizione online, <http://www.treccani.it/>), consultata il 14.3.2016).
- Peter van Tour, *Counterpoint and Partimento: Methods of Teaching Composition in Late Eighteenth-Century Naples*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2015.
- Tommaso Traetta, *Six Italian Duets with a Bass for the harpsichord composed by Sigr Tommaso Trajetta. The Words from Metastasio*, London, Peter Welcker, 1762 (RISM A/I: T 1087/TT 1087).
- Vincenzo Trombetta, *La libreria del Collegio dei Nobili e le biblioteche dei gesuiti*, in *Educare la nobiltà*. Atti del convegno nazionale di studi (Perugia, 18-19 giugno 2004), Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation, a c. di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Edizioni Pendragon, 2005, pp. 93-153.
- Vincenzo Trombetta, *L'editoria a Napoli nel Decennio Francese. Produzione libraria e stampa periodica tra Stato e imprenditoria privata (1806-1815)*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- Lucio Tufano, *Francesco Saverio de Rogati (1745-1827) poeta per musica*, «Annali dell'istituto italiano per gli studi storici», XIV, 1997, pp. 345-393.
- Lucio Tufano, *La musica nei periodici scientifico-letterari napoletani della fine del XVIII secolo*, «Studi musicali», XXX, 2001, pp. 129-180.
- Carlo Vanbianchi, *Raccolte e raccoglitori di autografi in Italia*, Milano, Ulrico Hoepli, 1901.
- Mauro Venditti, "Gioffredo, Mario", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2001 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Franco Venturi, *Riformatori napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1962.
- Paolo Venturoli, "Carradori, Francesco", in *Dizionario biografico degli italiani*, XX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- François Verde – Jean Pagano – Charles Bonucci, *Guide pour le Musée Royal Bourbon* [...] *Traduit par C. J. J.*, 2 voll., Naples, De l'imprimerie et cartière du Fibrène, 1831-1832.
- Vocabolario degli accademici della Crusca*, IV ed., 6 voll., Firenze, Manni, 1729-1738, (edizione online: <<http://www.lessicografia.it/>>, consultata il 16.11.2014).
- Gerardus Joannes Vossius, *De artium et scientiarum natura ac constitutione libri quinque*,

- Amsterdam, ex typogr. P. et J. Blaeu, prostant apud Janssonio-Waesbergios, Boom, a Someren et Goethals, 1697.
- Christian Wolff, *Elementa matheseos universae*, 2 voll., Halle, prostat in officina libraria Rengeriana, 1713-1715.
- Riccardo Zagaria, *Giuseppe Ricciardi e il "progresso"*, in *Studi di letteratura italiana diretti da Erasmo Percopo*, Napoli, Nicola Jovene & C.° Editori, 1922, XIII, pp. 191-303.
- Roberto Zapperi, "Carafa, Carlo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1976 (edizione online <<http://www.treccani.it/>>, consultata il 31.8.2015).
- Agostina Zecca Laterza, *Manuscript Music Published in Naples: 1780-1820*, «Fontes Artis Musicae», LIX, 2012, pp. 149-157.



Indice dei nomi

- Abos, Girolamo, 87, 104, 256, 256n, 262
Acerbo, Nicola, 94, 96, 247
Acquaviva, Ottavio, 148
Acton, John Francis Edward (Giovanni),
XXXVI-XXXVIII, 79
Adam, Louis, XXXn, 80
Afferri, Giuseppe, 222
Agresta, Rosalba, 82n
Agus, Joseph, 81
Aiblinger, Johann Caspar, LIVn
Albani, Alessandro, cardinale, 290-291
Albertini, Giovanna (la Reggiana), 156
Albinoni, Tomaso, 164, 289
Aldobrandini, Ippolito, 144
Alembert, Jean Le Rond d', 176
Alesina, Giuseppe, 159n
Alessandro Magno, 66
Alfani, Agata, 24
Alfani, famiglia, 24
Alfani, Nicola, 24, 24n
Alfonso II, duca d'Este, 148
Allacci, Leone, 213n
Aloisio, Aniello d', L, Ln
Alviggi, Andrea, XV, XVII
Amadori, 158n, 269, 269n
Amicone, Antonio, 105, 269, 269n
Amodei, Cataldo, 96
Amorevoli, Angelo, 183
Andreozzi, Gaetano, 275, 275n
Anerio, Felice, 147
Anfossi, Pasquale, XXII, XLVIIIIn, 80,
267, 289
Annibali, Domenico, 180
Antico, Antonio, 107
Antonacci, Pietro, 226, 226n
Antonicek, Theophil, XXVn
Antonucci, Giuseppe, 28
Apelle, 120
Appiani, Giuseppe, 163
Aprile, Giuseppe, 38, 197, 221, 223, 223n
Archilei, Vittoria, 133
Arcos *vedi* Ponce de León, Antonio
Arditi, Michele, XLIn
Ariosto, Ludovico, 4n
Aristosseno, XXI
Artusi, Giulio, LXIIIn
Astrua, Giovanna, 159
Attilio Regolo, Marco, 279-280
Augusto III, re di Polonia (Federico Au-
gusto II, principe elettore di Sassonia),
179-180, 184-185, 204-206
Auletta, Ferdinando, 105
Auriemma, Aniello, 4-6, 199, 247-248, 250
Auriemma, Antonio, 105
Auriemma, Nicola, 5, 199
Babbi, Gregorio, 159
Bacciagaluppi, Claudio, XXn
Bach, Johann Christian, XXXIV, LIII,
LIIIn
Baffi, Pasquale, XLVIIIIn
Baillot, Pierre, 80-81
Baini, Giuseppe, XXXIIIIn
Bajalardo (Bailardo), (Giovanni?), 15-16, 16n
Bannini, Giuliano, 90n
Baratti, Teresa, 183
Barbaja, Domenico, XLVIIIn
Barbapiccola, Giuseppa, 9, 9n
Barbella, Emanuele, 13-15

- Barberini Borromei, Camilla, 106
 Bardi, Giovanni de', 132-136
 Bardi, Pietro de', 136
 Barozzi, Jacopo *vedi* Vignola
 Barthez, Paul-Joseph, LXXI
 Bartilotti, Pietro, 96
 Bartocci, Francesco, 107
 Bartolo (De Bartoli, Bartoli, Di Bartolo),
 Erasmus (detto Padre Raimo), LVII,
 LVIIIn, LVIII, 172, 172n
 Basso, Andrea, 104, 235
 Battaglini De Marco, Luisa, LIIIn, 43, 46-
 47, 47n, 51
 Baudiot, Nicolas, 81
 Bayle, Pierre, 136
 Beccadelli, Giuseppe, 64n
 Beethoven, Ludwig van, 110
 Belmonte, principessa di, XXVII
 Bencini, Pietro Paolo, 86n, 92, 270
 Benedetti, Pietro, detto Sartorino (Sarto-
 rini), 261
 Benedetto XIV, pontefice, 92, 270
 Benelli, Antonio, 72
 Benevoli, Orazio, 152
 Benti Bulgarelli, Marianna (la Romanina),
 156, 164, 213, 213n, 236
 Benucci, Francesco, 209n
 Berbiguier, Tranquille, XXX, XXXn
 Bernacchi, Antonio, 164, 215, 269n
 Bernardi, Francesco *vedi* Senesino
 Bernini, Gian Lorenzo, 120
 Berruyer, Isaac Joseph, 33, 33n
 Bertini, Giuseppe, XXIII-XXIV, XXVI,
 XLIX, XLIXn, 165n, 215, 227, 245-246,
 73v, 74v, 76r
 Bertoni, Ferdinando, 212, 212n
 Bianchi, Francesco, 105, 113, 116, 120, 217,
 217n, 258, 263, 283
 Bilancioni, Francesco, 158n
 Billinton, Elizabeth, 275
 Bing, George, 236
 Blasi, Serafino, 209, 209n
 Blessington, Lady *vedi* Gardiner, Margue-
 rite
 Boccherini, Anna Matilde, 67n
 Boccherini, Giovanni Gastone, 67n
 Boccherini, Luigi, 6, 67, 67n, 99
 Boccherini, Maria Ester, 67n
 Boccia, Tommasina, XXXVIIIn
 Boerhaave, Herman, 158
 Bologna, Michelangelo, ii.198
 Bonaparte, Giuseppe, 68n
 Bonaparte, Napoleone, XXXVI, LXVIII,
 LXXI, 79n
 Bonavera, Paolo, 202
 Bonno, Giuseppe, 18, 107, 270, 270n
 Bononcini (Giovanni o Antonio Maria),
 XXXV, 11, 11n, 73, 289
 Boragine, Vincenzo, 105, 122
 Borbone, famiglia, 72
 Bordoni, Faustina, 180, 180n, 201, 238, 238n
 Borghi, Gaetano, 156
 Borghi, Giovanni Battista, 87, 263
 Borghigiani, Antonmaria, 214n
 Borromini, Francesco, 120
 Bosco, Nicola, 221, 221n, 287
 Bozzi, Paolo, 148
 Bracci, Luigi, 230, 230n
 Brandenburg, Daniel, XI
 Brandenburg, Irene, XI
 Broschi, Carlo *vedi* Farinelli
 Brunetti, Antonio, 105
 Brunetti, Carlo, 158n
 Brunetti, Giovanni Gualberto, 104
 Bruni, Domenico, 208
 Bruno, Gioacchino, 169
 Buongiorno, Pasquale, LXIX, LXXII
 Buonocore, Nicola, 11
 Burlò, Pietro, 24-25
 Bussani, Dorotea, 209n
 Bussani, Francesco, 202
 Butler, John, 271, 271n
 Caccini, Giulio, 132-136, 142-143
 Cafaro, Pasquale, XIII, XVI, XVIII-XIX,
 XXIVn, XXV, XXVn, XLII, XLIIIn,
 XLVI, XLVIIIn, LVI-LVII, LXV, 16n,
 102n, 104, 111, 123n, 216-226, 256n, 257,
 257n, 258, 263, 279-287
 Caffarelli, XXII, 8, 17, 88, 158n, 180-181, 188,
 221-222, 237, 237n, 241, 261, 292-293

- Cafiero, Rosa, VIIIⁿ, IXⁿ, XIⁿ, XII, XIXⁿ, 30ⁿ, 79ⁿ, 211ⁿ
 Caivani, Lucia, 10
 Calandra, Giacobbe, 85, 162
 Camarino, Carlo, 13
 Campolongo, Emmanuele, 29, 29ⁿ
 Cancer, Mattia, 148
 Cangiano, Gennaro, 8
 Canova, Antonio, 120
 Capece, Antonia, 107
 Capecelatro Ricciardi, Irene *vedi* Ricciardi, Irene
 Capone, Gennaro (Gennarino), VII, 6
 Capotorti, Luigi, 88
 Cappelli, Colombano, 90
 Capranica, Matteo, 237, 237ⁿ, 242
 Carabella, Domenico, LXIX, LXXII
 Caracciolo, Domenico, marchese di Villamarina e Capriglia, 267, 269
 Caracciolo, Filippo, cardinale, 84
 Caracciolo, Francesco, 48
 Caracciolo, Pasquale, marchese d'Arena, 55, 55ⁿ
 Caracciolo, principi di Avellino, famiglia, 168
 Carafa, Alfonso, 94ⁿ
 Carafa, Carlo, duca di Maddaloni, VIII, 11, 11ⁿ, 28
 Carafa, Domenico Marzio, IV duca di Maddaloni, 174, 242
 Carafa, duchi di Maddaloni, famiglia, 168, 170, 242
 Carafa, Giovanni, duca di Noja, XLVIII, XLVIIIⁿ, LXXⁿ, 121
 Carapella, Tommaso, XIII, XV, LIV, LIVⁿ, 11, 35, 102ⁿ, 116, 131, 146ⁿ, 153-155, 182, 235
 Carasale, Angelo, 183, 183ⁿ
 Caravelli, Vito, 12, 12ⁿ
 Carcais, Saverio, 88, 99-100
 Carcajus, Domenico, 215ⁿ
 Caresana, Cristoforo, XXXVⁿ, 102ⁿ
 Carestini, Giovanni, 163-164
 Carissimi, Giacomo, 289
 Carlanì, Carlo, 252ⁿ
 Carlino, Giovanni Giacomo, 148
 Carlo di Borbone, re di Napoli e di Sicilia (delle Due Sicilie), poi Carlo III re di Spagna, VIII, 9, 9ⁿ, 63ⁿ, 173, 183, 221ⁿ, 222, 222ⁿ, 227ⁿ, 261
 Carlo Eugenio, duca di Württemberg, 92, 223-224, 270, 291
 Carlo Tito di Borbone, infante delle Due Sicilie, 285, 285ⁿ
 Carlo VI, sacro romano imperatore, 153, 155, 164, 166, 187ⁿ, 191ⁿ, 214
 Carminati, Giuseppe, 158ⁿ
 Caro, Annibal, 30, 30ⁿ
 Carradori, Francesco, 234ⁿ
 Caruso, Giuseppe, 105, 276ⁿ
 Caruso, Luigi, 276, 276ⁿ
 Casaccia, Antonio, 33, 33ⁿ
 Casaccia, Carlo *vedi* Casacciello
 Casacciello, 211
 Cassetti, Salvatore, 222ⁿ
 Castaldo, Giuseppe, 106
 Catalano, Filippo, 32
 Catel, Charles-Simon, 81
 Catena, Antonio, 8
 Caterina II, zarina di Russia, 204, 208-209, 254
 Cattaneo, Baldassarre, principe di San Nicandro, 236
 Cattaneo, Domenico, principe di San Nicandro e duca di Casal Maggiore, 236
 Catuogno, Francesco, 107
 Cavaliere, Emilio de', 135
 Cavallaro, Baldassarre, 191
 Cavallaro, Francesco, 191
 Cavallo, Camillo, 153
 Cavallo, Giovanni, 94
 Cavallo, Giuseppe, 247
 Cecere, Carlo, 169
 Cefalotti, Vincenzo, 83, 108ⁿ
 Cerlone, Francesco, 201
 Cerretella, Antonio, LXIX, LXIXⁿ, LXXII
 Cervelli, (Giuseppe?), 48, 48ⁿ
 Checcacci, Felice, 180
 Checcucci, Cecilia, 199-200
 Cherubini, Luigi, 81
 Chimenti, Margaritha, 159ⁿ

- Chiti, Girolamo, 245n
- Choron, Alexandre-Étienne, XXVI, XLIX, XLIXn, LVIIIIn, 102, 132, 150, 159, 162, 165n, 179n, 182n, 183n, 197, 227, 245, 251, 260-261, 263
- Ciannelli, Pietro Paolo, 105
- Cicerone, Marco Tullio, 258n
- Cimarosa (di Francesco), Anna, 195, 226, 231
- Cimarosa (Romaniello), Gaetana Anna Giovanna, 199-200, 205, 208
- Cimarosa, Domenico senior, 195
- Cimarosa, Domenico, XIII, XV, XXII, XXIVn, XLII, XLIIIIn, LXIV, LXVI, 60, 78, 80, 99, 116, 131, 188n, 195-212, 263
- Cimarosa, Gennaro, 195
- Cimarosa, Paolo, 82-83, 208
- Cipolla, Antonio, 88
- Ciprandi, Ercole, 20
- Cirillo, Domenico, XXXVI, XXXVIn
- Cirillo, Giuseppe, 4, 4n, 11, 28
- Ciuffolotti, Vincenzo, 105, 107, 108
- Clari, Giovanni Carlo Maria, 154
- Clementi, Muzio, XXXn
- Colonna, Ferdinando, principe di Stigliano, 175
- Colonna, principi di Stigliano, famiglia, 168
- Coluzzi, Niccolò, 180
- Coma, Annibale, 147
- Comes, Pietro, 105
- Comite, Saverio, 101
- Compton, Lord *vedi* Compton, Spencer Joshua Alwyne
- Compton, Spencer Joshua Alwyne, XXVIIIn
- Conforti, Salvatore, 24-25, 261
- Conforto, Nicola, 226n, 270
- Consalvi, Ercole, cardinale, 205
- Consalvo, Tommaso, XXX, XXXn, XLV, XLVn
- Consorti, Salvatore, 16
- Conti, Carla, XXVIIIIn
- Conti, Gioacchino *vedi* Gizziello
- Conti, Nicola, 25, 60
- Coppola, Anna, 52
- Coppola, conte, 52
- Corbisieri, Antonio, 105
- Cordiglia (negoziante), 48-49
- Cordiglia, Emanuela, 48-49
- Corigliano, Domenico, marchese di Rignano, XLV
- Corradini, Ferdinando, 89
- Corrado, Gioachino, 164-165, 169, 236, 236n
- Correggio, 120
- Corsi, Jacopo, 134-135
- Cortoni, Arcangelo, 221, 230
- Corvo, Niccolò, 106
- Costanzo, Arcangelo, 243n
- Cotticelli, Francesco, 183n
- Cotumacci, Carlo, VII, LXVI, 6, 85, 85n, 87, 104, 244
- Crescentini, Girolamo, XXVIII, XXVIIIIn, 202
- Cristiano IV, re di Danimarca e Norvegia, 151
- Cristina di Lorena, 135
- Crivelli, Gaetano, 43
- Cuffari, Pietro, XXXIV
- Curcio, Giuseppe, 78
- Cuzzoni, Francesca, 163
- D'Alconzo, Paola, XLVn
- D'Ambra, Raffaele, XXIIIIn, XLIIIIn, L
- D'Engenio Caracciolo, Cesare, 84, 86, 93
- Danza, Carlo, 98, 197
- Dauberval, Jean (Jean Bercher), 272
- Daun, Wirich Philipp von, 106, 106n, 236, 236n
- David, Giacomo, 273, 273n
- De Amicis Buonsolazzi, Anna Lucia, LIIIn, 221, 224, 224n
- De Capua, Giulia, duchessa di Termoli e principessa di San Nicandro, 236
- De Conciliis, Luigi Maria, 29n
- De Donato, Geronimo, 226
- De Ficis, Giulio, 5, 162
- De Liguori, famiglia, 23
- De Majò, Gian Francesco, VII, XXII, LX, 10, 60, 276, 276n, 291-292
- De Majò, Giuseppe, 187, 219, 276, 283
- De Marco, Carlo, 72, 75n, 105
- De Marco, Luisa *vedi* Battaglini De Marco, Luisa
- De Marco, Pasquale, 46

- De Matteis, Domenico Antonio, 99, 166
 De Mena, Marianna, 276
 De Napoli, Nicola, 74
 De Rogati (de Rogatis), Francesco Saverio, XXX, LXXn, 36, 36n, 223
 de Rosa, Carlantonio, marchese di Villarosa, X-XI, XXXVI, XXXVIIn, XLVI, XLVIII, Ln, LIVn, LXn, 52, 55, 55n, 96, 106, 195n, 221n, 286n
 de Rosa, famiglia, 52
 de Rosa, Tomaso, marchese di Villarosa, 55-56
 De Sanctis, Antonio, 48, 48n, 78, 273n
 de Silva, Giovanni, marchese della Banditella, XVI, XIX, XLVI, 279
 De Simone, Nicola, 4
 De Simone, stampatori, 30
 De Tipaldo, Emilio, XLVIII
 De Vivo, Maria Antonia, 31
 Degrada, Francesco, XI, 60n, 169n, 173n
 del Carretto, Maria Adelaide, duchessa di Serracapriola, 208-209, 209n
 del Gallo, marchese, *vedi* Mastrilli, Marzio
 Del Mezzo, Pietro, 222
 Del Rio, Mattia, 99
 Dell'Anno, Giovanni, 165
 Della Corte, Andrea, 153n
 della Porta, Giambattista, LVIn
 Della Torre, Giovanni Maria, 22
 Dentice, Scipione, 148
 Desfebues Dannery, Antoine Berto (Barthélemy), 234, 234n
 Desfontaines (Desfontaines-Lavallée) (Guillaume-François Fouques Deshayes), 274
 Desio, Raimondo, 105
 Di Costanzo, Caterina, 177
 Di Donato, Girolamo, 226, 226n
 Di Falco, Michele, 90
 Di Francesco, Nicola, 195
 Di Francia, Michele, VII, 7
 di (de) Gennaro, Domenico, duca di Belforte e Cantalupo, XXXV-XXXVI
 Di Giacomo, Salvatore, XI
 di Tapia, Giovanni, 93, 93n, 94n
 di Tocco, Leonardo, principe di Montemiletto, 179
 Di Vacca *vedi* Vacca
 Doll, Joseph, 87, 87n
 Domenichino, 120, 175
 Domnich, Heinrich, 81
 Donato, Baldassare, 148
 Doni, Giovanni Battista, 134-136
 Donnarumma, famiglia, VII, 6, 24
 Donnarumma, Nicola, VII, 6
 Donnarumma, Orazio, 6
 Douglas Maclean Clephane, Margaret, XXVIIIn
 Duni, Antonio, 156-158
 Duni, Egidio Romualdo, XI, XIII, XV, XXII, XXIVn, XLII, XLIIIIn, 104, 104n, 131, 146n, 156-161, 173, 262, 292
 Duni, Emanuele, 156
 Duni, Francesco, 156
 Duni, Giacinto, 158
 Duni, Giuseppe, 158-159
 Duni, Saverio, 158
 Duport, Louis, XLn
 Durante, Angelo, 244n
 Durante, Domenico, 243-244, 104V-105r
 Durante, Francesco, VII, XIII, XVII, XVIII, XXI, XXIVn, XXXVIIIIn, XLII, XLIIIIn, LVII-LVIII, LVIIIIn, LXI-LXII, LXV-LXVI, 9, 35, 48, 50, 60, 79, 85, 85n, 87, 92, 94n, 95, 98, 98n, 99, 111, 116, 122, 153-154, 166, 166n, 167, 176, 186, 197-198, 223n, 228, 235, 243-251, 262, 263, 263n, 264, 288-289, 296
 Durelli (militare), 40
 Durelli, Angela *vedi* Prodomo (Durelli), Angela
 Dussek, Jan Ladislav, 296n
 Duvernoy, Frédéric Nicolas, 81
 Eberstein, Maria Barbara von, 236, 236n
 Elia, Giuseppe, LXVIII, LXXI
 Elisabetta Farnese, duchessa di Parma e regina di Spagna, 172, 292
 Enrico IV di Borbone, re di Francia, 132
 Ercolani, Giuseppe, LXIX, LXXII
 Errichelli, Pasquale, 105

- Esopo, 30, 261, 268
 Fabri, Annibale Pio, 164, 179, 238n
 Fabris, Dinko, XI, 156n, 161n
 Facchinelli, Lucia, 168, 237, 237n
 Fago, Lorenzo, 104, 187
 Fago, Nicola, XLVIIIn, 95, 102n, 103-104, 116, 153, 156, 187, 235, 242, 256-257, 262
 Fago, Pasquale, 222n
 Fanzago, Cosimo, 120
 Farfallino, 158n, 163-164
 Farinelli, XXII, 88, 114, 156-157, 164, 179, 182, 182n, 236, 236n, 292
 Farinelli, Giuseppe, 82, 105, 107-108
 Farnese, Odoardo, 143
 Fassica, Domenico, 225n
 Fayolle, François-Joseph-Marie, XXVI, 102, 132, 150, 159, 162, 165n, 179n, 182n, 183n, 197, 227, 245, 263
 Federico, Gennaro Antonio, 172-173, 237
 Federico, principe di Galles, 182-183
 Fedro, 268n
 Felis, Stefano, 148
 Fenaroli, Fedele, XXXn, LVn, LXIXn, 42, 85, 100, 197-198
 Feo, Francesco, 6, 6n, 85, 95, 104-106, 162, 166, 166n, 174, 197, 235, 262, 290
 Ferdinando I de' Medici, 135
 Ferdinando I, duca di Parma, 205
 Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli e di Sicilia, poi Ferdinando I, re delle Due Sicilie, VIII, XXIX, XXXII, XXXIIIn, XXXIII, XXXVI, LXIVn, 45n, 63-64, 64n, 65, 69-70, 70n, 72, 78, 89, 89n, 99, 105, 117, 124, 127-128, 219, 221, 221n, 259, 273, 286
 Fergola, Giuseppe, 53
 Fergola, Nicola, 13, 13n
 Ferrabosco, Domenico Maria, 147
 Ferrari, Benedetto, 289
 Ferrari, Litterio (Lettorino), 15, 15n, 16-17, 24-25
 Ferrazzano, Felice, LXIX, LXXII
 Ferretti, Jacopo, LXVIIIn
 Ferrigni, Giuseppe, XXIXn
 Fétis, François-Joseph, XXII, XLIX, 274n
 Fidia, 120
 Filippo I di Borbone, duca di Parma, Piacenza e Guastalla, 159-160, 253
 Filippo V di Borbone, re di Spagna, 292
 Filomarino, Clemente, 212
 Fiodo, Vincenzo, 107
 Fiorenza, Nicola, 94n, 99, 99n, 111, 228, 228n
 Fiorillo, Carlo, XXXIIIn, 74n
 Firelli, Andrea, 23, 34
 Firelli, Aniello, 23, 23n, 34
 Firelli, famiglia, 23-24
 Firelli, Filippo, 24, 34
 Firelli, Francesco, 34
 Firelli, Gennaro, 23, 34
 Firelli, Serafina, 23, 34
 Fischietti (Fischetti), Anna, VII, 9
 Fischietti (Fischetti), Giovanni (Raffaele?), VII, 9, 9n, 10
 Flauto, Vincenzo, XLn
 Floridia, duchessa di, *vedi* Migliaccio, Luisa
 Florimo, Francesco, XI, XLVI, LIIIIn, 240n
 Fontana, Domenico, 120
 Fontana, Giacinto *vedi* Farfallino
 Fontanelli, Alfonso, 149
 Forlosia, Marcantonio, 74
 Fossataro, Marcello, 84, 85n
 Framery, Nicolas-Etienne, 231, 231n
 Franceschini, Petronio, 289
 Francesco I di Borbone, re delle Due Sicilie, XXVIIIn, XLVIII, LXIVn
 Francescone, Domenico, 13
 Franchi, Camillo, 25, 88
 Franchi, Saverio, 157n
 Francione, Gregorio, 101
 Francone, Gaetano, 244n
 Frezzolino (Pietro Baldassare?), 96
 Frimont von Palota, Johann, XXXIII
 Fuchs, Aloys, XII-XIX, XLVn, XLVIN, 1n, 10n, 59n, 73n, 79n, 82n, 84n, 86n, 90n, 93n, 100n, 101n, 102n, 103n, 105n, 124n, 131n, 137n, 139n, 147n, 148n, 149n, 150n, 161, 165n, 174n, 189n, 192n, 194n, 212n, 216n
 Fuga, Ferdinando, 120
 Funaro, Anna, 243n

- Furno, Giovanni, LXVIII, LXXI, 87, 90
 Furno, Michele, 15
 Gabrieli, Andrea, 148
 Gabrielli, Caterina, XXII, 18-20, 178, 222, 229, 229n, 251, 252n, 266, 266n, 267n
 Gagliarda, Vito Domenico, 101
 Galiani, Ferdinando, 158
 Gallenberg, Wenzel Robert von, XLn, 68, 68n
 Gallo, Pietro Antonio, 98-100
 Galuppi, Baldassare, VII, 10, 18, 253
 Gambardella, Giovanni, 119
 Gardano, Angelo, 148-150, 152
 Gardiner, Marguerite, lady Blessington, XXVIII
 Gasparini, Francesco, 164
 Gazzaniga, Giuseppe, 87-88, 90, 263
 Genovesi, Antonio, 29, 29n, 30, 33
 Genvino, Francesco, 149
 Gerber, Ernst Ludwig, XLIX, XLIXn, LXIn
 Geremia, Giuseppe, VII, 5-6, 99
 Gervasi, Nicola, XXI, XXIn, XXIII, XXII-In, XXIVn, XXXV, XXXVn, XLVII, LI, LIIn, LXIIIIn, LXV, 165n, 227
 Gervasio, Agostino, 171n
 Gesualdo, Alfonso, cardinale, 84
 Gesualdo, Carlo, principe di Venosa, 152
 Giacobbe, Angela, 244n
 Giacomelli, Geminiano, 164
 Giano Nicio Eritreo, 136
 Ginguen  , Pierre-Louis, LXV, 263, 264n, 271, 274n
 Goffredo (Torelli), Ernesta, 54
 Goffredo, Mario, XLVIIIIn, 54, 54n, 120
 Giordani, Carmine, LI, LIIn, 104
 Giordano, Luca, 120
 Giovani, Giulia, XII, XXn
 Giovannelli, Ruggero, 147
 Giovanni, santo, 126n
 Giovenale, Decimo Giunio, 114n
 Girard, Giuseppe, XLV, XLVn
 Girelli Aguilar, Antonia Maria, 20-21
 Giron, Pietro, duca di Osuna, 157
 Giuliani, Giuseppe, 6
 Giura, Aniello, 18
 Giuseppe I, re di Portogallo, 17, 86n, 92
 Giuseppe II, sacro romano imperatore, 206-207, 209, 219, 219n, 285
 Giustiniani, Lorenzo, XXI, XLVIII
 Gizzi, Domenico, XXII-XXIII, 237, 237n
 Gizziello, XXII-XXIII, 88, 159
 Gluck, Christoph Willibald, VII, XXXIV, 10, 36, 41, 41n, 71, 71n, 80, 121, 142, 159, 186, 198, 232, 232n, 262, 271-273, 273n
 Goldoni, Carlo, 160
 Gossec, Fran  ois-Joseph, 81
 Granito di Castellabate, Luisa, contessa di Camaldoli, XXVII-XXVIII
 Grassi, Andrea, 229n
 Grassi, Cecilia, 222
 Gravesande, Willem Jacob 's, 22
 Gravina, famiglia, 61
 Gravina, Gian Vincenzo, 212, 217n
 Gravina, Orazio, 99
 Greco, Gaetano, 85, 85n, 161, 166, 166n, 175, 244, 244n, 245
 Greco, Giuseppe Arcangelo, 29
 Gretser, Jacob, 22
 Grimaldi, Nicola, detto Nicolino (Nicolini), 164, 168-169, 179, 236-237, 237n, 238, 238n
 Grimani Chigi, Maria Virginia, 212
 Grossatesta, Gaetano, 18, 18n
 Grossi, Giovanni Battista Gennaro, XXII-XXIII, XXIIIn, XXIIIIn, LXVIIIn, 156n, 161n, 179n
 Guadagni, Gaetano, 230, 230n
 Guarducci, Tommaso, 230
 Guarini, Battista, 32n
 Guglielmi, Pietro Alessandro, VII, XXX-VII, 10, 35, 60, 78-79, 94n, 99, 202, 202n, 230, 230n, 249, 252n, 263, 289
 Guglielmi, Pietro Carlo, 275, 275n
 Guida, Antonio, LXIX, LXXII
 Guidetti, Antonio, 85n
 Guimard, Marie-Madeleine, 272
 Guizzetti, Francesca, 18n
 H  ndel, Georg Friedrich, XXXV, 23, 73, 178, 180, 182, 183n, 214, 214n, 248
 Harrach, Aloys Thomas Raimund von, 239
 Hasse, Johann Adolf, VII, XXII, XXIV,

- XXXV, XLII, XLIIIIn, LXIn, 10, 71, 71n, 72, 73, 75, 75n, 76, 108, 142, 153, 168, 180, 198, 200, 200n, 262, 295
- Haydn, Franz Joseph, XXII, LXVIIIn, 36, 36n, 42, 42n, 43, 51, 67, 67n, 94n, 95, 99, 110, 121, 184, 228
- Herbstein, Maria Barbara, 106
- Hiller, Johann Adam, 215
- Hoboken, Anthony van, 67n
- Hoffmeister, Franz Anton, 110
- Hugot, Antoine, 81
- Imbimbo, Emanuele, XXVI, XXVIN, XXXII, XXXIIIn, LVn, LVIIIn, LVIIIIn, 13-14, 14n, 28, 53, 160
- Infantes, Baldassarre, 166
- Ingegneri, Marc'Antonio, 147
- Insanguine, Giacomo, 87-89, 251
- Isouard, Niccolò, XXXVI-XXXVIII, 78-79, 79n, 82
- Jommelli, Domenico, 39-40, 291
- Jommelli, Niccolò, VII-IX, XII, XXI, XXIV-XXV, XXVn, XXVI, XXXIV-XXXV, XXXVIIIn, XLII, XLIIIIn, XL-VII, XLVIIIn, LIV, LXII-LXIII, LXIIIIn, 10, 10n, 18, 22, 35, 37-39, 39n, 40, 42, 42n, 47, 47n, 52, 60, 62, 62n, 71, 71n, 73, 79, 86n, 91-92, 104, 108, 116, 116n, 120, 122, 142, 171, 176, 186, 198, 215, 224, 224n, 225, 225n, 230, 240, 240n, 241, 243, 262, 268-270, 270n, 275, 275n, 290
- Juorio (Meola), Anna Maria, 42-45, 51, 56-57
- Juorio, famiglia, 41
- Juorio, Francesco, 44
- Kandler, Franz Sales, IX, XIn, XII-XIX, XXIIIIn, XXIV, XXIVn, XXVn, XXVI, XXIX, XXXIn, XXX, XXXII-XXXIII, XXXIIIIn, XXXIV-XXXV, XXXVn, XXXIXn, XL-XLII, XLIV, XLIVn, XLV, XLVn, XLVI, XLVIN, XLVII-XLIX, LIIIn, LIIIIn, LVI, LVIIIn, LXIn, LXIVn, LXVIIIn, LXVIIIIn, LXIX-LXX, 1n, 61n, 62n, 65n, 66n, 68n, 72n, 73n, 76n, 78n, 98n, 100n, 104n, 109n, 115n, 116n, 118n, 128n, 134n, 135n, 136n, 146n, 153n, 156n, 159n, 161n, 164n, 167n, 168n, 170n, 175n, 177n, 187n, 188n, 208n, 216n, 222n, 227n, 228n, 248n, 251n, 254n, 266n, 275n, 279, 279n, 280n, 292n
- Kiesewetter, Raphael Georg, XXIV, XXI-Vn, XXXIII, LIVn, LXIIIIn, LXVn
- Knuf, Frits, 214n
- Kreutzer, Rodolphe, XXXVI-XXXVIII, XXXVIIIIn, XLIn, 78-79, 79n, 80, 82, 119
- La Barbiera, Baldassarre, 9, 9n
- Laborde, Jean-Benjamin de, XXIII, 294
- Lalli, Domenico, 158, 214, 238
- Lambertini, Prospero Lorenzo *vedi* Benedetto XIV
- Lambiase, Gennaro, LXIXn
- Lampredi, Urbano, XXVIII
- Landi, duchessa, 52
- Langlé, Honoré, 81
- Lantino Laviano *vedi* Villani, Antonio
- Lanza, Francesco, XXX, XXXn, XLVn
- Lanzetta, Antonio, 221n
- Lanzi, Luigi, 234, 234n
- Lasso, Orlando di, XXXVIN, 147, 152
- Lauzières, Achille de, XXIIIIn, L
- Le Clerck, Simone, 90
- Le Picq, Charles, 67, 67n
- Lefèvre, Xavier, 81
- Lehoc, Louis-Grégoire, 275n
- Leo (de Leo), Teodomiro, 235n
- Leo, Corrado, 235n
- Leo, Leonardo, VII, XI, XIII-XIV, XVI, XVIII, XXII, XXXIV, XXXVIIIIn, XLII, XLIIIIn, XLIV, 10, 48, 95, 102n, 104, 106, 111, 116, 122, 153, 162, 168, 171, 215n, 216, 216n, 217, 219, 234-243, 248, 258, 262-263, 263n, 282, 289, 295
- Leopoldo Giovanni, arciduca d'Austria, 236
- Leopoldo I, granduca di Toscana, poi Leopoldo II, sacro romano imperatore, 205, 209
- Lesueur, Jean-François, 81, 275
- Levasseur, Jean Henri, 81
- Libby, Dennis, XI, XLVI, 274n, 275n
- Liberatore, Raffaele, XXIX, XXIXn, XXX, XXXn, LIIIn, 47n

- Lichtenthal, Peter, XXIIIn, XXIIIIn, LXIVn
 Lignola, Ferdinando, 91
 Lima, Jerónimo Francisco, 18, 52, 87
 Locchiato, Alessio *vedi* Prati, Alessio
 Logroscino, Nicola, VII, 9, 9n, 10, 196, 198, 262, 265, 265n
 Looms, George W., 256n
 Lorelli, Filippo, 105
 Lorenzi, Giovanni Battista, VIII, 12, 12n, 107, 122, 183n, 202-203, 265-266
 Lotti, Antonio, XXXV, 73, 164, 214n, 289
 Luca, santo, 114n
 Lucchesi-Palli, Antonio, principe di Cam-pofranco, 41, 41n, 206, 206n
 Lucchesi, Nicola, 158n
 Lully, Jean-Baptiste, 160, 272
 Lupoli, Vincenzo, XLVIIIIn
 Luzi, Gennaro, 202
 Macchia, Domenico, 11, 266
 Macnutt, Richard, XXXVIIIn
 Macque, Giovanni de, 147
 Macquer, Pierre Joseph, 29n
 Maddaloni *vedi* Carafa, Domenico Marzio
 Maddaloni, famiglia, 61
 Magalli, Dario Domenico, 218n
 Maggi, Gaetano, 106
 Maione, Paologiovanni, 183n
 Majone, Ascanio, XXXVIN
 Majorano, Gaetano *vedi* Caffarelli
 Malvezzi, Cristoforo, 135
 Malvezzi, famiglia, 144
 Mammana, Andrea, 74, 74n
 Mancini, Francesco, XIII-XIV, XVI, XVIII, LXI, 98, 100, 105, 153, 177n, 178, 213-216, 237n
 Mancini, Giovanni Battista, 215
 Mancini, Ignazio, 90, 105, 107, 168
 Mandini, Stefano, 209
 Manfroce, Nicola Antonio, XLIX, XLIXn, LXX, 120
 Manin, Ludovico, doge di Venezia, 210
 Manna, Gaetano, 225
 Manna, Gennaro, 8, 60, 95, 99-100, 187-188, 197, 225, 228
 Mantova, Marco, 148
 Manzoli, Giovanni, 252, 252n
 Manzuoli, Giovanni, 183, 218n, 252
 Maranesi, Susanna (l'Inglese), 202
 Marcello, Benedetto, XXXV, 11, 11n, 73, 182, 186
 Marchese, Annibale, 153, 156, 215
 Marchesini, Santa, 164
 Marenzio, Luca, XXXVIN, 147
 Maresca, Antonino, duca di Serracapriola, 208, 208n
 Maria Amalia, duchessa di Parma, 205
 Maria Amalia, regina di Napoli, 9, 9n
 Maria Antonia Walpurgis, principessa elettorale di Sassonia, 179, 179n, 180n, 184
 Maria Antonietta, arciduchessa d'Austria, regina di Francia, 267, 267n, 269, 273, 287
 Maria Carolina, arciduchessa d'Austria, regina di Napoli e di Sicilia (delle Due Sicilie), XXXV-XXXVI, 9, 41n, 42n, 71, 71n, 72, 72n, 75, 75n, 76-77, 126, 173, 191n, 219, 221, 221n, 239n, 252n, 276n, 277n, 278n, 283
 Maria de' Medici, regina di Francia, 132, 134-135
 Maria Luisa, granduchessa di Toscana, poi sacra romana imperatrice, 205
 Maria Teresa, arciduchessa d'Austria, regina di Boemia e Ungheria, imperatrice, 283
 Marie Louise Élisabeth de France, Madame Royale, 159
 Marinelli, Gaetano, 105
 Marinelli, Leonardo, XLVIII, LXXn
 Marino, Andrea, 100
 Marino, Giovan Battista, 144
 Markstrom, Kurt Sven, XI, 161n
 Marmontel, Jean-François, 160, 176, 271-272, 275, 275n
 Martin, Benjamin, 22
 Martini, Giambattista (padre Martini), 92, 169, 169n, 245n, 261, 285, 291
 Martorana, Pietro, XLIIIIn
 Martorelli, Giacomo, 29, 29n
 Martuscelli, Domenico, XXI, XXXIII-XXXIV, XXXVI, XXXVIII-XXXIX, 156n, Mastellone, Domenico, 74

- Mastrilli, Marzio, 205, 205n, 206, 209
 Mattei, Saverio, IX, XXI, XXXIII-XXXVIII, XXXVIIIIn, XXXIX, XLI, XLVII, LV, LVIn, LVIIIn, LXI, 11, 11n, 36-37, 61-62, 69-70, 70n, 72, 72n, 73, 74-75, 75n, 76, 79, 79n, 88-89, 105, 107-108, 113, 126, 132, 221n, 224, 224n, 226, 240, 273, 285
 Matteucci, Pascale, 101
 Mattucci, Carlo, 72
 Mazzanti, Ferdinando, VIII, 11-13, 13n, 14-16, 16n, 17-18, 18n, 19-23, 37-38, 114, 231, 261, 261n, 267n
 Mazzarella da Cerreto, Andrea, XXI-XXII, 156n, 165n, 227, 266, 266n
 Mazzocchi, Domenico, 144
 McClymonds, Marita P., 256n
 Mechelli, Gioacchino, 78
 Méhul, Etienne-Nicolas, 81
 Mellace, Raffaele, XXn
 Melli, Giuseppe, 105
 Meola, Anna Maria *vedi* Juorio (Meola), Anna Maria
 Meola, Domenico, 42, 44, 56-57
 Meola, Francesco, 44, 56
 Mercadante, Saverio, XXXI, XLIX, Ln, LXX, 121, 228, 243
 Merighi, Antonia, 164-165, 238n
 Merola, Domenico, 104-105
 Merulo, Claudio, 147
 Metastasio, Pietro, VIII, XXXIV, LXIII, 10, 18, 24, 26, 35n, 36n, 49n, 85n, 92, 107, 112, 122-123, 123n, 156-159, 159n, 163-165, 173, 176, 184n, 185-186, 212, 215, 217, 238-239, 295
 Milano, Giacomo Francesco, principe di Ardore, 153
 Mililotti, Pasquale, 201, 266-267
 Millico, Vito Giuseppe, 40, 40n, 41, 41n
 Mingotti, Regina (Caterina), XXII, 180, 180n
 Mingozzi, Bernardo, 202
 Mirelli, Michele, XXXIV
 Molinaro, Simone, 152
 Monopoli *vedi* Insanguine, Giacomo
 Monsigny, Pierre-Alexandre, 274
 Monte, Philippe de, XXXVIn, 147
 Monteleone, famiglia, 61
 Montemiletto, principe di, *vedi* di Tocco, Leonardo
 Monti, Marianna, 33, 33n
 Monticelli, Angelo Maria, 180, 180n
 Monticelli, Teodoro, XXVIII
 Morales, Cristóbal de, 147
 Morbilli, Carlo Diodato, duca di Sant'Angelo, 217, 217n
 Morena, Gaetana, XXX, XXXn
 Morgan, Lady *vedi* Owenson, Sidney
 Morganti, Benedetto, 42n
 Morgenstern, Karl Simon, 47n
 Morichelli Boselli, Anna, 209
 Moritz, Giacomo, conte, LXIX, LXIXn, LXXII
 Mosca, Felice, 153
 Mosca, Luigi, XLIV, XLIVn, XLV, XLVn, LXIX, LXXI, LXXIIIn
 Moscuza, Ignazio, IXn
 Moser, Marianna, 221, 261
 Mosino, Gabriele, XXIV
 Mugnese, Giuseppe, 46
 Mura, Giovanni Battista, 91
 Murat, Joachim (Gioacchino), re di Napoli, XXVI-XXVII, LVIIIIn, LXIXn
 Musschenbroek, Petrus van, 22
 Mysliveček, Josef, 52n, 80
 Nanino, Giovanni Maria, 147
 Napoli Signorelli, Pietro, 11, 11n, 266
 Nasci, Michele, 88
 Nasco, Jan, 147
 Nestenus, Michele, 214n
 Neveu, Joseph, barone di, 274n
 Nicolini, Mariano, 158n
 Nobile, Gaetano, XXIIIIn, L
 Noci, Carlo, 148
 Noja, duca di, *vedi* Carafa, Giovanni
 Nollet, Jean Antoine, 22
 Nolli, (Carlo?), 14, 14n
 Nolli, Giovanni Battista, 14n
 Nolli, Rosa, 14, 14n
 Northampton, Lady *vedi* Douglas Maclean
 Clephane, Margaret
 Notarangeli, Ignazio, 224n

- Noverre, Jean-Georges, 67, 67n
 Nucci, Bartolomeo, 13, 13n
 Nunziata, Carlo Maria, 74
 Odierna, marchese di, 216, 281
 Oliva, Carlo, XXI, LIn, LXV, 263
 Orazio, LXIIn, 58n, 63n, 74n, 112n, 182n, 204n, 279, 279n
 Orefici, Antonio, 214n
 Orgitano, Vincenzo, 102n
 Orlandini, Giuseppe Maria, 164, 213
 Orloff (Orlov), Grégoire, conte, XXIIIn
 Orsini, Elisabetta, 163
 Ovidio, 119n, 185n
 Owenson, Sidney, XXVII-XXVIII
 Ozi, Étienne, 81
 Pacchiarotti, Gasparo, LIIIn, 224, 224n
 Pace, Antonio, 148
 Padovano, Annibale, 147
 Padricelli, Palomba, 243-244
 Paër, Ferdinando, 36, 36n
 Paganini, Ercole, 82, 105, 108
 Pagano, Francesco, XXXII, XXXIIn, XXXVIIn, LVn, 36, 36n, 162
 Pagano, Orsola, VII, 3
 Pagliuca, Giuseppe, 222
 Paisiello, Giovanni, XXI, XXXVIII, XXX-VIIIn, XXXIX, XLII, XLIIIn, LXIXn, 20-21, 43, 45, 51, 60, 78, 80, 87-88, 112, 116, 118-119, 122, 126, 171n, 177, 202-204, 204n, 205, 218n, 258-260, 263, 265, 289
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, XXX-VIn, XLIVn, LXXI, 119, 147, 152, 289
 Pallante, Gennaro, 28
 Pallante, Mattia, 199-200
 Palomba, Antonio, 266
 Palomba, Domenico Maria, marchese di Cesa, 258, 258n, 259
 Palomba, Giuseppe, 202
 Pantelleria, principe di, *vedi* Requesens
 Panzini, signora, 43
 Pappalettere, Giovanni, LXn
 Parise, Gaetano, 105
 Parisi, Barbarella, 21
 Pasquez, Teodoro Giuseppe, 101
 Pasquini, Bernardo, 245-246, 289, 296
 Passeri, Giuseppe, 14, 14n
 Pastena, Maria Michela *vedi* Rossano, Maria Michela
 Patella, Antonio, 90
 Pavesi, Stefano, XLV
 Pavoni, Giuseppe, 152
 Peccheneda, Francesco, 29, 29n, 33
 Pecchia, Carlo, 29, 29n, 30
 Pecci, Tomaso, 152
 Pegnalver, famiglia, 24
 Pegnalver, Gaetano, XXX, XXXn, XXXI-In, LVn, 23, 34, 36, 62
 Pegnalver, Giuseppina (Peppina), XXXI-XXXII, XXXIIn, LV, LVn, 51
 Pegnalver, Maddalena (Manina), XXXI-XXXII, XXXIIn, LV, LVn, 23-24, 34, 34n, 35-37, 51
 Pelliccia, Carmine, IXn
 Pepe, Crescenzo, 7-8, 37-39
 Pepe, Rachele, 7-9, 35
 Perez, David, XXXn, LX, 17, 52n, 116, 270, 270n
 Pergolesi, Giovanni Battista, VII, IX, XI, XIII, XV, XX-XXI, XXXIV-XXXV, XLV, XLVIIIIn, 6-7-9, 9n, 35-36, 42, 51, 52, 60, 60n, 71, 73, 85, 85n, 116, 116n, 120, 131, 157, 164n, 165-177, 198, 213, 216, 228, 235, 242, 262, 265, 288-289, 292, 294, 296
 Peri, Jacopo, 132-136
 Perla, Michele, 105, 107
 Perrella, Alessandro, LXIXn
 Perrino, Marcello, 127
 Persio (Aulo Persio Flacco), 261n
 Perugino, Arcangelo, 101
 Perugino, Gaetano, 96, 98, 178
 Petrarca, Francesco, LXn
 Petrigiani, Rosa, *vedi* Portoghesina
 Petrucci, Carlo, 107
 Pezzella (Pizzella), Francesco, VII, 10, 10n, 11-12, 19, 186
 Pezzella (Pizzella), Maria Teresa, 10
 Pezzella (Pizzella), Mariangela, 10
 Philipp von Hessen-Darmstadt, 178-179, 179n
 Piano, Geronimo, 242
 Piccini, Onofrio, 264n

- Piccinni Sibilla, Vincenza, 270-272, 274
 Piccinni, Chiara (Chiarella), 273n
 Piccinni, Domenico, 107
 Piccinni, Giuseppe, 271, 271n
 Piccinni, Louis Alexandre, 274-275
 Piccinni, Luigi, 274, 274n, 275n
 Piccinni, Nicola, XIII, XVIII, XXI, XXV, XXVn, XLII, XLIIIIn, LIn, LIII, LIIIIn, LIV, LXIII, LXV, 19-20, 35, 52n, 60, 86n, 87-89, 92, 98-99, 105, 116, 159, 197-198, 202, 224, 227, 232, 232n, 245n, 249, 251, 262-278, 287n, 294
 Piccinni, Onofrio, 264n
 Pignatelli, Rosa, 155
 Pinacci, Giovanni Battista, 158n, 164
 Pinto, Rosabetta, 235n
 Pio VI, pontefice, 45n, 206
 Pio, Antonio, 88
 Piovene, Agostino, 238n
 Pitarresi, Gaetano, XI, 161n
 Pitoni, Giuseppe Ottavio, 245-246, 289, 296
 Platone, Luigi, 107
 Plauto, Tito Maccio, 257n, 258n
 Pleyel, Ignace Joseph, 67, 67n, 99, 177n, 216
 Poelchau, Georg, XII, XLV, XLVIn, LIIIn, 177n
 Poensgen, Benedikt Johannes, LIVn
 Polcaro, padre, 195, 195n, 196, 212
 Polignac, Melchior de, 165
 Polsi (Polzi), Pasquale, 8, 8n, 28
 Ponce de Léon, Antonio, duca d'Arcos, 225, 225n
 Poniatowski, Stanisław August, re di Polonia, 207-209
 Porcelli, Francesco, VII, 9, 126
 Porpora, Carlo, 177
 Porpora, Nicola, VII, XIII, XV, XXII, XXIV-XXV, XXVn, XXXIV-XXXV, XXXVIIIIn, XLII, XLIIIIn, 26-28, 28n, 34-35, 38, 50, 73, 79, 85, 85n, 88, 90, 94n, 95, 98-99, 116, 120, 122, 131, 153, 164, 168, 173n, 177-194, 197, 230, 245, 247, 262, 268, 270, 289, 294
 Porta, Giovanni, 164
 Portoghesina, 236, 236n
 Porzio, padre, *vedi* Polcaro
 Potëmkin, Grigorij Aleksandrovič, 211
 Pozzi, Anna, 208
 Prati, Alessio, 101
 Priscolo, Bernardo, 11
 Priscolo, Gaetano, 11
 Priscolo, Isaia, 11
 Priscolo, Michele, 11
 Priscolo, Pasquale, 11
 Prodomo (Durelli), Angela, 39-41
 Prota, Giovanni, 85n
 Prota, Ignazio, 85n, 237
 Provenzale, Francesco, 102-103, 106, 106n, 235, 235n
 Puente, Giuseppe de, 148
 Pugnani, Gaetano, 67, 67n, 169
 Puoti, Basilio, XXVIII
 Quattromani, Luigi, XLVIIIIn
 Quattromani, signora, 9
 Quinault, Philippe, 271
 Raaf, Anton, 11, 11n, 18, 19, 111, 188, 221, 229, 229n, 230, 261, 266, 266n
 Raffaello, 120, 175-176, 234n
 Raimo, padre *vedi* Bartolo, Erasmo
 Raimondi, Giuseppe, 159n
 Recco, Niccolò, duca di Accadia, VII, 10
 Reina, Carlo, 20, 20n, 21
 Reni, Guido, 120
 Requesens, Francesco, principe di Pantelleria, 46, 47n, 51
 Resse, Celeste, 165, 169
 Rezzonico, principe, 212
 Rho Confalone, Carlo, 74, 91
 Ricchiarelli, Giuseppe, 159n
 Ricci, Angelo Maria, XXVI, XXVIII, XXXn, LXVIIIIn
 Ricci, Domenico, 158n
 Ricciardi, Elisabetta, XXVII-XXVIII
 Ricciardi, famiglia, XXVIII, XXIX, XL-VIIIIn
 Ricciardi, Francesco, conte di Camaldoli, IX, XXVI-XXVII, XXXI-XXXII, XXX-VI, XLVIII, LIX, LIXn
 Ricciardi, Giovanni, 73
 Ricciardi, Giuseppe, XXVII

- Ricciardi, Irene, XXVI-XXVIII
 Ricupero, Francesco, XLI, XLIn
 Rieci, Costantino, 105
 Rigel, Henri-Joseph, 81
 Rinuccini, Ottavio, 132, 134-136, 142
 Rispoli, Salvatore, 89
 Ristorini, Antonio, 163
 Roberti, Costantino, 90, 169
 Roccaforte, Gaetano, 290
 Romaniello, Pietro, 199
 Ronchi, Ludovico, 149
 Rondinella, Francesco, 254n
 Rore, Cipriano de, 147
 Rosini, Carlo Maria, XXXI, XXXIn, XXXII
 Rossano (Pastena), Maria Michela (Michela), XXXII, XXXIIIn, 42, 42n, 45-46
 Rossano, Gennaro, 44
 Rossano, Luigi, 44
 Rosselli, Agrippino, 107
 Rossi, Gian Vittorio *vedi* Giano Nicio Eritreo
 Rossi, Luigi, 53-55
 Rossi, Vincenzo, 53, 55
 Rousseau, Jean-Jacques, 152, 160, 176, 176n, 271, 288, 294
 Roy, Bartolomeo, 147
 Rubino, Giulio Cesare, 90
 Ruffo di Bagnara, principe dello Spinoso, 45
 Ruffo Scilla, Luigi, 206
 Ruffo, Fabrizio, cardinale, XXXII, XXXI-In, 41, 45
 Ruffo, Vincenzo, 147
 Rufo, Quinto Curzio, 246n
 Rupp, Michele, LXIX, LXIXn, LXXII
 Sabatini, Gioacchino, 226, 226n
 Sabatini, Niccolò, 8, 60, 103-104, 225, 228, 241
 Sacchini, Antonio, VII, XIII, XVI, XVIII, XXII, XXXIV, XLII, XLIIIn, LX, LXn, 10, 35, 47, 47n, 60, 79, 94n, 98-101, 116, 120, 159, 197-198, 226-234, 241, 249, 251, 263, 272, 273, 273n, 289
 Saddumene, Bernardo, 238n
 Saint-Non, Jean-Claude Richard de, XVII, XIX, 162, 187n, 245n, 287, 287n, 288n, 290n, 296n
 Sala, Nicola XII, XIII, XVII-XVIII, XXII, XXXVII, LVII-LVIII, LVIIIn, LXI, LXV, 78, 102n, 104, 221n, 256-262, 276n
 Salazar, Andrea, 148
 Salimbeni, Felice, 180
 Salino, Giovanni, LXIX, LXIXn, LXXII
 Salomone, Domenico, 91, 264
 Salvatore, Giovanni, 102
 Salvi, Antonio, 164, 237
 Salzani, Nicola, 107
 Sammartino, Giuseppe, 120
 Sangro, famiglia, 61
 Sannazaro, Jacopo, 133, 135
 Santamaria Amati, Giuseppe, 91
 Santoro, Gaetano, 19-20
 Santucci, Marco, LV, LVn, LVI, 82
 Sarcuni, Giacomo, 6, 104, 106, 156, 235
 Sarro, Domenico, 104, 153, 168, 215n, 235, 237n, 262
 Sarti, Giuseppe, 42
 Sartori, Claudio, XIX, 10n, 107n, 156n, 212n
 Sassano, Matteo, 156
 Sauro, Filippo, 101
 Savelli, Fabrizio, 144
 Scalfati, 53
 Scalzi, Carlo, 163
 Scarlatti, Alessandro, XXII, XXXV, LI, LIV, LIVn, LVI-LVII, LXI, LXV, 9, 11, 26, 48, 71, 73, 80, 87, 87n, 94n, 95-96, 102, 102n, 116, 122, 154, 164, 166-167, 174, 178, 182, 197, 213, 217, 221n, 235, 245, 246n, 248-250, 257, 262, 283, 289, 295
 Scarlatti, Domenico, 178
 Schedoni, Bartolomeo, LII, LIIIn
 Sciorni (Scalfati), Anna, 53
 Sciroli, Gregorio, 105
 Scoccimarro, Roberto, XI
 Sellitti, Filippo, 165
 Sellitti, Giuseppe, 215n, 237n
 Selvaggi, Gaspare, XXVIIIn, XXIX, XLI, XLIn, LIIIn, LVIIIn, 47, 47n, 155n, 179n, 181n, 188n, 190n, 191, 191n, 192n, 193n, 194
 Seneca, Lucio Anneo, LIIIn
 Senesino, 183
 Serao, Francesco, XLVIIIIn

- Serbelloni, Gian Galeazzo, LXVIII, LXVIIIIn, LXXI
- Sergio, Giovanni Antonio, 200-201
- Serracapriola, duca di, *vedi* Maresca, Antonino
- Serracapriola, duchessa di, *vedi* Del Carretto, Maria Adelaide
- Sersale, Antonino, arcivescovo, 187, 187n
- Servillo, Mariano, 8, 23-24, 34
- Sigismondo, Carmine, 87
- Sigismondo, famiglia, 24
- Sigismondo, Maria Michele, 44
- Sigismondo, Rocco junior, XXXII, XXXIIn, XXXIX, XXXIXn, XLn, XLII, XLVIII, LVII, LVIIIn, LIX, LXII-LXIII, LXV-LXVI, 32n, 44, 57n
- Sigismondo, Rocco senior, VII, 3, 5
- Signorini, Raffaele, 163
- Silvani, Francesco, 214n
- Somaglia Peretti, Margherita, 148
- Soriano, Francesco, 147
- Sottile, Giovanni Battista, 148-149
- Sousa, João Carvalho de, 87
- Spada, Ignazio, 13, 53, 53n
- Spada, Maria Antonia, 13
- Spagnoli, Clementina, 261
- Speranza, Alessandro, LXX, 47, 47n, 48
- Spinelli, Antonio, 91
- Spinelli, Francesco Maria, 155
- Spinelli, generale, 77
- Spinelli, Giuseppe, cardinale, arcivescovo di Napoli, 85, 244, 244n, 288
- Spirito, Francesca, 32n
- Spohr, Louis, XXVIIIIn
- Spontini, Gaspare, 105
- Stabile, Annibale, 147
- Stampiglia, Silvio, 158, 236
- Steffani, Agostino, XXXV, 73, 154
- Striggio, Alessandro, 147
- Strongoli, principe di, 161
- Stuart, Henry Benedict, cardinale, duca di York, 10, 92, 270
- Suffi, Costanza, 199-200
- Suffi, Paolo, 199
- Tammen, Björn R., LIVn
- Tanucci, Bernardo, 219
- Tarchi, Angelo, 83, 105, 107, 217, 263, 283
- Tartaglino Tibaldi, Rosa, 262, 262n
- Tedeschi, Giovanni *vedi* Amadori
- Terracina da Manfredonia, Gennaro, XXII, 195n, 211n
- Terradellas, Domingo, 85n, 289
- Terres, fratelli, editori, IX
- Tesi Tramontini, Vittoria, 164, 236, 236n
- Tessitore, Domenico, 17
- Testa, Andrea, 90
- Testa, Pasquale, 121
- Teyber, Elizabeth, 222, 261
- Tintori, Giampiero, LXVIIIn
- Tiziano, 120
- Tolve, Francesco, 163
- Tomeoni, Irene, 209n
- Torelli, Ernesta *vedi* Gioffredo, Ernesta
- Torelli, Maria Carmela, 52, 52n
- Torre, Giovanni, 74
- Torte, Pietro, 4
- Toscani, Claudio, 174n
- Traetta, Tommaso, XIII, XVII-XVIII, XXII, 19, 35, 94n, 98-99, 116, 120, 230n, 249, 251-256, 263, 289
- Tramater, Aniello, LXIIIIn
- Trapassi, Pietro *vedi* Metastasio
- Trento, Vittorio, LXIIIIn
- Tresca, Gregorio, LXn
- Trinchera, Pietro, 101, 198, 228, 237
- Tritto, Giacomo, XXXVn, XLIV, XLIVn, LXVI, LXVIII, LXIXn, LXXI-LXXII, 43n, 104, 217, 256n, 263, 283
- Tronsarelli, Ottavio, 144
- Troya, Carlo, XXIXn
- Ungarelli, Rosa, 163
- Ursino, Gennaro, 102-103, 235, 235n
- Vacca, fratelli, 56
- Vacca, Gennaro, 49
- Vacca, Rosina, 50-51
- Vairo, Giuseppe Melchiorre, 29, 29n
- Valente, Saverio, XXXVn, 100, 198
- Valletta, Nicola, 29, 29n
- Vanvitelli, Luigi, 120
- Vastarella, Michele, 43

- Vastarella, Raffaele, 43
 Vastarella, Rosa, 43
 Vastarella, Tommaso, 43
 Vecchi, Orazio, XIII, XXXVIn, 131, 149-152
 Vecchione, Giovanni Battista, 122
 Veneziano, Gaetano, 94-96, 98, 178, 247
 Veneziano, Gaetano figlio, 98, 101
 Verazi, Mattia, 230
 Vestris, Gaetano, 67, 67n, 272
 Vignerot du Plessis, Armand de, III duca di Richelieu, 159
 Vignola, 120
 Vignola, Gaetano, 105
 Villani, Antonio, 90
 Villani, Cesare, XLIn
 Villarosa, marchese di *vedi* de Rosa, Carlantonio
 Vincenti, Alessandro, 143
 Vincenti, Giacomo, 147-148
 Vinci, Leonardo, XI, XIII, XV, XXII, XXXIV, XLII, XLIIIIn, 35-36, 71, 85, 85n, 102n, 116, 120, 131, 153, 157n, 161-164, 168, 176, 176n, 177, 179, 190n, 194n, 198, 213, 235, 236n, 262, 265, 288-289, 294
 Virgilio, 125n
 Vista, (Giuseppe?), 43, 43n
 Vita, Benedetto, LXIVn
 Vitali, Carlo, 171n
 Vitolo, Nicola, 99
 Vivaldi, Antonio, 173n
 Voss, Gerhard Johannes, 152
 Wert, Giaches de, 147
 Wolf (?), 280
 Wolff, Christian, 22
 Wunderlich, Jean-Georges, 81
 York *vedi* Stuart, Henry Benedict
 Zeno, Apostolo, 122, 158, 236, 252n, 295
 Ziani, Pietro Andrea, 289
 Zingarelli, Nicola, X, XXVI, XXX, XXXn, XXXV, XLVIII-XLIX, XLIXn, Ln, LI, LXIV, LXIVn, LXVII, LXVIIIn, LXVIII, LXVIIIIn, LXX, 47n, 52, 99, 100, 100n, 101, 110, 254, 254n, 263
 Zingarelli, Riccardo, 101
 Zir (Zire), Elisa, XXIX, XXIXn
 Zucchinetti, Diego, 105
 Zurlo, Giuseppe, XXXVn, 128



Indice dei luoghi musicali in Napoli

- Cappella Reale (Cappella Palatina), XLIV, 102, 161, 163, 164, 187, 209, a 214, 214n, 217, 219-220, 220n, 221-223, 226n, 235, 236n, 241-242, 250, 261, 267, 276, 283, 285
- Casa Auriemma, 199
- Casa de Rogatis, XXX
- Casa Donnarumma, VII, 6
- Casa Gravina, 61
- Casa Grimaldi, 236
- Casa Liberatore, XXIX
- Casa Maddaloni, 61
- Casa Mattei, 108
- Casa Monteleone, 61
- Casa Morena, XXX
- Casa Pegnalver, XXX, 35-37
- Casa Pepe, 7-8
- Casa Pezzella (Pizzella), VII, 10-12, 18-19
- Casa Porcelli, VII, 9-10
- Casa Professa dei Padri Gesuiti, 103
- Casa Requesens, 46, 51
- Casa Ricciardi (Conti di Camaldoli), XX-VI-XXIX
- Casa Sangro, 61
- Casa Sannicandro, 236
- Casa Scalfati, 53
- Casa Sergio, 201
- Casa Sigismondo, VIII, XXXIII, XLVI, 8-9, 16-17, 24-25, 33-34, 69
- Casa Spada, 13-14, 53
- Casa Vacca, 50
- Casa Vastarella, 43
- Cattedrale, 4, 104, 156, 188, 197, 200, 235,
- Chiesa dei Padri dell'Oratorio (dei Geronimi), LI, LVII, 4, 24-26, 103, 167, 168, 172, 172n, 173,
- Chiesa dei Santi Apostoli, 4
- Chiesa dell'Ecce Homo ai Banchi Nuovi, 188
- Chiesa della Pietà, 75, 108, 240
- Chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini, 188
- Chiesa di Montesanto, 220-221, 287
- Chiesa di San Domenico Maggiore, LI, 103
- Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, 241
- Chiesa di San Giovanni a Carbonara, 4
- Chiesa di San Lorenzo, 4
- Chiesa di San Luigi di Palazzo, 174
- Chiesa di San Pasquale Baylon (il Grana-tello), 286
- Chiesa di San Pietro a Majella, 220
- Chiesa di Sant'Agnesello Maggiore, 168
- Chiesa di Santa Caterina a Formello, 4, 162
- Chiesa di Santa Maria Annunziata, 4
- Chiesa di Santa Maria d'Ognibene, 170
- Chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, 202
- Chiesa di Santa Maria della Stella, 170
- Chiesa di Santa Maria Egiziaca, 4
- Chiesa di Santa Maria Maddalena, 4
- Chiesa *vedi* anche Monastero
- Collegio de' Nobili, 61, 103, 213
- Collegio di Caravaggio, 61
- Collegio di musica di San Sebastiano, X, XXVI, XXIXn, LXVIII, LXIX, LXX, LXXI, 69, 88, 99, 99n, 102, 116-117, 127-128, 128n, 133, 194, 208n, 217, 228, 240, 243, 252n, 254, 276, 278n
- Collegio Massimo, 4, 103

- Congregazione del Rosario di Palazzo, 213
- Congregazione del Rosario di Santa Caterina a Formello, 163, 238
- Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, 84-85, 87, 87n, 116, 162-162, 165-166, 171, 177n, 243-244, 244n, 256n, 288, 296
- Conservatorio della Pietà dei Turchini, IX-X, XII, XXIV, XXXIV, XXXVII, XLI, LXn, LXIX, 9n, 62, 69, 72-74, 75n, 79, 85n, 92-93, 101-108, 113, 116-117, 119-120, 128, 132, 156-157, 168n, 171, 201n, 216, 223, 235, 239, 251, 256, 259, 263, 266n, 268, 270, 270n, 282, 288
- Conservatorio di San Sebastiano (*vedi* Collegio di musica di San Sebastiano)
- Conservatorio di Sant'Onofrio, X, XXXIV, XLVIIIn, LXIX, 16-17, 52, 69, 85n, 86-93, 100, 100n, 104-105, 108, 112, 116, 179, 198, 236n, 244, 244n, 245, 249n, 251, 251n, 254, 256n, 263, 263n, 264-265, 288, 296
- Conservatorio di Santa Maria di Loreto, VII, X, XXXIV, LXIX, LXX, 5, 69, 85n, 89, 89n, 93-101, 106n, 116, 177, 183, 196, 198n, 201, 214, 215, 227, 247, 251, 251n, 254, 263, 275n, 288,
- Convento dei francescani a Pozzuoli, 242
- Duomo *vedi* Cattedrale
- Liceo Musicale, 69, 108-128
- Monastero dei Crociferi (Santa Maria Porta Coeli, Le Crocelle ai Mannesi), 269, 269n
- Monastero dei Padri delle Scuole pie alla Duchesca, 245
- Monastero di Monte Oliveto, 61
- Monastero di San Gregorio Armeno, 4, 170
- Monastero di San Paolo, 4, 61
- Monastero di San Severino, 4-5, 61, 241
- Monastero di San Severo alla Sanità, 195-196
- Monastero di Santa Chiara, 20, 90, 107, 239
- Monastero di Santa Maria Donnaregina, 4, 170
- Monastero di Santa Patrizia, 200
- Ospedale della Pace, 14
- Palazzo Reale, iv, 2v, 18r, 32v, 55v, 56v, 57v, 106, 164, 174, 178n, 195, 213-214, 326, 238, 238n, 239
- Real Casa dei Miracoli, XXX
- Real Collegio di musica *vedi* Collegio di musica di San Sebastiano
- Sedile di Nido, 221-222
- Teatrino di Portici, XXVI
- Teatro dei Fiorentini, 33, 77, 163-164, 172, 173n, 183, 201-202, 202n, 203, 209, 211, 229, 229n, 237, 253, 265, 266, 267
- Teatro del Fondo, LXVIIIIn, 121, 202, 203, 209-210, 228n
- Teatro del principe Spinelli, 155-156
- Teatro di San Bartolomeo, 163, 163n, 164-165, 168, 172, 178-179, 215n, 236-237, 237n, 238
- Teatro di San Carlo, LXVII, 10n, 18, 19n, 20, 20n, 33, 55, 68, 68n, 77, 120-121, 169, 183, 187, 200, 202-203, 210-211, 217, 221, 223-224, 226n, 228, 228n, 229-230, 237, 243, 251, 253, 262, 262n, 266, 268, 273, 273n, 277, 284
- Teatro Nuovo, 77, 120-121, 165, 173, 175, 183, 201, 203, 209, 215n, 228, 228n, 229, 229n, 237, 242-243, 266
- Teatro San Carlino, 33
- Tesoro di San Gennaro, 4, 163, 187



Finito di stampare
nel mese di ottobre 2016
per conto della
Società Editrice di Musicologia
da UniversItalia di Onorati s.r.l.
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma
Tel: 06/2026342
email: editoria@universitaliasrl.it
www.universitaliasrl.it