

FRANCESCO

FLORIMO

LA SCUOLA

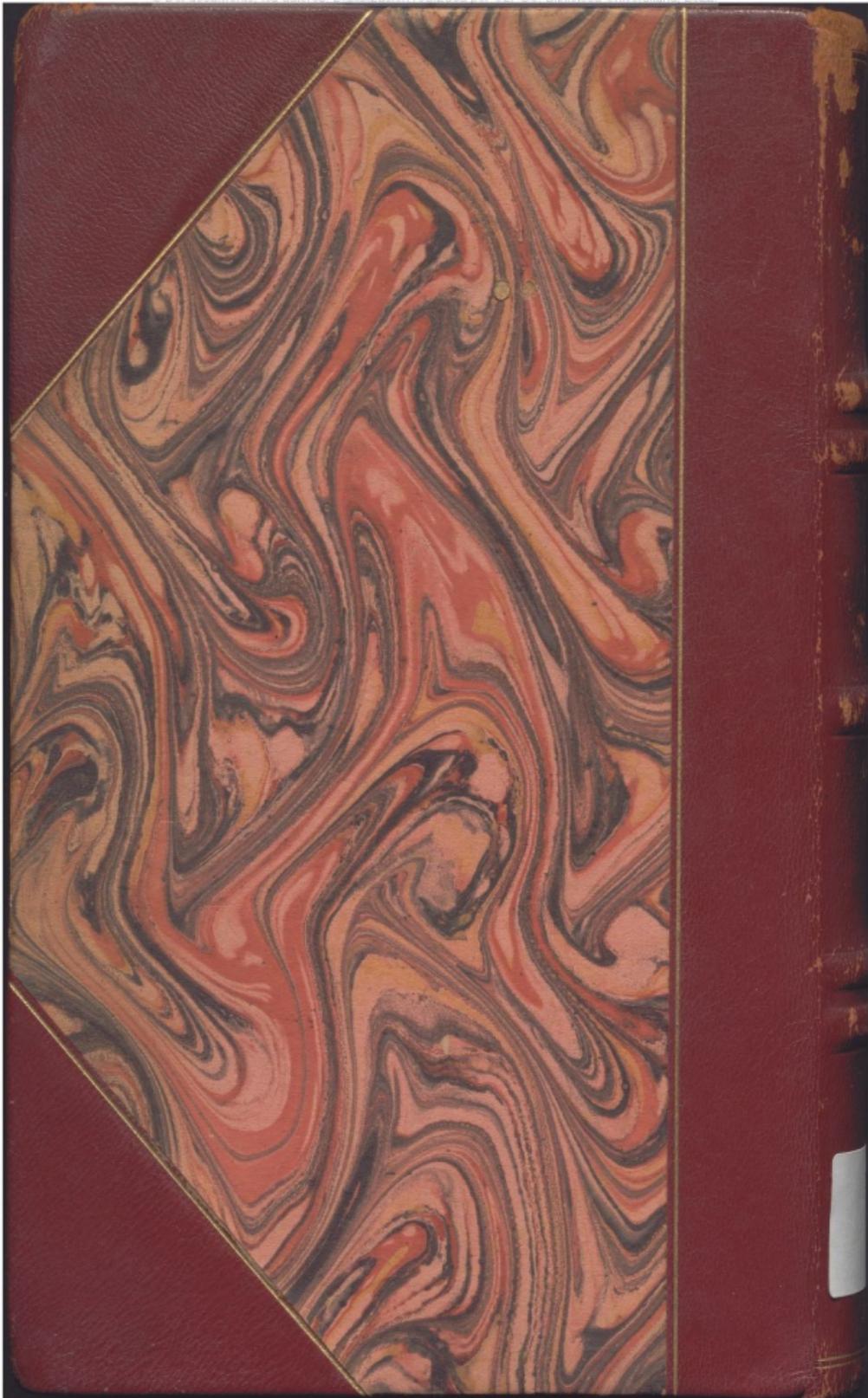
MUSICALE

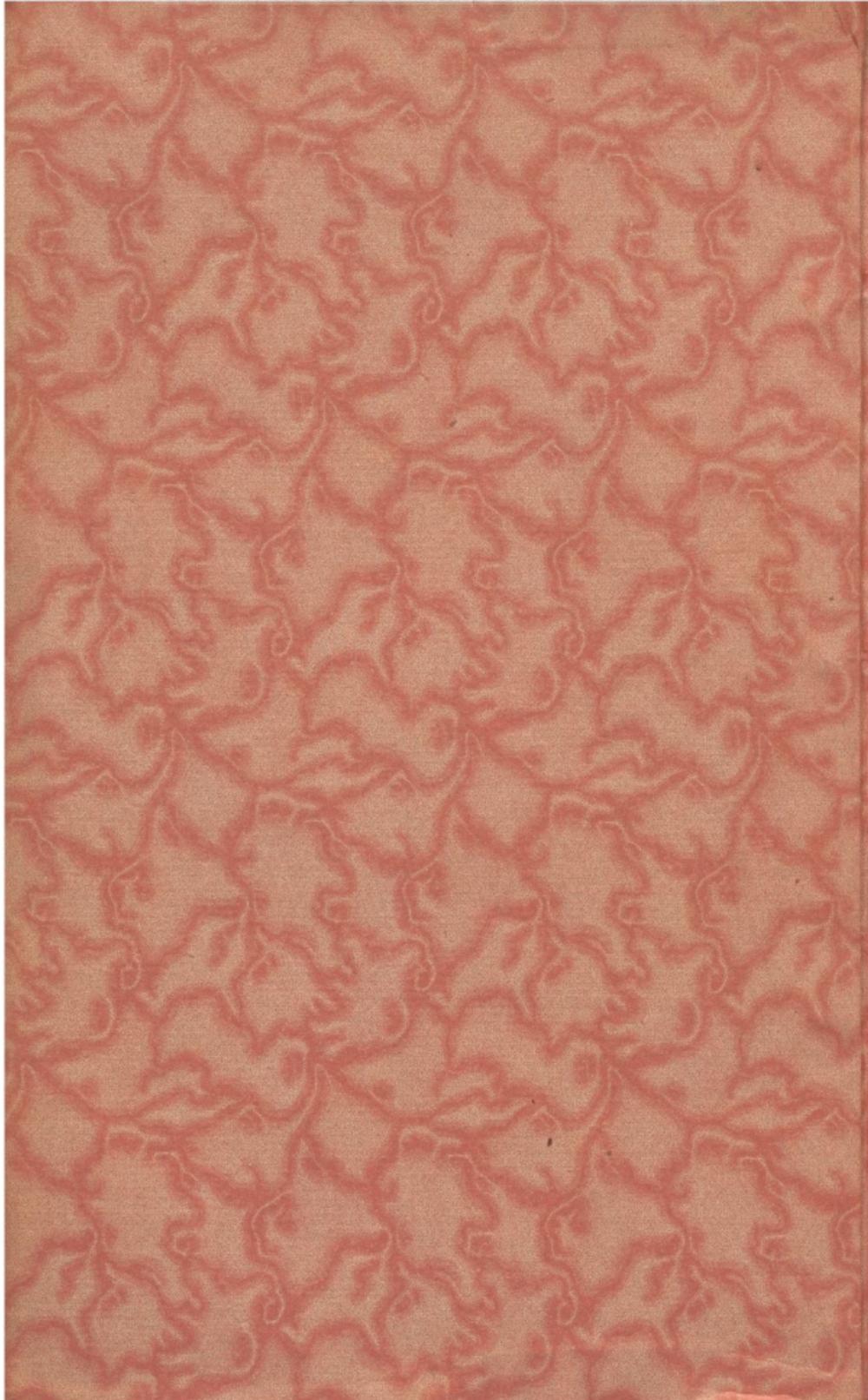
DI

NAPOLI

BIG
XVIII-4
FLO
SCU

I-11









Cop. 889462

LA
SCUOLA MUSICALE DI NAPOLI

E
I SUOI CONSERVATORII,

CON UNO SGUARDO

SULLA STORIA DELLA MUSICA IN ITALIA

PER

FRANCESCO FLORIMO.

VOL. III.

CENNO STORICO SULLA SCUOLA MUSICALE DI NAPOLI
e suoi Conservatorii, con le Biografie dei Maestri
usciti dai medesimi.

2.^a Edizione.

NAPOLI,
STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI VINC. MORANO
Nell' Istituto Casanova.

1883.

M. G. A. S.

LA
SCUOLA MUSICALE DI NAPOLI

DEPARTAMENTO DE ECONOMÍA

LA
SCUOLA MUSICALE DI NAPOLI

E

I SUOI CONSERVATORII,

CON UNO SGUARDO

SULLA STORIA DELLA MUSICA IN ITALIA

PER

FRANCESCO FLORIMO.

VOL. III.

GENNO STORICO SULLA SCUOLA MUSICALE DI NAPOLI
e suoi Conservatorii, con le Biografie dei Maestri
usciti dai medesimi.

2.^a Edizione.

NAPOLI,
STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI VINC. MORANO
Nell' Istituto Casanova.

1882.

LA
SCUOLA MUSICALE DI NAPOLI
I SUOI CONSERVATORI
NELLA STORIA DELLA MUSICA IN ITALIA

S'intendono riservati tutti quanti i dritti di proprietà letteraria
dell'Autore in conformità delle leggi su le opere dell'in-
gegno, essendosi adempito a quanto esse prescrivono.

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE
PRESIDENTE: ...
MEMBRI: ...

NAPOLI
STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI VITO CORRAO
Via ...

1882

CONSERVATORIO

DELLA PIETÀ DE' TURCHINI

fondato il 1583 (1)

(1) E non *1584*, come per isbaglio è detto a pag. 31 del vol. II. La data del 1583 è oramai certa (v. pag. 8). A questo proposito, sull'ordine cronologico della fondazione dei Conservatorii, vedi vol. II, pag. 16. Perchè, apparentemente, potrebbe far meraviglia il veder posto qui il Conservatorio dei Turchini, mentre quello di S. Onofrio, fondato dopo, è stato collocato in secondo luogo, dopo quello dei Poveri di Gesù Cristo, e, dopo S. Onofrio, il Conservatorio di S. M. di Loreto, che pur precede tutti quanti, essendo stato fondato nel 1537. Ma è che, ripetiamo, riguardo alla storia della musica, i più antichi risultamenti si trovano dal Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, dove lo Scarlatti fondava la scuola napolitana, e gradatamente da quelli di S. Onofrio, S. M. di Loreto e Pietà de' Turchini. È risaputo che, nella loro fondazione, i Conservatorii non erano se non puramente istituti di beneficenza, governati dalle Congregazioni. V. anche pag. 32, in nota.

DOCUMENTI

Nel tornare ad occuparci di questo Conservatorio, per parlare dei maestri che ne uscirono, ci si presenta l'opportunità di offrire ai lettori alcuni importanti documenti ad esso relativi. Pubblichiamo già in appendice (pag. 98 e 99 del vol. 2°) i Capitoli scritti nel 1583; queste REGOLE E STATUTI che diamo ora alla luce sono del 1746. L'illustre avvocato e letterato napoletano Francesco Cangiano, ci faceva nel corso della pubblicazione del nostro secondo volume, prezioso dono d'un manoscritto in ottavo, con questo frontespizio: « REGOLE E STATUTI DEL REAL (1) CONSERVATORIO DELLA PIETÀ DE' TORCHINI DA OSSERVARSI DALLI MINISTRI, MAESTRI, ALUNNI E SERVENTI. ANNO DOMINI 1746 ». Ne riproduciamo testualmente quel tanto che a noi pare più interessante.

LIBRO I.

CAPO I.

Del Fine dell'Istituto di questo Real Conservatorio.

« . . . E notissimo, che lo scopo primario, e principal fine, che ebbero i Primi fondatori di questo Santo Luogo, egli fu, mettere in pratica quella Dottrina dell'Incarnata Sapienza, Christo Gesù, insegnataci per bocca del S. Evangelista Matteo, nel Capo decim'ottavo del suo Vangelo: Qui susceperit unum parvulum talem in nomine meo, me suscipit, qui autem scandalizaverit unum deusillis, qui in me credunt, expedit ei, ut suspendatur mola asinaria in collo ejus, et demergatur in profundum maris. Il che esaminando seriamente, quanto a Dio piace lo stato dell'Innocenza, et abbatina quello della malvagità; pensarono di fondare colle loro sostanze, e con l'elemosine de' fedeli Cittadini, un luogo Pio, ò sia Conservatorio, nel quale si dovessero accogliere, ed educare nelli dettami de i buoni, e Santi Costumi, come ancora insegnare l'arti, ò Meccaniche, ò Liberali, a quei fanciulli, che ò per la povertà de' loro

(1) Benchè il titolo di *Reale* sia stato dato ufficialmente per la prima volta nel 1808 al Collegio di musica di S. Sebastiano, non deve far meraviglia se in questo *Regole* sta scritto: « REAL CONSERVATORIO DEI TORCHINI ». Ciò si spiega agevolmente, ove si consideri che questo Conservatorio, contrariamente a quel che fecero gli altri, volle mettersi nel 1690 sotto la regia protezione, come è stato ampiamente narrato nel vol. II, pag. 31 (nota), 32 e segg.

Genitori, ò per la trascuraggine de' medesimi, abbandonati, andavano mendichi vagando per le contrade di questa Città, con tanto detrimento della loro Innocenza, e trionfo dello Scandalo, che per la fragilità del sesso puerile, e per l'angustia della fame, pessima consigliera dei mali, erano facilmente sedotti dalla malvagità de' scandalosi, e precipitati nell' abisso delli più abominevoli vizii, e depravati costumi, ne quali poi fatti abituati, difficoltosa cosa era ridurli all' emenda, siccome l'esperienza tutto giorno ci fa conoscere, che cominciando da fanciulli ad imbevversarsi di vizij, la durano così fine alla Morte, conforme il sentimento dello Spirito Santo, lasciatoci per bocca di Giobbe: implebuntur ossa ejus vitij adolescentiae, et cum eo in pulvere dormient; Quindi è, che perduta l' innocenza, et acquistato il mal' abito dei vizij, riempiono le Città di delitti, con tanto disservizio di Dio, e con tanta poca riputazione del nome Cristiano.

Onde per riparare quei Pij Istitutori à sì gran mali, nel giorno trè del Mese di Maggio, dell'anno Mille cinquecento ottanta trè della nostra Riparazione, diedero principio à questa grand'opera di pietà, conciosiacosa, che presa in affitto una Casa nel Vicolo, detto la Rua Catalana, contigua alla Chiesa di S. Maria dell'Incoronata, nella quale conducevano i sopradetti fanciulli, che mendichi, e derelitti da loro Genitori andavano con pericolo della loro Innocenza raminchi per questa Città, e consegnateli nelle mani di un Santo, e Zelante Sacerdote, loro direttore, erano da questo istruiti nel Santo timore di Dio, e d'altri buon' Maestri nelle professioni dell' arti.

Quando quest'opera di Pietà fusse grata à Dio ben lo dimostrarono la gran copia delle limosine che ogni giorno per il sostentamento di quei, si raccoglievano dalla Carità de' fedeli, per le quali poterono i fondatori, in sì breve tempo, non solo comprare nell'anno mille cinquecento novanta due, una casa più ampia, e capace, sita nella strada detta dell'Incoronata, dove al presente ritrovasi il Conservatorio dandoli il titolo, di S. Maria della Pietà; ma ancora poterono comprare altri fondi, e rendite, per il mantenimento de' figliuoli. Più fervidi nel zelo furono similmente di concorrere all'aggiuto di quest'opera di sì gran Pietà i Sommi Pontefici, e i Monarchi delle Spagne, poichè i primi concessero innumerabili indulgenze à chi con limosine soccorreva al Santo Luogo; ed i secondi l'aggregarono sotto la loro imediata e reale protezione.

Quì specialmente spiccò l'assistenza del Cielo, e la Pietà de' fedeli, che in un subito si vidde il Conservatorio, non solamente ripieno di fanciulli, e ricco di Legati Pii, ma anche fiorire i suoi Alunni nella Santità de' Costumi, e nella perfezione dell'arti, che diedero poi alla Città uomini da bene ed Eccellenti Maestri; ed ecco adempito il fine ed i voti di quei nostri primi, e Caritativi Istitutori . . . »

CAPO 2.

Del modo di ricevere e licenziare gli alunni.

« . . . Ciascuno che vuole essere ammesso fra gl' Alunni di questo Conservatorio facci prima un holocausto di se stesso à Dio, ed alla Beatissima Vergine nostra Signora, sotto la di cui protezione è fondato questo Conservatorio, e vivono i suoi Alunni, senza riserbarsi per sè cosa

alcuna, o interiore, o esteriore, che non fusse secondo la volontà del Divin Figlio, e della Cara Madre; e con questa offerta far serio proposito di ubbidire a gl'ordini dei suoi Ministri, ed osservare quanto nelle Regole gli viene ordinato.

Non pensino affatto di essere ricevuti coloro, che avranno contratti sponsali, anche privatamente, o che sono inquisiti, tanto nelle Corti Ecclesiastiche, quanto laicali, che perciò essendono forestieri, che oltrepassano gli anni quattordecim, debbeno portare fedi autentiche delle loro rispettive corti, o università, di non essere inquisiti, nè di aver contratti sponsali; e da i loro Parrochi fede de Vita, et moribus; com'ancora non saranno ricevuti Alunni discacciati per qualche grave difetto da altri Conservatorj; nè tampoco reintegrati li discacciati dal nostro Conservatorio.

Accettati, che saranno, per alunni, prima di porsi in la veste faranno la Confessione generale o annuale, secondo stimaranno espediente per la loro coscienza; e coloro, che saranno capaci di Comunione la riceveranno pubblicamente o nella Nostra Chiesa, o nella Cappella del Conservatorio.

La ricevuta si farà nella pubblica Cappella del Conservatorio, in questo modo: Nel tempo, che vorrà il Reverendo Padre Rettore, due dei figliuoli alunni, prenderanno seco in mezzo il ricevuto, il quale terrà sopra delle braccia la veste, e Zimarra, e fattolo ginocchiare avanti l'altare della SS.^{ma} Vergine, il Reverendo Padre Rettore, o altro Sacerdote, vestito di cotta, e stola, li farà una breve esortazione, li benedirà la veste, e zimarra, intonerà poi l'Inno dello Spirito Santo: Veni creator spiritus, ecc., quale sarà in piedi cantato da tutti gli altri alunni, e detta dal Reverendo Padre l'antifona, e l'orazione, lo farà vestire dalli due assistenti. Vestito che sarà, si ginocchierà avanti dell'altare, e farà l'oblazione alla SS.^{ma} Vergine, secondo la formola, che li sarà data dal sacristanello della Cappella; quale finita da tutti alternativamente si canterà il salmo cento trentadue di Davide, che comincia: Ecce quam bonum, et quam jucundum habitare fratres in unum, ecc.; terminato detto salmo tutti si ginocchieranno, fuori del Sacerdote, il quale dirà i Versetti, e l'Orazione, e così finirà colla benedizione, la funzione.

In quanto al modo di licenziare, perchè molte possono essere le cause, così ancora diverso è il modo di licenziare; se la causa è per aver finito l'Instrumento, o per qualche bisogno della propria Casa, o per infermità pericolosa, o per qualche altra giusta, et onesta causa, in questi, e simili casi, chi desidera la licenza, facci la supplica in scriptis, diretta all'Ill.^{mi} Sig.^{ri} Governatori nella quale esponga la causa, o il bisogno che egli tiene di lasciare il Conservatorio; e questa porterà all'Ill.^{mi} Sig.^{ri} Gov.^{ri} e fattosi sottoscrivere la grazia, la mostrerà al Reverendo Padre Rettore, il quale la noterà nel libro de licenziati, e domandatoli ed ottenuta da questo la S. benedizione con qualche salutevole ricordo, li bacierà le mani, e si licenzierà.

Se occorrerà licenziare alcuno per difetto commesso, deve essere questo gravissimo, perchè è l'ultima pena, che si dà, e per conseguenza si richiede molta considerazione, ne si venga facilmente a quest'atto, se prima non siano precedute le Caritative ammonizioni, ed altri castighi per la sua emenda, purchè il difetto non sia di tale natura, che merita una subbita risoluzione.

Le cause per licenziare alcuno sono prima i scandoli, che discreditano il buon Nome del Conservatorio, ed il concetto degli Alunni. Seconda il rispetto perduto a' Superiori, a' Prefetti e Maestri, anche che fusse di sole parole indecenti. Terza le dissubbidienze del Governo e Superiori maggiori. Quarta il disseminare discordie fra figliuoli, ò machinare cose contro la Comunità e Governo, ò palesare a forestieri, cosa, che si fanno in Conservatorio, che richiedono segretezza. Quinta lasciare più volte gl'Esercizij Spiritnali, che quotidianamente si fanno; o lasciare spesso le scuole. Sesta, il portare armi proibite, ò ferire alcuno con qualche Istrumento. Settima, provocare alle risse più volte i figliuoli di altro Conservatorio nelle Processioni, Paranze ed Essequie, come notare pubblicamente, e frequentare case e luoghi sospetti ed indecenti. Ottava, fare pubblicamente maschere, ò sonare, cantare nelle strade sotto le finestre. Nona, fuggire spesso dal Conservatorio, ò pernottare fuori d'esso senza licenza ò uscire di notte, ò nell'ora di silenzio, senza licenza ed urgentissima causa. Decima, giocare spesso in esso Conservatorio, ò fuori di esso a giuochi proibiti, cioè alle Carte, ò ai dadi, ed altri simili. Undecima, commettere furti, insolenze, e biasteme esecrande. Duodecima, proteggere, ò praticare con figliuoli di diverso dormitorio, doppo di essere stato più volte corretto. Decima terza, essere recitivo in un medesimo difetto, e trasgressione delle Regole. Decima quarta, giocare alli dadi carte o frequentare i giuochi pubblici, ò taverne, o altri luoghi indecenti.

I licenziati per delitto grave non possono più essere ricevuti, nè praticare con figliuoli, nè frequentare il Conservatorio per qualsivoglia causa, nè pretendere fede de vita, et moribus . . . »

CAPO 3.

Del Modo di vestire.

« . . . Ogn' uno, che vive in Conservatorio, deve vestire con un abito modesto, e decente, di color torchino, che vada al pavonazzo, lungo à modo di Sottana Ecclesiastica, con collare bianco, bottoni, e cinta, e zimarra dell' istesso colore torchino, Cappello, e scarpe nere, calzette torchine o bianche.

Si proibiscono affatto, come cose disconvenevoli al decoro dell'Abito, mostre e bottoni, e cinte e calzette di altri colori, come ancora merletti, pezzilli nelle Camischie, fettucce, camesini, tacchi rossi nelle scarpe, fiocchi, bottoni indorati, o inargentati, o coccarde al cappello, anelli, manicotti alle mani, fibbie di argento o di metallo detto del principe, ed altro, che dinota piuttosto vanità secolare, che modestia di Conservatoristo.

Non ardiscono portare capelli lunghi, ò inanellati, ò sparsi con polvere di cipro, ò toppè di sorte alcuna, ma che quelli siano corti e decenti, all'onestà del Santo Luogo, chepperciò almeno se li faccino tagliare una volta il mese.

Abbiano accortezza di portare la Veste bottonata, polita, e zimarra bene acconcia, cioè infilzata con ambedue le braccia, comancora non comparire in pubblico senza la veste; e nel caso che questa si dovesse rappezzare, senza portare addosso la zimarra.

Tutti quei che sono clerici non trascurino portare la Corona seu chierica nel capo, convenevole e decente a ciascheduno ordine, quale almeno

ogn'otto giorni se la faccino radere, e procurano di vivere con modestia, con decoro, ed esemplarità secondo richiede l'obbligo dello stato Ecclesiastico . . . »

CAPO 5.

D'altri esercizi spirituali.

« . . . Acciocchè riesca con maggior fervore, e profitto dell'anime questa santa frequenza della confessione e comunione, nella sera antecedente al giorno stabilito per la Confessione e comunione, da qualche idoneo Sacerdote si facci una esortazione, o sia predica, alla quale devono intervenire tutti (fuori dell'infermi in letto) per eccitare al pentimento de peccati, o all'amore verso di Dio; dopo della quale nessuno ardisca di studiare, o conversare con altri, ma solo attendere all'esame della sua coscienza, o alle finezze del grand'amore, e misericordia, che Dio ci ha mostrato nell'istituzione di questi divini sacramenti.

La mattina del giorno destinato per la Confessione, e comunione, si faccino ad alta voce gl'atti di fede, speranza, e charità, subito dopo l'orazione mentale.

Come ancora si sospendino in detto giorno le scuole di Grammatica, e di Musica, l'uscire per Paranze o Essequie, o per altro negozio, nè tampoco ardiscono di copiare, scrivere, sonare, cantare, ciarlare, o calare abbasso, anche che fussero chiamati.

Essendosi finite le Confessioni, tutti coloro che si vorranno comunicare, con silenzio, e senza strepito si portino nella Guarda robba, e fattosi consegnare dal prefetto le cotte, quelle messe, calino in chiesa processionalmente a due a due, con modestia, braccia piegate, col capo chino, occhi bassi, e con passo grave; osservano però quest'ordine, vadino prima i piccoli, dopo gl'Eunuchi, appresso i mezzani, e per ultimo i grandi, con precedere a tutti l'Alunno assegnato per intuonare l'Ave Maris stella, ecc., la quale nel mentre si cala, da tutti si canta, e così si entra in Chiesa, e fatto di questa il giro, si prostono genocchioni avanti dell'Altare maggiore formando quattro file in lungo.

Subito principiata dal Sacerdote la Messa, col suono dell'Organo si dia dall'Alunno destinato con tuono divoto alla solita canzoncina principio, della quale da tutti si replicano le istesse parole, e quella finita, cessa di sonare l'Organo; ed il Padre subito incomincerà il colloquio, e nel mentre che dal Sacerdote si fa il colloquio, nessuno legga libretti spirituali, o reciti corona, o ufficio, o altra cosa simile, ma che tutti ascoltano, e con divozione, si esterna, come interna facciano li stessi atti suggeriteli nel detto colloquio dal Sacerdote.

Avvicinatosi il tempo di ricevere la sagra Comunione non si affollano più insieme, ma a due a due; osservandosi quest'ordine, cioè li due serventi alla Messa, unitisi insieme ascendano su dell'Altare, e postosi in mezzo nel penultimo gradino di esso, ricevono la sagra Comunione, dopo la quale alzatisi, genuflettino, e si mettono l'uno in cornu epistolae, e l'altro in cornu evangelij ginocchioni, e distesa la tovaglia, la tenghino alzata davanti al petto.

Nel mentre si communicano li due serventi, li primi due della prima fila s'alzino, e si portino a piè dell'Altare stando in piedi con le braccia pie-

gate, e col capo un po' chino, e doppo situatisi li due serventi, e distesa la tovaglia, faccino essi la genuflessione nel piano dell'Altare, e non già su il gradino, ascendino sù dell'Altare sino al penultimo gradino, si ginocchiano, e ricevono la sacra communione, e nel mentre questi ascendono sull'Altare, si partino gli altri due che appresso siegnono di d.^a prima fila, e postisi in piedi nel piano dell'Altare, con la medesima modestia de primi e con una convenevole distanza aspettino, che calino li primi nel piano dell'Altare, e postisi nel mezzo degli altri due da comunicarsi, tutti quattro genuflettino, ed i due comunicati si portino ne loro luoghi, e gl' altri due sù l'altare, e così faranno tutti gli altri consecutivamente.

Terminata, che sarà la messa, ed il Colloquio, di bel nuovo dall'Alunno destinato si canterà la seconda cauzoncina accompagnata dal suono dell'Organo, e ripetuta da tutti; finirà la sacra funzione col canto del Te Deum, nel fine del quale si diramo dal Sacerdote vestito con cotta e stola, ed assistito da due Alunni, che sosteneranno il Messale, dirà trè orazioni, cioè, Deus cuius Misericordiae, ecc. per il rendimento di grazie; la seconda, Interveniat pro nobis, ecc. per implorare il Patrocinio della Santissima Vergine Addolorata, e la terza: Sanctissimae Genitricis, ecc., per implorare quello di S. Giuseppe.

Nel mentre si partino dall'Altare, l'alunno destinato intuona il Benedictus, e questo cantandosi da tutti, fatta la genuflessione avanti dell'Altare a due, a due, faccino il giro della Chiesa, ed uscendo per la porta Piccola di essa si portino sopra del Conservatorio, e terminato il Benedictus nella Cappella, vadino nella Guarda robba, e consegnino al Prefetto le Cotte »

CAPO 6.

Delli Esercizii Spirituali Annuali.

« . . . Si rinnovino ogn'anno per otto giorni continui i Santi Esercizii Spirituali, nel qual tempo si proibisce il commercio, e conversazione de'gl' altri, si sospendino gl'Essercizij temporali delle Scuole, delle Musiche, delle Paranze e d'ogn' altro impiego sì di dentro, come di fuori del Conservatorio, come anche l'uscire per qualsivoglia causa; ma che unicamente si attende al negozio importantissimo dell'anima propria.

Nel fare li S. Esercizij si osservino le seguenti regole, cioè nella sera del giorno antecedente al primo giorno delli S. Esercizij, nelle ore 24 tutti si ritirano in Conservatorio, e quando stimerà il Rev.do Padre Rettore, al suono del campanello calino tutti nella nostra Chiesa, e messosi in lunga fila, con quest'ordine, prima i Grandi, poi i Mezzani, appresso gli Eunuuchi, e nel fine i Piccoli, e genocchiate avanti dell'Altare Maggiore, il Rev.do P. Rettore prenda nelle mani il Crocifisso, e messosi genocchione in mezzo a due sacerdoti, o siano Ministri, o Figliuoli del Conservatorio, che portino due Torcie accese, e doppo brieve Orazione intuoni le Litanie della Beatissima Vergine, e si porti processionalmente con figliuoli addietro sopra del Conservatorio, e giunti tutti nella Capella intuoni l'Inno dello Spirito Santo, Veni Creator Spiritus etc, ed alzandosi si proseguisca il detto Inno, e detta la sua orazione sederanno tutti, ed ascoltaranno un brieve discorso, che si farà dal Padre delli S. Esercizij,

concernente circa ciò, che doverà osservarsi in tutti gl'otto giorni, che durino gli S. Esercizij . . . »

CAPO 7.

Delle Scuole della Grammatica, e della Musica.

« . . . Nell'ora stabilita dall'orario, subito senza dimora alcuna si portano alla Scuola della Grammatica proveduti di quanto fa bisogno per lo studio di una tal scienza; e da queste sono esenti solo coloro ch' esaminati dal Rev.do Padre Rettore, ne hanno ottenuta la licenza: qual scuola deve durare non meno di due hore.

Licentiati dal Maestro della Grammatica, non si mettano subito a studiare la Musica, perchè sarebbe haver perduto il tempo nella Scuola, quante volte non si spende qualche portione del giorno in ruminare, e riflettere, su ciò che gl' ha insegnato il Maestro della Grammatica.

E perchè le due hore assegnate per la Scuola della Grammatica non sono sufficienti per dare lezione à tutti, perciò coloro, che non sono capaci per la Grammatica, si portano dal Prefetto assegnato per la scuola: e prendano da questo lezione di leggere, ò scrivere; è dal medesimo si facciano instruire nei rudimenti della Santa Fede, come ancora di servire alle Messe.

Nel giorno di Sabato il doppio pranzo, in luogo della scuola, tutti ascoltano dal Maestro della Grammatica la Dottrina Christiana, giusta il Metodo di quella fatta stampare dal nostro Arcivescovo, quale tutti dovrebbero havere per le mani.

Alla Scuola della Grammatica succeda quella della Musica, alla quale non manchi alcuno, fuori delli legittimamente impediti, ò per infermità, ò per impieghi del Conservatorio. Per evitare la confusione, che potrebbe nascere se i Maestri venissero tutti in uno medesimo tempo, s'è determinato che alcuni venghino la mattina, ed altri il doppio pranzo, non per questo devano coloro a' quali manghi il Maestro, ò la mattina, o il doppio pranzo, perdere, e consumare il tempo nell'otio, ma starsene nel luogo del proprio dormitorio applicati allo studio.

All'avviso che havranno col campanello della venuta del proprio Maestro, subito eschino fuori del dormitorio, e si portano da quello, e baciatali la mano, stiano avanti di lui in piedi, modesti, et ossequiosi, apprendendo il suo insegnamento et ubbidendo a' suoi comandi, e castigati non ardiscano rispondere, anche che stimassero irraggionevole il gastigo.

Non si partino dal loro rispettivo Maestro, se non licentiati da quello, et havendo giusta causa di partire, li domandano riverentemente licenza.

Havendo uno delli Maestri bisogno de' Discepoli d'altro Maestro per far concerto, chiamati questi senza dimora alcuna, accorrono subito, l'ubbidiscano in tutto ciò che gl' ordina, come se fusse il proprio Maestro, ne ardiscano partirsi se non licentiati da questo.

Ritrovandosi nell' attuale esercizio delle scuole si di Grammatica, come di Musica, niuno ardisca di partirsi benchè chiamato, purchè non fusse per qualche bisogno del Conservatorio, ò di qualche padre, che non patisce dilazione.

Nel tempo che si fanno le scuole cessa ogn'uno di cantare, ò suonare di maniera che puol essere d' impedimento a' discepoli, ò di disturbo alli

14 CONSERVATORIO DELLA PIETÀ DE' TURCHINI

Maestri che perciò s'assegnarà ad ogni Classe l'hora, ed il luogo per il suo esercizio.

Dovendosi fare esercizio di musica non si facci in tempo delle scuole, ma queste finite et acciò questo esercizio non impedisca lo studio degli altri s'osserva questa regola, cioè la classe delli Eunuchi faccia l' esercizio di cantare uniti nel proprio Dormitorio; La Classe delli Tenori nella sala; La classe delli Bassi nella Guardarobba superiora; La classe delli Violini nell'angolo inferiore del Dormitorio de Grandi; la classe delli Mastricelli nell'angolo superiore di detto dormitorio de Grandi; la classe dell'Oboè nell'Udienza. La classe delli violongelli, e controbassi nel passetto della Guardarobba superiora; e la Classe delli Tromboni e Trombe nella Guardarobba inferiore.

Nella sera d'ogni sabbato, purchè non sia impedita per altro esercizio, ò da festa di precetto, si concertano le Flottole, e le corrente, al quale esercizio devono intervenire anche coloro che fanno professione di Cembalo, e devono quelle cantare è sonare come gli altri, che per ciò colore che s'applicano al Cembalo et al Controbasso s'applicano ancora ò al Canto, ò a qualche istomento per potere servire alle Paranze . . . »

CAPO 8.

Delle musiche, Paranze, Esequie et Assistenze.

« . . . Nell'andare alle Musiche, alle Paranze, ed all'esequie, riflettano bene che vanno ad offrire à Dio un sacrificio di lode, onde procurano di unire colla bocca il cuore, e non fare che in queste azioni di lodi, sia il cuore londano da Dio, mentre se l'avvicinano colla bocca.

Quindi è che nelle musiche, paranze, et esequie, si cerchi la gloria di Dio, e non la propria, si canti per piacere à Dio e non al Mondo; e finalmente se l'offerisca un sacrificio di lode, e non di scandalo per l'immodestia, è irriverenza.

Avvisati di dovere andare ò alla Musica, ò alla paranza; ò all'esequie; il Maestro di Cappella subito ammanisca le carte necessarie per detta Musica, e gli altri destinati alla medesima osservino gli loro istromenti se vi manca cosa alcuna, e si uniscano tutti nella sala, nè si partino se non tutti uniti à due, à due, è così si portino alla Chiesa destinata per la Musica, dove giunti entrano in essa, e fatta orazione, domandano al Sacristano dell'hora stabilita per la Musica; essendovi tempo, tutti uniti sotto gli occhi del Maestro di Cappella si ritirano in luogo dove non siano à gli altri d'impedimento e non si partino, ed havendo alcuno necessità di partirsi domanda licenza al Maestro di Cappella con dirli la sua necessità, ma che non sia fuori del luogo destinato per la Musica, nè s'accompagna con esso altra persona, ancora che sia figliolo dell'istesso Conservatorio, così ancora s'osserva nelle Paranze, et esequie, con questa differenza che nelle paranze, et esequie, la licenza la domandano al Prefetto; se questo non intervenisse, la dimandano nelle paranze al primo violino, e nell'esequie a chi viene per prefetto; à questi devono ubbidire tutti ancorchè fussero sacerdoti.

Si proibisce nel tempo che dovranno rattenersi per le Musiche, ò per le paranze, ò per l'esequie, ogni sorte di giuoco, di pazzia, di burla, e di trastullo, essendo queste e simili cose, cause di grandi inconvenienti, e di

dissonare al decoro del Conservatorio. Maggiore però sarebbe il disonore, se queste cose si facessero sopra dell'Orchestra in Chiesa, che per ciò stando sopra d'esso, osservano modestia, silenzio, e divozione; non parlano con compagni, non ridano, non facciano bacciamani a persone in chiesa, non portano fiori nelle mani, non raggirano gli occhi per la chiesa; e ciò anche osservano nelle paranze et esequie.

Nelle mura del Coro, o nelle tavole dell'Organo, o nelli scanni, o in qualsivoglia altro luogo, non si scrivano con ingiostro, o s'intaglino con stromenti di ferro nomi de figlioli, o si scolpiscano altre figure, nè si mangi o si beve nell'Orchestra, ma essendoli regalate cose commestibili, o vino, le mangiano e bevano in luogo dove non sono d'altri osservati; così ancora si pratica nelle paranze, et esequie, non mangiano per le strade, e pubblicamente.

Nelle Musiche, non ardisca alcuno di calare dall'Orchestra prima che sia terminata tutta la funzione, e calato il Maestro di Cappella, ancorchè non fusse più necessario per il resto della Musica, ed il porta viola non si parta da vicino all'Orchestra, e finita la Musica ogn'uno consegna colle proprie mani al Maestro di Cappella la parte dal medesimo datali. Così ancora osservano nelle paranze, processioni, esequie et Assistenze, non si parta uno prima degli altri, ma tutti uniti si partano e ritornano in Conservatorio.

Dovendosi andare per musica fuori della città, il Maestro di Cappella destinato per quella musica, s'informi delle voci, e delli stromenti assegnati e secondo la capacità di questi la sera antecedente alla partenza ammaniscano le carte, e quanto bisogna per detta musica, e dopo si porta alla stanza del Reverendo padre Rettore per ricevere da questo gli ordini di ciò che deve fare, ma anche la nota delli luoghi delli Galessi, se si deve viaggiare per terra, e delli Letti, e secondo quelli si regoli. Il medesimo faccia il primo Violino destinato per detta musica, si porti anche lui dal Rev. Padre Rettore per riceverne gli ordini, e le corde che le potrebbero necessitare.

Non potendosi nelle musiche fuori di Città mandarsi il Prefetto Sacerdote, supplisce le sue veci il Maestro di Cappella, o colui che sarà assegnato dal Rev. Padre Rettore, al quale tutti gli altri devono stare subordinati, et ubbidirlo in tutto ciò che per il decoro del Conservatorio, et utile della Musica, stimerà convenevole farsi; non deve eccedere però il prefetto quale che da Rev. Padre Rettore gli è stato ordinato, nè tampoco ha autorità di bastonare alcuno disubbidiente, ma solo correggerlo, e poi ritornato in Conservatorio riferire le mancanze commesse in detta Musica.

Non habbiano ardire in dette Musiche fuori di Napoli, per qualsivoglia impegno, o promessa cantare o sonare, o fare serenata nelle pubbliche strade, o sotto le finestre dei secolari, e tanto più se sono Monache, ma solo si permette dare qualche divertimento in casa di chi ha preso la musica, o in altra con licenza et ordine del medesimo, e facendosi altrimenti, i trascressori di quest'ordine saranno irremissibilmente licenziati e castigati.

Si proibisce affatto fare in città Musiche, nelle case private senza espressa licenza delli Sig.^l Governatori, o del Rev. Padre Rettore anche che fussero case di Religiosi, e specialmente in tempo di notte, come ancora nelle pubbliche strade in occasione di feste de Santi, fuori di quella

che si fa avanti del Conservatorio, per la festa della Sant.ma Vergine detta di Sirone, quale si tollera per giusti motivi.

Ricevendosi per occasione di Musiche, Paranze, Assistenze et Esequie, regali ò di denari, ò di robbe commestibili, si dividano equalmente fra tutti coloro che sono intervenuti in detta Musica, Paranza, Assistenza et Esequie, compresi anche i porta Viole, non già i Commissi, e sopravanzando danaro che non può dividersi equalmente fra tutti, non resta più à beneficio del Maestro di Cappella, ma ò à beneficio della Cappella, ò pure se ne facci quel uso che la maggior parte de figlioli di detta Musica stimarà espediente, però non si mette alla sorte del giuoco; così si faccia ancora nelle paranze et esequie.

Però s'oltre il regalo che per la Musica, paranza, assistenza et esequie da dividersi, fusse alcuno specialmente regalato, questo può ritenerselo tutto per se, senza farne parte ai compagni, non però può pretendere quella portione che li spettarebbe di ciò che si deve fra tutti dividere; ma se in caso si dasse regalo ad uno solo per causa di Musica, paranza o esequie, e non agl' altri, questo si deve dividere fra tutti equalmente.

Andandosi alle paranze, et alle esequie, non cali alcuno prima degl' altri, ma tutti uniti, nè si partano da sotto gl' occhi del prefetto, et in mancanza di questo facci le sue veci nelle paranze il primo Violino di detta paranza, e così uniti ritornano in Conservatorio. Nelle paranze devono tutti andare, anche che fussero del primo Coro, e Maestri di cappella, e questi devono ò cantare, ò sonare qualche stromento di musica.

Dovendosi mandare più figlioli ad assistere alle messe, fuori della nostra Chiesa, uno d' essi facci il capo, il quale deve essere uno il più antico entrato in Conservatorio, purchè habbia anni sedici d'età, et essendo questo meno di detta età, facci le sue veci il più grande d'età; al quale tutti gl' altri devono ubbidire senza replica alcuna, e se alcuno viene aggravato d'esso, più d'un altro, ubbidisca à suoi ordini e ritornato poi in Conservatorio, riferisca al Rev. Padre Rettore l'ingiustizia fattali.

Essendo alcuni destinati à guardare gl'Argenti degl' Altari, il capo l'assegni, e dal Sacristano della Chiesa in sua presenza li facci osservare e contare il numero degl' Argenti, e se vi sono piattini, campanelli, e boline d'argento li faccia dal' guard'argento riponere in luogo dove non possano essere rubati, e li dia l'ordine a non partirsi dall'Altare assegnatoli, e vigila sopra d'essi s'osservino il suo ordine; non permetta che à figlioli li siano dati in consegna cappelli ò à tenere farraioli de Sacerdoti, ma questi li faccino conservare dai Sacristani. Finite le messe, non si partino, se prima il capo non habbia data al Sacristano la consegna degl'Argenti degl' Altari consegnati à figlioli.

Siccome dalle Paranze, così dall'esequie non se n'ecceua alcuno se la necessita non richiedesse altrimenti, e per non aggravare uno più dell'altro, nell'esequie delle Cotte vi vadano i Grandi, e i Mezzani quali non possono servire nell'esequie degl'Angeli, ò in supplemento i Piccoli, nell'esequie degl'Angeli vi vadano i Piccoli, e i Mezzani capaci di potersi vestire d'Angeli, però tanto nell'esequie delle Cotte quando degl' Angeli, non vadano sempre i medesimi ma in giro, e specialmente coloro che servono alle musiche.

S'avverte essere somma l' indecenza andare alle paranze, processioni, et esequie, colle mani in saccochie, ò in petto, ò portarle pennolone, ò raggruppate colla cotta, ma vadano colle braccia piegate, e colla cotta di-

stesa, onde affatto si toglie, è si proibisce una tale indecenza, et abuso. Per evitare li dissordini, e le liti che per raggione de luoghi de Galessi, sogliono nascere nelle musiche, che fuori della Città si fanno, come per li letti dove devono dormire, il Rev. Padre Rettore l'assegni, e si regoli secondo la sua prudenza, havendo in ciò riguardo all'età, ed al merito di ciaschuno figliolo e dove vi conosce più, ò meno merito, così distribuisca i luoghi alla quale distributione deve ogn'uno stare, et ubbidire senza replica alcuna, è così si facci, è non altrimenti.

Andando alle paranze et esequie, dove v' intervengono figlioli d'altro Conservatorio, non si uniscano con quelli, nè si separano da loro compagni, nè li provocano alle risse è di ciò se ne incarricano i Capi paranza; nelle paranze con proibire il sonare à chi vuole attaccare lite con altro Conservatorio, con toglierli anche da mano l'istromento; e poi riferirlo al Rev. Padre Rettore, e nell'esequie se ne incarricano i prefetti, e ciò s'intende di quelle paranze nelle quali non si puol fare di meno di non intervenirvi, però dove puol farsi di meno, in niun conto vi si mandano . . . »

CAPO 9.

Dell' uscire e conversare.

« . . . Ricevuto il permesso di uscire, non s' intende data licenza d'andare in casa propria, ò aliena per sonare, ò cantare, senza haverne ottenuta special licenza, nè d'uscire fuori della Città, ò portarsi nell'osterie, ò nelle case di male odore, ò di compagni discacciati dal Conservatorio, o proibiteli da superiori.

Datasi licenza di pranzare in casa, non s' intende di pernottare anche in essa, benchè fusse propria casa, e se per special grazia, o grave necessità, purchè non fusse infermità, avesse alcuno ottenuto il permesso di poter pernottare in Casa, venghi ogni mattina, e giorno in Conservatorio, e facciasi vedere al Rev. Padre Rettore, per sapere da questo se ha bisogno della sua persona. Averta però chi ha ottenuto tal licenza di pernottare in casa, di non ammettere in essa altri figlioli, benchè fossero dell'istesso Conservatorio, nè andare à Comedie, ò vagando per la Città, ò in casa d'amici, anche che fossero parenti, a pernottare . . . »

LIBRO 2.

CAPO 4.

Dell' ufficio del Maestro della Grammatica.

« . . . Procuri d'insegnare la grammatica giusto, ò secondo il metodo dell'Emanuele Eluaro, con distinguere tre Classi: Alla prima classe facci declinare i nomi sustantivi adiettivi, e pronomi, coniugare i verbi, congiungere le concordanze, e la costruzione dell' verbo attivo, passivo, e neutro; Alla seconda classe insegni la costruzione del verbo commune, deponente, et impersonale; Alla terza classe impari la costruzione dell' verbo infinito, dei giurundi, supini, e participii, del numero distributivo,

della costruzione delle proposizioni, adverbj, interiezioni, e congiunzione, e se bene tutto ciò non si può con esattezza esigere da figlioli, si per la brevità del tempo, si anche per l'occupazione della musica, ed altri affari del Conservatorio, nulla dimeno, procuri il maestro, quanto è dalla sua parte instruirli nella Grammatica di quel miglior modo che le circostanze del tempo, e la sua prudenza li detta.

Gli spieghi qualche libro latino delli più classici, e sopra tutto il Cicerone, ed à coloro che desiderano ascendere agl' ordini ecclesiastici, li spieghi ancora il Concilio di Trento, ed il Catechismo Romano . . . »

CAPO 9.

Dell' ufficio delli Maestri di Musica.

« . . . È obbligo delli maestri dare a' loro rispettivi discepoli ogni giorno lezione, fuori delle feste di precetto, e la mattina del sabbato di ciascuna settimana, essendovi la Comunione, e devono ritrovarsi nell'ora assegnatali dal Rev. Padre Rettore, che secondo la varietà de tempi, si varia anche l'ora, la quale potranno ogni mese conoscerla dall'Orario, che s'affiggerà nel muro della sala.

Accioche ogni maestro possa adempiere bene il proprio ufficio, senza essere d'impedimento all'altro, non venghino tutti nel medesimo tempo, ma alcuni la mattina, ed altri il doppio pranzo. I Maestri che devono venire la mattina saranno, il secondo Maestro del Canto, ed i Maestri di Violino, e d'oboe. I Maestri che devono venire il doppio pranzo, saranno il primo maestro di Canto, ed il Maestro di tromba.

Al secondo maestro di canto appartiene istruire i figlioli nel solfeggiare, e nel cantare; al primo maestro di canto, appartiene far concerti, e instruirli nel contrapunto; ed all'uno ed altro dare lezione di cembalo, però non viene proibito al secondo di fare quando li piace, concerto, nè al primo di dare lezione à solo, specialmente quando non si ritroveranno tutti i figlioli.

Ogni maestro facci una nota dei suoi discepoli, quale ogni volta che dà lezione osserva se manca alcuno, e mancando lo facci ricercare dalli prefetti, e non da figlioli, ritrovatosi s'informi della sua mancanza, quale non trovandola giusta lo mortifichi; e non ritrovandosi affatto lo facci partecipare al Rev. Padre Rettore, o al Padre Vicerettore nell'assenza di quello, e noti detta mancanza.

Osservino questa regola nel dare lezione; chi nel giorno antecedente ò per la brevità del tempo, ò per impiego, ò per servizio del Conservatorio ha mancato alla lezione, il giorno appresso li diano lezione, lasciando indietro chi nel giorno prima ha preso lezione. Così ancora non tutti i giorni faccino concerto, ò diano lezione a solo, ma se un' giorno fanno concerto, l'altro diano lezione a solo.

Procurino, che quelli, che entrano di fresco nel Conservatorio, con qualche abilità nel solfeggiare, ò sonare, li faccino imparare prima d'ogn' altra cosa le fluttole, e queste siano le loro prime lezioni, nè le diano altre lezioni, se quelle non si hanno bene imparate; come anche non abilitano alcuno alle musiche, se prima avanti d'essi non hanno cantato, ò sonato, ciò che si ha da fare nelle musiche.

Habbiano cura d'assegnare ad ogn'uno il proprio luogo nelle musiche, e

paranze, cioè chi deve essere primo, chi secondo, ò terzo; e nel fare questo assegnamento, non habbiano consideratione, nè all'anzianità nè all'età di ciasched'uno, ma solo al merito della virtù della loro professione.

Almeno una volta il mese ascoltano le flotte, ma non sempre le medesime, e così le corrente, per vedere se le studiano è se le ricordano, et ogni sei mesi facciano una esame generale de suoi discepoli per conoscer il profitto che si fa; come ancora servirà per sperone alli studiosi, e di rimedio agl'accideosi; e se doppo qualche prudente spatio di tempo, si conosce alcuno ò incapace per la musica, ò dissaplicato, si ritroverà dalli Sig. Governatori qualche rimedio al loro male.

Concorrendo alli primi posti di Masticelli, più figlioli, si facci in presenza di tutti i Maestri, coll' intervento di qualche Governatore, un rigoroso concorso; e quello si dia al più virtuoso di quella professione di cui si fa il concorso, nè in ciò si habbia riguardo all'anzianità del tempo, ma del merito.

Conferiscano spesso col Rev. Padre Rettore, circa il profitto di ciascheduno, e coloro che sono habili per le musiche, e paranze, gli le diano nota, s'è capace andar solo, ò accompagnato; come ancora s'è capace d'insegnare ad altri, e fare l'ufficio di Masticello; chi attende e chi manca alle lezioni, e chi porta queste, imparate e chi no e quale sia la causa di questa mancanza, se perchè li mancasse il tempo, ò il comodo, ò per trascuragine. . . . »

CAPO 10.

Dell' Ufficio delli Masticelli.

« . . . Molte sono le classi delli Masticelli, perchè molte sono le parti della musica, come di cantare, di sonare il cembalo, il violino, il violon-gello, e gli stromenti da fiato; l'ufficio de quali è dare ogni giorno lezione secondo la propria professione alli principianti, e all' inferiori a se.

Procurino di ritrovarsi in Conservatorio qual'ora per importante affare havessero ottenuta licenza d'uscire, nell'ora destinata per la lezione detta de Masticelli, e questa darla con pazienza, carità, e sofferenza secondo la capacità de loro discepoli.

Osserva ciascun Masticello con tutto rigore, se subito sonata l'ora della lezione de Masticelli, venghino tutti i suoi discepoli provisti di carta, con istromento bene aggiustato, e mancando alcuno lo facci ricercare, e li dimanda la causa della sua tardanza, quale non ritrovandola giusta lo castighi, così ancora se vede maltrattata la carta della lezione, ò l'istromento.

Usano tutta l'attenzione di farli imparare le flotte, e le corrente a memoria, che si sogliono fare nell'accompagnamento del Santissimo Viatico, e nelle Processioni, e se li conoscono trascurati in impararsele li castigano prima essi, e non profitandosi della loro correzzione, lo partecipano al Rev. Padre Rettore.

Se conoscano che aleno de loro discepoli, non potesse studiare per mancanza di non haver modo di comprarsi la carta, l'oglio, ò istromento, ne diano l'aviso al Rev. Padre Rettore, accioche nè dia la provvidenza.

Sarebbe atto di somma carità, se i Masticelli più volte al giorno si chiamassero or uno, or un' altro de loro discepoli, e specialmente li più

ignoranti, è i più scarsi di talento, e li dassero ò nuova lezione, o li rinnovassero la già data; per maggiormente istruirli, e capacitarli.

Si astengano di ricevere da loro discepoli, ò da parenti de medesimi regali, ò paga alcuna per dare a quelli lezione, ò con più attenzione, essendo tenuti essi per obbligo a dare lezione all' inferiori di se con tutta carità, et attenzione.

Non ardiscano dare lezione ne dentro, ne fuori del Conservatorio a persone forastiere, senza special ordine delli Sig. Governatori, et ottenuta detta licenza, s' intende solamente in Conservatorio, e non fuori, quale lezione la possano dare prima dell'ora delli Mastricelli, e in tempo che non si hanno d' impiegare per il servizio del Conservatorio, ò hanno da prendere lezione dalli Maestri; e quella datali li facciano subito partire, e non trattenerli con le carle, ò con altro trattenimento.

Si proibisce di fare messe, mottetti, sinfonie, o altra compositione di musica, senza prima d'haverle fatte osservare, e concertare, dalli Maestri del Conservatorio, e doppo approvate da questi ne pigliano licenza dal Rev. Padre Rettore.

S'abolisce affatto gl' abusi introdotti da Mastricelli di bastonare sopra gl'Orchesti coloro, ò che non vogliono fare la loro obbligazione, ò sbagliano nel cantare, ò sonare, ma notano la mancanza, e ritornati in Conservatorio, la riferiscano con verità al Rev. Padre Rettore; come ancora ricevendo regalo in denaro, prendersi li spari, come dicono, ma si divide egualmente con tutti, e restandovi spari, ò quelli s'applicano alla Cappella, ò si compra cosa che possa dividersi.

Li Mastricelli di violino, ed' istromenti di fiato, oltre l'attenzione di dare a loro discepoli la lezione, osservino ancora come trattano li stromenti, e specialmente se sono del Santo luogo, e ritrovandoli maltrattati li castigano, e lo riferiscano al Rev. Padre Rettore.

Per evitare in avvenire l'inconvenienti accaduti per lo passato, si tolgiano affatto le preminenze di primi Mastricelli, suprani, contralti, tenori, bassi, violini e d'ogni altro stromento, ma si stimano tutti eguali, e quelli solo nelle musiche, e paranze faranno le figure dei primi, che saranno destinati dal Rev. Padre Rettore, e ciò s' intende solamente in quella musica, ò paranza, è non in altre.

Occorrendo fare musiche a più cori, dove uno hà da battere, e altro da sonare, quello baterà, o sonerà, quale sarà destinato dal Rev. Padre Rettore, e che da maestri sarà stimato capace; come ancora concorrendo più in qualche sollenità, di fare cantare ò sonare loro compositioni, il medesimo Rev. Padre Rettore determinerà i luoghi, cioè uno farà le vesperi, l'altro la messa, secondo meglio li parerà.

Dovendosi ogni sabbato la sera, pur che non sia festa di precetto, concertarsi le flotte, assegnerà il Rev. Padre Rettore, un capo che le dovrà assistere, è che facci da primo, così ancora dovendosi concertare messe, lezioni ò altro, assegnerà per quella sola volta chi meglio stimerà espediente.

Conferiscano spesso col Rev. Padre Rettore della maniera di poter meglio promuovere il servizio del Conservatorio, ed il profitto de figlioli, come informarlo delle mancanze de loro discepoli nel studiare il giorno, e nel prendere le lezioni, e se vi siano abusi da togliersi.

Habbiano cura più volte al giorno girare per li dormitorii, ma non sempre nell' istessa hora, et osservino se i figlioli assegnateli per loro discepoli studiano le lezioni dateli, e trovandoli occupati in altro, ò otiosi,

l'ammoniscano per la prima volta caritativamente, e non emendandosi lo riferiscano al Rev. Padre Rettore.

Al loro ufficio appartiene in mancanza dei primarii maestri supplire le loro veci, in dare quelle lezioni che quelli sarebbero obbligati in quel giorno, onde essendo passato mezz'ora dell'ora assegnata per la loro lezione, e questi non sono venuti, ciascun de mastricelli si chiama i suoi discepoli, e le dia quella lezione, che dovrebbero prendere dalli primarii maestri.

Hanno ancora obbligazione di componere messe, mottetti, flotte, e sinfonie, ed altro che possa occorrere per il servizio del Santo luogo.

Alla loro custodia si raccomandano le carte della Santa casa, qual'or li bisognano per le musiche, con'osservare se li restituiscano come, e quali l'han consegnate alli cantanti, ed alli stromenti, e ritrovandone alcuna mancante, la facciano copiare, o pagare a chi l'hà perduta, che per ciò finita la musica il maestro di Cappella le raccoglie, e non le faccia raccogliere d'altro . . . »

QUADRO
DEI MAESTRI
COMPOSITORI

NUMERO PROGRAMMATICO	NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE				
		NASCITA		MORTE		
		LUOGO	DATA	LUOGO	DATA	ETA
1	Domenico Sarro	Trani	1678	»	»	»
2	Francesco Feo	Napoli	1685 (1)	Napoli	»	»
3	Leonardo Leo	S. Vito degli Schiavi	1694	Napoli	1745 (1746)	51
4	Nicola Sala	Villaggio presso Benevento	1701	Napoli	1800	99
5	Pasquale Cafaro	S. Pietro in Galatina	1706, 8 febbraio	Napoli	1787, 23 ottobre	81
6	Giacomo Tritto	Altamura	1735	Napoli	1824, 17 settembre	89
7	Angelo Tarchi	Napoli	1760	Parigi	1814, 19 agosto	54
8	Gaetano Andreozzi	Napoli	1763	Parigi	1826	63
9	Franc. Paolo Parenti	Napoli	1764, 15 settembre	Parigi	1821	57
10	Giuseppe Farinelli	Este nel Padovano	1769, 7 maggio	Trieste	1836, 12 dicembre	67
11	Luigi Niccolini	Pistoia	1769	Livorno	1829	60
12	Valentino Fioravanti (vedi la nota a pag. 171 del Vol. II)	Roma	1770	Capua	1837, 16 giugno	67
13	Ercolo Paganini	Ferrara	1770	»	»	»
14	Gaspare Spontini	Majolati	1774, 14 novembre	Majolati	1851, 24 gennaio	77

AMMISSIONE al Conservatorio		USCITA dal Conservatorio	MAESTRI da cui hanno appreso	PRIMA COMPOSIZIONE conosciuta	
anno	classe			DATA	TITOLO
1688	1697		Giovanni Salvatore Francesco Provezuale	1702	<i>L'Opera d'amore</i> (1).
»	»		Domenico Gizzi	1713	<i>L'Amor tirannico</i> (2).
»	1716		Nicola Fago Alessandro Scarlatti	1712	<i>Il Trionfo della castità di Sant' Alessio</i> (3).
»	»		Nicola Fago Geronimo Aboia Leonardo Leo	1737	<i>Vologeso</i> (4).
1724	1730(7)		Leonardo Leo	1747	<i>L'Invenzione della croce, oratorio</i> (5).
1746	»		Pasquale Cafaro Nicola Sala	1764	<i>La Fede in amore</i> (6).
1771	1784		Gaetano Tarantino Nicola Sala	1778	<i>L'Archiettiello</i> (7).
»	1779		Nicolò Jommelli	1779	<i>La Morte di Cesare</i> (8).
»	»		Gaetano Tarantino Nicola Sala Tommaso Traetta	»	<i>La Vendemmia</i> (9).
1785	»		Barbiello Nicola Sala Giacomo Tritto	1792	<i>Il Dottorato di Pulcinella</i> (10).
»	1786		Marco Rutini Nicola Sala Giacomo Tritto Giovanni Paisiello	1786	<i>Cantata</i> (11).
»	»		Giuseppe Jannacconi Nicola Sala	1788	<i>GF Innamorati fortunati</i> (12).
»	»		Giacomo Tritto Nicola Sala	1808	<i>La Conquista del Messico</i> (13).
1791	1797		Nicola Sala Giacomo Tritto Nicolò Piccini	1796	<i>I Puntigli delle donne</i> (14).

QUADRO INOTTICO
DEI MAESTRI COMPOSITORI

NUMERO PROGRESSIVO	NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE					INDICAZIONI ARTISTICHE				
		NASCITA		MORTE			AMMISSIONE al Conserva- torio	USCITA dal Conserva- torio	MAESTRI da cui hanno appreso	PRIMA COMPOSIZIONE conosciuta	
		LUOGO	DATA	LUOGO	DATA	ETA'				DATA	TITOLO
15	Luigi Mesca	Napoli	1775	Napoli	1824, 30 novembre	49	1787	>	Fedele Fenaroli	1797	<i>L'Impresario burlesco</i> (15).
16	Domenico Tritto	Napoli	1776, 11 giugno	Napoli	1851, dicembre	75	>	>	Nicola Sala Giacomo Tritto	>	"
17	Ferdinando Orlandi	Parma	1777	Monaco	1840 (?)	63(?)	1793	1799	Nicola Sala Giacomo Tritto	1801	<i>La Pupilla scozzese</i> (16).
18	Stefano Pavesi	CasaletoVaprio	1779, 22 gennaio	Crema	1850, 28 luglio	71	1795	1799	Nicola Sala Giacomo Tritto	1803	<i>Un Avvertimento ai gelosi</i> (17).
19	Vincenzo Fioldo	Taranto	1782, 2 settembre	Napoli	1863	81	>	1806	Giovanni Salini Alessandro Speranza Giacomo Tritto Giovanni Paisiello	1804	<i>Giuseppe riconosciuto</i> (18).
20	Francesco Catugno	Napoli	1782	Napoli	1847, 28 marzo	65	1793	1808	Silvestro Palma	1805	<i>Ester ed Assuero</i> (19).
21	Pietro Raimondi	Roma	1786, 17 o 20 dicembre	Roma	1853, 30 ottobre	67	>	>	La Barbera Giacomo Tritto	1807	<i>La Bizzaria d'amore</i> (20).
22	Nicola Manfredi	Palni	1791, 20 febbraio	Napoli	1813, 9 luglio	22	1804	1813	Giovanni Furno Giacomo Tritto Nicolo Zingarelli	1810	<i>Alzira</i> (21).
23	Pietro Ant. Coppola	Castrogiovanni	1793, 11 dicembre	Catania	1877, 13 novembre	84	>	>	Fedele Fenaroli Giacomo Tritto	1816	<i>Il Figlio bandito</i> (22).
24	Saverio Mercadante	Napoli	1797, 26 giugno	Napoli	1870, 17 dicembre	73	1808	1820	Giovanni Furno Giacomo Tritto Nicolo Zingarelli	1819	<i>L'Apoteosi d'Ercole</i> (23).
25	Placido Mandanici (vedi la nota a pag. 174 del vol. II)	Barcellona di Sicilia	1798	Genova	1852, 6 giugno	54	>	>	Pietro Raimondi	1825(?)	<i>L'Isola disabitata</i> (24).
26	Vincenzo Fioravanti (vedi la nota a pag. 174 del vol. II)	Roma	1799, 5 aprile	Napoli	1878, 28 marzo	79	>	>	Giuseppe Jannacconi Valentino Fioravanti	1819	<i>Palcinella Molinaro</i> (25).
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
27	Nicola d'Arienzo (vedi la nota a pag. 174 del vol. II)	Napoli	1843, 24 dicembre	—	—	—	—	—	Vincenzo Fioravanti Pietro Labriola	1860	<i>La Fatazeta del parrucchiere</i> (26).

Note al quadro precedente.

- (1) Scritta per l'Arciconfraternita de' Pellegrini in Napoli.
- (2) Rappresentata a Napoli al Teatro S. Bartolomeo.
- (3) Scritta pel teatrino del Conservatorio.
- (4) Rappresentato a Roma.
- (5) Eseguito a Napoli.
- (6) Rappresentato a Napoli.
- (7) Scritto pel teatrino del Conservatorio.
- (8) Rappresentata a Roma al Teatro Argentina.
- (9) Rappresentata a Napoli.
- (10) Rappresentata a Napoli.
- (11) Eseguita a Napoli.
- (12) Rappresentata al teatro del Fondo.
- (13) Rappresentata a Milano alla Scala.
- (14) Rappresentata a Roma al teatro Argentina.
- (15) Rappresentata a Napoli al Teatro Nuovo.
- (16) Rappresentata a Parma al teatro Ducale.
- (17) Rappresentata a Venezia al teatro S. Benedetto.
- (18) Scritto pel teatrino del Conservatorio.
- (19) Scritto pel teatrino del Conservatorio.
- (20) Rappresentata a Genova.
- (21) Rappresentata a Roma al teatro Valle.
- (22) Rappresentata a Napoli.
- (23) Rappresentata al Teatro S. Carlo.
- (24) Rappresentata al Teatro del Fondo.
- (25) Rappresentata al Teatro S. Carlino.
- (26) Rappresentata al Teatro Nuovo.

DOMENICO SARRO ¹⁾

Nacque in Trani nel 1678 da poveri genitori. Ancora fanciullo, fu condotto in Napoli per istudiare la musica, ed all'età di dieci anni entrò nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, nel tempo che v'insegnavano i rinomatissimi maestri Giovanni Salvatore e Francesco Provenzale. Sotto la scorta di sì valenti professori, fece grandi progressi nella scienza armonica, ed in breve tempo acquistò molta fama. Uscì dal Conservatorio nel 1697, ed essendo congiunto dell'avvocato dello stesso cognome, agente in Napoli del Principe di Francavilla, questo signore lo prese molto a proteggere, procurandogli un onorifico e decoroso posto, quello cioè di vice-maestro della Real Cappella, e facendogli inoltre comporre molte musiche che gran nome gli procacciarono. L'anno in cui fu fatto vice-maestro della Real Cappella si trova segnato in un Oratorio, posto da lui in musica nel 1712, in onore di S. Gaetano, lavoro che venne replicato nel 1741, nel quale anno si annunzia col nome di primo maestro di detta Cappella Reale. Nel 1702 compose un melodramma sacro, intitolato *L'Opera d'Amore*, per l'Arciconfraternita de' Pellegrini di Napoli. Nel 1706 scrisse l'opera seria

in tre atti *Le Gare generose fra Cesare e Pompeo* pel teatro S. Bartolomeo, ed un Oratorio col titolo *Il Fonte delle grazie*, eseguito nella Congregazione de' Dottori, nell'atrio della Chiesa de' PP. dell'Oratorio di Napoli, il giorno della Visitazione della Vergine. Nello stesso anno scrisse l'opera *Candaule Re di Lidia*, pel teatro dei Fiorentini. Nel 1708 compose un altro Oratorio, *L'andata di Gesù al Calvario*, cantato in una Congregazione esistente nella chiesa di S. Paolo in Napoli. Nel 1713 compose due opere pel teatro dei Fiorentini: *Il Comando non inteso ed ubbidito* ed *I Gemelli rivale*. Nel 1716 musicò la serenata per quattro voci *Il gran giorno d'Arcadia*, eseguita nel Real Palazzo per solennizzare il dì natalizio di Leopoldo Arciduca d'Austria. L'anno seguente scrisse *Arsace* con parti buffe, e *La Fede nei tradimenti* pel teatro San Bartolomeo nel 1718; di poi una Serenata per quattro voci eseguita nel Real Palazzo pel nome della Contessa Daun Viceregina di Napoli; altra Serenata per tre voci per le nozze tra Don Gregorio Pinto Principe di Montaguto e Donna Cristina Malaspina; ed una terza ancora per tre voci, intitolata *La Gara della Virtù e della Dolce-*

(1) Non si sa bene se il cognome di questo maestro sia *Sarro* o *Sarri*. Nei libretti coa-

temporanei si trova *Sarro* (v. il nostro 4° volume), nelle biografie *Sarri*.

za, per le nozze fra Don Scipione Spinelli Duca di Seminara e Donna Emanuella d'Euil. Nel 1719 scrisse pel teatro San Bartolomeo *Alessandro Severo* con intermezzi buffi, secondo la consuetudine di allora. Nel 1720 diede la *Ginevra Principessa di Scozia*, e la *Partenope* allo stesso teatro nel 1722. *Ester riparatrice*, Oratorio per quattro voci, fu da lui composto per commissione dei Padri della Congregazione di S. Maria del Rimedio, nell'edifizio della Trinità degli Spagnuoli, ove venne eseguito nel 1724. Nel carnevale del 1724, pel teatro S. Bartolomeo, scrisse la *Didone abbandonata*, prima opera d'un giovane romano ventiseenne, che si faceva chiamare Pietro Metastasio. Ne furono esecutori Marianna Benti-Bulgarelli e Nicola Grimaldi detto Niccolino. L'opera destò fanatismo! Vi furono uniti anche gli intermezzi, che furono cantati dalla Santa Marchesini; ma non so se la musica ne sia anche del Sarro, come s'ignora se i versi sieno del Metastasio. Nel 1725, per lo stesso teatro, scrisse il *Tito Sempronio Gracco*. Il Quanz, che sentì quest'opera, afferma aver egli imitato e seguito la maniera del Vinci. Nell'anno medesimo 1725, scrisse una Cantata per le nozze fra Don Andrea Coppola Duca di Canzano e Donna Laura Caracciolo de' Marchesi di Amoruso. *Siroe Re di Per-*

sia fu composto pel San Bartolomeo nel 1727, l'*Artemisia* nel 1731 e *Berenice* per lo stesso teatro nel 1732. Scrisse alcune arie, richiestegli per venire introdotta nel dramma di Antonio Oliva, *La Finta Pellegrina*, rappresentato nel teatro Nuovo l'anno 1734. Nel 1736 musicò la *Rosaura* pel teatro dei Fiorentini su poesia di Antonio Federico, riprodotta poi nel 1738; e in questo anno compose la musica dei cori introdotti nella tragedia *I Massimini* del Duca Annibale Marchesi. Nel 1737 diede nel nuovo Real Teatro di S. Carlo l'opera seria *Achille in Sciro*, ch'ebbe buon successo. Musicò ancora altri due drammi, *Lucio Vero* e *Valdemaro*, de' quali non si sa nè l'anno nè per qual teatro fossero scritti. Compose parimenti molte arie e cantate diverse, non meno che un concerto per due violini, flauto, viola e violoncello.

Il Bertini, nel suo *Dizionario degli scrittori di musica*, parlando del Sarro, dice che in Germania levò gran grido la sua musica di chiesa: ma noi non ne abbiamo alcuna conoscenza. Il Sarro ed il Porpora furono tra i primi che si studiarono di semplificare l'armonia e di rendere elegante la melodia nell'andamento e nelle forme.

L'anno ed il luogo della morte del Sarro non si conoscono.

I. Composizioni di Domenico Sarro esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Le Gare generose tra Cesare e Pompeo*, opera seria in tre atti, 1706.
2. Arie, duetti e terzetti dell'opera il *Vespasiano* contenuti in un volume, Napoli, Teatro San Bartolomeo, 1707.
- (C) 3. *Arsace*, opera seria in tre atti, San Bartolomeo, 1718.
4. *Ginevra Principessa di Scozia*, opera seria in tre atti, San Bartolomeo, 1720.
5. *La Partenope*, opera seria in tre atti, San Bartolomeo, 1722.

- (*) 6. *Didone abbandonata*, opera seria in tre atti con intermezzi, parte 1^a e 2^a, rappresentata il carnevale del 1724 (1).
 7. *Tito Sempronio Gracco*, opera seria in tre atti, San Bartolomeo, 1725.
 8. *Siroe Re di Persia*, opera seria in tre atti, San Bartolomeo, 1727.
 9. *Didone*, con altra musica, 1730.
 10. *Artemisia*, opera seria in atti, con intermezzo *La Furba e la Sciocca*, parte 1^a e 2^a, San Bartolomeo, 1731.
 11. *Berenice*, opera seria in tre atti, San Bartolomeo, 1732.
 12. *Achille in Sciro*, opera seria in tre atti, Napoli, Real teatro San Carlo, 1737.
 13. Cori nella tragedia *I Massimini*, 1738.
 (*) 14. *Lucio Vero*, opera seria in tre atti.
 15. *Valdemaro*, opera seria in tre atti.
 16. Cantate diverse per voce sola col basso, contenute in due volumi.
 17. Arie diverse col solo basso, ed altre con violini, viola e basso, n.9.
 18. Concerto per due violini, flauto, viola, violoncello e basso.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *L'Opera d'Amore*, melodramma religioso, Napoli, 1702.—2. *Il Fonte delle grazie*, oratorio, 1706.—3. *Candaule Re di Lidia*, Fiorentini, 1706.—4. *L'Andata di Gesù al Calvario*, oratorio, 1708.—5. Altro oratorio per la festività di S. Gaetano, 1712.—6. *Il Comando non inteso ed ubbidito*, 1718.—7. *I Gemelli rivali*, Fiorentini, 1713.—8. *Il gran giorno d'Arcadio*, cantata per quattro voci, 1716 (2).—9. *La Fede nei tradimenti*, San Bartolomeo 1718.—10. Serenata per quattro voci, Teatro del Real Palagio.—11. Altra per tre voci.—12. Una terza anche per tre voci, intitolata *La Gara della virtù e della dolcezza*.—13. *Alessandro Severo* con intermezzi buffi, S. Bartolomeo, 1719.—14. Nello stesso anno compose una cantata per nozze.—15. Arie introdotte nella *Finta Pellegrina*, Teatro Nuovo, 1734.—16. *Ester riparatrice*, oratorio per quattro voci, Napoli, 1734.—17. *Gli Amanti generosi*, Fiorentini, 1735.—18. *Fingere per godere*, Teatro Nuovo, 1736.—19. *La Rosaura*, Teatro Fiorentini, 1736, riprodotta nel 1738.

(1) Il primo atto e gli intermezzi sono autografi.

(2) Si noti che *Il Gran giorno d'Arcadia* figura tanto fra le opere del Sarro quanto fra quelle del Leo, quantunque con la qualifica di serenata, qua di cantata, ma nello stesso anno 1716. Sembra veramente un po' strano che ambedue i maestri scrivessero l'anno stesso, per la stessa occasione, la stessa cantata allegorica. Ciò potrebbe anche presupporre che vi fosse stata qualche lotta, qualche incidente degno di nota. Ma, nella totale mancanza di ogni documento, perchè in questo Archivio non esiste alcuna di queste due composizioni e neppure il libretto, e nel silenzio di tutti i biografi, non possiamo spiegare l'equivoco, ammesso che vi sia.

FRANCESCO FEO ¹⁾

Questo egregio compositore vide la luce in Napoli probabilmente verso il 1685 (2). Educato nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, fu allievo di Domenico Gizzi nel canto e nella composizione. Indi si recò in Roma, ove prese lezioni di contrappunto dal Pitoni. Di ritorno in Napoli, scrisse la sua prima opera, *L'Amor tirannico* ossia *Zenobia*, pel teatro di S. Bartolomeo nel 1713; indi per lo stesso teatro l'opera seria *Siface Re di Numidia*, nel 1723; per Roma compose *Ipermestra* nel 1726, ch'ebbe moltosuccesso, e di poi l'*Andromaca* nel 1730 e l'*Arsace* nel 1731. Nel 1739 musicò per commissione dei Padri della Croce di Praga l'oratorio intitolato: *La Distruzione dell'esercito de' Cananei con la morte di Sisara*, eseguito nella Chiesa di quei religiosi. Nel 1740 successe al suo maestro Gizzi nella direzione di quella celebre scuola di canto, da costui fondata (3). Oltre le opere teatrali, Francesco Feo compose molta musica per Chiesa, *Salmi*, due *Dixit*, *Magnificat*, *Lauda anima*

mea, *Cum invocaverim*, due *Confitebor*, *Beatus vir*, *Credidi*, *Lactatus sum*, *Laudate pueri*, *Credo*, undici *Motetti*, *Pange lingua*, sei *Messe*, una delle quali a dieci voci, altra in pastorale, un *Requiem* per quattro voci, un *Miserere* scritto per la novena dei morti. Inoltre i *Responsorii* e la Lamentazione seconda del Giovedì Santo, musiche, le quali dai conoscitori dell'arte sono ancora tenute in gran pregio, perchè il Feo era valente sì nella teoria come nella pratica del contrappunto. Il Gluck da un *Kyrie* di una delle messe di Feo ricavò un coro della sua opera il *Telemaco*, che dopo riprodusse nella sinfonia dell'*Ifigenia in Aulide*. Lo stile della musica del Feo è chiaro, elevato e notevole per un sentimento profondo di armonia. Non ultimo dei titoli suoi fu quello di essere stato anche uno dei maestri di Giambattista Pergolesi.

Non potendo determinare l'anno della sua morte, posso osservare solo, come dalle tradizioni, che nacque e finì i suoi giorni in Napoli.

(1) Benchè i biografi lo chiamino chi *Di Feo* e chi *De Feo*, negli autografi e nei libretti stampati, musicati da lui, esistenti in questo Real Collegio, è chiamato semplicemente *Francesco Feo*.

(2) Quantunque il Fétis abbia fissato l'anno della sua nascita al 1699, pure sì la data della nascita come quella della morte non risultano accertate da verun documento. In Archivio esi-

ste il libretto stampato in Napoli dell'*Amor tirannico*, da rappresentarsi nel teatro San Bartolomeo il 18 gennaio 1713. Se fosse vero l'anno fissato dal Fétis, ne risulterebbe che a 13 anni avesse scritto un'opera per il primo teatro di musica di quei tempi. La data del 1685 la riferisce il Paloschi, e, almeno per questo riguardo, è più attendibile.

(3) V. vol. II, pag. 223.

I. Composizioni di Francesco Feo esistenti nell'Archivio
del Real Collegio di Napoli.

1. *L'Amor tirannico*, ossia *Zenobia*, opera seria in tre atti, Napoli, San Bartolomeo, 1713.
2. *Siface Re di Numidia*, opera seria in tre atti, San Bartol., 1723.
3. Bozza della Messa de' Morti per cinque voci, con violini e basso, in *re* modo minore.
4. *Se vi lascio sospirando*, aria per voce di soprano con viol. e basso.

H. Altre menzionate in diverse biografie.

1. Arie aggiunte nel *Lucio Papirio*, dell'Orlandini, San Bartolomeo, 1717. —
2. *Teuzone*, idem, 1720. — 3. *Ipermestra*, Roma, 1726. — 4. *Arianna*, 1728. — 5. *Tamese* con l'intermezzo *Il Vedovo*, 1729. — 6. *Andromaca*, Roma, 1730. — 7. *Ar-sace*, idem, 1731. — 8. *La Distruzione dell'esercito dei Cananei con la morte di Sisara*, oratorio, Napoli, 1739. — 9. *D. Chisciotte della Mancia*, intermezzo. — 10. *Coriandolo speciale*, idem. — 11. Varie musiche per chiesa

LEONARDO LEO

Fu uno de' capiscuola del secolo XVIII. Nacque nel 1694 a San Vito degli Schiavi, villaggio a dodici miglia da Brindisi. Tutto s'ignora de' suoi primi anni, poichè non se ne conoscono i genitori, nè per qual motivo e come si fosse recato in Napoli a studiare la musica. Si ha soltanto dalle nostre tradizioni che fu ammesso allievo ed educato all'arte nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, e che fece i primi studi musicali sotto la direzione di Nicola Fago e poi sotto Alessandro Scarlatti. Alle prove da noi già adotte, parlando dello Scarlatti (1), possiamo aggiungerne altre, che riconfermano come il Leo fosse stato discepolo del maestro Trapanese. Il Fétis dice che l'essere stato il Leo allievo del Pitoni si rileva da una notizia manoscritta di un tal Girolamo Chigi, maestro di San Giovanni a Laterano, amico ed allievo del Pitoni; notizia, che trovasi nella biblioteca di casa Corsini alla Lungara. In essa si legge che *Leo si recò in Roma a studiare presso quel sapiente maestro*. Questa congettura potrebbe reggere, qualora non avesse le nostre tradizioni in contrario, e specialmente poi quando potesse conciliarsi con parecchi fatti ammessi da tutti. Abbiamo come certo che il Leo uscì dal Con-

servatorio nel 1716, e che vi venne nominato secondo maestro quando il primo era ancora Nicola Fago. Il Leo aveva soltanto ventidue anni, età in quel tempo troppo giovanile anche per essere dichiarato maestro insegnante. Nello stesso anno successe al reverendo D. Giacomo Sarconi nel posto di maestro della Cattedrale di Napoli. Nell'anno appresso, 1717, fu designato qual Maestro di Cappella della Chiesa della Solitaria. In mezzo a questi fatti, ossia a tutte queste occupazioni a cui si vede il Leo chiamato nell'uscire dal Conservatorio, non si può trovare il tempo di una andata in Roma a fine di studio.

Venuto il Leo in fama per avere in sì poco tempo occupato tanti insigni posti, ebbe opportunità di far mostra del suo sapere, componendo alcune cantate. Vennero eseguite alla presenza del vicerè e della viceregina e riscossero i più lusinghieri elogi non solo della corte, ma di tutta la nobiltà. Ed in questa occasione il maestro venne nominato Organista della Real Cappella.

Intorno al Leo s'ingannano del pari quei biografi che dicono essere egli stato maestro di Santa Maria di Loreto: invece fu prima maestro al Conservatorio della Pietà de' Turchini, come abbiamo detto

(1) Vedi vol. II, pag. 166.

poc'anzi, e poi in quello di Sant'Onofrio, ove ebbe per discepoli i compositori più illustri del XVIII secolo, ed i più grandi tra questi, che si chiamarono Jommelli e Piccinni, quantunque costui non lo fosse stato che per poco tempo.

Dopo lo Scarlatti, Leonardo Leo divise con Francesco Durante l'onore di sostenere la fama della Scuola Napolitana, e di meglio stabilire coi bei modelli che lasciarono alla posterità le leggi della composizione musicale. Per quali diverse vie vi giungessero, abbiamo avuto occasione di dirlo nella prima parte della nostra opera, dove, nel paragrafo delle *Osservazioni artistiche* sul Conservatorio della *Pietà de' Turchini*, abbiamo dovuto necessariamente entrare a parlare del metodo particolare a Leo; ed anche altrove (1) abbiamo dovuto tornare sull'argomento.

Sarebbe una ripetizione il trattenerci anche qui di tale materia. Noteremo solo come il suo metodo fu messo ben presto da parte, e che, al contrario, la famosa scuola iniziata dallo Scarlatti, ordinata, ampliata e resa facile e chiara da Francesco Durante e più tardi dal Fenaroli, fu quella che produsse i nostri compositori più eminenti.

La prima opera che scrisse Leonardo Leo nel 1712, mentr'era ancora nel Conservatorio, fu *Il Trionfo della castità di Santo Alessio*, dramma di Nicola Corvo. Sul frontespizio del libretto è stampato: « da rappresentarsi nel Real (2) Conservatorio detto delli Turchini, con musica di Lionardo Leo, figliuolo dello stesso Conservatorio ». Fu rappresentata infatti il

4 gennaio 1713. Tre anni dopo, nel 1716, appena uscito dal Conservatorio, scrisse *Il Giorno d'Arcadia*, serenata a quattro voci per la nascita di Leopoldo Arciduca di Austria. Nel 1717 un'altra serenata: *Diana amante*, pel nome della Contessa Daun moglie del vicerè di Napoli. Nel 1718, *Le nozze in danza*, favoletta pastorale cantata in casa del Principe di San Nicandro per le nozze di suo figlio Don Domenico Cattaneo Duca di Casalmaggiore con Donna Giulia di Capua Duchessa di Termoli. Nel 1719 una serenata in lode del cavaliere Giorgio Bingham plenipotenziario del Re d'Inghilterra, eseguita dal cav. Nicola Grimaldi, detto *Niccolino*, nella cui casa si cantò, e da Marianna Benti Bulgarelli (3) detta *la Romanina*.

Nel genere teatrale compose le seguenti opere:

Nel 1718 (4) *La Sofonisba*, pel teatro San Bartolomeo; al medesimo teatro nel 1720, *Cajo Gracco* (5), su poesia di Silvio Stampiglia. Nel 1722 il *Bajazette* ed il *Tamerlano*, rappresentati in Napoli al R. Palazzo. Il *Timocrate* nel 1723 in Venezia. Nel 1724 l'Oratorio col titolo: *Dalla Morte la Vita*, cantato in Napoli nella Congregazione del Rosario nel Chiostro di Santa Caterina a Formiello. *Zenobia in Palmira*, dramma in tre atti, poesia di Apostolo Zenò, scritto pel teatro San Bartolomeo nel 1725. In quest'opera un quartetto: *Dai tuoi begli occhi arcieri*, per due soprani e due contralti in fa modo minore, è degno di osservazione per la forma a dialogo tra le parti, per la precisione delle frasi e l'espressione delle pa-

(1) Vedi vol. II, pag. 80-81.

(2) Vedi la nota a pag. 7.

(3) Alcuni la chiamano *Bulgarini*, ma erroneamente. Per questa illustre cantante, celebre specialmente per la protezione usata col Metastasio, vedi VERNON LEE—*Studies of the eighteenth century in Italy*—London, 1880.

(4) E non nel 1719, come dicono il Clément ed il Fétis.

(5) Alcuni riportano *Cajo Mario*; ma nel libretto che esiste nell'Archivio di questo Collegio sta scritto: « *Cajo Gracco, dramma per musica*,... da rappresentarsi nel teatro di S. Bartolomeo il dì 19 novembre del 1720 ».

role, il tutto unito ad un movimento scenico che non manca di bello effetto. Pregio di questo pezzo è anche la chiarezza, congiunta alla semplicità ed al buon gusto. Immediatamente dopo, scrisse per lo stesso teatro *Astianatte de' Salvi*, cantato dalla Tesi e dal Farinelli. Nel 1726 *La Somiglianza*, pel teatro dei Fiorentini, e *L'Orismene*, ovvero *Dagli sdegni gli amori*, opera semiseria, rappresentata al teatro Nuovo. Nello stesso anno compose *Ciro riconosciuto*, sulla poesia di Metastasio. Molto notevole nel primo atto di quest'opera è l'aria di Mandane (soprano) in *la minore*, *Rendimi il figlio mio*, per una melodia spontanea, e nel tempo stesso ardita, che, con una chiarezza e precisione ammirevole nel fraseggiare esprime la situazione straziante del personaggio. Questo pezzo produrrebbe grande effetto anche ai tempi nostri, se, senza alterarlo neanche di una nota, venisse strumentato coi fini colori della tavolozza di Giuseppe Verdi. Nel secondo atto poi va notata l'aria di Ciro (soprano): *Parto, non ti sdegnar*, per l'espressione delle parole, per la delicatezza e nobiltà della melodia, e pel buon gusto come è trattato il quartetto di corde. *Argene* nel 1728 e la *Zingara* intermezzo. Nel 1731 per Venezia il *Catone* del Metastasio, cantato dal Grimaldi, da Domenico Gizzi, del Farinelli e dalla Bulgarelli. Nel 1732 musicò *La morte di Abele* del Metastasio. Nel la prima parte di questo Oratorio un *arioso* (1) in *do* modo minore, *Alimento il mio proprio tormento*, è notevole per l'originalità dell'invenzione, per la condotta melodica e per la forza dell'espressione drammatica. L'andante di questo pezzo, sì pel movimento non comune a tutti

gli altri, come per la forma, è di qualche importanza, anche pel riguardo che il Meyerbeer, dopo più di un secolo, lo imitò nel V atto dell'*Africana* nelle parole di Ines: « *O nuove piante, novelli fior.* » Nello stesso anno 1732 scrisse *Sant'Elena al Calvario*. Questo Oratorio è preceduto da una breve sinfonia con violini, violetta, oboè, corni e bassi, composta di un primo tempo che brilla per un pensiero grandioso in *sol* modo minore; quindi succede inaspettato un larghetto cantabile in *do* modo minore in tempo 6/8 col solo quartetto di corde di delicata fattura, che fa un bel contrasto col primo tempo e che prepara molto bene l'allegro con brio, ripreso con tutta l'orchestra in *sol* modo minore in movimento di 3/8, col quale finisce, producendo bellissimo effetto. La prima parte di questo Oratorio termina con un coro finale in *re* modo maggiore a quattro parti reali: severissima e nel tempo stesso chiara è la disposizione delle voci, piantate nel vero registro. Incomincia questo coro con un *unisono* tra le voci ed il quartetto di corde; di poi le voci entrano una dopo l'altra e s'imitano scambievolmente. Tutti e due questi Oratorii, eseguiti nel Real Palazzo per ordine del viceré conte di Harrach, ebbero benevola accoglienza, e come lavoro eccellente vengono a giusto titolo annoverati tra le più belle produzioni del maestro.

Scrisse nel 1733 *Amore dà senso*, e nel 1735 l'*Emira*, opera seria, con intermezzi d'Ignazio Prota. Nell'atto primo della seconda opera va notata l'aria di *Orontea* (contralto) in *fa* modo maggiore: *T' offero la sponda, ti mostro il lido*, per la nobiltà del pensiero melodico ben

(1) *Arioso*, preso sostantivamente e messo in testa ad un pezzo musicale, indica una maniera

di canto espressivo e sostenuto.

condotto sino alla fine; e nell'atto secondo poi l'aria d' *Idreno* (soprano) in la modo maggiore: *Amor mi parla al core*, pel brio, per l'espressione e precisione nel canto, non meno che per l'eleganza del quartetto di accompagnamento.

Nello stesso anno scrisse *La Clemenza di Tito*, ed il *Demofonte* del Metastasio pel teatro di San Bartolomeo. Nel' atto secondo di quest' ultimo è da notare un duettino tra *Dircea* e *Timante*: *La destra ti chiedo*. Bella la prima frase di *Timante* in sol modo maggiore e più bella ancora la risposta di *Dircea* della stessa frase, sulle parole *Ah! questo fu il segno*, in sol modo minore. La seconda parte poi di questo elegante pezzo è notevole per le svariate modulazioni, e per una bene intesa e semplice imitazione tra le due voci, colla quale finisce, e poi riprende daccapo. L'aria: *Misero pargoletto* è chiamata dal Piccini, giudice competente, vero modello di espressione drammatica e di squisito sentire.

Pel teatro Fiorentini scrisse nel 1736: *Onore vince amore* e nel 1737 pel Nuovo la *Simpatia del sangue*, con parole del notaro Pietro Trincherà, ed il *Siface*. *Le nozze di Psiche con Amore* per San Carlo nel 1738. *L'amore vuol sofferenza* pel teatro Nuovo nel 1739. In questo anno, chiamato in Torino dal duca di Savoia, col permesso del Vicerè di Napoli, vi si recò, e compose *Achille in Sciro*, ch'ebbe splendido successo. Il Duca, che molto amava la musica, avendo mostrato desiderio di avere un pezzo da chiesa del Leo, composto per lui espressamente, il maestro scrisse il celebre *Miserere*, del quale lo Choron ha fatto una buona edizione a Parigi, presso Le Duc, nel 1808.

In questa sublime composizione si ammira scienza profonda di contrappunto, nobiltà e purezza di stile, finezza di arte con naturalezza e maestria, e più un'arditezza nell'impasto armonico, di molto superiore a' suoi tempi. Egli scrisse questo classico componimento nel 1739, come rilevasi dall'autografo (1), con questo titolo: « *Miserere concertato a due Chori, con una ideale Cantilena Gregoriana, riportata al commodo del tuono del Salmo — marzo 1739 — L. Leo* ». Il Duca nell'udirlo provò un contento ed una ammirazione tali, che esprimendo il suo compiacimento all'autore, lo colmò di ricchi donativi, e dippiù gli assegnò un'annua pensione vitalizia di dugento once di argento, che egli non potette godere che per pochi anni.

Allorchè ritornò in Napoli dopo aver composto questo *Miserere*, del quale si era sparso il grido per tutta l'Italia, gli alunni del Conservatorio di Sant' Onofrio prepararono il maestro che permettesse loro di prenderne copia. Egli si rifiutò, per riguardi dovuti al Principe Reale per cui l'aveva composto, e che ne l'aveva sì generosamente ricompensato, onde credeva di non aver più diritto di proprietà su tale componimento. Ma uno fra gli allievi più destri ed astuti, essendosi accorto ove era depresso il manoscritto, lo prese furtivamente, e lo divise coi compagni per poterlo sollecitamente copiare; ciò eseguito, lo rimise a posto. Alquanti giorni trascorsi, essi invitarono il maestro per sentire un nuovo pezzo di musica, ed eseguirono il *Miserere*. Leo da prima si dispiacque; ma compiaciuto dei sentimenti che il suo lavoro ispirava ad una gioventù affettuosa, prese la cosa in ischerzo, e

(1) Questo prezioso autografo è nel nostro Archivio, siccome è detto alla pagina 130 del

vol. II. — La data del 1743 riportata dal Clément, è manifestamente falsa.

rise dell' operato di quei cari giovanetti. Fece indi ricominciare l' esecuzione per dare al componimento tutto il colorito necessario, ed il pezzo venne immensamente gustato ed applaudito dopo un' accurata ripetizione diretta dall' autore.

Nel 1740 scrisse per i Fiorentini la *Contesa dell' amore e della virtù* e l'*Alidoro*, e l' anno seguente *Alessandro*, con poesia del Federico. In questo anno stesso venne ripetuto al nuovo teatro San Carlo il *Demofonte* con gran successo. Nel 1742 compose l'*Andromaca*, opera seria in due atti pel San Carlo. Per lo stesso teatro scrisse nel 1743 l'*Olimpiade*, nella quale il duetto: *Nei giorni tuoi felici*, e l' aria: *Non so donde viene*, ebbero voga di celebrità, e sono tutti e due notevoli per l' espressione e l' incanto delle melodie.

Nel 1744 pel nuovo teatro S. Carlo scrisse il *Vologeso*, e nell' anno appresso, 1745, compose una porzione dell' ultima sua opera *La Finta Frascatana* pel teatro Nuovo, con poesia del Federico; ma fu colpito di apoplezia, mentre scriveva l' aria buffa che comincia colle parole: *Voi par che gite Di palo in frasca*. Questo pezzo ed il rimanente dell' opera fu poi terminato dal maestro Capranica.

Il Leo morì nell' anno cinquantunesimo di sua età, e fu trovato colla testa appoggiata sul cembalo, di modo che si credeva in sulle prime che dormisse.

Si hanno di lui altre opere teatrali di cui non si conosce né l' anno né il luogo ove vennero scritte. Esse sono: *Evergete*, opera seria in tre atti, *Il matrimonio nascosto*, *Il Medo*, *Nitocri Regina di Egitto*, *Il Pisistrato*, *Artaserse*, *Lucio Papirio*, *Arianna e Teseo*, *Il nuovo D. Ghisciotte*, *Il Conte*, *Ezio*.

In fatto di musiche da chiesa, scrisse una messa per quattro voci alla

Palestrina, ed un' altra per quattro voci con orchestra, che si trovano nella biblioteca del Conservatorio di Parigi. Una terza per cinque voci, in *re*, per due soprani, contralto, tenore e basso, con accompagnamento d' organo: sublime composizione scritta nel 1745 per la chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli in Roma. Una quarta per cinque voci, in *fa*, per soprano, contralto, due tenori e basso, con accompagnamento di orchestra. Una quinta anche a cinque voci, in *sol*, per due soprani, contralto, tenore e basso, e n violini, viole, oboè, corni, controbasso ed organo, magistrale lavoro e di grande effetto. Un *Credo* a dieci voci e due orchestre, ed altro a quattro voci con orchestra. *Dixit* per quattro voci ed organo. Altro in *re* per cinque voci, con violini, viole, controbasso ed organo. Altro per cinque voci, con violini, viole, due flauti, due trombe, controbasso ed organo. Altro per dieci voci e due cori, con orchestra, composto nel 1741, ed altro simile scritto nel 1743. *Te Deum* per quattro voci con orchestra. *Magnificat* per quattro voci ed organo. Altro per quattro voci, con due violini, controbasso ed organo. Altro per cinque voci con orchestra. *Le Lezioni* ed i *Responsorii* per quattro voci in onore di Sant' Antonio di Padova. Una *Cantata* pel giorno di San Vincenzo Ferreri, ossia *Mottetto* per cinque voci con istrumenti. Una *Cantata* scritta pel miracolo di San Gennaro per cinque voci ed orchestra. Un *Mottetto* per due cori ed orchestra composto nel 1736. Un *Pange lingua* per quattro voci ed orchestra composto nel 1744. *Christus* in *re* per due cori. Altro in *sol* alla Palestrina. *Tu es Sacerdos* per quattro voci. *Alleluja* per quattro voci. *Laudate pueri* per due voci di soprano con coro. *Ace Maris stella* per voce di soprano,

con due violini, viola, contrabasso ed organo, pubblicata in Parigi da Porro, e niente di meglio esiste in questo genere, modello di perfezione, di eleganza e di gusto. Scrisse ancora un altro *Miserere* per quattro voci ed organo.

Di musiche strumentali vi sono di Leo cinque *Concerti* di violoncello con accompagnamento di violini e basso, scritti dal 1787 al 1788, ed una *Sinfonia concertata* di violoncello con due violini e basso. Questi cinque concerti e la sinfonia, quantunque sieno chiamati così dall'autore, come rilevasi dagli autografi che si conservano nell'Archivio di questo Collegio, pure, secondo l'odierna nomenclatura, potrebbero chiamarsi *Quartetti*. Essi sono di una rara bellezza e di un lavoro di buon gusto. Vi si ammira sempre il genere d'imitazione che predomina, e stanno divisi in diversi tempi, sono modulati con la più gran cura ed eleganza, gli strumenti con ammirevole precisione sono messi al loro vero posto in guisa da rendere un bello e sicuro effetto: insomma sono superiori di molto al tempo nel quale furono scritti. Nel concerto in *re* modo maggiore tempo ordinario, *Andantino grazioso*, si osserva una bella *Fuga* reale a quattro parti con un soggetto facile e spiccato, come si addice a questo genere di componimento. Il Leo compose queste sei perle musicali dall'ottobre del 1787 al 1788, e di suo proprio pugno così scrisse sulla prima pagina di ognuno: «*Concerto di violoncello con violini per solo esercizio di Sua Eccellenza il signor Duca di Maddaloni*». Scrisse anche due libri di *fughe* per organo, e le *toccate* per gravicembalo. Compose pel Conservatorio di Sant'Onofrio sei libri di *solfeggi*,

dei quali due per soprano o tenore, due per contralto, e due per voce di basso. Inoltre, due libri di *partimenti*, ossia bassi numerati o cifrati.

La maggior parte delle opere di sopra notate si trovano manoscritte nella Biblioteca Reale di Berlino, nella collezione dell'abate Santini in Roma, e nell'Archivio di questo Real Collegio.

Leonardo Leo fu, dopo l'esempio dello Scarlatti, il primo che cominciasse a vestire le arie di convenevole grazia e melodia, e ad ornarle di accompagnamenti più graziosi e brillanti, dando loro un andamento più vivo e spiritoso che non soleva farsi pel passato. Per far rilevare maggiormente il divario fra il recitativo ed il canto propriamente detto, distribuiva le note e gli ornamenti con sobrietà, di maniera che, senza togliere niente alla vaghezza, l'aria non rimanesse di nulla alterata. Egli, dopo il Pergolesi ed il Vinci, può dirsi il promotore della musica drammatica del suo tempo, conservando la maestà insieme colla semplicità, e facendosi ammirare per la verità dell'espressione. Benchè avesse più inclinazione per le composizioni nobili e passionate (1), e quantunque fosse questo il genere che preferì agli altri, pure colse non pochi applausi nelle opere giocose e buffe, servendosi dei mezzi più semplici per ottenere grandi effetti. Scrisse anche dottamente per chiesa, tanto che le sue musiche in questo genere, ispirate sulla vera espressione delle parole e piene di gusto, ebbero più prestigio e voga che non quelle del Durante, e sono sopravvissute a tutte le altre dei suoi contemporanei, udendosi ancora ai giorni nostri con piacere ed ammirazione. Esse sono e saranno considerate sempre come

(1) L'Arteaga, nella *Storia della rivoluzione del Teatro musicale italiano*, è prodigo di

lodi per questo celebre compositore.

monumenti di arte dagli amatori, e da coloro che sanno apprezzare il bello ovunque si trovi.

Per concludere, diciamo che il carattere peculiare delle musiche di questo maestro fu il *grandioso*, che per questo genere fu ed è considerato come uno dei primi compositori della sua età, e che per quanto dai rigidi cultori dell'arte si possano nelle sue opere osservare mende, ed anche qualche anomalia, pure, improntate dal genio, esse sono rimaste oggetto di studio, e la fama del loro autore si conserva intatta. Il Leo era molto minuto ed esigentissimo per l'esecuzione delle sue musiche; e per quella del suo *Misere-re*, che doveva udirsi nella settimana maggiore, incominciava le prove dal mercoledì delle Ceneri.

Pei giovani compositori era prodigo di elogi, siccome fu verso il Pergolesi, quando assistè all'esecuzione di una messa di lui (1); ed ebbe con gli allievi maniere dolci ed incoraggianti (2).

Fu Leonardo Leo uomo di statura regolare, di aspetto piuttosto bello, di color bruno, di temperamento

vivace, d'occhi vivaci e neri, di nobile portamento. Fu serio, ma non ebbe inurbano contegno, e vestiva con gusto e con ricercatezza. Lavoratore strenuo, impiegava talvolta le intere notti in comporre e secondare il suo estro armonioso senza sentir mai stanchezza. Amava molto le sue produzioni. Avendo la coscienza del suo ingegno e del suo sapere, non disprezzava, anzi elogiava senza veruna ostentazione quelle dei suoi compagni rivali di gloria. Perciò acquistossi la benevolenza di tutti, e finito in età che poteva dirsi ancor giovane, fu di lutto a tutto il paese. Non lasciava mai di portare al dito mignolo della mano sinistra, come appare anche dal ritratto che ora possiede il Collegio, un anello di gran valore regalatogli dall'Imperatore di Russia. Egli non fu solamente celebre compositore e gran maestro, ma anche buon organista, e sonava egregiamente il violoncello. Per questo strumento abbiamo veduto aver egli scritto varii pezzi, e fu uno dei primi a metterlo in maggior voga.

(1) Vedi vol. II, pag. 195.

(2) Vedi l'aneddoto che sul conto del Piccini

abbiamo raccontato nel vol. II, pag. 246.

I. Composizioni di Leonardo Leo esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Zenobia in Palmira*, opera seria in tre atti, S. Bartolomeo, 1725.
2. *Ciro riconosciuto*, opera seria in tre atti, 1726.
3. *La Morte di Abele*, oratorio, parti 1^a e 2^a, Real Palazzo, 1732.
4. *Sant' Elena al Calvario*, oratorio, parti prima e seconda, Real Palazzo, 1732.
5. *L'Emira*, opera seria in tre atti, S. Bartolomeo, 1735.
6. *Demofonte*, opera seria in tre atti, S. Bartolomeo, 1735, riprodotto in S. Carlo nel 1741.
7. *Le Nozze di Psiche con amore*, festa teatrale, Parti 1^a e 2^a, S. Carlo, 1738.
8. *L'Amore vuol sofferenza*, opera seria, Teatro Nuovo, 1739.
9. *Achille in Sciro*, opera seria in tre atti, Torino, 1739.
- (*) 10. *Andromaca*, opera seria in tre atti, 1742.

11. *L'Olimpiade*, opera seria in tre atti, S. Carlo, 1743.
12. *Santa Genoviesfa*, opera seria in tre atti.
- (*) 13. *Camilla ed Emilio*, opera buffa.
14. *Tu es sacerdos*, per quattro voci alla Palestrina in *fa*, modo maggiore, 1723.
- (*) 15. *Miserere* concertato a due cori con una ideale cantilena gregoriana riportata al comodo del tuono del salmo, in *do* modo minore, Torino, 1739.
16. *Christus*, per voce di soprano, in *do* modo minore.
17. *Dixit* per due cori con più strumenti, in *re* modo maggiore, 1741.
18. Altro per due cori con più strumenti, in *do* modo maggiore, 1742.
18. Altro per quattro voci alla Palestrina, in *sol* modo maggiore.
20. *Pange lingua*, per quattro voci, in *mi* modo minore, da potersi cantare in due cori, 1744.
21. *Pange lingua e Tantum ergo* per voce sola, con accompagnamento del basso, in *sol* modo minore.
22. *Lezioni* pel Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo num. 4 per voce sola di soprano, e num. 3 per voce di contralto col solo basso, ed *introito* che segue per quattro voci, da cantarsi il giorno delle Ceneri, 1744.
23. *Responsorii* pel Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo per quattro voci col basso.
24. *Messa* per cinque voci con più strumenti in *re* modo maggiore.
25. *Altra breve*, e *Credo* per quattro voci alla Palestrina, in *sol* modo maggiore.
26. *Credo, Sanctus ed Agnus Dei* per dieci voci con violini e basso, in *si bemolle* modo maggiore.
27. *Te Deum* per quattro voci con violini e basso, in *re* modo maggiore.
28. *Mottetto* per quattro voci e più strumenti, in *do* modo maggiore.
29. Altro per voce di soprano col quartetto strumentale raddoppiato, in *do* modo minore.
- (*) 30. *Alleluja* fugato per quattro voci con violini, viole, corni e basso, in *re* modo maggiore.
- (*) 31. *A solis ortu* per tre voci con organo, in *fa* modo maggiore.
32. *Magnificat* per quattro voci con violini e basso, in *sol* modo min.
33. *Laudate pueri* per due soprani di concerto e due cori, in *do* modo maggiore.
34. *Responsorii* in onore di S. Antonio di Padova per quattro voci, viola e basso, in *re* modo maggiore.
35. Quattro *Fughe* per due voci, ed una per tre voci.
- (*) 36. Altre *Fughe* a quattro, a sei e ad otto voci.
37. *Toccate* per cembalo e partimenti diversi.
- (*) 38. *Sinfonia concertata per violoncello* con due violini e basso, 1737.
- (*) 39. Cinque *concerti di violoncello* con accompagnamento di due violini e basso, 1737 e 1738.
40. *Solfeggi* per voci di soprano col solo basso.
41. Altri per voce di contralto, idem.
42. Num. 100 *arie* diverse, col solo basso, e con violini, viola e basso.
43. *Più non odo entro il core*, cantata per contralto con violini, viola e basso, 1735.
44. *Ancorchè fiera sia la tempesta*, cantata, idem.

45. *Or che dal sol difesa*, cantata per soprano con violini, viola e basso.
46. *Vado dal piano al monte*, cantata, idem.
47. *Se a me non torni*, cantata, idem.
48. *Scherza sul prato il fiore*, cantata, idem.
49. *Per duolo stanco e tardo*, cantata, idem.
50. *Dirò che meco porto*, cantata, idem.
51. *D'ombrosa notte e scura*, cantata, idem.
52. *Dal rimirar chi s'ama*, cantata, idem.
53. 14 *Duetti* con violini, viola e basso.
54. *Terzetto buffo* per soprano e due bassi.
55. *Ahi che la pena mia, Siciliana* con due violini, viola e basso.
56. *Credo* a 5 voci col solo basso in *do* modo maggiore.
57. *Heus nos miseris*, mottetto a 9 voci col basso.
58. *Amen*, Fuga a 5 voci.
59. *Tu es sacerdos*, altra a 4 voci col basso.
60. *Christe eleyson*, Fuga a 5 voci, 1733.
61. Raccolta di Solfeggi.
62. Cori nel Dramma *Sofronia*, 1738.
63. *Le Christ au roseau*, melodia.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Il Trionfo della castità di Santo Alessio*, Conservatorio, 4 gennaio 1713.—2. *Il Gran Giorno d'Arcadia*, serenata per quattro voci, 1716(1).—3. *Diana amante*, serenata idem, 1717.—4. *Le Nozze in danza* (Pastorale) 1718.—5. *Sofonisba*, Napoli, S. Bartolomeo, 1718.—6. *Serenata* per due voci, 1719.—7. *Cuio Gracco*, S. Bartolomeo, 1720.—8. *Bajazette*, rappresentato al R. Palazzo, 1722.—9. *Tamerlano*, idem, 1722.—10. *Timocrate*, Venezia, 1723.—11. *Dalla morte la vita*, oratorio, Napoli, 1724.—12. *La Fente zingare*, Roma, 1724.—13. *Astionatte dei Salvi*, 1725.—14. *La Somiglianza*, Teatro dei Fiorentini, 1726.—15. *L'Orismene*, ovvero *Dagli sdegni gli amori*, Teatro Nuovo, 1726.—16. *Il Trionfo di Camilla*, Roma, 1726.—17. *Argene*, 1728.—18. *La Zingara*, intermezzo, 1728.—19. *Catone in Utica*, Venezia, 1731.—20. *La Festa de Bacco*, Teatro Nuovo, 1732.—21. *La Vecchia trammera*, idem, 1732.—22. *La Rosilla*, idem, 1732.—23. *Amore dà senno*, idem, 1733.—24. *La Clemenza di Tito*, 1735.—25. *Onore vince amore*, Fiorentini, 1736.—26. *Farnace*, S. Bartolomeo, 1737.—27. *L'Amico traditore*, Fiorentini, 1737.—28. *La Simpatia del sangue*, teatro Nuovo, 1737.—29. *Siface*, idem, 1740.—30. *La Contesa dell'amore e della virtù*, Fiorentini, 1740.—31. *Alidoro*, idem, 1740.—32. *Alessandro*, idem, 1741.—33. *L'Ambizione delusa*, teatro Nuovo, 1742.—34. *La Fedeltà odiata*, idem, 1744.—35. *Vologeso*, 1744.—36. *La Finta frascatana*, teatro Nuovo, 1745.—Delle opere che seguono non sono conosciute nè le date, nè per dove furono scritte.—37. *Artaserse*.—38. *Lucio Papirio*.—39. *Arianna e Teseo* (cantata teatrale).—40. *Evergete*.—41. *Il Matrimonio nascosto*.—42. *Il Medo*.—43. *Nitocri regina di Egitto*.—44. *Il Pisistrato*.—45. *Il nuoco D. Chisciotte*.—46. *Il Conte*.—47. *Ezio*.—48. *Santa Chiara*, oratorio parti 1.^a e 2.^a.—49. *Messa* per quattro voci con orchestra, trovasi nella Biblioteca del Conservatorio di Parigi.—50. *Messa* per cinque voci, due soprani, contralto, tenore e basso (in *re*) con organo, 1743.—51. *Altra* per cinque voci, soprano, contralto, due tenori e basso, con orchestra, in *fa*.—52. *Altra* per cinque voci,

(1) Vedi nota a pag. 29 nella biografia di DOMENICO SARRO.

due soprani, contralto, tenore e basso, con due violini, due oboè, due corni, basso ed organo, in *sol*, era posseduta dal Fétis.—53. *Credo* per dieci voci in due cori con orchestra.—54. Altro per quattro voci con orchestra.—55. *Dixit* per quattro voci con accompagnamento di organo.—56. Altro per cinque voci *idem*, in *re*.—57. Altro per cinque voci con violini, viole ed organo.—58. Altro per cinque voci, con violini, viole, due flauti, due trombette ed organo.—59. Altro per dieci voci in due cori con orchestra, composto nel 1741.—60. Altro per dieci voci in due cori e due orchestra, 1743.—61. *Te Deum* per quattro voci con orchestra.—62. *Miserere* per quattro voci con accompagnamento di organo.—63. *Magnificat* per cinque voci con orchestra.—64. *Cantata* ossia *Mottetto* per cinque voci con istrumenti, composta pel giorno di S. Vincenzo Ferreri.—65. *Cantata* per cinque voci con grande orchestra, in onore del miracolo di S. Gennaro.—66. *Mottetto: Jam surrexit dies gloriosa*, per cinque voci con orchestra.—67. *Mottetto* per due cori, composto nel 1736.—68. *Christus* per due cori, in *re*.—69. Altro alla Palestrina, in *sol*.—70. *Tantum ergo* per quattro voci.—71. *Ave Maris Stella* per voce di soprano con due violini, viole ed organo (publicata a Parigi presso Porro).—Le composizioni sopra notate si trovano manoscritte nel Conservatorio di Parigi, nella Biblioteca Reale di Berlino, e nella collezione dell'Abate Santini in Roma.

NICOLA SALA

Maestro di cappella che ha goduto una bella rinomanza in Napoli, nacque in un piccolo villaggio presso Benevento nel 1701 (1). Ammesso nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, ricevè le prime lezioni dal Fago, dall' Abos, e da Leonardo Leo, di cui fu uno dei più dotti allievi, e propagatore della sua scuola. Morì nel 1800, in età di quasi cento anni, dopo aver consacrato la vita lunga ed operosa a formare un seguito di *metodiche lezioni* sopra tutte le parti della composizione, che per più di sessanta anni insegnò agli alunni del Conservatorio della Pietà, ove successe al Fago nella qualità di secondo maestro, occupando, dopo la morte del Cafaro, avvenuta nel 1787, il posto di primo maestro; anzi in tale qualità diresse ancora quel Conservatorio. Alla sua morte gli successe Giacomo Tritto.

Il Sala deve la fama di sapiente musicista a quelle lezioni, o, per dir meglio, a quella raccolta di modelli di contrappunto e di fughe, che, ad insinuazione e consiglio del Paisiello, furono pubblicate per le stampe. Profittando il Paisiello di tutta l' influenza che aveva in corte, fece sì che l' opera fosse stampata a carico e spese del Governo;

e per ordine del Re Ferdinando IV, la Stamperia Reale ne fece nel 1794 una magnifica edizione in rare e con questo titolo: « Regole di Contrappunto pratico di Nicola Sala, Napolitano, primo Maestro del Conservatorio della Pietà de' Turchini, dedicate alla Maestà di Ferdinando IV Re delle Due Sicilie ».

Ma quando nel 1799, dopo l' occupazione francese, la città fu messa a sacco e a fuoco, dalle orde della Santa fede, una parte dei rami (in numero di 174) dell' opera del Sala, rimasti nella Reale Stamperia, vennero rubati e dispersi; ed il frutto di tante fatiche e di sì grandi spese fu distrutto in un momento. Fu solo nel 1860 che l' altra parte, che sfuggì al saccheggio, in numero di 169 tavole, venne in potere dell' Accademia di archeologia, lettere e belle arti; la quale, nel settembre 1871, per opera del comm. Fiorelli sopraintendente del Museo Nazionale, ne fece dono a me, per conservarle nell' Archivio di questo Collegio (2). Nel 1809 lo Choron, che ne possedeva un esemplare, credè rendere importantissimo servizio all' arte ed ai giovani artisti, pubblicando di bel nuovo l' opera in Francia, con aggiunzioni e miglioramenti, senza

(1) Molti biografi dicono esser nato il Sala nel 1732; ma questa data non concorda con quella del melodramma *Vologeso*, composto pel Teatro Argentina in Roma il 1737. Io mi sono

attenuto alla data scritta nella *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*.

(2) Vedi vol. II, pag. 67.

mutare in menoma parte ciò ch'era stato fatto dall'autore, in modo che le addizioni fossero piuttosto chiarimenti di alcuni tratti dell'opera stessa. Compare sotto il titolo: « Principii di composizione delle scuole d'Italia, formati dalla riunione dei modelli di Sala, Martini, e d'altri rinomati Maestri ». Lo Choron diceva dell'opera del Sala: « *C'est le seul corps de doctrine complet sur l'art de la composition* ».

Il vero si è che l'opera del Sala è importantissima, contenendo quel contrappunto doppio tradizionale che un maestro poteva mettere in luce col raccogliere quanto dagli antichi nostri maestri erasi sino allora fatto. Essa è composta di *cadenze, scale, movimenti, bassi, fughe, canoni*, da una sino ad otto parti reali. Studiandola con attenzione, vi si scorge un artificio di parti rivoltate, imitazioni in tutti i gradi della scala fatte con chiarezza e precisione. Tal genere di musica non dee però mai prendersi a modello, poichè mancante d'ispirazione, di canti e di effetti. Ma gioverebbe che si studiasse da coloro che si addicono alla composizione, per sola loro istruzione, onde in qualche cir-

costanza potessero avere delle risorse dall'arte.

Una copia intera dell'opera del Sala (edizione di Napoli in due grandi volumi in foglio) si conserva in questa Biblioteca Musicale di S. Pietro a Majella. Sarebbe desiderabile, che, avuto riguardo alla somma importanza dell'opera, ora che in questo archivio si conservano la metà dei rami, il Governo del Collegio prendesse cura di farne un'edizione completa, col rifare le 174 lastre di rame mancanti. Si renderebbe così un grande servizio all'arte.

Come compositore drammatico, il Sala, ebbe poco o niun successo, tanto che scrittori contemporanei non lo nominano neanche tra quelli che si segnarono sulle scene.

La sua musica sacra non manca certamente di buona fattura scolastica; ma è senza ispirazione, spesso monotona, e del tutto priva di grandi effetti.

Egli, nel campo dell'arte, può essere considerato come dotto grammatico, valentissimo insegnante, e rigido e religioso custode delle dottrine che aveva apprese da Leonardo Leo.

I. Composizioni di Nicola Sala esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *La Merope*, opera seria in tre atti, S. Carlo, 1769.
- (*) 2. *Giuditta*, ossia *Betulia liberata*, oratorio in due parti, 1780.
3. *Responsorii* per quattro voci col basso numerato pel Mercoledì, Giovedì e Venerdì Santo.
4. *Litania* per quattro voci, con violini e basso in *sol* modo minore.
- (*) 5. *Messa* per quattro voci e più strumenti in *fa* modo maggiore.
- (*) 6. *Justus ut palma florebit* per quattro voci a canto fermo in *do* modo maggiore.
7. *Dixit* per cinque voci e più strumenti in *si* bemolle modo maggiore.
8. *Arie* diverse, otto delle quali con violini, viola e basso, ed altre con più strumenti.
9. *Va ti consola addio*, duetto per due soprani con violini, viola e basso nella *Zenobia*.
10. *Solfeggi* per voce di soprano col solo basso.
11. Altri per voce di basso, idem.

12. Altro per voce di soprano con accompagnamento di pianoforte.
 (*) 13. Partimenti vol. 1.
 14. Regole del contrappunto pratico, volumi 2 in foglio stampati nel 1794.
 (*) 15. Soggetto di fuga per l' esame al posto di maestrino del Conservatorio della Pietà, 1798.
 (*) 16. N. 75 canoni a 2 voci.
 (*) 17. *Litanie* a quattro voci con violini e basso.
 (*) 18. Tre fughe a quattro voci, 1794.
 (*) 19. *Altra* a tre voci.
 (*) 20. Due fughe a due voci.
 (*) 21. Il modo di far la fuga a due voci.
 (*) 22. Il modo di disporre a tre sulla scala.
 (*) 23. Disposizioni a tre.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Vologeso*, Roma, 1737.—2. *Prologo*, per la nascita del Re di Napoli, 1761.—3. *Zenobia*, opera seria, Napoli, S. Carlo, 1761.—4. *Prologo* per la nascita del Re, 1763.—5. Altro idem, 1769.

PASQUALE CAFARO ¹⁾

Questo egregio compositore nacque a S. Pietro in Galatina, provincia di Lecce, il dì 8 febbrajo 1706, e non il 1708, come dicono il Villarosa ed il Fétis. I suoi genitori, di civil condizione, lo destinarono da prima alle scienze, a cui si applicò con indefesso studio. Ma la sua inclinazione per la musica gli fece cambiar pensiero, e determinò di dedicarsi intieramente. A diciotto anni fu ricevuto come alunno nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, ed ivi ebbe a maestro Leonardo Leo, il quale, scorrendo l'ingegno del giovinetto, cominciò ad istruirlo, con grande amorevolezza, nel contrappunto, non solo per farlo divenire ottimo compositore, ma altresì per addestrarlo nell'arte di suonare a quattro parti, che da pochissimi era allora posseduta.

Dopo dodici anni di studi, riuscì perfettamente istruito nella scienza armonica, tanto che, morto il Leo, gli successe come maestro in quel Conservatorio ed in quella scuola onde era uscito, ed ebbe a suoi allievi il valente contrappuntista Giacomo Tritto, Francesco Bianchi, Angelo Tarchi ed altri rinomati compositori.

Il suo merito era già divulgato; ma egli, per nulla inclinato a com-

porre musiche buffe, si dedicò tutto alle serie, e dal 1747 al 1775 scrisse in Napoli, tra opere, oratorii e cantate diverse, diciassette composizioni, più o meno applaudite tutte. *L'Ipomnestra* fu rappresentata al San Carlo nel 1751. Per lo stesso teatro scrisse la *Disfatta di Dario* nel 1756, che fu generalmente applaudita, su poesia del Duca Morbilli napolitano. Per festeggiare il giorno natalizio del Re di Napoli, compose nel 1764 una cantata per tre voci con orchestra; ed altra anche per tre voci con cori ed orchestra scrisse nel 1766 pel giorno natalizio di Sua Maestà Cattolica. Nello stesso anno compose pure pel San Carlo l'opera seria *Arianna e Teseo*. Per Torino scrisse il *Creso* nel 1768, che piacque tanto, che i Torinesi avrebbero voluto colà trattenerlo, se l'autore non fosse stato costretto da urgenti cagioni a ritornare in Napoli, ove scrisse pel S. Carlo, nel 1769, l'*Olimpiade*, dando nell'anno appresso, 1770, l'*Antigono*, e la cantata *Il Natale d'Apollone* nel 1775. Benchè il Cafaro non fosse stato notevole compositore in quanto ad invenzione ed originalità, non per tanto ottenne giusti e meritati successi per la grazia naturale delle melodie, per la purezza dello stile, e per un certo

(1) Si trova scritto anche *Caffaro*; ma è lezione errata; correggi dunque *Cafaro* a pag.

65 del vol. I (*Scuola napolitana*).

buon gusto, che domina nelle sue composizioni.

Per chiesa scrisse *Messe, Dixit, Salmi, Mottetti, Litanie, Miserere Responsorii, Lezioni de' Morti*, per molte voci, a grande e piccola orchestra. La musica di chiesa di questo compositore è semplice, ma espressiva e caratteristica. Il suo *Stabat*, che compose nel 1785, per quattro voci, e a due in canone, con violini, viola e basso, stampato in Napoli, è giustamente considerato come una dotta e pregevole composizione, che mostra la somma valentia dell' autore, il quale, nel condurla, non perdè mai di mira la ritualità che si conviene ad un sacro componimento, e la vera e sentita espressione delle parole.

Si annovera tra le sue migliori composizioni da chiesa il *Salmo 106 Confitemini Domino*, tradotto da Saverio Mattei, e da lui scritto nel 1773 per soprano, contralto, tenore e basso, con cori ed orchestra, e che fu molto encomiato dal Jommelli. Il quale, invitato dallo stesso Saverio Mattei a porre in musica altro *Salmo* da lui tradotto, e propriamente il *Diligam*, si scusò dicendo modestamente, che prima bisognava far dimenticare la musica dotta ed elegante del Cafaro per farne un'altra che potesse non superarla, ma starle onorevolmente a paro. Per la morte del maestro della Real Cappella, Giuseppe di Majo, vi fu eletto a succedergli. Venne parimente nominato maestro di canto della regina Maria Carolina.

(1) Vedi vol. II, pag. 161.

Il Cafaro fu uno dei più dotti armonisti del decimottavo secolo, e parimenti fu uno dei primi a dare forme eleganti alle *arie cantabili*. La sua famosa *aria « Luci belle che accendete »* servì di modello a tutti i compositori di quel tempo. Al dire del Langlè suo scolaro, quest'aria ebbe un sì prodigioso successo di voga, che se ne dipinse il tema sui vasi di porcellana della real fabbrica che allora esisteva in Capodimonte. Riscosse parimenti la stima dei lontani, ed il Padre Martini mostrò desiderio di avere l'effigie del Cafaro per collocarla fra quelle dei più insigni maestri, nel Liceo di Bologna.

Tali applausi per altro non lo insuperarono punto; anzi la rara sua modestia lo rese caro a tutti. Coi superiori si mostrò tanto rispettoso, quanto era urbano e di modi cortesi cogli eguali; perciò niuno ebbe invidia della sua ben meritata fortuna, avendo unito all'eccellenza della professione le più eminenti virtù morali.

Fini di vivere il 23 ottobre 1787. Fu sotterrato nella chiesa di Montesanto fuori Porta Medina, in Napoli, nella cappella di Santa Cecilia, ove è la tomba di Alessandro Scarlatti (1); e nel di seguente furono celebrati solenni funerali con ottima musica, alla quale intervennero tutti i professori della capitale. Avendo avuto cura Pasquale Cafaro di ridurre in migliore stato quella cappella, vi fu posta la seguente iscrizione:

D. O. M.
 DIVAEQUE CAECILIAE TUTELARI SVAE
 DIU DICATUM ALTARE SACELLUMQUE
 MUSICORUM CHORUS AEDIS REGII PALATII
 SIBI PROPRIUM
 AUCTORE PASCHALE CAFARO
 REGIARUM MAIESTATUM MAGISTRO
 ET PRIMO EIUSDEM AEDIS CHORAGO
 AERE COLLATO EXORNARUNT
 ANNO MDCCLXXXVII
 CURANTIBUS
 PETRO ANTONACCI HIERONYMO DE DONATO
 ET IOACHIMO SABBATINO
 ANNUIS PRAEFECTIS.

I. Composizioni di Pasquale Cafaro esistenti nell' Archivio
 del Real Collegio di Napoli.

1. Arie dell' *Ipermestra*, contenute in un volume. S. Carlo, 1751.
2. *La Disfatta di Dario*, opera seria in tre atti. S. Carlo, 1756.
3. *Arianna e Teseo*, opera seria in tre atti. S. Carlo, 1766.
4. Arie del *Creso*, contenute in un volume, 1768.
5. Cantata per tre voci, *Peleo, Giasone e Pallade*, con cori ed orchestra, per festeggiare il giorno natalizio di S. M. Cattolica. S. Carlo, 1766.
6. *L'Olimpiade*, opera seria in tre atti, Napoli S. Carlo, 1769.
7. *Antigono*, opera seria in tre atti. S. Carlo, 1770.
8. *Il Natale di Apollo*, cantata in due parti. Napoli S. Carlo, 1775.
9. Arie dell' *Arianna*, contenute in un volume.
10. *La Felicità della Terra*, cantata per più voci e più strumenti.
11. Arie diverse in numero di 24, alcune con violini e basso, altre con più strumenti.
12. *Ah! se di te mi privi*, duetto per due soprani, con violini, viola e basso.
13. *Ah! mio Dio, così benigno*, duetto sacro per due soprani, col solo basso.
14. *Basta un suo detto e tornano*, duetto per due soprani, col solo basso.
15. *Perchè taci e non rispondi*, cavatina con più strumenti.
- (*) 16. *Messa in do modo maggiore* per due cori, con violini, trombe, oboè e basso, 1760.
17. Litanie in pastorale per quattro voci e più strumenti, in *mi* bemolle modo maggiore.
- (*) 18. *Dixit Dominus* per quattro voci con più strumenti in *do* modo maggiore, 1771.
19. Salmo *Confitemini Domino* per quattro voci sole con coro e molti strumenti, tradotto in italiano da Saverio Mattei, in *re* modo minore, 1773.

20. *Stabat Mater* per quattro voci, a due in canone, con violini, viola.
- (*) 21. *In Coena Domini*, feria quinta per quattro voci ed organo, ovvero *Responsorii* del 1° 2° e 3° notturno della Settimana Santa.
22. *Christus* per voce sola di soprano con violini e basso in *fa* modo minore.
- (*) 23. *Mottetto*, in pastorale per quattro voci e più strumenti in *la* modo maggiore.
- (*) 24. Altro per voce sola di contralto con più strumenti ed organo in *sol* modo maggiore.
25. *Sepulto Domino* per quattro voci col solo organo in *re* modo minore, 1774.
26. *Miserere* alla Palestrina per quattro voci in *sol* modo minore.
27. *Miserere* per cinque voci ed organo in *do* modo maggiore, 1774.
28. *Solfeggio* per voce di soprano con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *L'Invenzione della Croce*, oratorio, Napoli, 1747. — 2. *Antigono*, idem, 1754. — 3. *L'Incendio di Troja*, idem, 1757. — 4. Cantata per tre voci con orchestra per festeggiare il giorno natalizio del Re di Napoli, 1764. — 5. *Creso*, opera seria, Torino, 1768. — 6. *La Giustizia placata*, 1769. — 7. Cantata per più voci per la traslazione del sangue di San Gennaro, Napoli, 1769. — 8. Altra a tre voci, S. Carlo, 1770. — 9. *Betulia liberata*. — 10. *Il Figliuol prodigo ravveduto*. — 11. Oratorio per S. Antonio di Padova. — 12. *Il Trionfo di Davide*, oratorio. — 13. Lezione prima del I. Notturmo di Natale per voce sola con due violini, viola, basso ed organo. — 14. *Seconda e terza lezione*, idem. — 15. *Deus in adiutorium* per due cori con orchestra. — 16. *Laudate pueri* per quattro voci con orchestra. — 17. Molti *Salmi* a voce sola e a due voci.

GIACOMO TRITTO ¹⁾

Valente compositore, nacque nel 1735 in Altamura delle Puglie. Da un cugino arciprete Giovanni Turitto, fu condotto in Napoli all'età di undici anni, per essere collocato nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, dove venne ammesso nel 1746. Mostrando un gusto spiccato pel violoncello, incominciò la sua istruzione musicale dallo studio di questo strumento. Di poi ricevè lezioni di armonia e di contrappunto da Pasquale Cafaro, e dopo breve tempo ebbe il posto di primo maestro tra gli alunni. Quindi passò sotto la direzione di Nicola Sala, e studiò e meditò accuratamente le *Regole di contrappunto pratico*, allora non peranco stampate, e ne divenne talmente passionato ammiratore, che le prescelse, com'egli opinava, a guida più facile e più sicura, e le adottò per tutto il tempo del suo lungo insegnamento. Fu quindi eletto maestro dello stesso Conservatorio in luogo di Nicola Sala, che era successo a Pasquale Cafaro. Di poi fu anche chiamato a succedere al Cafaro come Direttore del Real teatro S. Carlo. Ma l'arrivo di Giovanni Paisiello, reduce dalle Russie

carico di onori e di gloria, distolse dal Tritto l'attenzione dei Napoletani. Volti al novello astro riapparso, furono accumulati sul felice autore della *Nina* tutti gl'incarichi musicali che Napoli avea liberi in quel momento.

Il Tritto allora si dedicò intieramente alla composizione, e scrisse gran quantità di musiche per molte chiese e monasteri di Napoli. La sua carriera teatrale, che pur fu luminosa, era incominciata nel 1764 con l'opera semiseria in tre atti *La fedeltà in amore*. L'anno seguente scrisse per le monache di S. Chiara l'intermezzo in due parti: *I Furbi*. Da quest'anno fino al 1780, nel quale fece rappresentare al Teatro Nuovo la commedia in un atto *Il Principe riconosciuto*, v'è una lacuna di quindici anni, in cui è da supporre che il Tritto abbia composto solamente musica sacra. Ma nel 1780 si dette alla composizione drammatica e fino al 1810 compose oltre a cinquanta opere tra serie e buffe, e cantate diverse pei teatri di Napoli, S. Carlo, Fondo, Fiorentini e Teatro Nuovo, pei teatri Valle ed Argentina di Roma, per Venezia, per Milano, e

(1) Da ricerche fatte dal nostro amico professor F. T. Polidoro risulta non essere Tritto il cognome del compositore di cui ci occupiamo, ma di Turitto, e che non può precisarsi nè il dì nè l'anno della sua nascita, giacchè nel sacco di Altamura del 1799 furono distrutti i registri parrocchiali. Il Tritto affermava esser nato

nel 1735, e così ritenersi pure nel paese natale di lui. In quanto al cognome è da sapersi che gli alunni del Conservatorio operarono quella trasformazione, ed il di Turitto, compiacendosene, adottò quel nome, che, secondo lui, gli veniva dall'arte.

l'ultima fu il *Marco Albino in Siria* pel S. Carlo, nel 1810: le quali opere può dirsi in generale che ebbero felice successo.

Tra la folla dei suoi discepoli si segnalano il figlio Domenico, il Farinelli, il Paganini, compositore drammatico, l'Orlandi, lo Spontini, Pietro Raimondi; ed ultimi furono il Manfroce, il Mercadante, il Conti e il Bellini, i quali poi col suo assenso passarono alla scuola dello Zingarelli. Qui è da notare l'accordo perfetto che regnava tra questi due grandi uomini, e per farlo rilevare narro ciò che avvenne a me stesso. Quando io volli dalla scuola del Tritto passare a quella dello Zingarelli, Carlo Conti, suo primo allievo, lo prevenne di questo mio desiderio, ed egli con innata bontà, e con un sorriso che non gli mancava mai sulle labbra, mi disse: «Son contento, anzi approvo che andiate da Zingarelli, e quantunque la musica non sia che una, pure il conoscere le due scuole non potrà che recarvi vantaggio; quando vi piacerà avere qualche mia lezione, venite, e mi troverete sempre prontissimo a darvene». Tratto veramente caratteristico, che distingue i veri sapienti, i quali, solo curanti del bene della gioventù, fanno tacere le grette gelosie, che certo sono di gran danno all'arte. Tali modi di operare, a mio avviso, contribuirono a che in quel periodo di tempo si siano successi l'uno all'altro tanti valenti compositori.

Per l'insegnamento degli alunni della Pietà e di S. Sebastiano scrisse il Tritto una raccolta di bassi numerati, che ha pubblicati sotto il titolo di *Partimenti e regole generali per conoscere quale numerica*

dar si debba ai varii movimenti del basso; e più tardi pubblicò i principii del contrappunto, intitolati Scuola di contrappunto, ossia Teorica musicale.

Il 1804 fu prescelto a far le veci del Paisiello, che era a Parigi, nell'ufficio di maestro di cappella del Senato di Napoli (1).

Avvenuta la morte del Paisiello nel 1816, fu dal Re Ferdinando I nominato maestro della Real Camera e Cappella: posto che conservò con quello di primo maestro di contrappunto e composizione nel Collegio di S. Sebastiano sino agli ultimi suoi giorni.

Morì in Napoli il 17 settembre del 1824 in età di circa ottantave anni. Era un bell'uomo, alto della persona, di fisionomia espressiva, di gentili modi e piacevole conversazione. Valentissimo contrappuntista, insegnava coscienziosamente, con pazienza ed amorevolezza; e fu ottimo scrittore teatrale, benchè non sempre felicemente ispirato. Le sue composizioni possono dirsi bene scritte e scolasticamente elaborate, ma non si elevano mai nelle regioni dell'immaginazione. Brillano per felici combinazioni, non già per gusto o squisitezza di sentire. Quante risorse però può dare la semplice arte, tutte in esse si rilevano ed ammirano. Fu sempre amato e rispettato da tutta la classe de' musicisti, che in lugubre corteo, insieme con gli alunni del Real Collegio di Musica l'accompagnò sino alla Chiesa dell'*Ecce Homo*, ove venne sepolto, dopo solenni funerali e messa funebre, eseguita da' più scelti professori della metropoli e dagli alunni del Collegio.

(1) Vedi vol. II, pag. 271.

I. Composizioni di Giacomo Tritto esistenti nell'Archivio
del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *La Fedeltà in amore*, opera semiseria in tre atti, 1764.
 (*) 2. *Li Furbi*, intermèzzo, parte 1^a e 2^a, composto per le monache,
di S. Chiara, 1765.
 (*) 3. *Il Principe riconosciuto*, commedia in un atto. Teatro Nuovo,
1780.
 (*) 4. *La Viaggiatrice di spirito*, opera semiseria in due atti, Roma
1781.
 (*) 5. *La Bellinda*, ossia *L'Ortolana fedele*, commedia in tre atti. Tea-
tro Nuovo, 1781.
 (*) 6. *Don Procopio in corte del Pretejanni*, commedia in tre atti,
Teatro Nuovo, 1782.
 (*) 7. *Il Convitato di Pietra*, opera semiseria. Teatro Fiorentini, 1783.
 (*) 8. *La Sposa stramba*, commedia in due atti, 1783.
 (*) 9. *Artenice*, opera seria in tre atti. Napoli Teatro S. Carlo, 1784.
 (*) 10. *La Scuola degli amanti*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo,
1783.
 (*) 11. *La Scuffara*, commedia in un atto (1). Napoli Fiorentini, 1784.
 (*) 12. *Il Matrimonio negli Elisi*, ovvero *La Sposa bizzarra*, Roma,
1784.
 (*) 13. *Li Raggiri scoperti*, commedia in due atti. Roma, 1786.
 (*) 14. *Le Gelosie*, opera in due atti. Roma Teatro Valle, 1786.
 (*) 15. *La Vergine del Sole*, opera seria in due atti. Teatro del Fondo,
1786.
 (*) 16. *Arminio*, opera seria in tre atti. Roma Teatro Argentina, 1786.
 (*) 17. *Le Trame spiritose*, commedia in due atti. Teatro Nuovo, 1787.
 (*) 18. *La Scaltra avventuriera*, opera buffa in tre atti. Fiorentini, 1788.
 (*) 19. *Lo Scaltro avventuriere*, opera buffa in due atti. Fiorentini, 1788.
 (*) 20. *La Bella selcaggia*, opera semiseria. Roma Teatro Valle, 1788.
 (*) 21. *La Pruova reciproca*, commedia in due atti. Fiorentini, 1789.
 (*) 22. *I Finti padroni*, opera semiseria in due atti. Roma, Teatro Val-
le, 1789.
 (*) 23. *Il Cartesiano fanatico*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo,
1790.
 (*) 24. *La Astuzie amorose*, (o *in amore*), commedia in due atti, 1790.
 (*) 25. *La Canterina*, commedia in due atti. Roma, Teatro Valle, 1790.
 (*) 26. *L'Equivoco*, commedia in due atti, Teatro del Fondo, 1791.
 (*) 27. *Le Nozze in garbuglio*, opera semiseria in due atti, Teatro Nuo-
vo, 1793.
 (*) 28. *L'Impostore smascherato*, commedia in due atti, Teatro Nuovo,
1794.
 (*) 29. *Gli Amanti in puntiglio*, commedia in due atti. Teatro Nuovo,
1794.

(1) Questa commedia forma il 2^o atto dell'altra *I due Gemelli*.

- (*) 30. *Apelle e Campaspe*, opera seria in due atti. S. Carlo, 1796.
- (*) 31. *La Fedeltà tra le selve*, opera buffa in due atti. Teatro del Fondo, 1796.
- (*) 32. *Il Barone di Terragiolla in angustie*, opera buffa in due atti. Fondo, 1797.
- (*) 33. *La Donna sensibile*, opera seria in due atti, Fondo, 1798.
- (*) 34. *Il Disinganno*, cantata per due voci con cori ed orchestra. 1799.
- (*) 35. *Nicaboro in Jucatan*, opera seria in due atti. S. Carlo, 1799.
- (*) 36. *I Matrimoni contrastati*, opera semiseria in tre atti, Roma, 1800.
- (*) 37. *Ginevra ed Ariodante*, opera seria in due atti, Napoli S. Carlo, 1801.
- (*) 38. *Il Tempio dell'Eternità*, cantata con cori e più strumenti rappresentata nel Teatro di corte il 12 gennaio 1801.
- (*) 39. La stessa ampliata, portante il titolo *Il Tempio della gloria*, eseguita nel Real Teatro S. Carlo il dì 30 maggio dello stesso anno.
40. *Gli Americani*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1802.
- (*) 41. *Cesare in Egitto*, opera seria in due atti, Roma (1), 1805.
- (*) 42. *Marco Albino in Siria*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1810.
- (*) 43. *Don Papirio*, commedia in tre atti.
- (*) 44. *Andromaca e Pirro*, dramma in due atti.
- (*) 45. *Elpinice e Vologeso*, dramma in due atti (2).
- (*) 46. Regole di cantofermo, 1759 (3).
- (*) 47. *Messa* in pastorale per quattro voci con istrumenti in *re* modo maggiore, 1804.
- (*) 48. Altra dei Defunti per quattro voci e più strumenti in *do* modo minore, 1810.
- (*) 49. Altra per quattro voci e più strumenti in *re* modo minore, 1810.
- (*) 50. Altra per quattro voci e più strumenti in *fa*, modo maggiore.
- (*) 51. Altra per quattro id. in *re* modo maggiore.
- (*) 52. Altra per più voci e più strumenti in *sol* modo maggiore.
- (*) 53. Altra per otto voci reali e due orchestre in *sol* modo maggiore.
- (*) 54. *Dixit* per quattro voci e più strumenti in *re* modo maggiore, 1768.
- (*) 55. Altro per cinque voci con più strumenti obbligati in *si* bemolle modo maggiore, 1792.
- (*) 56. Altro per quattro voci e più strumenti in *fa* modo magg., 1807.
- (*) 57. Altro per cinque voci e più strumenti in *sol* modo maggiore.
- (*) 58. Altro per quattro voci id. in *do* modo maggiore.
- (*) 59. Altro per quattro voci in *re* modo maggiore.
- (*) 60. *Te Deum* solenne per cinque voci con più strumenti in *do* modo maggiore, 1799.
- (*) 61. Altro breve per quattro voci id. in *re* modo maggiore.
- (*) 62. *Credo* solenne per cinque voci e più strumenti in *do* modo magg.
- (*) 63. Altro breve per quattro voci id. in *la* modo minore.
- (*) 64. Altro breve per quattro voci id. in *si* bemolle modo maggiore.

(1) Quest'opera venne riprodotta in Napoli nel 1810.

(2) Di queste ultime tre opere non si conosce in quale anno l'abbia composte, nè dove vennero rappresentate.

(3) Vendute a questo Archivio coi dritti di proprietà dall'editore di musica Federico Girard.

- (*) 65. *Motetto* per cinque voci e più strumenti in *do* modo maggiore.
 (*) 66. Altro id. in *fa* modo maggiore.
 (*) 67. Altro per quattro voci id. in *mi* modo maggiore.
 (*) 68. Altro id. in *re* modo maggiore.
 (*) 69. Altro id. in *sol* modo maggiore, 1792.
 (*) 70. Altro id. con più strumenti obbligati in *do* modo maggiore, 1779.
 (*) 71. Altro per quattro voci con istrumenti in *do* modo maggiore.
 (*) 72. Altro id. in *sol* modo maggiore.
 (*) 73. Altro id. in *re* modo maggiore.
 (*) 74. *Motetto* in pastorale per più voci e più strumenti in *do* modo maggiore.
 (*) 75. *Beatus Vir* per cinque voci e più strumenti in *si* bemolle modo maggiore, 1786.
 76. *Christus e Miserere* per cinque voci con viole obbligate e basso in *fa* modo maggiore.
 (*) 77. *Miserere* per cinque voci con viole e basso in *sol* modo minore.
 (*) 78. *Salve Regina* (num. cinque) per tre, quattro e cinque voci in diversi toni.
 79. *Passio* per la Domenica delle Palme con orchestra.
 80. Altro pel Venerdì Santo, e diversi altri *Passi*.
 (*) 81. *Qualis splendor*, aria di soprano con recitativo e più strumenti in *sol* modo maggiore.
 (*) 82. *In solitaria sylva*, aria id. con più strumenti ed arpa obbligata in *si* bemolle modo maggiore.
 83. *Cedunt crudelis*, pieno per cinque voci e più strumenti in *si* bemolle modo maggiore.
 (*) 84. *Graduale*, per la Madonna delle Grazie per voce sola con coro in *sol* modo maggiore, 1797.
 85. *Graduale* ed *Offertorio* per quattro voci e più strumenti in *do* modo maggiore per la festa dell'Ascensione, 1798.
 86. *Inno* per San Giuseppe per due voci e più strumenti in *do* modo maggiore.
 87. Altro per S. Teresa per quattro voci id. in *sol* modo maggiore.
 88. *Veni Sponsa Christi* per quattro voci e più strumenti in *do* modo maggiore.
 (*) 89. *Juravit Dominus* per due soprani e basso in *do* modo maggiore.
 (*) 90. *Qui sedes e Quoniam* per voce sola di soprano con più strumenti in *si* bemolle modo maggiore.
 91. *Magnificat* per quattro voci con violini e basso in *do* modo maggiore.
 (*) 92. *Laudate pueri* a 5 voci in *si* bemolle.
 93. *Tantum ergo* con violini, viola, corni e basso in *mi* bemolle modo maggiore.
 (*) 94. *Qui tollis* numero quattro, uno per quattro voci, e tre per voce sola di soprano, con più strumenti in diversi toni.
 (*) 95. *Qui sedes* per voce di soprano con più strumenti in *fa* modo maggiore.
 96. *Gloria Patri* per voce sola di soprano con più strumenti in *mi* bemolle modo maggiore.
 97. *Improprii* per la Domenica delle Palme.
 98. *Sepulto Domino* per quattro voci con organo in *fa* modo minore.

99. *Nonna* per la notte del S. Natale per quattro voci con violini e basso in *fa* modo maggiore,
 100. *Litania* per quattro voci con violini e basso in *la* modo minore.
 (*) 101. *Versetti* per professione religiosa coi solo basso in diversi toni.
 102. Arie num. quattro—Duetti num. due—Un terzetto ed un quartetto con più strumenti.
 (*) 103. *Tema* pel concorso di Maestrino nel Conservatorio della Pietà l'anno 1798.
 104. *Partimenti e regole generali* etc. Milano, 1821.
 105. *Scuola di contrappunto* ossia *Teorica musicale*, Milano, 1823.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *La Marinella*, Teatro Nuovo, 1780.—2. *Li due Gemelli*, Fiorentini, 1783.—3. *Il Giocatore fortunato*, Teatro Nuovo, 1788.—4. *La Molinarcella*, Teatro del Fondo, 1787.—5. *L'Omaggio pastorale*, S. Carlo, 1802.—6. Tre Messe brevi per quattro voci con orchestra.—7. *Cantatebor* per cinque voci idem. 8.—*Lauda Sion* per quattro voci idem.—9. *Pange lingua* a due ed a quattro voci con istrumenti.—10. *Miserere* per quattro voci con orchestra.—11. *Benedictus* per quattro voci con orchestra.

ANGELO TARCHI

Fu compositore drammatico e professore di canto, e nacque in Napoli nel 1760. Entrò nel Conservatorio della Pietà dei Turchini l'anno 1771, ed in tredici anni che ivi dimorò studiò il canto sotto la direzione del Tarantino; ed alla scuola severa di Nicola Sala imparò il contrapunto e la composizione.

Nel 1778, scrisse la prima opera buffa, *L'Archetiello*, che fu rappresentata dagli alunni dello stesso Conservatorio; ed ottenne tal felice successo, che il Re Ferdinando IV volle sentirla e la fece rappresentare nel teatro del Real Palazzo di Caserta.

Nel 1783, indossando ancora la tunica che vestivano gli alunni della Pietà, compose pel Teatro Nuovo di Napoli *La caccia di Errico IV*, opera burlesca, accolta favorevolmente dal pubblico; e dopo tal successo, venne premurato di scrivere pel Teatro del Fondo. Arrivato al ventiquattresimo anno d'età, tempo stabilito da' regolamenti di quel Conservatorio per l'uscita dei giovani, il Tarchi nell'esame venne onorato del titolo di maestro dello stesso; carica che incominciò ad esercitare quando ebbe compito l'anno venticinquesimo, a seconda delle leggi allora vigenti. Fatto noto il suo valore, venne ricercato da tutte le principali città d'Italia. Compose dal 1784 al 1791 ventiquattro opere tra serie e buffe pei teatri di Roma,

Firenze, Torino, Venezia, Milano, Crema, Mantova, Padova e Monza. Nel Tarchi si ammirava uno di quegli esempi di fecondità che non si rinvencono che in Italia, avendo egli composto nell'anno 1786, nello spazio di nove mesi, per quattro differenti teatri, quattro opere serie di tre atti ognuna, cioè *L'Ariarate* pel carnevale in Milano, *Publio* per la primavera in Firenze, *Arminio* nell'estate in Mantova, e finalmente *Demofonte* per la fiera di Crema; e tutte ottennero felice successo. Nel carnevale del 1787 scrisse in Torino l'opera seria *Il Trionfo di Clelia*, e nella primavera dello stesso anno, per Milano, il *Conte di Saldagna*, che fu poi rappresentato con successo in Parigi nel 1790.

La riputazione, che le sue opere ebbero per lungo tempo in Italia, gli procacciarono gran rinomanza all'estero, e fu chiamato a Londra nel 1789. Ivi scrisse il *Disertore* ed *Alessandro nelle Indie*, e dopo, recatosi a Parigi, il *Don Chisciotte*: opere che raccolsero non minori applausi di quelli ricevuti in Italia. Venne quindi generalmente stimato e reputato valentissimo nella scienza armonica ed encomiato siccome ottimo e felice compositore.

Ritornato in Italia, scrisse per le grandi città altre dieci opere tra serie e buffe, ed alcuni *Oratorii*.

In un viaggio, che nel 1793 egli

fece in Napoli, dopo di aver fatto rappresentare *Lo Stravagante* nella fiera di Bergamo, si ammalò gravemente, e fu obbligato a sospendere i suoi lavori per lungo tempo. Rimesso in salute, nel settembre del 1794 si recò in Milano e scrisse le *Danaidi*, opera che venne rappresentata il 25 dicembre. Nell'autunno del 1795 diede nella stessa città *L'Impostura dura poco*. Nel 1766 musicò per Piacenza il *Ciro riconosciuto*; e l'ultima sua opera composta in Italia fu *La Congiura Pisaniiana*, rappresentata in Milano nel 1797.

La guerra, che in quel tempo desolava l'Italia, avendo rovinato tutti gl'intraprenditori teatrali, il Tarchi prese la risoluzione di recarsi a Parigi, sola grande città che poteva offrirgli occasioni da far mostra del suo ingegno. Vi arrivò nel 1797, e compose per l'Opera comica e pel teatro Feydeau le seguenti opere: *Le Cabriolet jaune* (un atto), che non riuscì punto; nel 1798 poi *Le Trente et Quarante*, grazioso componimento di Duval, e la musica, quantunque debole, ebbe buon successo per la felice esecuzione di Elleviou e di Martin; *Aurore de Gusman* composta nel 1799, che cadde fin dalla prima rappresentazione; *D'Auberge en Auberge*, in tre atti, rappresentata al teatro

Feydeau nel 1800, che è la migliore opera francese del Tarchi. Nel 1802 musicò *Une aventure de Saint Foix*, caduta interamente; ed *Astolphe et Alba* in due atti, anche nel 1802, che neppure riuscì.

Disgustato di lavorare in una lingua, della quale non possedeva ne comprendeva interamente lo spirito ed il carattere, prese la risoluzione di rinunziare al teatro, e dedicò il rimanente della sua vita artistica all'insegnamento del canto e della composizione. Scrisse pure molte musiche per chiesa, *Messe, Vesperi e Credo* per quattro voci e strumenti, uno *Stabat Mater* in italiano per due soprani con strumenti.

Le partizioni di *Trente et Quarante e D'Auberge en Auberge* sono state pubblicate in Parigi, e l'ultima anche in tedesco per canto e pianoforte.

Dimenticato come compositore dal pubblico francese e, quel ch'è più doloroso, abbandonato interamente dai suoi compatriotti, Angelo Tarchi terminò i suoi giorni in Parigi nel 19 agosto 1814, non vecchio di anni, avendone appena cinquantaquattro, ma logoro dalla fatica.

Il suo nome è ricordato dai soli biografi e degnamente registrato nella storia dell'arte; ma la sua musica è interamente dimenticata.

I. Composizioni di Angelo Tarchi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *Messa* per quattro voci e più strumenti in *re* modo minore per la Domenica *Laetare*.
- (*) 2. *Credo* per quattro voci e più strumenti in *do* modo maggiore.
 3. *Ah! se in vita o mio tesoro*, rondò con più strumenti.
 4. *Vado a sfogar l'affanno*, duettino con più strumenti.
 5. *Mille volte o mio tesoro*, duettino nel *Demetrio* con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *L'Archetello*, Teatro del Conservatorio della Pietà, 1778. — 2. *I Viluppi amorosi*, Teatro Nuovo, 1778. — 3. *Il Barbiere di Arpino*, Napoli, 1779. — 4. *Il Re alla caccia*, idem, 1780. — 5. *La Caccia di Enrico IV*, opera buffa, Teatro Nuovo, 1783. — 6. *I due fratelli Pappamosca*, opera buffa, Roma, Teatro Capranica, 1783. — 7. *Don Falloppio*, id. Teatro Valle, 1784. — 8. *L'Ademira*, Milano, Teatro della Canobbiana, 1784. — 9. *Arianna e Bacco*, Torino, 1785. — 10. *L'Ifigenia in Tauride*, opera seria, Venezia, 1785. — 11. *L'Ariarate*, Milano, carnevale, 1786. — 12. *Publio*, Firenze, primavera, 1787. — 13. *Arminio*, Mantova, estate, 1787. — 14. *Demofonte*, Crema, 1787. — 15. *Il Trionfo di Clelia*, Torino, 1787. — 16. *Il Conte di Saldagna*, Milano, 1787. — 17. *Artaserse*, Mantova, 1787. — 18. *Paolo e Virginia*, Venezia, 1787. — 19. *Le due Rivali*, Roma, primavera, 1788. — 20. *Mitridate*, 1788. — 21. *Antioco*, Milano, 1788. — 22. *Il Disertore*, Londra, 1789. — 23. *Alessandro nelle Indie*, 1789. — 24. *Don Chisciotte*, Parigi, 1789. — 25. *Lo spazzacammino*, Monza, 1789. — 26. *L'Apoteosi d'Ercole*, Venezia, 1789. — 27. *Ézio*, Vicenza, 1789. — 28. *L'Olimpiade*, Roma, 1790. — 29. *La Finta baronessa*, Napoli, 1790. — 31. *Giulio Sabino*, Torino, 1791. — 32. *Adrasto*, Milano, carnevale, 1792. — 33. *Isacco*, oratorio, Mantova, 1792. — 34. *Ester*, Firenze, 1792. — 35. *La Morte di Nerone*, Venezia, 1792. — 36. *Alessandro nelle Indie* (novella musica), Torino, 1793. — 37. *Lo Stravagante*, opera buffa, Bergamo, 1793. — 38. *Le Danaidi*, Milano, 1794. — 39. *L'Impostura dura poco*, idem, 1795. — 40. *Ciro riconosciuto*, Piacenza, 1796. — 41. *La Congiura Pisaniiana*, Milano, 1797. — 42. *Le Cabriolet jaune* (un atto), Parigi, 1798. — 43. *Le Trente et Quarante*, idem, 1798. — 44. *Aurore de Gusman*, idem, 1799. — 45. *D'Auberge en auberge*, idem, 1800. — 46. *Une Aventure de Saint Foix*, idem, 1802. — 47. *Astolphe ed Alba*, idem, 1802. — 48. *Demetrio*.

GAETANO ANDREOZZI

Nacque in Napoli nel 1763. Giovanissimo, fu ammesso come alunno al Conservatorio della Pietà de' Turchini, ove cominciò e finì i suoi studi di canto, di armonia e di contrappunto, sotto la direzione di quei valenti maestri che ivi insegnavano. Apprese poi la composizione dallo zio materno, il gran Nicolò Jommelli.

Scrisse in prima delle *Cantate* per una sola voce e de' *duettini* per due soprani col solo basso. Nel 1779, a sedici anni, uscì dal Conservatorio e si recò a Roma, dove compose per quel teatro Argentina la sua prima opera seria in due atti, *La morte di Cesare*, che piacque. Nel 1789 passò per Firenze, ove scrisse per quel teatro Ducale l'opera *Bajazet*, e, per quello di Livorno, nel medesimo anno, *L' Olimpiade*. Pel teatro San Benedetto di Venezia scrisse *Agésilao*, e pel Regio di Torino *Teodolinda* nel 1781. Nell'anno appresso compose *Catone in Utica* per Milano ed il *Trionfo di Arsace*, in Roma; di poi *La Vergine del Sole* in Genova, ed *Angelica e Medoro* in Venezia nel 1783. Il successo che ottennero la maggior parte delle sopraccennate opere gli fece acquistare una certa rinomanza; e fu invitato dalla corte di Russia, nel 1784, per iscrivere pel teatro di Pietroburgo la *Didone abbandonata* e *Giason e Medea*, che

incontrarono il gusto di quella corte e di quel pubblico freddo e piuttosto severo.

Ritornato in Italia, fece pubblicare per le stampe in Firenze, nel 1786, sei *quartetti* per due violini, viola e basso; e l'anno appresso, pel teatro Argentina di Roma, scrisse la *Virginia*, opera che cadde totalmente. Ad onta di tale insuccesso, venne chiamato nel 1788 per comporre al S. Carlo di Napoli *Sofronia e Oindo*, e nell'autunno dell'anno medesimo *Sesostri*. Nel 1790 scrisse pel teatro del Fondo *La principessa Filofofa*, e nel 1791 *Il finto Cieco* pel teatro Nuovo. L'oratorio *Saul* lo scrisse pel Fondo l'anno 1794; ed *Arsinoe*, opera in due atti, pel S. Carlo nel 1795. Invitato di recarsi a Madrid, ivi compose *Gustavo re di Svezia* (1797); e di ritorno in Napoli fece rappresentare in S. Carlo, nel 1799, l'oratorio *La Passione di G. C.* Nello stesso teatro diede l'opera in due atti *Armida e Rinaldo* nel 1802, e *Piramo e Tisbe* nel 1803. Chiamato in Venezia, scrisse per la Fenice l'ultima sua opera *Giovanna d'Arco* (1805), che meritò unanimi e generali applausi.

Quantunque giovine ancora, per alcune contrarietà avute e per altre ragioni estranee all'arte, prese la ferma risoluzione di abbandonare la carriera teatrale, e, dedicatosi

interamente all'insegnamento del canto, in breve tempo acquistò fama di valentissimo. Ricercato da tutta la nobiltà Napolitana, venne anche invitato a corte per dar lezione alle reali principesse; però a quella che mostrava più attitudine e buon volere d'apprendere, che poi divenne Duchessa di Berry, egli tributava maggior ossequio e predilezione.

L'Andreozzi avea menato in moglie Anna, della distinta famiglia dei Santi di Firenze, artista cantante che esordì come prima donna nel teatro della Pergola nel 1791; e perchè di forme, più che belle, seducenti, e di non comune intelligenza, riportò per vari anni sempre buon successo ne' teatri delle grandi città della penisola. Ella, se non per altre ragioni (che forse pure esistevano), ma per la sola apparente, cioè per l'esercizio della sua professione, dovendo recarsi di città in città, viveva quasi interamente da sé, e se non legalmente, di fatto restava separata dal marito, che, facendo il maestro insegnante, non poteva seguirla. Nell'anno 1811, Anna dei Santi prese impegno di cantare nel teatro di corte in Dresda, ove incontrò il pubblico favore. Ma la curiosità di voler conoscere il merito artistico della moglie del maestro Pæer, che doveva succederle nel posto di prima donna al teatro di Dresda l'anno consecutivo, la determinò a fare un piccolo viaggio di poche ore a Pilsnitz. In compagnia d'un suo favorito amante, lasciò Dresda il giorno 2 giugno, e si recò a Pilsnitz per giudicare la rivale. Terminata la rappresentazione, i due viaggiatori, senza aspettare la dimane, vollero nella notte stessa ritornare a Dresda; ma dopo lungo tratto di via, nel bujo di una notte tempestosa, uno de' due cavalli impennò, rovesciando la carrozza, che andò in pezzi, e la signora Andreoz-

zi ed il suo compagno rimasero morti all'istante. Pervenuta dopo qualche giorno l'infausta nuova al marito, occupato a dar tranquillamente le sue lezioni di canto in Napoli, questi, piuttosto di umore scherzevole, se ne accorò poco, e spesso così ripeteva: « Pare proprio che fosse stata una vera vendetta del cielo, quell'inaspettata e barbara morte che fece la mia già fedele consorte ». Trascorsero alcuni anni, e per trovar poi un conforto, o, come egli diceva, una distrazione alla dolorosa catastrofe coniugale pensò di sposare in seconde nozze un'altra bella donna, d'inferiore condizione sociale, ma troppo giovane per lui, che cominciava sensibilmente a invecchiare. Era molto meno di prima richiesto come maestro di canto, e gli convenne vivere in qualche ristrettezza dappima, che a poco a poco divenne bisogno, e finalmente quasi indigenza. Ridotto in deplorabile stato, colla speranza di trovare dei soccorsi nella munificenza della sua antica reale allieva, prese la risoluzione di recarsi a Parigi, nel 1825. Nè si era ingannato nelle sue aspettative: la Duchessa di Berry lo ricevè affabilmente, gli promise di proteggerlo, lo soccorse pel momento, e colle continue largizioni che prodigavagli e col guadagno che ritraeva dalle lezioni di canto, che per riguardo della Duchessa pote dare a tutte le dame della corte, manteneva la misera famiglia lasciata in Napoli, cioè la moglie e due figliuoli. Non godè però se non per poco tempo de' soccorsi della sua reale benefattrice, perchè morì nel mese di dicembre dell'anno seguente 1826, in età di sessantatré anni, allorchè si preparava a lasciar Parigi per ripatriare, perchè la sua malandata salute mal soffriva la rigidezza di quel clima. Ritornava però ben raccomandato dalla Duchessa di Berry al suo augusto

padre, che allora regnava in Napoli, Francesco I, perchè gli accordasse un qualche posto per non finire nella miseria i suoi giorni.

Gaetano Andreozzi non era un maestro di genio, nè di molta scienza musicale; ma, come la maggior parte dei compositori napoletani, possedeva una certa facilità e

naturalità di melodie più che sufficienti per rendere gradite e piacevoli le sue opere, che certo non eran destinate a sopravvivergli. Però alcune arie ed altri pezzi delle sue produzioni, come per esempio la preghiera del *Saulle*, ebbero successo di voga, non per la loro novità, ma per i pregi intrinseci.

I. Composizioni di Gaetano Andreozzi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Giasone e Medea*, opera seria in due atti, Pietroburgo, 1785.
2. *Sesostri*, S. Carlo, 1788.
3. *Saulle* oratorio, parte 1^a e 2^a, Napoli R. Teatro del Fondo, 1794.
4. *Arsinoe*, opera seria in due atti, Napoli R. Teatro S. Carlo, 1795.
5. *Armida e Rinaldo*, opera seria in due atti, idem, 1802.
6. *Piramo e Tisbe*, opera seria in due atti, idem, 1803.
7. *Il Trionfo d'Alessandro*, opera seria, idem.
8. *Se dal ciel pietosi numi*, rondò per voce di soprano, con violini, viola e basso, 1778.
9. *Domine Deus* per soprano e tenore in *do* modo maggiore con più strumenti.

II. Altre menionate nelle diverse biografie.

1. *La Morte di Cesare*, opera seria, Roma, 1779. — 2. *Bajazet*, opera seria, Teatro Ducale di Firenze, 1780. — 3. *L'Olimpiade*, opera seria, Livorno, 1780. — 4. *Agésilao*, opera seria, Venezia, Teatro San Benedetto, 1781. — 5. *Teodolinda*, opera semiseria, Torino, 1781. — 6. *Catone in Utica*, opera seria, Milano, 1782. — 7. *Il Trionfo d'Arsace*, opera seria, Roma, 1782. — 8. *La Vergine del Sole*, opera seria, Genova, 1783. — 9. *Angelica e Medoro*, Venezia, 1783. — 10. *Didone abbandonata*, opera seria, Pietroburgo, 1784. — 11. *Sei quartetti* per due violini e basso, Firenze, 1787. — 12. *Virginia*, opera seria, Roma, Teatro Argentina, 1787. — 13. *Sofronia ed Olindo*, Napoli, 1788. — 14. *La Principessa filosofa*, Napoli, Real Teatro del Fondo, 1790. — 15. *Il Finto cieco*, Teatro, Nuovo, 1791. — 16. *Le Nozze inaspettate*, Fondo, 1793. — 17. *Il Disprezzo vinto dal disprezzo*, idem, 1795. — 18. *Gustavo Re di Svezia*, Madrid, 1797. — 19. *La Passione di N. S. G. C.* oratorio, Napoli, S. Carlo, 1799. — 20. *Il Ritorno dei numi*, Fondo, 1802. — 21. *Giovanna d'Arco*, opera seria, Venezia, 1805. — 22. *Il Trionfo di Tomiri*, 1807.

FRANCESCO PAOLO PARENTI

Nacque in Napoli il 15 settembre 1764. Ammesso al Conservatorio della Pietà de' Turchini, apprese l'armonia e l'accompagnamento sotto la direzione del Tarantino, dal Sala il contrappunto, e per lo stile ideale ebbe dei consigli dal Traetta. Divenne ottimo compositore e valente maestro di canto. Scrisse per teatri di Napoli e per quelli di Roma le opere buffe: *La Vendemmia*, *Il Matrimonio per fanatismo* ed *I Viaggiatori felici*, e le opere serie: *Antigono*, *Il Re pastore*, *Nitteti*, e *Artaserse*, che tutte ebbero felice successo. Di poi si condusse a Parigi nel 1790, e da prima inserì alcuni suoi pezzi nei *Pellegrini della Mecca*, tradotti dal Gluck per l'Opera Comica; quindi compose

per lo stesso teatro *I due ritratti* ed *I Calzolari* nel 1792. In questo anno fu invitato a dirigere i cori e l'accompagnamento a pianoforte dell'Opera Italiana in Parigi; ma non conservò questo impiego se non per un solo anno, riprendendo poi la sua professione di maestro di canto, e scrivendo in pari tempo l'opera in un atto *L'uomo infelice*, nel 1793, ch'ebbe buon successo. Compose ancora molta musica da chiesa, *Messe* e *Mottetti* nello stile del Palestrina, e più un *Credo* per quattro voci con violini e basso, un *Magnificat* per quattro voci, ed una *Litania* per quattro voci con organo, violini e basso. Morì a Parigi nel 1821, in età di cinquantasette anni.

I. Composizioni di Francesco Paolo Parenti esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Credo* per quattro voci con violini, basso ed organo, in *sol* modo maggiore.
2. *Litanie* per quattro voci con organo e violoncello, in *do* modo minore.
- (*) 3. *Magnificat* per quattro voci, con violini, violettta e basso, in *sol* modo maggiore.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *La Vendemmia*.—2. *I Matrimoni per fanatismo*.—3. *I Viaggiatori felici*,—4. *Antigono*.—5. *Il Re pastore*.—6. *Nitteti*.—7. *Artaserse*.—8. *I due ritratti*, Parigi, 1792.—9. *I Calzolari*, idem, 1792.—10. *L'Uomo infelice*, 1793.—11. *Varie musiche per chiesa*.

GIUSEPPE FARINELLI

Nato in Este nel Padovano il 7 maggio 1769, fece i suoi primi studi musicali sotto la direzione del maestro Lionelli, e li continuò poi in Venezia sotto il Martinelli. In età di sedici anni, fu ammesso al Conservatorio della Pietà dei Turchini, di cui fu primo alunno, e vi ebbe per maestri il Barbiello pel canto, il Sala pel contrappunto, e per la composizione Giacomo Tritto.

Uscito giovanissimo dal Conservatorio, si dedicò interamente alla palestra teatrale; e quantunque imitatore dello stile del Cimarosa, pure ebbe buon successo in quasi tutte le città d'Italia, ove compose un gran numero di opere, a cominciare dal *Dottorato di Pulcinella*, scritto per Napoli nel 1792, fino alla cantata *Urania*, eseguita a Trieste il 1829. Nel 1819 era stato nominato maestro di cappella di quella cattedrale.

Il Farinelli venne forse troppo severamente giudicato dal Fétis e da qualche altro biografo; i quali lo ascrissero nel novero de' compositori di second' ordine, perchè, a loro dire, non ebbe a segnalarsi per genio, e neppure per invenzione.

È bensì vero che i luminosi successi dei suoi spartiti non furono disconosciuti, ma vennero attribuiti alla fecondità e naturalezza della sua melodia, ad una certa maniera

semplice di condurre le arie, e principalmente ad una buona disposizione dei pezzi concertati, e lo dissero imitatore qualche volta felicissimo, tanto di giungere persino a far credere un duetto introdotto nel *Matrimonio segreto* fattura proprio del Cimarosa.

Se a tanto coi suoi studi poteva arrivare il Farinelli, a nostro avviso non è da ritenersi fra l'infinita schiera de' medioeri, ma piuttosto fra i primi del suo tempo. Il grandissimo numero delle sue composizioni, specialmente teatrali, in ogni genere, dimostrerebbe che era profondo conoscitore della scienza musicale; in una parola, per conto nostro, lo riputeremmo meritevole di fama più chiara.

L'indole di questo libro non ci consente di analizzarne ad una ad una le opere musicali, per apprezzare giustamente il merito relativo e rilevarne i pregi; ci limiteremo solo ad esporre in fine di questa biografia la lunga serie delle sue opere, più compiutamente che per noi si potrà, onde altri si trovi in grado, volendo, di stabilire che il maestro veneto doveva e deve essere collocato in un grado più eminente di quello in cui lo pone il chiaro autore della *Biographie Universelle*.

Un fatto, che senza alcun dubbio dimostra essere stato il Farinelli

considerato fra i migliori maestri suoi contemporanei, si rileva dalle seguenti circostanze.

Nella stagione teatrale 1802-1803, gli spettacoli del gran teatro La Fenice di Venezia andavano di male in peggio. L'opera nuova, *Edipo* dello Zingarelli, andava in iscena nel 25 dicembre 1802, con un esito mediocre. L'impresa dovette ricorrere al ripiego di far eseguire per alquante sere gli *Orazi e i Curiazi*, opera di sicuro successo, la quale si sostenne anche per la speranza che il maestro Raffaele Orgitano, scritturato per la seconda opera nuova, si affrettasse di compiere il suo spartito. Ma, caduto quel compositore gravemente ammalato, non potette più adempiere i suoi impegni. In tale frangente l'impresario Cavos per soddisfare l'obbligo assunto, invitò il maestro Farinelli, richiamandolo apposta da Roma, ove trovavasi per aver dato al teatro Valle un'opera nuova scritta per quella stagione carnevalesca. Ed il nostro maestro, in pochissimi giorni, giungeva a corrispondere alla fiducia che in lui era stata riposta. E per mostrare anche di più in quantastima egli fosse tenuto, riportiamo per esteso ciò che si legge nella *Gazzetta dei teatri d'Italia*, n. 2 pagina X (Roma, Pucinelli, 1803)— « La relazione da Venezia in data 7 febbraio di detto anno è in questi termini: L'altro ieri sera fu prodotta nel nobile teatro la Fenice la nuova opera del signor Sograffi (sic) *La caduta della nuova Cartagine*, posta in musica dal rinomato signor maestro Farinelli. Buona condotta ed interessanti colpi iscenici sono il frutto del lavoro del valente Poeta. Il breve spazio di giorni impiegati dal maestro nella composizione del-

la musica, se non produsse nel suo totale una delle consuete opere del signor Farinelli, non mancano per questo in essa i migliori pezzi, che spieghino il genio e la cognizione del loro autore ».

Si può dunque concludere che se il maestro Farinelli fosse davvero stato di seconda categoria, il Cavos non avrebbe arrischiato di richiamarlo da Roma perchè scrivesse in meno di un mese un'opera nuova, col pericolo di produrre alla Fenice un secondo fiasco dopo il cattivo successo della musica dello Zingarelli, che era certo un maestro di alta e stabilita rinomanza.

D'altra parte, gli spartiti delle farse *Teresae Claudio*, *Un effetto naturale*, della *Ginevra* dramma semiserio, e dell'opera seria *I Riti di Efeso*, per tacere di parecchi altri, sono lavori musicali da far riconoscere quel maestro per un compositore di non piccola valentia.

Il Farinelli compose ancora per chiesa le seguenti opere: *Messe* per due e tre voci; altra per quattro voci in *re*, ed altra per cinque voci; *Messa* pastorale per quattro voci; altra *idem* per due voci in *sol*; *Dixit Dominus* per quattro voci in *re*; altro per cinque voci in *do*; *Te Deum* per quattro voci in *la*; altro per due voci in *re*; *Responsorii* di S. Antonio per quattro voci; *Laudate pueri* per quattro voci; *Credo* per due voci; *Miserere* per quattro voci; *Improperia* pel Venerdì Santo per quattro voci; *Stabat Mater* per due voci. Tutte coteste opere chiesastiche sono con accompagnamento d'orchestra.

Il Farinelli morì in Trieste il 12 dicembre 1836, in età di anni sessantasette; e Luigi Ricci ne prese il posto nella Basilica di quella città l'anno 1837.

I. Composizioni di Giuseppe Farinelli esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Il Dottorato di Pulcinella*, farsa, Napoli, 1792.
2. *Il Regno del Messia*, oratorio, parte 1^a e 2^a, 1795.
3. *L'Uomo indolente*, opera semiseria in due atti, Nuovo, 1795.
4. *Il nuovo savio della Grecia*, opera semiseria in due atti, Fondo, 1796.
5. *Teresa e Claudio*, farsa, Venezia, 1801; Napoli, Fiorentini, 1803.
6. *L'Inganno non dura*, opera seria in due atti, Fiorentini, 1804.
7. *I Riti d'Efeso*, Venezia, 1804.
8. *La Locandiera*, Padova, 1805; Fiorentini, 1805.
9. Atto 2^o dell' *Ines de Castro* di vari autori, S. Carlo, 1806.
10. *Climene*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1807.
11. *Oristea*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1814.
- (*) 12. *Christus* per mercoledì, giovedì e venerdì santo per voce sola con cori ed orchestra, in *mi* bemolle modo maggiore, 1793.
- (*) 13. Altro idem, con orchestra in *mi* bemolle modo maggiore, 1795.
14. *Mottetto* per quattro voci e più strumenti in *re* modo minore.
15. Coro in *mi* bemolle modo maggiore.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Soldano duca degli Scedesi*, Venezia, 1797. — 2. *L'Amor sincero*, Milano, 1799. — 3. *Bandiera d'ogni cento*, ossia *L'Amante per forza*, Venezia, 1800. — 4. *Annetta*, ossia *La Virtù trionfa*, idem, 1800. — 5. *Il Conte Rovinazzo*, idem, 1800. — 6. *Una Cosa strana!*, idem, 1800. — 7. *Italia al tempio della pace*, Venezia, 1801. — 8. *Giulietta*, Parma, 1802. — 9. *Il Cid delle Spagne*, Venezia, 1802. — 10. *La Pulcella di Rab*, Trieste, 1802. — 11. *Le Lagrime d'una vedova*, Padova, 1802. — 12. *Pamela*, Venezia, 1802. — 13. *Chi dura vince*, Roma, 1803. — 14. *La Caduta della nuova Cartagine*, Venezia, 1803. — 15. *Attila*, Firenze, 1803. — 16. *Un Effetto naturale*, Venezia, 1803. — 17. *Il Ventaglio*, Padova, 1803. — 18. *Oro senza oro*, Roma, 1804. — 19. *La tragedia finisce in commedia*, Venezia, 1804. — 20. *Il Pranzo inaspettato*, Vicenza, 1804. — 21. *Odoardo e Carlotta*, Venezia, 1804. — 22. *La Vergine del sole*, idem, 1805. — 23. *Il Finto sordo*, Milano, 1805. — 24. *Stravaganza e puntiglio*, Venezia, 1806. — 25. *Il Testamento e seicento mille franchi*, idem, 1806. — 26. *L'Amico dell'uomo*, idem, 1807. — 27. *Calliroe*, idem, 1808. — 28. *Il Nuovo destino*, idem, 1808. — 29. *Il Colpevole salvato dalla colpa*, idem, 1809. — 30. *L'Incognita*, idem, 1809. — 31. *Attila* (rinnovato), idem, 1810. — 32. *La Terza lettera ed il terzo Martinello*, idem, 1810. — 33. *Non precipitare i giudizi*, ossia *La vera gratitudine*, idem, 1810. — 34. *La Contadina bizzarra (La Contadina di spirito?)*, Milano, 1810. — 35. *Annibale in Capua*, idem, 1811. — 36. *Amor muto*, Venezia, 1811. — 37. *Idomeneo*, idem, 1812. — 38. *Ginevra degli Almieri*, idem, 1812. — 39. *Lauro e Lidia*, Torino, 1813. — 40. *Il Matrimonio per concorso*, idem, 1813. — 41. *Scipione in Cartagine*, Torino, 1815. — 42. *Vittorino*, Venezia, 1815. — 43. *Il Vero eroismo*, ossia *Adria serenata*, idem, 1815. — 44. *Zoraida*, idem, 1816. — 45. *Chiarina*, Milano, 1816. — 46. *La Presenza del nome*, Venezia, 1816. — 47. *La Donna di Bessarabia*, idem, 1817. — 48. *Egeria*, Trieste, 1826. — 49. *Idea*, idem, 1827. — 50. *Urania*, idem, 1829. — 51. *L'Amor sincero*. — Da taluni si attribuiscono al Farinelli: *Raggiari e sorprese*, *Tobia*, *Il Trionfo d'Emilio*, *La Finta sposa*, *Il Duello per compimento*, *Adriano in Siria*, *La Donna di genio volatile*, *Una in bene ed una in male*, *La Casa da vendere*; ma non si hanno dati sicuri per stabilire che tutte od alcune di esse appartengano al Farinelli, ed anzi per qualcuna si avrebbero elementi per escluderla affatto.

LUIGI NICCOLINI

Luigi Niccolini, fratello dell'architetto Comm. Antonio Niccolini, nacque in Pistoja nel 1769. Molto giovane ancora, si recò in Firenze per cominciare i suoi studi musicali sotto la direzione di Marco Rutini; il quale, dopo di averlo bene iniziato nei sani principii dell'arte, gli diede il consiglio di lasciar Firenze e prendere la volta di Napoli, per entrar alunno nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, ove in quel tempo dirigeva gli studi musicali Nicola Sala; e da questo apprese il contrappunto e la composizione. Tritto e Paisiello poi gli diedero de' consigli sì per la condotta dei pezzi di musica vocale, come per la maniera di orchestrare. Uscito dal Conservatorio nel 1786, scrisse una *Can-*

tata per voce sola di soprano con accompagnamento di quartetto a corde. Nel 1787 compose la musica di alcuni balletti pel real teatro S. Carlo a Napoli. Trascorsi due anni, verso il 1789, da Leopoldo Gran Duca di Toscana venne nominato maestro di cappella della Cattedrale di Livorno.

Luigi Niccolini compose pure gran quantità di musica sacra, assai stimata dagli eruditi dell'arte, dottamente e liturgicamente scritta, e molti divertimenti teatrali che rimasero inediti.

Cessò di vivere in Livorno nell'anno 1829, lasciando onorata memoria di sè e del suo sapere musicale.

I. Composizioni di Luigi Niccolini esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Cantata* per voce sola di soprano con accompagnamento di quartetto a corde, 1786.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. Due balletti eseguiti nel Teatro di S. Carlo. — 2. *Messe, Dixit, Litanie*, e svariata altra musica chiesastica, espressamente composta per la Cattedrale di Livorno.

VALENTINO FIORAVANTI

Fu compositore e maestro della Cappella Giulia in S. Pietro. Nacque in Roma nel 1770 (1); e dopo di avere appreso i principii della musica da un vecchio abate romano, e fatti, sotto il maestro Jannacconi, gli studi di contrappunto, fu dal padre inviato in Napoli perchè si fosse dedicato fondatamente alla composizione e si fosse perfezionato nell'arte di strumentare. Il Fétis dice che fosse stato allievo del Conservatorio della Pietà dei Turchini; ma il maestro Vincenzo Fioravanti, figlio di Valentino, mi assicurava che suo padre non fu mai nei Conservatorii di Musica che allora esistevano in Napoli; bensì era allievo di Nicola Sala, in quel tempo maestro insegnante alla Pietà, ove recavasi tutti i giorni a prendere dal Sala le sue lezioni, ed assisteva ai concerti e a tutti gli esercizi che da quegli alunni si facevano (2). E solo per ciò deve ritenersi come appartenente alla nostra scuola ed essere collocato fra gli allievi di questo Conservatorio (3).

Il Gerber cita un'opera intitolata *Il re dei Mori*, di un tal Pietro F. rappresentata in Roma nel 1787,

che egli, non si sa perchè, attribuisce al Fioravanti, ed il Fétis, non avendo trovata alcuna indicazione di quest'opera negli almanacchi degli spettacoli italiani, riporta come la più antica tra le opere del Fioravanti quella che ha per titolo *Con i matti il savio la perde*, ovvero *Le pazzie a vicenda*, che nel 1791 fu rappresentata al teatro della Pergola di Firenze. Ma, invece, la prima opera del Fioravanti è intitolata: *Gl'inganni fortunati*, e fu rappresentata al teatro del Fondo nel 1788 (4). Dal 1791 in poi scrisse un grandissimo numero di opere, per i principali teatri d'Italia e stranieri, che più o meno piacquero tutte per la spontaneità delle idee e per lo stile leggiadro e vivace. Tra queste ebbero maggior successo: *Le cantatrici villane* (5), *I Raggiri ciarlataneschi*, *Il Bello piace a tutti* e *La Contessa di Fersen* ossia *La Moglie di due mariti*. Chiamato in Lisbona per dirigere quel teatro italiano, vi compose *La Camilla*, che ebbe clamoroso successo. Dopo cinque anni di dimora in quella capitale, prima di ritornare in Italia, passò per Parigi

(1) Il Marchese di Villarosa andò errato scrivendo che il Fioravanti fosse napoletano.

(2) Conservo una lettera del maestro Vincenzo a me diretta, dalla quale ho rilevato questo ed altri particolari.

(3) Vedi la nota a pag. 174 del vol. II

(4) Nel libretto che si conserva in questo ar-

chivio è detto: « musica del signor Valentino Fioravanti, maestro di cappella romano ».

(5) Quest'opera in un atto solo fu rappresentata a Venezia nel 1802 col titolo *Le Virtuose ridicole*. Fu poi ampliata in due atti, pel teatro Fiorentini di Napoli nel 1803, col nuovo titolo *Le cantatrici villane*.

nel 1806, e con soddisfazione vide la lieta accoglienza che il pubblico francese faceva alle sue *Cantatrici villane* (1); anzi a causa di un tale splendido successo ebbe invito da quella direzione di scrivere per l'anno appresso, 1807, *I Virtuosi ambulanti*, che fu rappresentata il 26 settembre al teatro dell'Imperatrice. Quest'opera produsse tanto entusiasmo, che la terza sera, sedendo il maestro al cembalo, come allora si costumava, da un palco vicino gli venne offerta una corona d'alloro (2). Il soggetto de' *Virtuosi ambulanti* era stato ricavato dall'antica opera comica del Picard, intitolata *I Comici ambulanti*.

Abbandonando la Francia, scrisse altre opere per i teatri d'Italia, e di ritorno in Napoli compose pel teatro de' Fiorentini, nell'anno 1817, i tre *Comingio*, cioè *Gli Amori di Adelaide e Comingio*; *Adelaide maritata e Comingio pittore*; *Adelaide e Comingio romiti*, ossia *La Morte di Adelaide*. Questa trilogia incontrò talmente il gusto del pubblico, che per molti anni fu ripetuta sempre con gran successo, e specialmente l'ultima parte, che si è rappresentata fino a pochi anni fa in tempo di quaresima nei piccoli teatri di Napoli. Il pubblico accorreva in folla a sentirla, prendendo sempre vivo interesse alle sventure di quei personaggi, espresse con una musica vera, patetica e sentitamente passionata, la quale commuove e diletta.

(1) Come questa musica fosse sommamente piaciuta a Napoleone Buonaparte, l'abbiamo accennato nella biografia del Paisiello, per l'equivoco in cui era Napoleone sull'autore di quell'opera. (V. volume II, pag. 270).

(2) Un'aria buffa ed un duetto di quest'opera, ed il terzetto delle *Cantatrici Villane*, sono i pezzi di musica del Fioravanti maggiormente apprezzati.

(3) Il Cimarosa diceva ai suoi amici: « Quando mi trovo a comporre nella stessa città con Paisiello o con Guglielmi, cerco di fare il meglio che posso per batterli e trionfare su di loro. Ma quando scrivo contemporaneamente con quel buffoncello di Fioravanti, io temo di soccom-

In generale, la musica del Fioravanti è notevole nel genere buffo per una forza comica molto vivace (3). È però dispiacevole che le sue idee manchino quasi sempre di originalità, e qualche volta cadano anche nel triviale. La voga ch'ebbero alcune delle sue opere si deve alla gaiezza franca e naturale ed alla buona disposizione delle frasi principali della sua musica. Si disputava se a lui od al Cimarosa dovesse attribuirsi l'invenzione dei così detti *parlanti* sotto un motivo ostinato nelle opere buffe; ma è certo che, se non fu il primo a comporli, alcuni dei suoi *parlanti* meritamente possono dirsi eguali a quelli dell'immortale autore del *Matrimonio segreto*, e bastano a dimostrarlo le arie buffe: « Ah! si parla, si parla! »; « Babbeo, vi ca gnò pate tene mente! »; « Napole, 'nche te vecol »; « Eccolo cca, veditelo, Don Bartommeo Palammeta », e tante altre che per brevità tralascio. Fu anche poeta e scrisse molti libretti, e tra gli altri quello dell'opera *La Contessa di Fersen*.

Le ultime sue opere sono state *La Contessa di Fersen* rappresentata ai Fiorentini ed *Il Ciabattino* composta pel teatro Nuovo di Napoli, ed entrambe ebbero felice successo.

L'abate Baini s'inganna, quando nel suo catalogo dei maestri della Cappella Giulia in S. Pietro, dice che il Fioravanti successe al Janacconi il 23 giugno 1816. Il figlio mi assicura ch'egli invece vi fu no-

bere al paragone, non certo per merito musicale, che in verità (modestia a parte) mi credo a lui superiore; ma per quello sue scappatine buffe, per i suoi geniali *parlanti*, e per quei pezzi così concitati che egli ha in questo genere, con tanta sveltezza, leggiadria e bel garbo, che producono sempre un sicuro effetto, per cui gli applausi non mancano mai. Finiva poi con la frase in dialetto napoletano: « *Stu peccerillo che mmò è asciuto, mme dà nu poco de tuosocco* » (Questo ragazzo esordiente mi dà impaccio). Ciò mi è stato riferito dal figlio del Cimarosa, e piace mi riportarlo, perchè credo sia il più bello elogio che far si possa del Fioravanti.

minato dopo lo Zingarelli; ed il Kandler, nella sua notizia sopra lo stato della musica di Roma, è della nostra stessa opinione.

La musica chiesatica del Fioravanti, e quella propriamente detta *concertata*, è dottamente elaborata. Scrisse molte *messe* e dei *mottetti* per uno e due cori; una *Salve Regina* per quattro voci; uno *Stabat Mater* per tre voci con orchestra; un *Miserere* in italiano per tre soprani con violini, viola, basso ed organo; altro alla Palestrina per cinque voci di concerto con pieni; un *Te Deum* per due cori: un *Discirae* per otto voci reali con orchestra; e

merita poi particolar menzione il salmo *Laetatus sum in eis*. Quasi tutta questa musica trovasi in Roma manoscritta.

Il Fioravanti era di un carattere gaio e faceto, dolce, cortese e di gentili maniere. Gli ultimi anni li visse ritirato e quasi dimenticato dagli Italiani non solo, ma benanche dagli abitanti di Roma. Passava e divideva il suo tempo tra le tenere cure della famiglia ed il disimpegno della sua professione. In un viaggio che fece da Roma a Napoli, ammalò, giungendo a Capua, e vi morì il 16 giugno del 1837, di sessantasette anni.

I. Composizioni di Valentino Fioravanti esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Il Matrimonio per magia*, farsa, Napoli Fiorentini, 1794.
2. *Livietta e Giannino*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1795.
3. *I Puntigli per equivoco*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1796.
4. *L'Innocente ambizione*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1797.
5. *Amore per interesse*, opera buffa in due atti, Teatro del Fondo, 1797.
6. *Il Furbo contro il furbo*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1797.
7. *Amore a dispetto*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1798.
8. *Ambizione punita*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1800.
9. *L'Acaro*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo, 1800.
10. *Il Villano in angustie*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo, 1801, poi rappresentata a Parigi nel 1807.
11. *La Camilla*, opera semiseria in tre atti, Lisbona, 1801.
12. *La Capricciosa pentita*, opera buffa, Milano 1802, poi rifatta per Venezia col titolo *Capriccio e pentimento*, nel 1810, e poi rappresentata ai Fiorentini in Napoli, nel 1812.
13. *Le Cantatrici villane*, opera buffa Rifatta in due atti pel Teatro Fiorentini 1803, poi rappresentata a Parigi nel 1806.
14. *L'Astuta in amore*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1803.
- (*) 15. *I Virtuosi ambulanti*, opera buffa in due atti, Parigi, 1807, poi rappresentata in Napoli ai Fiorentini, 1816.
16. *I Raggiri ciarlataneschi*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1808.
17. *La Bella Carbonara*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1809.
18. *Semplicità ed astuzia*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1810.
19. *Raoul de Crequi*, opera semiseria in tre atti, Teatro Nuovo, 1811.
20. *Le Nozze per puntiglio*, farsa, Teatro Nuovo, 1811.
21. *La Foresta di Hermannstadt*, opera buffa, Teatro Nuovo, 1812.
- (*) 22. *Nefte*, componimento lirico-tragico in due atti. S. Carlo 1813.

23. *L'Africano generoso*, opera semiseria in due atti, San Carlo, 1814.
- (*) 24. *Inganni ed amori*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1814.
25. *Adelson e Salvini*, opera semiseria in tre atti, Fiorentini, 1816.
- (*) 26. *Gli amori di Adelaide e Comingio*, opera semiseria in tre atti, Fiorentini, 1817.
27. *Adelaide maritata e Comingio pittore*, opera semiseria in tre atti, Fiorentini, 1817.
28. *Adelaide e Comingio romiti*, ossia *La Morte di Adelaide*, opera seria in due atti, Fiorentini, quaresima del 1818.
29. *Paolina e Susanna*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1819.
30. *La Contessa di Fersen*, o *La Moglie di due mariti*, opera semiseria in due atti, Fiorentini, 1820.
31. *Il Ciabattino*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1822.
32. *Ogni eccesso è vizioso*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1823.
33. *La Donna di genio bizzarro*, opera buffa in due atti.
34. *Ah! che la dolce calma*, aria nel *Furbo male accorto*.
35. *Luci care ed amoroze*, duetto nella *Bella Carbonara*.
36. *Se d'amarla non lasciate*, duetto per due soprani con violini e basso.
37. *L'Amor che io serbo in petto*, aria nell'*Audacia fortunata*.
38. *Sto sbattuto, sto stunato*, terzetto per soprano e due bassi con più strumenti.
39. *Ah! non son io che parlo*, aria con più strumenti.
40. N. 12 ariette per soprano con accompagnamento d'arpa, pianoforte o chitarra francese.
41. *Son qua mio tesoro*, quintetto per soprano, contralto, tenore e due bassi con più strumenti.
- (*) 42. *Miserere* per cinque voci di concerto con pieni alla Palestrina, in la modo minore.
43. Tre arie—Due duetti.
44. Cavatina e Terzetto finale nell'opera *Adelaide maritata*.
45. *Ah! non è ver*, Duetto nella *Morte di Adelaide*.
46. *Torna o cara*, Duetto nell'*Adelson e Salvini*.
47. *Oh sospirate mura*, Terzetto nelle *Cantatrici villane*.
48. *Vedrai! farò l che tento*, Aria idem.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Il Re dei mori(?)* Roma, 1787.—2. *Gli Inganni fortunati*, Napoli, 1788.—3. *Con i matti il savio la perde*, ovvero *Le Pazzie a vicenda*, Firenze, Teatro della Pergola, 1791.—4. *Le Vicende amorose*, Napoli, 1794.—5. *L'Amore immaginario*, idem, 1794.—6. *L'Audacia fortunata*, idem, 1794.—7. *Gli Amanti comici*, Milano, 1796.—8. *La Schiava fortunata*, Napoli, 1796.—9. *L'Impresario in angustie*, idem, 1797.—10. *Il Babbeo parigino*, 1797.—11. *Lo Sposo senza moglie*, Napoli, 1799.—12. *Cillenio pastore*, idem, 1800.—13. *La Forza del giuramento*, Lisbona, 1801.—14. *La Schiava di due padroni*, Milano, 1803.—15. *L'Orgoglio avvilto*, Milano, 1803.—16. *Il Giudizio di Paride*, ossia *I Rivali ridicoli*, Roma, 1809.—17. *Adelaide maritata*, Napoli, 1812.—18. *L'Oracolo di Cuma*, idem, 1815.—19. *Il Solitario di Posilipo*, idem, 1816.—20. *Amore aguzza l'ingegno*, farsa.—21. *Le Avventure di Bertoldino*.—22. *La Canta-*

trice bizzarra.—23 *Il Bello piace a tutti*.—24 *L'Astuta*.—25 *La Contadina bizzarra*.—26 *La Fortunata combinazione*.—27 *L'Inganno cade sopra l'ingannatore*.—28 *I Viaggiatori ridicoli*.—29 *Lo Sposo che più accomoda*.—29. Molte messe e mottetti per uno e due cori.—30 *Salve Regina*, per quattro voci.—31 *Stabat Mater* per tre voci con orchestra.—32 *Miserere* in italiano per tre soprani, con violini, viole ed organo.—33 *Te Deum* per due cori con orchestra.—34 *Dies irae* per otto voci con orchestra.—Tutte queste opere sacre si trovano in Roma manoscritte.

35. *Il Bello piace a tutti* per quattro voci con orchestra.
 36. *L'Astuta* per quattro voci con orchestra.
 37. *La Contadina bizzarra* per quattro voci con orchestra.
 38. *La Fortunata combinazione* per quattro voci con orchestra.
 39. *L'Inganno cade sopra l'ingannatore* per quattro voci con orchestra.
 40. *I Viaggiatori ridicoli* per quattro voci con orchestra.
 41. *Lo Sposo che più accomoda* per quattro voci con orchestra.
 42. *Salve Regina* per quattro voci con orchestra.
 43. *Stabat Mater* per tre voci con orchestra.
 44. *Miserere* in italiano per tre soprani con violini, viole ed organo.
 45. *Te Deum* per due cori con orchestra.
 46. *Dies irae* per otto voci con orchestra.

I. ALTO MANTOVANO DELLO STABATO MATER

1. *Stabat Mater* per tre voci con orchestra.
 2. *Stabat Mater* per quattro voci con orchestra.
 3. *Stabat Mater* per cinque voci con orchestra.
 4. *Stabat Mater* per sei voci con orchestra.
 5. *Stabat Mater* per sette voci con orchestra.
 6. *Stabat Mater* per otto voci con orchestra.
 7. *Stabat Mater* per nove voci con orchestra.
 8. *Stabat Mater* per dieci voci con orchestra.
 9. *Stabat Mater* per undici voci con orchestra.
 10. *Stabat Mater* per dodici voci con orchestra.

ERCOLE PAGANINI (2)

Maestrino primo alunno del Conservatorio della Pietà dei Turchini (1), nacque a Ferrara nel 1770 e non a Napoli, come è detto nella *Serie cronologica delle rappresentazioni dei teatri di Milano*. Compiti i suoi studi sotto la direzione di Tritto e di Sala, andò a Milano, e vi scrisse nel 1808 *La conquista del Messico*, nel 1809 *Le rivali ge-*

nerose e nel 1810 *I Filosofi al cimento*. Queste opere non mancano di pregi.

Vanno annoverate sotto il suo nome due altre opere: *Cesare in Egitto* e *Demetrio in Rodi*; ma non si sa dove e quando fossero rappresentate. Scrisse anche molta musica ecclesiastica. Neppure si sa quando e dove morì.

(1) Vedi vol. II pag. 121, nota, e vol. III, biografia di DOMENICO TRITTO.

I. Composizioni di Ercole Paganini esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *L'Uomo contento*, cantata tratta dal Salmo 99, tradotta dal Mattei, 1795.
- (*) 2. *Christus*, per la Settimana Santa, 1797.
- (*) 3. *Flottola* (2) composta pel sedile di Saggio Montagna, 1798.
4. *Coro* a 4 voci in *fa*.
5. *Mottetto*, in *re*.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *La Conquista del Messico*, Milano, 1808. — 2. *Le Rivali generose*, idem, 1809. — 3. *I Filosofi al cimento*, idem, 1810. — 4. *Cesare in Egitto*. — 5. *Demetrio in Rodi*.

(2) Sul significato di questa parola, vedi vol. II, pag. 80.

GASPARE LUIGI SPONTINI

Nacque in Majolati, villaggio nella Marca d'Ancona presso Jesi, il 14 novembre 1774. Destinato da' suoi parenti allo stato chiesastico, fu affidato ad un zio, Giuseppe Spontini, curato della succursale di Jesi, che in età di otto anni gli fece cominciare gli studi letterarii indispensabili per lo stato sacerdotale. Una circostanza impreveduta mostrò che non era quella la sua inclinazione. Fu chiamato a Jesi un fabbricante di organi di Recanati per nome Crudeli, a costruire un organo per la chiesa, ove lo zio Giuseppe era vice-curato. Durante il tempo del lavoro, fu ospite del curato, e sonava spesso un clavicembalo ch'egli vi aveva fatto trasportare. Il giovanetto Gaspare non si allontanava mai dal Crudeli quando questi sonava, e l'ascoltava con attenzione giunta a grande ammirazione: di poi, nell'assenza di lui, cercava d'imitare ciò che aveva inteso. Il Crudeli comprese subito che in quel fanciullo vi era il germe d'un ingegno musicale che bisognava coltivare. Ne parlò al curato, ma questi, lungi dall'accondiscendere, minacciò il nipote di punirlo severamente se non consentiva a prender l'abito chiesastico. Il giovanetto, per scansare la punizione, fuggì di casa, e si recò a Monte San Vito, castello situato nel di-

stretto di Ancona, ove trovavasi un fratello di sua madre. Il quale l'accorse con amorevolezza e lo mise sotto la direzione di Quintiliani, maestro di cappella del luogo, il quale lo guidò nei primi studi musicali. Dopo un anno di dimora, ritornò dallo zio Giuseppe ch'egli amava, e che, ammaestrato dall'esperienza, non insistè più per farlo divenir prete; e volendo invece che si occupasse esclusivamente dello studio della musica, lo affidò alle cure del cantante Ciafolati e dell'organista Menghini; nè pago di ciò, lo fece entrare nella scuola di Bartoli, maestro di cappella di Jesi, donde Spontini passò in quella del maestro Bonanni della Cappella del Masaccio. Tutti contribuirono a renderlo idoneo ad essere ammesso nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, in Napoli, ove fu ricevuto nel 1791. Nicola Sala e Giacomo Tritto furono i suoi maestri di contrappunto e di composizione. In un concorso che fecero gli alunni della Pietà de' Turchini nel 5 agosto 1795 pel posto che uno di essi doveva occupare di quarto maestro, il giovanetto Spontini fu uno dei candidati, e dalla commissione esaminatrice, composta de' maestri Sala, Tritto e Salini, venne disapprovato, ed il posto fu dato invece all'alunno Leone (1).

(1) In questo Archivio musicale si conserva

lo scritto autografo dello Spontini e degli altri

Dopo quel concorso e quello smacco, si dedicò con tutta alacrità allo studio; ed i progressi che fece furono rapidi tanto, che, sorpassati i compagni, divenne il primo tra i maestrini. Le sue prime composizioni furono alcune cantate e alcuni pezzi chiesastici, che faceva eseguire nei conventi di Napoli e dei contorni.

Nel 1796 venne richiesto da un certo Sismondi, direttore del teatro Argentina in Roma, per iscrivere un' opera; e partì da Napoli abbandonando furtivamente il Conservatorio. Contava allora ventidue anni. L' opera ebbe il titolo *I puntigli delle donne*, ed in grazia del brillante successo, e per la benevolenza che il gran Piccini aveva per lui, venne, al ritorno, riammesso nel Conservatorio. Guidato da sì valente maestro, scrisse ancora per Roma una seconda opera, *L'eroismo ridicolo*, nel 1797, che fu seguita da una terza, *Il finto pittore*; ed ebbero tutte buon successo. Di poi per Firenze compose *Il Tesoro riconosciuto*, *L'isola disabitata*, e l' opera *Chi più guarda meno vede*, nel 1798. Ritornato in Napoli, scrisse l'anno appresso *La Fuga in maschera* e *L' Amore segreto*.

Essendo stata Napoli in questo tempo occupata dall'esercito francese, Domenico Cimarosa rifiutò di seguire la corte Borbonica in Palermo; e lo Spontini invece ne accettò l'offerta. Colà scrisse *I quindri parlanti*, *Sofronia ed Ulindo* e *Gli Elisi delusi*, nel 1800. Nel medesimo tempo egli si occupava ad insegnare il canto; ma verso la fine

dello stesso anno, sentendosi deteriorare in salute, a causa dell'aria che poco gli si confaceva, determinò di abbandonare la Sicilia. Nel 1801 scrisse in Roma *Gli Amanti in cimento*, ossia *Il Geloso audace*. Chiamato in Venezia, compose prima per la celebre Morichelli *La Principessa d'Amalfi*, il cui titolo per le circostanze politiche dei tempi fu cambiato in quello di *Adelina Senese*, e di poi *Le metamorfosi di Pasquale*. Tutte queste opere, scritte in cinque anni, dal 1796 al 1801, mostrano in lui un fedele continuatore del Piccini, piuttosto che un ingegno originale, come fu poi. Intimo di una famiglia siciliana, si unì con quella per recarsi a Marsiglia, dove soggiornò qualche tempo; e di là si recò a Parigi in sul principio del 1803. Cominciò da prima a dare lezioni di canto. Era pieno di fiducia nel suo avvenire, e non s'ingannava. Le sue premure si rivolsero a far rappresentare al Teatro Italiano una delle sue opere, *La finta filosofa*, scritta, come si è detto sopra, in Napoli, e gli riuscì di farla andar in iscena nel volgere del 1803. Fu bene accolta, ed ebbe molte rappresentazioni. Ne furono esecutori il tenore Nozzari e la signora Belloc. Meno fortunata però fu, nello stesso anno, al Teatro Feydeau, l' opera in un atto intitolata *Julie*, che cadde completamente, e fu cancellata dal repertorio. Lo Spontini ne corresse la musica, facendo alcuni cambiamenti, rifacendo interi pezzi, aggiugnendone altri, e fu riprodotta così modificata il 12 marzo del 1804 sotto il novello

alunni che concorsero, con la motivata decisione dei maestri esaminatori; ed ora è interessante paragonare lo Spontini di quei primi tempi con l' autore della *Vestale* e del *Fernando Cortez*: Di venuto illustre, e ritornato in Napoli nel 1835, fu a visitare l'archivio di questo Collegio, e mi domandò che gli mostrassi qualche pregevole autografo dei nostri grandi maestri passati. Io trassi fuori quel Concorso dell' agosto 1795 e glielo presentai. Egli, osservandolo,

si commosse alle lagrime, poi esclamò: « Chi me l'avesse detto che, dopo quarant'anni, dovevo arrossire di queste meschie e sconce note! Laceratele, gettatele al fuoco, mio carissimo Florino, è questo il migliore uso che ne potete fare. » « Al contrario », io ripresi a dir, « penso meglio, per la storia dell'arte, porle fra la *Vestale* ed il *Fernando Cortez*. » Egli sorrise e mi strinse la mano.

titolo di *Julie, ou le Pot de Fleurs*. Il successo fu infelice come la prima volta; ma la partitura venne stampata. Quest'opera, quantunque di poca o nessun merito musicale, pure è interessante per la storia dell' arte, come ben dice il Fétis, perchè da essa si ha il vero punto di partenza per valutare la prodigiosa trasformazione che si operò nelle facoltà di quest'uomo straordinario. La *Julie* fu seguita da un'opera comica, *La Petite maison*, di Dieulafoy e Gersaint; ma la rapidità colla quale la scrisse (nel solo mese di aprile del 1804), per metterla in iscena nel 23 giugno dello stesso anno, ed anche l'inconvenienza del libretto male scelto per quel tempo, e più la temerità di Elleviou di sfidare il pubblico nel suo giudizio sul merito dell'opera, fecero giungere l'irritazione sino alla frenesia, e avvenne una scena tumultuosa e senza esempio nei fasti teatrali. L'opera non arrivò alla fine, e si volle con grandi grida calato il sipario. Dopo qualche tempo, gli si offrì il mezzo come avere una rivincita nel libretto della *Vestale*, offertogli da Joux, che, rifiutato dal Méhul e dal Cherubini, fu pel giovane musicista il più gran favore che potesse ricevere, perchè gli diede occasione di mettere in chiara luce una potenza di genio ed un sentimento drammatico in tutta la forza della parola, che egli stesso forse non credeva di possedere. Da questo momento una relazione intima si strinse tra poeta e maestro. Essi stabilirono da prima di far precedere la grande opera della *Vestale* da un'operetta di poca importanza, da scriversi per l'Opera Comica. Questa fu rappresentata sulla fine del dicembre del 1804, e s' intitolò *Milton*. Questa volta lo Spontini fu più felice; sebbene, veramente, quella sua operetta era più degna delle scene della Grande Opera o degli Italiani, che dell'Opera Comica. Ebbe

fortunatissimo incontro, tanto da pararlo ad usura degl'insuccessi anteriori. Da uomo accorto qual'era, fece tesoro delle critiche sino allora fatte alle sue musiche, si corresse, e mostrò un progresso considerevole nell' arte di comporre. Modificò il suo stile, dandogli più larghe proporzioni, con variate, nutrite e più corrette armonie. Insomma, egli aveva subito una vera trasformazione nel suo soggiorno in Parigi. L'opera molte volte ripetuta incontrava sempre più il favore del pubblico; e più tardi, tradotta in tedesco dall' autore stesso, venne rappresentata anche con successo a Vienna, a Dresda ed a Weimar.

Dedicatosi interamente alla composizione drammatica, aveva rinunciato a dare lezioni di canto, e si era riserbato solo il posto di direttore della musica dell' imperatrice Giuseppina, che lo fece trionfare nell'impresa più importante della sua vita, quella cioè di far rappresentare la *Vestale* alla Grand'Opera. Per la vittoria riportata da Napoleone ad Austerlitz, compose una cantata intitolata *L' eccelsa gara*, (8 febbraio 1806), che molto piacque all'Imperatrice; la quale, grata di quest'omaggio allo Spontini, volle remunerarlo; e, passando sopra a tutte le convenienze, ordinò che si cominciasse le prove della *Vestale*. Dal giorno che si era fitto in mente di comporre una tragedia lirica per la Grand'Opera, pare che in un certo modo avesse cambiato natura. Invece dell' antica facilità, che gli aveva fatto improvvisare tante opere italiane e le prime francesi, quest'uomo si era in un subito rivelato a se stesso in ciò che avea di originale e di grande. Si accorse che avrebbe saputo dare l'espressione forte e vera a sentimenti drammatici; ma non sapeva ancora trovarne le forme. Ciò ch'era inteso con energia dal compositore, si tradu-

ceva in maniera oscura ne' primi getti delle proprie idee, onde la vigorosa immaginazione non valeva che a fargli intravedere un lavoro difficile e penoso. Messi in concerto i primi pezzi della *Vestale*, questi presentavano ai cantanti ed ai professori dell'orchestra grandi difficoltà. Da ciò i sarcasmi degli esecutori mal disposti per lui, e quindi si andava propagando un sordo rumore sfavorevole all'opera.

Ma lo Spontini non si scoraggiava, nè desisteva dal suo proponimento. Come si convinceva dei difetti di un pezzo, si rimetteva al lavoro, rivedeva le prime idee, le rendeva più chiare, più quadre, e le spogliava del superfluo. Stringeva le frasi, dando loro altro svolgimento, migliorandone il ritmo e le modulazioni, ed arrivava così per gradi ad esprimere il sentimento drammatico dal quale era animato. Così l'una dopo l'altra le parti diverse dell'opera pervennero alla loro maturità. Il Fétis assicura essere stato testimone di veduta delle colossali fatiche dello Spontini, e di aver seguito i progressi dello stesso nelle prove al teatro dell'Opera e che quello fu per lui uno studio molto interessante.

Nel giorno 11 dicembre 1807, l'opera andò in scena, ed è indescrivibile l'entusiasmo che produsse nel pubblico stivato in quella gran sala! E l'opera incontrò poi simpatia ovunque si rappresentò, ottenendo prodigioso successo in tutte le nazioni.

Dieci mesi prima, il 14 febbrajo 1807, Napoleone ne aveva inteso eseguire alcuni frammenti alle Tuileries, ed aveva detto al compositore: « Votre opéra abonde en motifs nouveaux; la déclamation est vraie et d'accord avec le sentiment musical; des beaux airs, des duos d'un effet sûr; un finale entraînant; la marche du supplice me paraît admirable. Monsieur Spontini, je vous

répète que vous obtiendrez un grand succès; il sera mérité ». Il pronostico s'avverò nelle cento consecutive rappresentazioni che si fecero della *Vestale*!

È così esatta l'analisi che fa di quest'opera il Clément, che parmi non poter far di meglio che riportarla letteralmente tradotta: — « Quasi tutti i pezzi di questa partizione sono per diversi titoli degni di essere notati: l'atto secondo è per altro quello che racchiude maggiori bellezze. L'incanto dell'espressione e la grandiosità dello stile, l'effetto ed il vigore vi dominano a vicenda. Ricorderemo soltanto il *duetto* fra Licinio e Cinna: *Unis par l'amitié*, che presenta una di quelle frasi più ispirate, che sieno state mai scritte; e la *preghiera* di Giulia: *Où des infortunés déesse tutélaire!* In questa patetica scena il compositore superò sè stesso. Tutto concorre in questa preghiera a darle l'espressione di effetto serio e rassegnato come esigea la solenne circostanza: un tempo lento *ottonove*, le entrate dell'orchestra che ripete la frase della cantilena come fosse un'eco risonante nei recessi del tempio, il tono finalmente in *fa di-sis* minore, il quale, malgrado recenti dinieghi intorno alle proprietà tonali, conserva, secondo il nostro modo di vedere, un carattere flebile congiunto ad una certa fermezza. L'aria *Impitoyables Dieux* ha l'impronta della violenza, come la cavatina *Les Dieux prendront pitié* ha quella della dolcezza: il tempo *rubato* adoperato in quest'ultima è del più felice effetto. Il finale del secondo atto è uno dei più commoventi che siano al teatro. Spontini vi apparisce creatore di una nuova forma lirica; egli si è ammirabilmente penetrato della situazione. Quando i sacerdoti, il popolo colmano Giulia d'imprecazioni:

De son front, que la honte accable,

*Détachons ces bandeaux, ces coiles
(imposteurs,
Et licrons sa tête coupable
Aux mains sanglantes des licteurs,*

una stretta a tre tempi rapidissima e proseguita con vigore e con un *cr. scendo* nell' orchestra e nei cori, smuovono l' intero uditorio e lo spingono a vivo entusiasmo. Questo effetto si trova di poi praticato in opere di altri autori. La *marcia* del supplizio non sarebbe forse in oggi apprezzata come fu allora, a motivo delle nuove combinazioni di sonorità funebre, impiegate dal Rossini, dall'Halévy e specialmente dal Meyerbeer. Spontini è entrato risolutamente in questa via, che in appresso è stata ditroppo ingombra a spese della melodia e del buon gusto.

« Alle prove, il cantante a cui era stata affidata la parte del sommo sacerdote, la rendeva così male e mostrava un mal volere così sfrontato, che Spontini, infastidito, gli strappò la carta da mano e la gettò nel fuoco. Derivis, che trovavasi presente a questa scena, si lanciò al camino, pose le mani tra le fiamme e ne trasse lo scritto. « Io l'ho salvato, io lo tengo », esclamò. L'autore vi acconsentì e non ebbe a pentirsene. Le altre parti furono rappresentate come siegue: *Licinio* da Lainez, *Cinna* da Lays, *Giulia* da M.me Branchu, e la *Gran Vestale* da Mlle Maillard ».—

L' accoglienza festosissima fatta alla *Vestale* non impedì che gli antagonisti, gli emuli ed i nemici di Spontini si mettessero a fare l' opposizione sistematica al giudizio del pubblico. Gli uomini del mestiere si abbandonarono all' esame della *partitura*, ed invece di mirare il lato originale dell' invenzione, dell' espressione e del sentimento drammatico, si attaccarono in preferenza alla parte materiale

dello scrivere. Intanto il tempo stabilito dall' Imperatore, che decretava accordarsi un premio a quell' opera drammatica teatrale che nel periodo di dieci anni avesse ottenuto il maggior successo, era arrivato, ed il giurì dell' Istituto di Francia della sezione musicale, composto di Méhul, Gossec e Grétry, quantunque non ben disposto verso lo Spontini, pure non poté fare a meno di dichiarare la *Vestale* meritevole del premio decennale, e il Méhul ebbe l' incarico di farne il rapporto. Fu redatto ne' seguenti termini, e stampato nel *Monitore*: « Cet opéra (*la Vestale*) a obtenu un succès brillant et soutenu. Le compositeur a eu l' avantage d' appliquer son talent à une composition intéressante et vraiment tragique. Sa musique a de la verve, de l'éclat, souvent de la grâce. On y a constamment et avec raison applaudi deux grands airs d' un beau style et d' une belle expression, deux choeurs d' un caractère religieux et touchant, et le finale du second acte, dont l' effet est à la fois tragique et agréable. Le mérite incontestable et la supériorité du succès de la *Vestale* ne permettent pas au jury d' hésiter de proposer cet opéra comme digne du prix ».

Dopo questa dichiarazione solenne, il pedantismo della scuola fu costretto a tacere. L' opposizione a poco a poco s' indeboliva, e Spontini occupò un posto elevato tra i compositori drammatici che in quel tempo brillavano ne' teatri della Francia.

Di poi il successo del *Fernando Cortez*, opera rappresentata la prima volta il 28 novembre 1809, non fu men felice di quello della *Vestale*. La bellezza della musica, l' imponenza dello spettacolo, l' ingegno degli attori, ogni cosa per parte sua ha contribuito al successo di quest' opera; e senza arrivare all' altezza dell' insieme della *Vestale*, la par-

tizione del *Fernando Cortez* racchiude bellezze di prim' ordine in quanto a melodia, ad espressione drammatica e ad effetti di strumentazione. Quali che siano le rivoluzioni del gusto destinato in avvenire alla musica teatrale, chiunque avrà il sentimento vero dell' arte non potrà disconvenire del prestigio e dell' incantesimo sparso ne' diversi pezzi di questa partizione, del concepimento originale della più gran parte di essa e della forza drammatica che vi domina.

Il successo del *Fernando Cortez* mise il suggello alla riputazione dello Spontini, e d'allora in poi egli ebbe come una autorità sopra i destini dell' Opera francese, autorità la quale si sostenne per molti anni. La *Vestale* e *Fernando Cortez* hanno segnato un gran progresso nell' arte lirica. Spontini può dirsi di aver portato la rivoluzione del 1789 nella sua orchestra, affrancandola dal seguire continuamente la melodia, che invece volle accompagnare forse troppo riccamente per l' età nella quale scrisse. Basterebbe solo a dimostrare ciò l' istrumentazione del recitativo obbligato nella grande scena della *Vestale*, per comprendere se Spontini, dopo Gluck, ha rinnovato il lavoro dell' orchestra, come più tardi hanno fatto in più grandi proporzioni Rossini, Meyerbeer, Halévy, Wagner e dopo di essi Giuseppe Verdi. La *Vestale* è l' opera più compiuta che siasi rappresentata sulle scene liriche francesi prima del *Guglielmo Tell*. Nell' opera dello Spontini, in questa produzione meravigliosa, tutto era originale, tutto ardito, tutto nuovo per i suoi tempi. Il carattere di grandezza nelle melodie, il lusso degli accompagnamenti, l' ampiezza dei pezzi d' insieme, insomma ogni cosa era solenne, imponente, sublime.

Verso questo tempo lo Spontini sposò la figlia di Giovan Battista

Érard, celebre fabbricante di pianoforti. Il numero dei suoi successi gli fece ottenere nel 1810 la direzione dell' Opera Italiana, e da quella eletta compagnia, nella quale brillavano i due sommi tenori Crivelli e Tacchinardi, la coppia Barilli, Festa, Porto ecc. egli fece rappresentare il *Don Giovanni* di Mozart così come lo scrisse e l' illustre compositore. Negli anni 1811 e 1812 fece ancora rappresentare altri capolavori; ma, per quistioni sorte con l' impresario, se ne allontanò. Nel 1814 ebbe dal ministro della casa reale il privilegio della impresa del teatro italiano; ma, per cagioni sue particolari, prese la risoluzione di ritirarsi, mediante un' indennità, che gli venne pagata da Madama Catalani, la quale, unitamente al maestro Pàer, aveva insistito per ottenere quel privilegio per proprio conto.

Caduto l' impero nel 1814, scrisse un' opera di circostanza pel novello ordine di cose, *Pelagio o il Re e la pace*, che, rappresentata nel 23 aprile del 1814, non ottenne che poco o niun successo. L' opera-ballo: *Les Dieux rivaux*, scritta in occasione del matrimonio del Duca di Berry, e rappresentata il 21 giugno 1816, fu presto dimenticata. Riprodotto il *Fernando Cortez* ai 28 maggio 1817, sorpassò l' effetto che avea prodotto la prima volta: fu una vera ovazione per lo Spontini. Impegnato dal direttore dell' Opera a scrivere dei pezzi nelle *Danaidi* del Salieri, ne accettò l' incarico ed incontrò il pubblico favore; soprattutto una *Barcarola* nel terzo atto ricordava l' autore della *Vestale* e del *Cortez*, anzi si avvertì una mano più ferma ed una conoscenza più estesa della strumentazione. L' *Olimpia*, attesa con impazienza e rappresentata il 20 dicembre del 1819, non corrispose alla grande aspettativa che ne avevano i numerosi suoi amici, avendo ri-

guardo al nome del compositore. In massima parte la colpa fu del libretto, condotto con un movimento troppo languido, con situazioni drammatiche troppo stentate, e con scene in gran parte riempite da interminabili recitativi. Ed il compositore stesso, nello scrivere la sua partizione, non aveva più trovato le ispirazioni giovanili e drammatiche che brillano nella *Vestale* e nel *Cortez*. L'*Olimpia* fu un'opera mancata, e cadde interamente a Parigi: ma ciò non fu che per rialzarsi in Germania, ove l'anno appresso ottenne un gran successo. Lo Spontini avea trovato be' pensieri nel primo atto, ma il componimento scemava in appresso di effetto sino alla fine; pure la *sinfonia* e la *marcia* sono dei pezzi di prim' ordine.

Allorchè Federigo Guglielmo III Re di Prussia intese a Parigi nel 1818 il *Fernando Cortez*, ne fu incantato, e prese la risoluzione d'invitare lo Spontini al suo servizio. Il generale Witzleben fu incaricato di farne la proposta, che venne accettata, ed il contratto fu firmato nel mese di agosto del 1819; merce di esso lo Spontini fu nominato maestro della Cappella Reale e direttore generale della Musica in Berlino, posti eminenti, che occupò con decoro e splendore dal 1820 al 1840, collo stipendio annuale di diecimila scudi di Prussia (37,500 franchi). Appena prese possesso delle sue cariche, compose una *Marcia* ed un *Inno* per l'anniversario del Re, che furono eseguiti il 3 aprile del 1820. L'esecuzione diretta da lui stesso fu accolta con trasporto di entusiasmo, ed il Re, vivamente commosso, espresse al compositore la sua gran soddisfazione in termini affettuosi. Di poi fece rifare il libretto dell'*Olimpia* e ne cambiò interamente la catastrofe, dopo di che ritocò quasi tutta la musica, ne compose della nuova, e l'opera, an-

data in iscena il 14 maggio 1821, ebbe gran successo. L'esito di quest'opera, ch'egli avea cara più della *Vestale* e del *Cortez*, fu per lui un vero trionfo, sol perchè gli era constata più fatica ed era stata men fortunata in Parigi delle altre due che l'avevano preceduta. Nel 1821 compose per la corte, nell'occasione della presenza del Gran Duca Nicola di Russia e della Gran Duchessa sua sposa, l'opera ballo *Lalla Rook*. Si servì quindi di una *Romanza*, di un piccolo *Coro*, di due *Marce* e di due *Arie* di quest'opera per una novella composizione intitolata *Nurmahal ou la Fête de la Rose de Cachemire*, opera-ballett scritta in otto settimane, che ebbe incontrò e fu ripresa più tardi. Nel 1824 il Re gli chiese una grande opera per festeggiare il matrimonio del Principe Reale, che fu poi il re Federico Guglielmo IV. Il soggetto scelto fu *Alcidoro*; ma non avendola terminata pel 5 ottobre, giorno stabilito per la rappresentazione, si limitarono a dare una *cantata* seguita da un balletto, e l'opera *Alcidoro* fu rappresentata il 25 maggio del 1825 pel matrimonio della Principessa terza figlia del Re col Principe Federico dei Paesi Bassi. *Alcidoro* non avea interesse drammatico, elemento necessario pel genere di Spontini. La musica era brillante, corredata di sei *cori* e di un *terzetto* a canone, che fu trovato bellissimo e venne molto applaudito.

Pel congedo della Mildon, furono, dopo otto repliche, interrotte le rappresentazioni dell'opera, riprese poi nel 1829, nel 1833 e nel 1836, ma con pochissimo successo. Per l'incoronazione dell'Imperator e dell'Imperatrice di Russia, la corte di Prussia dimandò al Direttore generale della Musica un *Inno* di festa, di cui Spontini fece una grandiosa composizione, eseguita il 18 genajo del 1827 e ripetuta il 9 mag-

gio dello stesso anno in un concerto; e nel medesimo anno fece eseguire per il natalizio del Re il primo atto della sua opera *Agnese di Hohenstauffen*, opera romantica ricca di bellissimi pezzi, che terminò due anni dopo, e della quale rifece una gran parte nel 1837. Ma in riguardo a questo primo atto, un'acanita critica, per tanti anni quasi repressa, si svegliò in un subito contro di lui, perchè i musicisti alemanni sopportavano a malincuore la dominazione di uno straniero; e nella *Gazetta di Voss* si osò mettere finanche in dubbio s'egli fosse o pur no l'autore della *Vestale* e del *Fernando Cortez* (1).

Annoiato di tanti nemici, e fra questi erano molti da lui beneficati e protetti, prese la risoluzione di ritirarsi dalla direzione generale della Musica in Berlino. Data da questo tempo la decadenza de' cantanti colà, dopo che per venti anni egli ne aveva diretta la scuola, del pari che quella dell'orchestra per la parte dell'esecuzione. Egli ritornò in Parigi come candidato al posto vacante dell'Accademia di Belle Arti dell'Istituto, dopo la morte del Pàer; indi partì per l'Italia e si recò a Jesi, e fece dono a questa città di trentamila franchi per lo stabilimento del Monte di Pietà che era stato spogliato e distrutto a' tempi delle conquiste francesi. A Roma, fu presentato a Papa Gregorio XVI dal Cardinale Ostini Vescovo di Jesi, ed ebbe lunga conversazione con lui sul soggetto della restaurazione della musica di chiesa. Dopo aver trascorso qualche tempo in Napoli, lo

Spontini andò di nuovo a Parigi. La morte di Federigo Guglielmo III, avvenuta nel 1840, gli fu cagione di profondo dolore. Il secondo contratto di dieci anni fatto col defunto Re stava per terminare nel maggio dello stesso anno. Il novello Re di Prussia, Federigo Guglielmo IV, voleva rinnovarlo; ma Spontini lo pregò a permettergli di ritornare in Francia. Il Re, suo malgrado, vi acconsentì; volle però che il Direttore generale della sua musica conservasse tutti i titoli onorifici e generosamente gli accordò una pensione vitalizia di sedicimila franchi all'anno.

Ritornato a Parigi nel 1843, fece pratiche coi direttori della Grand'Opera per riprodurre le antiche sue composizioni, offrendosi a dirigerle egli medesimo. Tutte le sue proposte furono respinte, salvo quella di riprodurre il *Fernando Cortez*, che venne rappresentato meschinamente. Lo Spontini ne volle con atto di usciere impedire la rappresentazione, ma il tribunale di commercio decise contro di lui. Si comprende bene che, quantunque fossero giusti i suoi reclami, pur tuttavia non doveva nulla aspettarsi da un'amministrazione sì mal disposta e guidata solo dall'interesse. Essa gli opponeva l'impero della moda. Questa sola parola svegliava tutta la bile dell'autore della *Vestale*, e non voleva punto riconoscere il dominio in ciò che concerne le opere di arte. Certamente era giusta l'indignazione sua, perchè l'arte è libera e non soffre imperio, e il genio, che ne è il legislatore, non

(1) Sembra che di questo parere fosse stato anche il Rossini. In fatti un giorno, discorrendo con lui, non ricordo come cadde la conversazione sopra Spontini, ed avvertii il poco conto ch'egli ne faceva. Io dissi: «Ma da quel grande uomo che siete non potete disconvenire che l'autore della *Vestale* è un gran maestro». Egli m'interruppe: «Ma Spontini non è lui l'autore della *Vestale*, si vuole che altri l'a-

resse composta». «Pure, ripresi io, coscienza-mente qual posto assegnereste voi nel tempio dell'arte a chi compose il *Fernando* e l'*Olimpia*?». «Egli sorridendo mi disse: «Non è lo spirito che a voi manca, caro Florimo, per diffondere una causa equivoca». Cercando così arrestarmi la parola con una frase che sentiva di elogio.

sa chinarsi innanzi al volere altrui. Pure la moda è fra quelle sovrane che regnano per misteriosa potenza; e lo risente sinanche la scienza! Nel teatro, oltre le qualità proprie che sono la vita essenziale dell'opera rappresentata, cioè l'ispirazione ed il sentimento, vi sono alcune abitudini di convenzione e di forma, che alternativamente sono o cessano di essere in uso, e che fluiscono col non sapersi comprendere nè interpretare. Queste dipendono, oltre che da varie altre cagioni, da quelle tali disposizioni di animo da cui sono governati variamente i differenti periodi dell'umanità e le diverse regioni della terra. Alle generazioni febbricitanti fan d'uopo grandi commozioni; gl'idillii piacciono alle flosee e snervate.

Lo Spontini amava l'arte nobile, e gli riusciva difficile introdurre questo gusto in Francia in mezzo alle tendenze democratiche che egli abborriva. Avea avuto occasione di osservarlo nei precedenti viaggi che aveva fatto a Parigi. La sua musica era dimenticata, e solamente la Società dei Concerti del Conservatorio gli era rimasta fedele. Così il grande artista ebbe più d'una volta la consolazione di sentire applaudire dei pezzi di sue opere, in quella stessa sala ove trent'anni prima si tenevano, dai suoi nemici, i conciliaboli contro di lui.

Negli ultimi suoi anni fu affetto di sordità ed indebolimento di memoria. La speranza di ricuperare queste facoltà, ed il malsano stato di salute, lo spinsero nel 1850 ad

abbandonare Parigi e ritornare sotto il bel cielo d'Italia, e propriamente negli Stati Romani. Jesi lo riceve cogli onori che si accordano solo ai grandi uomini. Ivi passò qualche tempo, e poi volle riveder Maiolati sua città natale. Dopo qualche mese di dimora, un raffreddore, aggravato dalla febbre sopraggiunta, lo ridusse agli estremi, per modo che nel giorno 24 gennaio 1851 spirò fra le braccia dell'amata compagna.

Giammai artista fu colmato di tanti onori quanti egli ne ricevette. Era Direttore generale della musica del Re di Prussia, dottore in filosofia e arte per diploma dell'Università di Halle, membro dell'Accademia di Belle Arti dell'Istituto di Francia, membro della classe di Belle Arti dell'Accademia Reale del Belgio, della Società Austriaca degli Amici della Musica, dell'Accademia di Stoccolma e dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma, della Società d'Olanda per i progressi della musica, e membro di molte società scientifiche. Fu creato Conte di Sant'Andrea dal Pontefice, decorato dell'Ordine di San Gregorio Magno, Ufficiale della Legion d'Onore e dell'Ordine di Leopoldo del Belgio, Cavaliere dell'Ordine del Merito di Prussia e della terza classe dell'Aquila Rossa, Cavaliere dell'Ordine di Danebrog di Danimarca, dell'Ordine di Francesco I di Napoli e Commendatore dell'Ordine di Hasia-Darmstadt, oltre a molti altri titoli di minor conto.

I. Composizioni di Gaspare Spontini esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. Concorso pel posto di quarto maestrino nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, 1795.
- (*) 2. *I Puntigli delle donne*, farsa, Roma, 1796.
3. *L'Eroismo ridicolo*, farsa, Roma, 1797.

4. *La Vestale*, grand'opera tragica in cinque atti. Parigi, 1807, San Carlo, 1809.
5. *Fernando Cortez* o *La Conquista del Messico*, opera tragica. Parigi, 1809. S. Carlo, 1820.
6. *Olimpia*, opera seria in tre atti, Parigi, 1819.
- (*) 7. Frammenti dell'opera *Pelagio*, Parigi, 1814.
8. Mottetto per quattro voci e più strumenti in *sol* modo maggiore.
9. *Borussia*, canto nazionale prussiano.

H. Altre menzionate in diverse biografie.

1. *Il Finto pittore*, Roma, Teatro Argentina, 1797. — 2. *Teseo riconosciuto*, Firenze. — 3. *L'Isola disabitata*, idem. — 4. *Chi più guarda meno vede*, idem, 1798. — 5. *L'Amore segreto*, Napoli, 1799. — 6. *La Finta filosofa* (1), idem, 1799. — 7. *La Fuga in maschera*, idem, 1799. — 8. *I Quadri parlanti*, Palermo, 1800. — 9. *Sofronia ed Olindo*, idem, 1800. — 10. *Gli Elisi delusi*, idem, 1800. — 11. *Gli Amanti in cemento* ossia *Il Geloso audace*, Roma, 1801. — 12. *La Principessa d'Amalfi* (sotto il titolo di *Adelina Senese*, e *Le Metamorfosi di Pausanale*), Venezia, 1801. — 13. *Julie*, Parigi, 1804. — 14. *Julie ou le Pot de Fleurs*, idem, 1804. — 15. *La Petite maison*, idem, 1804. — 16. *Milton*, idem, 1804. — 17. *L'Ecceles gara*, cantata. — 18. *Pelagio o Il Re e la pace*, idem, 1814. — 19. *Les Dieux rivaux*, idem, 1816. — 20. *Gran Marcia ed Inno*, Berlino, 1820. — 21. *Lalla Rook*, opera, idem, 1821. — 22. *Nurmahal*, ou *la Fête de la Rose de Cachemire*, opera ballet, idem. — 23. *Alcidoro*, idem, 1825. — 24. Grande *Inno di festa*, idem, 1827. — 25. *Agnès de Hohenstauffen*, idem, 1829. — La medesima rifatta, 1837.

(1) È *L'eroismo ridicolo*, ampliato.

LUIGI MOSCA

Luigi, fratello di Giuseppe Mosca, nacque in Napoli nel 1775. All'età di dodici anni entrò nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, ed apprese dal Fenaroli, che quivi insegnava, il contrappunto e la composizione. S'ignora in quale anno uscisse dal Conservatorio, ma si conosce che, appena uscito, gli venne offerto il posto, che accettò e che ritenne per molti anni con successo e con decoro, di maestro accompagnatore al cembalo nel Real teatro di San Carlo. Nel 1797 ebbe richiesta di scrivere pel teatro Nuovo un'opera buffa in due atti intolata *L'Impresario burlato*; il felice successo che n'ebbe gli procurò di scriverne una seconda nell'anno appresso, *La sposa tra le imposture*, e questa piacque tanto, che venne richiesto a comporne una terza nel 1799: *Un imbroglio ne porta un altro*, una quarta ed una quinta nel 1800: *Gli sposi in cemento* e *Le stravaganze d'amore*, tutte opere buffe in due atti, che meritano l'approvazione del pubblico. In questo medesimo anno scrisse pel teatro della Corte il componimento drammatico *L'Omaggio sincero*. Nel 1801 diede ai Fiorentini l'opera buffa in due atti: *L'Amore per inganno* ossia *L'Amoroso inganno*; nel 1802 la commedia *Il ritorno impensato*; e nel 1803 *La vendetta feminea*. Invitato per comporre

una gran messa solenne per la monacazione di una figlia del Duca Lucchesi Palli, Luigi Mosca si recò in Palermo nel 1806, e dopo l'udizione della *Messa*, che piacque assai, venne dall'impresario del teatro di Santa Cecilia invitato e premurato a comporre l'oratorio *Gioas*, ch'ebbe buon successo. Tornato in patria, scrisse per Fiorentini, nel 1807, l'opera buffa in due atti *I finti Viaggiatori*; pel teatro S. Carlo nel 1812 l'opera seria *Il Salto di Leucade*; e *L'Audacia delusa* per Fiorentini nel 1813. Delle altre qui appresso notate non si conosce per quali teatri le avesse scritte, nè in quale anno siensi rappresentate: *Chi si contenta gode*; *Chi troppo vuol vedere diventa cieco*; *L'Impostore*; *La Sposa a sorte*; e la farsa *Il sedicente Filosofo*. Tutte queste giocose produzioni gli acquistaron la rinomanza di buon compositore, specialmente nel genere buffo, e, invitato, si recò a Milano, per iscrivere *L'Italiana in Algeri*, ch'ebbe splendida accoglienza. Ritornato a Napoli dopo tal successo, fu nominato primo maestro di canto al Collegio di Musica, allora residente in S. Sebastiano, e maestro in secondo della Real Cappella Palatina. Da quest'epoca lasciò di scrivere per teatro e si dedicò interamente all'insegnamento del canto, del pari che a comporre musica chiesastica. Oltre

la gran *Messa* scritta in Palermo, se ne conoscono altre due, per quattro voci con orchestra. Compose pure un *Tantum ergo* in *mi* bemolle modo maggiore per voce di soprano con orchestra, ed altro simile per voci con orchestra; e due *Pange Lingua* in *sol* modo maggiore per quattro voci con orchestra. Quantunque il Fétis asserisca che molte sacre composizioni avesse scritto Luigi Mosca, pure noi non conosciamo che le sopracennate, che, a vero dire, come merito artistico, sono di pochissima importanza. Successe al Fenaroli come socio ordinario all'Accademia delle Belle

Arti, chiamata allora Reale Società Borbonica. Egli godeva l'amicizia di Paisiello e l'intimità del Zingarelli. Diresse per molti anni la musica al teatro Nuovo con intelligenza e lode. Era stimato ottimo accompagnatore al pianoforte, e godeva in Napoli il primato come maestro di canto, in che successe all'egregio Saverio Valente. Di modi gentilissimi, era sempre chiamato a far parte delle più distinte brigate e dei pubblici concerti. Ancor giovane di anni (non ne contava che quarantanove), cessò di vivere in Napoli il 30 novembre del 1824.

I. Composizioni di Luigi Mosca esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *L'Impresario burlato*, opera buffa in due atti. Napoli, Teatro Nuovo, 1797.
2. *Le Stravaganze d'amore*, idem, 1800.
3. *Gli Sposi in cimento*, idem, 1800.
4. *L'Amore per inganno*, ossia *L'Amoroso inganno*, idem, 1801.
5. *I Finti viaggiatori*, idem, Teatro Fiorentini, 1807.
6. *Il Salto di Leucade*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1812.
7. *L'Audacia delusa*, opera buffa in due atti, Fiorentini, 1813.
8. *L'Impostore*, opera buffa in due atti.
9. *La Sposa a sorte*, opera buffa in due atti.
- (*) 10. *Messa* per quattro voci con più strumenti in *sol* modo maggiore, 1789.
11. Altra idem in *sol* modo minore.
12. *Tantum ergo*, in *si* bemolle modo maggiore per voce di soprano con orchestra.
13. Altro idem per due voci con orchestra.
14. *Pange lingua*, in *sol* modo maggiore per quattro voci con orchestra, ed altro in *sol* modo minore, idem.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *La Sposa tra le imposture*, Napoli, Teatro Nuovo, 1798.—2. *Un Imbroglione*, idem, 1799.—3. *L'Omaggio sincero*, componimento drammatico, 1800.—4. *Il Ritorno impensato*, commedia, Teatro Fiorentini, 1802.—5. *La Vendetta feminea*, 1803.—6. *Gioas*, oratorio.—7. *Chi si contenta gode, Chi troppo vuol veder diventa cieco, Il sedicente filosofo*, farse.—8. *L'Italiana in Algeri*, Milano, 1808.—9. *La Voce misteriosa*, Torino, 1821.

DOMENICO TRITTO

Figlio di Giacomo e di Maria Antonia Mileto, nacque in Napoli l'11 giugno 1776, non nel 1781, come dice il Fetis. Fu alunno del Conservatorio della Pietà dei Turchini, dove il padre insegnava, e nel febbraio 1798 ebbe, per concorso, il quarto posto di *mastricello* (vice maestro). Nell'Archivio di questo Collegio c'è in un fascicolo il tema del concorso, e il lavoro di Domenico Tritto e quello di altri cinque suoi condiscipoli, che erano: Emanuele Pavani, Ferdinando Orlandi, Vincenzo Fiodo, Raffaele Spalletta e Stefano Romani. La commissione esaminatrice, composta dei maestri Sala e Tritto e di tre alunni del Conservatorio, fra' quali Ercole Paganini (di cui si è parlato a pag. 71), giu-

dicò che « Domenico Tritto si era portato il migliore, dopo di lui Vincenzo Fiodo, come chiaramente si osserva nelle loro composizioni ».

Anch' egli seguì la carriera del compositore teatrale, e scrisse delle opere rappresentate con successo. Fu maestro di cappella a S. Giuseppe dei Nudi, e a S. Chiara, e compose molta musica chiesastica, e vanno notate *Le tre ore d'Agonia* a tre voci con viola e basso. Fu anche maestro del R. Collegio di musica, al quale vendè nel 1839 la musica autografa del padre (1). Ma a causa d'una caduta per cui si ruppe una gamba, dove, perchè non avea parenti, ritirarsi nell'ospedale di Loreto, e vi morì nel dicembre del 1851, di settantacinque anni.

(1) V. vol. II pag. 66

I. Composizioni di Domenico Tritto esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *Zelinda e Rodrigo*, ossia *La parola di onore*, opera semiseria in due atti, 1815.
- (*) 2. *Lo Specchio de' gelosi*, opera semiseria in due atti.
- (*) 3. *La Reggia del destino*, Cantata.
- (*) 4. *La Fedeltà in cimento*, Cantata.
- (*) 5. *Artemisia*, Monologo.
- (*) 6. *La Campagna*, Cantata.
- (*) 7. *Adelaide e Comingio*, Cantata.

- 8. Concorso al posto di maestrino, 1798.
- (*) 9. Moltissima musica da chiesa, tutta autografa.
- (*) 10. *Agnese*, cantata.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

- 1. *Il Trionfo di Trajano*, Napoli, 1818. — 2. *Altra musica da chiesa.*

Questo lavoro fu composto nel 1798, e fu il primo che pubblicò. È un'opera di grande merito, e che ha fatto molto onore al suo autore. È un'opera di grande merito, e che ha fatto molto onore al suo autore. È un'opera di grande merito, e che ha fatto molto onore al suo autore.

Il Trionfo di Trajano, Napoli, 1818. — 2. Altra musica da chiesa.

I. Conoscenza del Trionfo di Trajano, Napoli, 1818.

del Reale Collegio di Napoli.

- 1. La prima edizione, per soprano in due atti, Milano, 1808.
- 2. La seconda edizione, per soprano e 5 voci con più strumenti.
- 3. La terza edizione, per soprano e 5 voci con più strumenti.
- 4. La quarta edizione, per soprano e 5 voci con più strumenti.
- 5. La quinta edizione, per soprano e 5 voci con più strumenti.
- 6. La sesta edizione, per soprano e 5 voci con più strumenti.
- 7. La settima edizione, per soprano e 5 voci con più strumenti.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. La prima edizione, per soprano in due atti, Milano, 1808.

2. La seconda edizione, per soprano e 5 voci con più strumenti.

FERDINANDO ORLANDI¹⁾

Nacque a Parma nel 1777. Apprese dall'organista Rugatti di Colorno i primi elementi della musica ed ebbe in seguito delle lezioni da Ghiretti e da Paër. Nel 1793 venne a Napoli ed entrò nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, dove fu discepolo di Giacomo Tritto e di Nicola Sala (2). Nel 1799 tornò a Parma, ebbe un ufficio nella musica di corte, cominciò a scrivere pel teatro, e nel 1801 fece rappresentare la sua prima opera, *La pupilla scozzese*. Fecondissimo compositore, scrisse dal 1802 fino al 1814 un gran numero di opere, le quali, ben-

chè non avessero gran pregio in fatto di invenzione e di fattura, pure godevano il facile favore dei contemporanei, dei quali solleticavano il gusto. Forse è superfluo aggiungere che quando Rossini sorse a conquistare il posto di riformatore della musica, anche l'Orlandi ebbe la medesima sorte di tanti altri, da Generali a Paër ed a Mayr. Dal 1814 in poi non scrisse più pel teatro.

Fin dal 1809 era professore di solfeggio al Conservatorio di Milano. Nel 1828 andò a Monaco, chiamato come professore di canto. Vi morì verso il 1840.

(1) Si trova scritto anche *Orlando*.

(2) Vedi la biografia di DOMENICO TRITTO ri-

guardo al concorso del 1798 al posto di *maestricello*.

I. Composizioni di Ferdinando Orlandi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *La Dama soldato*, opera semiseria in due atti, Milano, 1808; Napoli, 1812.
- (*) 2. *Laudate pueri*, a 5 voci con più strumenti.
3. Inno per S. Antonio di Padova.
4. *Dixit in re*.
5. *Messa in re*.
6. Concorso al posto di maestrino, 1797 e 1798.
7. *Leon feroce*, aria con violini.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *La Pupilla scozzese*, Parma, 1801.—2. *Il Podestà di Chioggia*, Milano, 1801.—3. *Azemira e Cimene*, Firenze, 1801.—4. *L'Avaro*, Bologna, 1801.—5.

- I Furbi alle nozze*, Roma, 1802.—6. *L'Amore stravagante*, Milano, 1802.—
 7. *L'Amore deluso*, Firenze, 1803.—8. *Il Fiore*, Venezia, 1803.—9. *La Spesa
 contrastata*, Roma, 1804.—10. *Il Sartore declamatore*, Milano, 1805.—11. *Ni-
 no*, Brescia, 1805.—12. *La Villanella fortunata*, Torino, 1805.—13. *Le Nozze
 chimeriche*, Milano, 1806.—14. *Le Nozze poetiche*, Genova, 1806.—15. *Il Cor-
 rado*, Torino, 1806.—16. *Il Melodanza*, Milano, 1806.—17. *I Raggiri amorosi*,
 idem, 1806.—18. *Il Baloardo*, Venezia, 1807.—19. *L' Uomo benefico*, Torino,
 1808.—20. *L'Amico dell'uomo*, idem, 1809.—21. *Il Qui pro quo*, Milano, 1812.
 —22. *Il Cicisbeo burlato*, idem, 1812.—23. *Zulema e Zelima*, idem, 1813.—
 24. *Rodrigo di Valenza*, idem, 1814.—25. *Fedra*, idem, 1814.

STEFANO PAVESI

Nacque in Casaleto Vaprio, presso Crema, il 22 gennaio 1779 (e non a Crema il 5 febbraio 1778, come ci fece dire il Fétis nella prima edizione), da Giambattista e da Rosa Bonizzoli. Il suo ingegno svegliato ed un irresistibile desiderio di apprendere, determinarono il padre a mandarlo alle scuole pubbliche di Crema, dove per buona ventura un suonatore di violino scorse la grande attitudine del giovane Stefano agli studi musicali, e ne accompagnò i primi passi nella lunga e difficile via dell' arte. Apprese anche a suonare il gravicembalo ed imparò i principii del contrappunto. Ma le troppo scarse cognizioni, che poteva apprendere a Crema, non erano sufficienti; e per consiglio di alcuni signori che presero ad amarlo, il Pavesi, si recò a Napoli verso il 1795, dove entrò nel Conservatorio della Pietà dei Turchini (1).

Ma venne la triste epoca del novantanove, ed una delle vittime della reazione fu appunto Stefano Pavesi, il quale, come suddito della repubblica cisalpina e perchè aveva abbracciato i principii del nuovo ordine di cose, era inviso ai nuovi governatori; ed il rettore del Conservatorio, per farsi merito, secondo che

narrava lo stesso Pavesi, consegnò Stefano e i suoi compatriotti nelle mani del governo della restaurazione. Rinchiusi prima nelle carceri della Vicaria, e trascinati di poi di prigione in prigione, furono finalmente imbarcati su di una nave disalberata che serviva al trasporto dei condannati alle galere. A Marsiglia trovarono un suolo amico ed una ospitalità cordiale, e di là, soccorsi di danaro, prese ognuno di loro la sua via.

Il nostro Pavesi andò a Digione, dove conobbe un suo concittadino, capomusica d' un reggimento italiano che colà trovavasi di presidio, e questi, che già aveva conosciuto a Napoli il Pavesi, lo ascrisse nella sua fanfara, come suonatore di serpentone. Fra i suoi colleghi alcuni avevano studiato il canto, ed il Pavesi concepì il pensiero di avvalersi di questi suoi amici per far eseguire varie sue composizioni. Il tentativo riuscì e gli fu facile ottenere il permesso di dar delle accademie, dove, non potendo mostrarsi al pubblico colla uniforme di soldato, si vestivano alla meglio con i rifiuti delle guardarobe dei teatri. Egli stesso, in seguito, narrava ai suoi amici certe foggie ridicole e grottesche di

(1) E non di Sant'Onofrio, come asserisce una sua biografia senza nome che ho sott'occhio. Come sarà detto in seguito, il Pavesi fu espulso

per ragioni politiche, dal Conservatorio, il 1799, mentre il Conservatorio di S. Onofrio era stato abolito già da due anni prima, il 1797.

abbigliamento. Queste accademie si dettero ripetutamente e con buon esito in alcune città della Francia.

Intanto alle armi francesi arrideva la sorte, e Napoleone, reduce dall'Egitto, meditava di riconquistare l'Italia. Il reggimento in cui era Pavesi prese per qualche tempostanza a Ginevra, ma il puritanismo svizzero non permise che vi si dessero spettacoli teatrali, come Pavesi avrebbe voluto. Non è a dire quant'egli se ne dolesse; ma fortunatamente l'esercito francese, passate le Alpi e riportata la strepitosa vittoria di Marengo, permise al Pavesi di tornare a Crema in seno della sua famiglia.

Maestro di cappella alla cattedrale di Crema era il veronese Giuseppe Gazzaniga, discepolo del Conservatorio di Sant'Onofrio (1), e sotto la direzione del Gazzaniga il Pavesi continuò a perfezionarsi nello studio della composizione; finché il 1802, spinto dalla brama di tentar nuove vie, recossi a Venezia, dove al teatro di San Moisè facevano le prime armi i giovani compositori (2). Ma il poeta Giuseppe Foppa, sedotto dalle belle qualità artistiche di Stefano, gli profferse di scrivergli un libretto e gli promise di far accettare la sua opera al teatro di San Benedetto. Infatti, nella state, o, secondo altri, nella primavera del 1803, fece rappresentare la sua prima opera, in un atto, *Un avvertimento ai gelosi*, che ebbe un completo trionfo. Tutto l'impresario del teatro di S. Moisè l'invitò a scrivere pel seguente autunno un'altra farsa, che fu *L'Amante anonimo*; ed una terza, *I castelli in aria*, ne scrisse pel tea-

tro di Verona. Nel carnevale del 1804 compose per quello di Genova un dramma serio, *l'Andromaca*, il cui esito però fu poco felice, ma che egli seppe far dimenticare col successo felicissimo ottenuto, nel carnevale del 1805, al teatro la Fenice di Venezia, coll'altra opera seria, *Fingallo e Comala*. Ed anche questo successo fu poi superato di gran lunga da quello splendidissimo che riportò alla Scala di Milano col *Trionfo di Emilia*. Solo a Roma, al teatro Valle, il carnevale del 1806, l'opera *Il Giuocatore* fece un fiasco completo (3).

Nello stesso anno 1806 compose *I Baccanali* pel teatro di Livorno; e d'allora in poi le opere del Pavesi furono applauditissime sui teatri di Venezia, di Milano, di Torino, di Bologna, di Napoli (dove dette nel 1808 *l'Aristodemo*) e di Pisa. Dotato di una vena facilissima, scrisse una, due e fino a tre opere all'anno, fra le quali vanno notate il *Ser Marcantonio* (4), rappresentato alla Scala di Milano il 27 settembre 1810, che è la più popolare fra le sue opere buffe; il *Teodoro*, scritto il 1813 per l'apertura della stagione di carnevale al teatro la Fenice di Venezia, e *Le Danaidi Romane*, composta il 1817 per lo stesso teatro. Il 1824 scrisse per la Fenice di Venezia l'opera *Egida di Provenza*, su poesia di Felice Romani; il 1826 scrisse pel S. Carlo di Napoli *Il Solitario*; il 13 novembre 1830 fece rappresentare alla Cannobbiana di Milano *La Donna Bianca d'Avenello*, e il 1831 alla Fenice di Venezia *Fenella o La Muta di Portici*, che fu l'ultima delle sue composizioni drammatiche.

(1) V. vol. II, pag. 281.

(2) Gioacchino Rossini, fra gli altri, fece rappresentare su quelle scene la sua prima opera. *La cambiale di matrimonio*, nel 1810. Veramente la prima opera del Rossini sarebbe *Deustrio e Polibio* scritta nel 1809, ma questa non fu rappresentata che nel 1812 al teatro Valle di Roma.

FLORENZA — La Scuola Musicale di Napoli

(3) « Poeta, maestro e cantanti (diceva al proposito scherzosamente il Pavesi) ci mostrammo tutti veri miserabili, eccetto il Pellagrini; e fumo ben secondati dallo scenografo, che avea fatto le decorazioni ed i costumi di carta dipinta ».

(4) Il soggetto del *Ser Marcantonio* forni al Donizetti l'argomento del suo *D. Pasquale*.

Nella partitura del *Solitario* l'orchestra è quasi numericamente completa, e la strumentazione è buona; ma le tinte sono po' monotone, e le cantilene un po' troppo prolungate. Nella sinfonia ad un tempo dell'*Aristodemo*, invece, i pensieri musicali non hanno sempre l'analogo sviluppo. In generale, egli sapeva maneggiare con arte le masse vocali e strumentali; ma la sua musica non offre nè novità di forme, nè pregi d'invenzione. Questo spiega perchè le sue opere, applaudite al loro apparire sul teatro, ora restano polverose negli archivi, insieme con tante altre. Perchè un'opera resista sulle scene, è d'uopo che abbia in sè tali e tanti requisiti di vitalità, da non lasciarsi intaccare dall'azione demolitrice del tempo e dal cambiamento del gusto, il quale, molto più che nelle altre arti, nella musica regna sovrano. Nelle sue opere, giova però notarlo, è trattata bene la parte melodica, perchè egli serbava intatte le tradizioni del bel canto italiano (1).

Nel tempo che corse dal 1826 al 1830, il Pavese ebbe l'ufficio di direttore del teatro di Vienna, ove però passava soli sei mesi dell'anno, non potendosi allontanare dalla sua Cre-

ma, dove fin dal 1818 era successo al Gazzaniga nel posto di maestro di cappella della cattedrale. Spesso soggiornava anche per qualche tempo a Venezia, città ch'egli amava assai.

Peritissimo nell'arte, non isdegnò di trar profitto dai progressi sempre crescenti della scienza musicale; e quando a Vienna fu invitato a ridirre una delle sue opere pel teatro tedesco, rifece quasi daccapo *La Festa della Rosa*, ch'egli a vea scritto a Venezia il 1807.

Nominato maestro di cappella a Crema, si dette alacremenente a comporre musica da chiesa; e nei trentadue anni che tenne quest'ufficio, alternando con le drammatiche le composizioni ecclesiastiche, scrisse più che settanta pezzi di musica sacra, che hanno una impronta mistica ed un carattere nobile e severo.

Ma nel 1832 si svilupparono i primi germi della malattia che doveva riuscirgli funesta; e nel 1847 egli s'ammalò gravemente. Tirò innanzi a stento altri tre anni, finchè la perdita di una sorella, che amava molto, accelerò per lui l'ora della morte; e la sera del 28 luglio 1850 chiuse gli occhi all'eterno riposo. Avea settantun anno.

(1) E come del canto fosse oltremodo studioso, lo rivela fra l'altro l'affetto più che paterno con cui istruì e si adoperò che, contro il volere dell'impresario della Fenice di Venezia, cantasse su quel teatro l'egregia Enrichetta Meric-Lalande, per la quale scrisse l'*Egilda di Provenza*. In quella cantante, dotata di una voce bellissima,

egli avea scoperto un ingegno non comune, e la splendida carriera di quell'artista confermò le sue previsioni. La Lalande, venuta in gran fama, fu scelta da Vincenzo Bellini per cantare nel *Pirata*, nella *Straniera* e nella *Zaira*. (Vedi biografia di BELLINI e le mie *Memorie e lettere di Vincenzo Bellini*; Firenze, Barbèra, 1882).

I. Composizioni di Stefano Pavese esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Un Avvertimento ai gelosi*, farsa, Venezia, 1803.
2. *Ines de Castro*, insieme col Farinelli e col Zingarelli, Napoli, San Carlo, 1806.
3. *La Festa della rosa*, opera buffa in due atti, Venezia, 1807.
4. *Aristodemo*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1808.
- (*) 5. *Il Maldicente*, opera buffa in due atti, Bologna, autunno, 1808.

6. *La Giardiniera abruzzese*, ossia *Il Signorino e l'aio*, opera buffa in due atti, Teatro del Fondo, 1811.
- (*) 7. *Eduardo e Cristina*, opera semiseria in due atti, Napoli, 1811.
- (*) 8. *Irene e Filandro*, ossia *Il Trionfo dell'amore*, opera semiseria in due atti, Napoli, 1811.
9. *Le Danaidi romane*, opera seria in due atti, Venezia, 1817.
10. *Arminio o L'eroe cherusco*, opera seria in tre atti, Venezia, 1821.
11. *Ines d'Almeida*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1822.
- (*) 12. *I Cavalieri del nodo*, cantata, S. Carlo, 1823.
13. *La Pace*, farsa, Napoli, 1823.
14. *Il Solitario*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1826.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

OPERE.—1. *L'Amante anonimo*, Venezia, 1803.—2. *I Castelli in aria*, Verona, 1803.—3. *La Forza dei simpatici*, idem, 1804.—4. *L'Accortezza materna*, Venezia, 1804.—5. *Andromaca*, Genova, 1804.—6. *L'Amore prodotto dall'odi*, Padova, 1804.—7. *Fingallo e Comala*, Venezia, 1805.—8. *Il Trionfo d'Emilia*, Milano, 1805.—9. *L'Incognito*, ossia *L'Abitatore del bosco*, Venezia, 1805.—10. *La Sorpresa*, idem, 1806.—11. *L'Amore vince l'inganno*, idem, 1806.—12. *Il Giocatore*, Roma, 1806.—13. *I Baccanali*, Livorno, 1806.—14. *L'Alloggio militare*, Venezia, 1807.—15. *I Cherusci*, idem, 1807.—16. *Il Servo padrone*, idem, 1807.—17. *Sapersi scegliere un degno sposo*, ossia *Amor vero ed amore interessato*, idem, 1807.—18. *La Gioventù di Cesare*, Milano, 1807.—19. *L'Amor perfetto*, Venezia, 1808.—20. *Il Trionfo della belle*, o *Corradino*, o *Bellezza e Cuor di ferro*, idem, 1808.—21. *Ippolita regina delle Amazzoni*, Bergamo, 1809.—22. *Elisabetta*, Torino, 1810.—23. *Trajano in Dacia*, Milano, 1810.—24. *Giobbe*, oratorio, Bologna, 1810.—25. *Ser Murcantonio*, Milano, 1810.—26. *Il Monastero*, Napoli, 1811.—27. *La Nitteti*, Torino, 1812.—28. *Tancredi*, Milano, 1812.—29. *L'Ostregaro*, Venezia, 1812.—30. *Amore e generosità*, idem, 1812.—31. *Il Teodoro*, idem, 1813.—32. *Agatina o La Virtù premiata*, Milano 1814.—33. *Una Giornata pericolosa*, Venezia, 1814.—34. *La Fiera di Brindisi*, Modena, 1815.—35. *La Celanira*, Venezia, 1815.—36. *I Pitocchi fortunati*, idem, 1819.—37. *Il Trionfo di Gedzone*, oratorio, Modena, 1819.—38. *D. Gusmano*, Venezia, 1819.—39. *Il Gran naso*, Napoli, 1820.—40. *Eugenia degli Astolfi*, idem, 1820.—41. *L'Andromaca*, Milano, 1822.—42. *Antigona e Lauso*, idem, 1822.—43. *Anco Murzio*, Napoli, 1822.—44. *Ordine ed Artalla*, Venezia, 1823.—45. *Egilda di Provenza*, idem, 1824.—46. *La Donna bianca d'Arenello*, Milano, 1820.—47. *Fenella*, o *La Muta di Portici*, Venezia, 1831.—48. *La Vendetta di Medea*—49. *La Testa riscaldata*. —CANTATE:—50. *La Fiera*.—51. *La Gloria*, pel Principe Eugenio Napoleone, Milano.—52. *Altra per l'Imperatore Napoleone*.—53. *Altra per l'inaugurazione del monumento al pittore Giuseppe Bassi*, Milano, 1818.—54. *Altra pel reale onomastico*, Napoli, 1823.—MUSICA DIVERSA:—55. *Il Parnaso italiano*, Arie, duetti e terzetti di Pietro Metastasio, Vienna.—56. *Vari pezzi per camera*.—57. *Una Sinfonia in re*.—MUSICA SACRA:—58. *N. 15 Messe concertate divise con versetti*.—59. *Messa concertata piena*.—60. *Messa da morto solenne concertata con versetti*.—61. *Lezione terza del primo notturno da morto*.—62. *N. 3. Salmo Miserere*, concertati solenni, con versetti.—63. *N. 5. Salmo Dixit*, idem.—64. *N. 4. Salmo Laudate pueri*, idem.—65. *Salmo Confitebor*, idem.—66. *Salmo Beatus vir*, idem.—67. *Salmo Lauda Jerusalem*, idem.—68. *N. 4. Canticum Magnificat*, idem.—69. *Canticum Te Deum*, idem.—70. *Litanie solenni*, concertate con versetti.—71. *Litanie concertate a quattro*, con accompagnamento di orchestra ed anche di solo organo.—72. *Salve Regina*, solenne concertata, con

versetti.—73. *Regina Caeli*, concertata a quattro.—74. N. 3. Introduzioni di Vespri, concertate a quattro. — 75. *Ave Maris Stella*, inno concertato con versetti.—76. *Quem terra*, idem.—77. *Creator alme fidorum*, idem.—78. *O gloriosa Virginum*, idem.—79. *Iste Confessorum*, idem.—80. *Xaverii miracula*, idem.—81. *Jesus Redemptor omnium*, idem alla pastorale.—82. N. 2. Inno *Iste Confessorum*, concertato a quattro. — 83. *Deus, tuorum militum*, inno idem.—84. *O Salutaris hostia*, inno concertato a quattro con accompagnamento di soli strumenti da fiato.—85. *Regina Sacratissimi rosarii*, concertato a quattro, alla pastorale.—86. N. 2. Cantate per S. Francesco Saverio. — 87. Cantata per il SS. Crocifisso della Cattedrale di Crema. — 88. Cantata per l'apparizione di S. Maria della Croce presso Crema.—89. Cantata per S. Pantaleone martire.—90. Cantata per il comune de' Santi.—91. *Pange lingua*, inno concertato a quattro, pieno.—92. N. 9. *Tantum Ergo*, concertati solenni, dei quali uno alla pastorale.—93. *Tantum Ergo*, concertato solenne, anche con accompagnamento di organo solo.—94. *Pater Noster*, concertato.—95. *Magnificat*, a tre voci, con accompagnamento di organo solo. — 96. *Inni*, con accompagnamento di solo organo.—97. Alcuni versetti staccati.

VINCENZO FIODO

Figlio di Gaspare e Chiara Condella, negozianti, nacque in Taranto il 2 settembre 1782. Non sentendosi disposto a fare il mestiere del padre, lo persuase, e vi riuscì a forza di preghiere e continue insistenze, a mandarlo in Napoli, ove voleva dedicarsi esclusivamente allo studio della musica. Ammesso al Conservatorio della Pietà de' Turchini, fu diretto negli studi del solfeggio e del partimento da Giovanni Salini. Indi studiò il contrappunto con Alessandro Speranza e la composizione sotto Giacomo Tritto. Più tardi poi, entrato nelle simpatie del Paisiello, continuò sotto costui le pratiche del contrappunto e si perfezionò nell'arte di comporre. Scrisse pel teatrino del Conservatorio nel 1804 l'oratorio *Giuseppe riconosciuto*, eseguito dai suoi compagni, e che ebbe buon successo. Cessò di essere alunno nel 1806, e chiamato in Roma, scrisse per quel teatro Argentina *Il disertore* nel 1808. Per Parma scrisse *Il trionfo di Quinto Fabio* nel 1809, ed a Firenze il *Ciro* nel 1810. Nel 1812 andò a stabilirsi in Pisa, ove da prima incominciò a dare lezioni di canto; ma, dopo qualche anno, volle dedicarsi al mestiere paterno, e fece il negoziante fino al 1820. Venuto in Napoli dopo tale anno, risoluto di ritornare alla sua professione, ricominciò a dare lezioni di canto, di contrappunto e composi-

zione; e ciò rilevasi da un libro trovato nella casa ove morì, in cui da quell'anno cominciò a notare quanto mensualmente guadagnava non solo colle lezioni, ma scrivendo e dirigendo le musiche nelle diverse chiese e monasteri di Napoli. Con Real Decreto del 1846 fu nominato Ispettore del canto delle scuole esterne di San Pietro a Maiella, e con Ministeriale degli 8 aprile 1858 ebbe il passaggio nel Collegio come maestro di solfeggio, in luogo di Paolo Cimarosa giubilato. Compose molta musica sacra, a preferenza per la chiesa del Purgatorio, ove era maestro titolare. Vi scrisse appositamente due *Messe funebri*, la seconda delle quali, a tre cori e due orchestre è stimata dagli artisti lavoro degno di encomio. Nel 1850 fu nominato socio onorario della Reale Accademia di Belle Arti in Napoli, e morì nel 1863 in età di anni ottantuno. Fu seppellito nella Congregazione dei Musicisti.

Di Vincenzo Fiodo può dirsi che fu un ottimo maestro insegnante, e lo stesso Giovanni Pacini lo consultava tutte le volte che veniva a comporre in Napoli. Ma la sua musica, quantunque scritta regolarmente, manca non solo d'ispirazione, ma anche di quel tale gusto, che può dirsi requisito esclusivo delle anime elette. Pel campo dell'arte passò quasi inosservato; e sebbene fosse dei

La composizione di Vincenzo Fiodo esisteva nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

più coscenziosi seguaci della nostra scuola nell'insegnamento, pure non mise mai un passo avanti a quello che gli avevano insegnato i maestri suoi, e solo sull'autorità di questi era fondato tutto il suo sapere musicale.

Ebbe però il torto di scrivere uno *Stabat Mater* per due voci, soprano e contralto, con un accompagnamento di violino, viola, violoncello e

basso, sul tipo di quello del Pergolesi che prese a modello. Non gli vorrei fare il torto di affermare che lo scrisse per imitar quello od emularlo. Anche l'idea di far l'una o l'altra cosa sarebbe per lui imperdonabile temerità. È purtroppo vero che il *nosce te ipsum* non è il motto dei più!

I. Composizioni di Vincenzo Fiодо esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. Concorso per il posto di maestrino nel Conservatorio della Pietà, 1798 (1).
2. Lamentazione 2^a del Giovedì Santo, 1803.
- (*) 3. Messa di requie per cinque voci con orchestra in *fa* modo minore, 1831.
- (*) 4. Altra idem per cinque voci con orchestra in *fa* modo minore, 1833.
5. *Dixit Dominus* per più voci e più strumenti in *re* modo maggiore.
6. *Stabat Mater* per due voci in *fa*.
7. *Voi se pietà provate*, aria con violini e basso.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Giuseppe riconosciuto*, Conservatorio, 1804.—2. *Il Disertore*, Roma, 1808.
3. *Il Trionfo di Quinto Fabio*, Parma, 1809.—4. *Ciro*, Firenze, 1810.—5. Messa per quattro voci e piccola orchestra in *re* modo minore, 1797.—6. Altra per quattro voci ed orchestra in *sol* modo maggiore, 1815.—7. Altra per quattro voci idem in *fa* modo maggiore, 1836.—8. Altra per otto voci idem in *sol* modo minore, 1839.—9. Altra per quattro voci idem in *mi* bemolle modo maggiore, 1844.—10. Terza messa dei defunti per due cori e due orchestre in *do* modo minore, 1852.—11. Altra per tre cori e tre orchestre in *fa* modo maggiore.—12. *Dixit Dominus* per quattro voci a piena orchestra in *re* modo maggiore, 1779.—13. Altro per quattro voci in *la* modo maggiore, 1816.—14. Altro per due cori ed orchestra in *si* bemolle modo maggiore, 1826.—15. Altro per quattro voci idem in *re* modo maggiore, 1831.—16. Altro per tre cori e tre orchestre.—17. *Laudate pueri*, mottetto per quattro voci e piccola orchestra in *mi* bemolle modo maggiore.

(1) Vedi la biografia di DOMENICO TRITTO.

FRANCESCO CATUGNO

Figlio di Serafino e di Restituta Palma, nacque in Napoli nel 1782. Entrò alunno al Conservatorio della Pietà de' Turchini nel 1793 e vi dimorò quindici anni. Ebbe per maestro di canto e di composizione il rinomato Silvestro Palma, suo zio, a cui deve quei progressi che fece nell'arte. Scrisse nel Conservatorio l'anno 1805 l'Oratorio sacro *Ester ed Assuero*; ed uscìtone nel 1808, fu nominato Maestro di Cappella di molti conventi e chiese di Napoli, pei quali scrisse molta musica sacra.

Non può il Catugno essere annoverato fra i nostri principali maestri compositori, perchè non ha mai dimostrato grande slancio, e le sue musiche hanno purezza di stile e null'altro. Bisogna dire ch'egli stesso si fosse avveduto di ciò, poichè non proseguì la carriera teatrale, e limitossi a dare lezioni di canto. Era ritenuto come un buon accompagnatore del tempo suo. Morì in Napoli il 28 marzo 1847, di anni settantacinque.

I. Composizioni di Francesco Catugno esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Ester ed Assuero*, oratorio in due atti eseguito nel teatrino del Conservatorio della Pietà de' Turchini, 1805.
2. *Le Stravaganze d'amore*, farsa, Fiorentini, 1810.
3. *I Finti ammalati*, idem.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *L'Intrigo di Pulcinella*, Napoli, 1808.—2. *Li Due compari*, idem, 1809.—3. *Partenope*, cantata, S. Carlo, 1810.—4. Tre *Messe* per quattro voci ed orchestra.—5. Due *Dixit Dominus* idem.—6. Salmo *Venite exultemus*.—7. *Laudate Pueri* per quattro voci alla Palestrina composto per la corte di Lisbona.—8. Altro per quattro voci con orchestra.—9. *Miserere* per tre voci.—10. *Christus* per voce sola.—11. *Sette Parole* dell' agonia di Nostro Signore per tre voci, con violini, viola e basso.—12. *Salve Regina*, per una, due e tre voci.—13. *Credo*, per quattro voci con orchestra.—14. *Ave Maria* per tre voci.—15. *Litanie* per quattro voci.—16. *De Profundis* per tre voci con orchestra.—17. *Te Deum* per più voci con orchestra, scritto per la recuperata salute del Re Ferdinando 1^o, eseguito nella Chiesa di Santa Maria degli Angioli a Pizzofalcone.—18. *Lamentazioni* della Settimana Santa, e molti *Mottetti* per più voci e più strumenti.—19. *Pater Noster* per voce sola.—20. *Christus e Miserere* per cinque voci alla Palestrina, composti per la Chiesa della Pietà dei Turchini.—21. *Tantum Ergo* per due voci.—22. *Pange lingua* ed una *Litania*.

PIETRO RAIMONDI ¹⁾

Celebre maestro di contrappunto, nacque in Roma il 20 dicembre del 1786, da Vincenzo e da Caterina Malacari, i quali non gli legarono che l'indigenza. All'età di quindici anni, perdé il padre, e la vedova sua madre un anno appresso passò in seconde nozze e si stabilì in Genova, affidando alle cure di una sorella del defunto marito il piccolo Pietro. Questa buona donna voleva avviarlo per la carriera ecclesiastica; ma, dopo due anni impiegati a studiare lingua latina e quanto abbisognava per essere ammesso in qualche seminario, manifestò alla zia che poca o niuna vocazione aveva per tale stato, e che la sua inclinazione era solo per la musica. La zia lo secondò, sussidiandolo coi pochi mezzi di cui poteva disporre. Senza perder tempo, lo condusse ancor giovinetto in Napoli, e lo fece entrare nel Conservatorio della Pietà dei Turchini; e colà egli apprese i princi-

pi del canto dal maestro Labarbera, col quale studiò anche l'accompagnamento *de' partimenti*. Passò in appresso allo studio del contrappunto e della composizione sotto Giacomo Tritto, che, succeduto a Leo ed al Sala, era allora il solo che insegnasse secondo la loro scuola. Per le ristrette finanze di quel Conservatorio, gli alunni vivevano parcamente, ed il Raimondi, che per provvedere ai propri bisogni riceveva dalla zia sei ducati al mese, invece di spenderli per sé, li pagava al maestro Tritto, per avere altre lezioni, oltre quelle che riceveva come alunno, e ciò nelle ore che i suoi compagni dedicavano ai sollazzi ed a' divertimenti.

In sei anni di continui ed indefessi studi, arrivò a penetrare nei segreti dell'arte armonica, e a superare tutte le difficoltà che possono incontrarsi nella difficile carriera della composizione. Al termine del sesto anno, la zia gli comunicò che

(1) Le memorie intorno a Pietro Raimondi: raccolte dall'avvocato Filippo Cicconetti, mi forniscono buona quantità di documenti per questa biografia. Mi duole solamente di non poter essere d'accordo col Cicconetti quando dice che il Raimondi « diede delle lezioni a Bellini ». Nel 1825 (agosto) egli venne con Francesco Ruggi nominato maestro in S. Sebastiano, quando Bellini non solo aveva terminati i suoi studi di contrappunto, composizione ed ideale sotto Zingarelli, ma aveva già dato nel teatrino del Collegio, con grandissimo successo, la sua prima operetta, *Adelson e Salvini*, ed era tutto occupato a comporre la *Bianca e Fernando* pel teatro S. Carlo, che poi diè alle scene un anno appresso. Come dun-

que poteva Bellini aver lezioni da Raimondi quando già scriveva pel San Carlo? Conosceva forse l'arte ed i segreti di essa il Raimondi più dello Zingarelli? Son costretto ad aggiungere che Raimondi ebbe anzi il torto di mostrarsi avverso a Bellini ne' primordi della sua carriera, dichiarando licenze inammissibili in arte tutte le novità che Bellini introduceva nelle sue musiche: novità che dovevan poi essere feconde di quella riforma, di cui furono ultima espressione la *Norina* ed *I Puritani* (Vedi MICHELE SCHERILLO, *Vincenzo Bellini, note aneddotiche e critiche: « La riforma melodrammatica di V. Bellini »*. Ancona, Morelli, 1832).

essa andava a stabilir dimora in Firenze e che non poteva più dargli l'assegno fino allora largitogli. Il Raimondi risolvette perciò di uscire dal Conservatorio, e di ritornare in Roma. Sprovveduto di danaro, fece il viaggio a piedi: magnifico esordio della sua carriera di artista! Lo zio, fratello del padre, l'accorse amorevolmente; ma era troppo povero per poter sopprimere a' bisogni del giovine musicista. Pensò quindi di riconsegnarlo alla zia in Firenze, come ad antica sua benefattrice. Ma in essa Pietro non trovò le stesse amorevolezze di prima. Essendo malandato nella salute ed affetto da febbre, ottenne per mezzo di lei ed a titolo di gran favore di entrare nello spedale di S.^a Maria Novella. Tristissima condizione per un giovine a venti anni, che sino allora si era illuso di un roseo avvenire! La forte costituzione lo fece guarir presto, e licenziato dallo spedale, si trovò sul lastrico senza alcun mezzo di sussistenza. Sola ancora di speranza che gli rimase fu l'idea di andare presso sua madre in Genova, quantunque questa pochi segni di affezione gli avesse dati sino allora. Colà si risvegliarono in lui le speranze di felicità e di lieto avvenire, sogni dorati della coscienza del suo sapere musicale. Vi si fece conoscere per maestro di molto merito, e la sua musica piaceva non solo agli intelligenti, ma anche ai profani. Invitato a scrivere pel teatro di Genova, la sua prima opera buffa col titolo *La Bizzarria d'Amore* venne con buon successo rappresentata, nel 1807. Nell'anno seguente diede al medesimo teatro *La forza dell'immaginazione*, ossia *Il battuto contento*; di poi il monodramma *Ero e Leandro*. Chiamato in Firenze, scrisse per la Pergola l'opera buffa *Eloisa Verner*, che ebbe felicissimo incontro.

Le care memorie degli anni giova-

nili passati in Napoli lo lusingarono a ritornarvi; e qui compose, nel 1811, pel Real teatro di S. Carlo, la cantata *L'Oracolo di Delfo*, e si meritò la reputazione di egregio compositore. Rivide qui il maestro Giacomo Teitto, che amava qual padre e rispettava come il maestro dei maestri, e sottopose al suo giudizio alcune *fughe* scritte a molte parti. Da questo atto di modestia scorgesi quale stima avesse il Raimondi pel suo precettore. Nello stesso anno, pel Real teatro del Fondo, scrisse l'opera buffa *Il fanatico deluso*, e l'altra *Lo sposo agitato*. Nel 1813 scrisse per Roma *Amurat Secondo*, che fu seguito dalla *Lavandaja*, composta per Napoli. Avendo sortito dalla natura un carattere pieno di brio e di spontaneità, questo egli trasfuse tutto nelle sue opere buffe, che furono originali, e sono delle opere migliori che abbia scritto. Nel *Fanatico deluso* e nello *Sposo agitato* diede non dubbie pruove della specialità del suo ingegno. Il suo capolavoro poi in questo genere è *Il ventaglio*, libretto di Domenico Gilardoni, tratto dalla commedia del Goldoni con lo stesso titolo, rappresentato ed applaudito con vero fanatismo nel teatro Nuovo di Napoli l'anno 1831, ed in seguito in tutti i teatri della Penisola. Molti pezzi di quest'opera sono di bella e rara fattura, ed è riputato componimento di primo ordine un terzetto di sorprendente effetto comico.

Nelle circostanze più favorevoli, l'attenzione del pubblico si fissò pur anche sulle composizioni del Raimondi; e quantunque vivesse contemporaneo al Rossini, pure non restò interamente dimenticato. Sebbene la sua musica non fosse tale da sorprendere o da produrre maravigliosi effetti drammatici, perchè poco vi brilla la fantasia, pure il suo nome si aggiunse alla lista dei compositori illustri nell'arte dei

suoni, per la dottrina del contrappunto e per le teorie di scuola, pregi che in grado eminente egli possedeva.

Sino al 1823 la più gran parte delle opere del Raimondi furono scritte pe' teatri di Napoli, Roma e Sicilia. In quell'anno fu chiamato in Milano per comporre *Le finte Amazzoni*, che non ebbero buon successo. Nel 1824, fu nominato direttore dei Reali teatri di Napoli, pei quali, negli anni antecedenti, aveva scritto ventuno grandi e piccoli balli in più atti.

Trovavasi vacante il posto di maestro di contrappunto e composizione nel Real Collegio di Musica, per l'avvenuta morte di Giacomo Tritto. Il Raimondi ed il Ruggi lo chiedevano. Per non far torto a nessuno dei due, essendo entrambi valenti maestri, il Re Francesco I, con real decreto dei 21 agosto 1825, dispose che il posto di maestro di contrappunto e composizione si desse ai maestri Pietro Raimondi e Francesco Ruggi, dividendosi fra questi tanto l'insegnamento quanto il soldo: così il Collegio da quel tempo sin oggi in vece di un maestro di contrappunto n'ebbe sempre un primo ed un secondo. Il Raimondi conservò il posto sino al 1832; ma, dopo il successo splendidissimo del *Ventaglio*, il Re, con decreto dei 2 giugno 1833, lo nominò maestro della scuola di contrappunto del Conservatorio di Musica in Palermo sotto il nome del *Buon Pastore*, con lo stipendio di trecento once annue (3825 franchi) e con alloggio gratuito. Oltre degli obblighi annessi alla scuola, doveva adempiere a quelli di Maestro direttore di quel teatro di musica, ed esercitare tutti gli uffizii inerenti a questa carica, tanto se vi era un impresario, quanto se

vi era un amministratore del governo, senza che per questo incarico potesse pretendere altro compenso. Ne' diciotto anni che resse le sorti e l'istruzione di quel Conservatorio, se non vennero fuori grandi maestri dalla sua scuola (intendiamo di quelli a cui si possa dare il nome di genio e di caposcuola), certo, valenti professori non ne mancarono.

Il posto di maestro di cappella della Basilica di S. Pietro al Vaticano, rimasto vacante per la morte del chiarissimo maestro Francesco Basily, avvenuta in marzo del 1850, l'ottenne il Raimondi nel 12 dicembre del 1852; e, veramente, dopo il Guglielmi e lo Zingarelli, niuno era più degno di lui ad occupare quella carica. In quel tempo e nello spazio di quarant'anni, cioè dal 1807 al 1848, avea scritte sessantadue opere tra serie e buffe, rappresentate sopra i principali teatri d'Italia, e cinque oratorii, non compreso il triplo oratorio di cui or ora parleremo. Compose ancora gran numero di opere scientifiche musicali, e le quarant'quattro opere ecclesiastiche che infine noteremo, e che hanno conservato sempre il carattere, la nobiltà e la severità dello stile religioso.

L'autore di tante svariate composizioni nei diversi generi, nelle quali la parte architettonica dell'arte splende più che l'immaginativa, volle dar termine alla sua laboriosa carriera con un lavoro nuovo e faticoso nell'ordine dell'arte e della scienza, musicando tredrammi lirici di argomento biblico, su poesia di Giuseppe Sapio (1); intitolati *Putifar*, *Giuseppe*, *Giacobbe*, che possono eseguirsi ognuno separatamente, e poscia uniti tutti e tre, formano un solo dramma trino che è il *Giuseppe*. Quest'opera è il risultato di molto lavoro, ed è piena di difficoltà

(1) Nel secondo volume di quest'opera abbiamo accennato a questo dramma, nel paragrafo

che contiene le *Osservazioni artistiche* pel conservatorio della Pietà de' Turchini. V. pag. 35.

superate prodigiosamente. L'esecuzione di detti oratorii separati fu affidata come segue: *Putifar* alla direzione del maestro cav. Andrea Salesi, *Giuseppe* alla direzione del signor Settimio Battaglia, e *Giacobbe* alla direzione del signor Eugenio Terziani. L'esecuzione simultanea di tutti e tre, diretta dall'autore, ebbe grandissimo successo, ed immensi furono gli applausi tributati da un pubblico divenuto entusiasta più per sorpresa che per diletto, dimostrando riverenza ed ammirazione senza limiti per signor concepimento. Nell'unione di questi tre drammi biblici, che formano il triplo oratorio, si ammira la maestria della disposizione, l'eleganza delle forme, l'armonico risalto delle gradazioni; e quel misto di dottrina e di gusto, per quanto lo comporta l'indole del componimento, in che si comprende la gran conoscenza dell'arte. Sforzo sì inaudito e lavoro di tanto polso e di tanta pazienza non era stato per l'addietro mai da altri tentato. Pur nondimeno, considerato dal lato estetico, nulla offre di vantaggioso per l'incremento e progresso dell'arte; perocchè il sommo artificio che devesi adoperare in tal genere di composizione, fa sparire quel bello e quel semplice del canto che commuove nelle opere musicali, oltrechè affoga le ispirazioni. Va tributato però il meritato omaggio al Raimondi, che ha saputo e potuto concepire e portare a compimento una sì gigantesca intrapresa (1).

(1) Si è trovato tra le carte del Raimondi notato il tempo che adoperò nel comporre i tre oratorii in uno. Ecco le precise parole: «La prima parte degli oratorii è stata cominciata il 21 agosto 1847 e terminata il 5 novembre dello stesso anno. La seconda parte è stata cominciata il 7 novembre e terminata il 10 gennaio 1848. La terza parte è stata cominciata il 12 febbraio e terminata il 1 luglio 1848.

« I. Parte — Due mesi e dodici giorni.
« II. Parte — Due mesi e tre giorni.
« III. Parte — Quattro mesi e diciotto giorni.
« In tutto: Nove mesi e tre giorni.

«Pietro Raimondi»

L'Accademia de' Virtuosi al Pantheon nominò l'illustre compositore suo socio d'onore. Il Senato Romano gli decretò e fece coniare appositamente una medaglia d'oro di gran dimensione, coll'iscrizione « *Pietro Raimondi Choromagistro in Basilica Vaticana Primæ Artis Musicæ Laudem Emerito* »; ed era per deliberargli la direzione di un Liceo Musicale, che, atteso la dimora in Roma del Raimondi, si voleva formare, aggiungendovi la nomina di censore su tutti i teatri Romani di musica. Anche il Pontefice accolse benignamente l'esimo contrappuntista, e gli regalò una medaglia d'oro portante la sua effigie.

Termineremo con le parole di A. Tossi: « Il Raimondi, ammirato da tutta Europa per la quantità e il merito delle sue produzioni, aggiunse agli altri eminenti pregi la beneficenza, ch'è la bellissima fra le virtù; imperocchè consecrare, siccome egli fece, il frutto dei proprii talenti a sollievo dell'infortunio, è il più onorevole omaggio che le arti possono tributare all'umanità (2) ».

Era di giusta statura, di occhio vivace, di fronte spaziosa, di fattezze ordinarie, ed affabile piuttosto nei modi. Facondo parlatore, ma avaro di lodi anche verso coloro che ne scorgea meritevoli. La sua esistenza non si prolungò che d'un anno e due mesi dopo il trionfo ottenuto del triplo oratorio. Morì in Roma il 30 ottobre 1853, e fu seppellito nella Chiesa di San Marcello nella prima cappella a sinistra (3). Ebbe a mo-

(2) Infatti, i tre oratorii furono eseguiti nel teatro Argentina le sere del 7, 8, 10, 11 e 16 agosto 1852, a beneficio de' professori poveri ed inabili appartenenti all'Istituto.

(3) In appresso fu trasportato nell'altra cappella dell'Addolorata. Il Municipio Romano, con deliberazione del 21 novembre 1836, ordinò a proprie spese l'iscrizione sulla tomba di questo illustre Romano, recate che fossero le ceneri in altra cappella, non potendosi apporre in quella menovata. Il Cicconetti ottenne che le ceneri del Raimondi venissero trasportate nella cappella del SS. Crocifisso, e che vi fosse eseguita l'iscrizione sulla tomba, decretata dal Municipio.

glie Domenica Casaccia, ed un figlio di nome Vincenzo, a cui toccò la

sorte di quasi tutti i figli dei grandi uomini (1).

(1) Il Rossini con quel suo umore caustico e scherzevole, ripetute volte mi disse, che per lui il Raimondi aveva l'aria di essere più uno spe-

ziale, che un compositore di musica. Lo chiamava *Mondirai*, travisandone pure il cognome.

I. Composizioni di Pietro Raimondi esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Il Fanatico deluso*, opera semiseria in due atti, Napoli, Teatro Fiorentini, 1811.
2. *Lo Sposo agitato*, opera buffa in due atti. Fiorentini, 1812.
3. *La Lavandaia* ossia *La Parodia della Vestale*, opera buffa in due atti. Teatro del Fondo, 1813.
- (*) 4. *Ciro in Babilonia*, oratorio in due atti, S. Carlo, 1820.
- (*) 5. *I Minatori scozzesi*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo, 1821.
- (*) 6. *La Caccia di Enrico IV*, opera semiseria in due atti. Teatro del Fondo, 1822.
- (*) 7. *La Donna colonnello*, farsa, Teatro del Fondo, 1822.
- (*) 8. *Argia*, cantata, S. Carlo, 1823.
- (*) 9. *Berenice in Roma*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1824.
- (*) 10. *Le Nozze dei Sanniti*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1824.
- (*) 11. *Il Disertore*, opera semiseria in due atti. Teatro del Fondo, 1825.
- (*) 12. *Il Morto in apparenza*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo, 1835.
- (*) 13. *Sapienti pauca*, opera semiseria in due atti, Teatro del Fondo, 1825.
- (*) 14. *Don Anchise Campanone*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo, 1826.
- (*) 15. *Il Finto feudatario*, opera semiseria in due atti. Teatro Nuovo, 1826.
- (*) 16. *La Giuditta*, oratorio in due atti, S. Carlo, 1827.
- (*) 17. *Il Cestellino di fiori*, melodramma in un atto, Teatro del Fondo, 1827.
- (*) 18. *Il Ventaglio*, opera giocosa in due atti. Teatro Nuovo, 1830.
- (*) 19. *A mezza notte*, opera semiseria in due atti. Teatro del Fondo, 1831.
- (*) 20. *Clato*, opera seria in due atti. S. Carlo, 1832.
- (*) 21. *La Fidanzata del parrucchiere*, opera semiseria in due atti, Teatro Nuovo, 1832.
- (*) 22. *Il Nemico degli ammogliati*, farsa, Teatro del Fondo, 1832.
23. *I Parenti ridicoli*, opera semiseria in due atti, Teatro Nuovo, 1825.
- (*) 24. *L'Orfina Russa*, opera semiseria in due atti, Teatro del Fondo, 1835.
25. *Isabella degli Abenanti*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1836.
26. *Palmetella maritata*, opera buffa in due atti, Teatro del Fondo, 1837.

- (*) 27. *Gli Artifizii per amore*, atto unico, Teatro del Fondo, 1837.
 28. *Vinclida*, opera seria in un atto. Teatro S. Carlo, 1837.
 29. *Il Previdente disgraziato*, opera semiseria in due atti, Teatro del Fondo, 1838.
- (*) 30. *Raffaello Sanzio da Urbino*, opera semiseria in tre atti, Teatro Nuovo, 1839.
 31. *Togliti agli occhi miei*, quintetto nell'opera di Martini, *La Capricciosa corretta*.
- (*) 32. Gran *Messa* per sedici parti reali e due orchestre in *mi* bemolle modo maggiore.
 33. Bassi numerati e fugati.
 34. Sette Salmi per due cori.
 35. *Stabat Mater*, per tre voci ed orchestra.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *La Bizzarria d'amore*, Genova, 1807.—2. *L'Oracolo di Delfo*, Napoli, 1811.—3. *L'Infanzia accusatrice*, ovvero *Innocenza e perfidia*, idem, 1828.—4. *La Vita d'un giocatore*, idem, 1831.—5. *Peggio il rimedio del male*, idem, 1833.—6. *Il Biglietto del lotto stornato*, idem, 1833.—7. *Il Tramonto del sole*, idem, 1837.—Composizioni scientifiche musicali: 8. *Bassi imitati e fugati*: nuovo genere di scientifica composizione divisa in dodici esempi.—9. Due *fughe* in una, dissimili nel modo: opera divisa in dieci esempi, tutta invenzione dell'autore.—10. *Partimenti*: quest'opera contiene novanta *bassi* con tre diversi accompagnamenti, divisa in due libri, anche sua invenzione, come pure quattro *fughe* in una, dissimili nel modo.—11. *Fuga* per sessantaquattro voci e sedici cori reali.—12. Sedici *fughe* per quattro voci, che sono del pari di sua invenzione.—13. Venti quattro *fughe* per quattro, cinque, sei, sette ed otto voci: in quest'opera sono quattro e cinque fughe in una.—14. Due grandi *fughe* per quattro voci ognuna, ed un *canone* similmente per quattro voci (12 voci riunite insieme).—15. *La Salmodica Davidica*, opera che dovea esser divisa in ventiquattro volumi, per quattro, cinque, sei, sette ed otto voci, de' quali volumi ha scritto solo sei che contengono i primi sessanta Salmi.—Composizioni sacre: 16. Quattro Messe a grande orchestra.—17. Quattro Vespri a grande orchestra.—18. Due Messe per otto parti reali a due orchestre separate.—19. Due Messe di requie.—20. Un *Requiem* per due cori reali.—21. Tre preludii funebri.—22. Messa di requie per otto e sedici parti reali.—23. Una *Libera*.—23. Un *Te Deum* per quattro voci.—24. Un *Credo* per sedici parti reali.—25. Uno *Stabat* per quattro voci a grande orchestra.—26. Altro per tre voci.—27. Altro per due voci in versi italiani.—28. Le *Sette parole dell'agonia* per tre voci.—29. Il *Salmo 106* in versi italiani per quattro ed otto voci a grande orchestra.—30. Due *Miserere* alla Palestrina per otto voci.—31. Altro per quattro voci.—32. Altro per più voci a grande orchestra.—33. Tre *Tantum ergo*.—34. Due Litanie per più voci.—35. Una *Compieta* per quattro voci a grande orchestra.—36. *Nisi Dominus*, salmo per cinque voci a grande orchestra.—37. *Dixit* per cinque voci e grande orchestra.—38. *Laudate Pueri*, salmo per quattro ed otto voci a grande orchestra.—39. *Veni Creator Spiritus* per quattro voci.—40. Due sinfonia religiose da eseguirsi separatamente ed unite.—41. Una *Messa*, un *Dixit*, un *Beatus Vir* ed un *Inno*: composti questi quattro pezzi pel giorno di San Pietro, dopo che ebbe il posto di maestro della Basilica Vaticana; tutte valutate composizioni di gran merito.

NICOLA ANTONIO MANFROCE

Il nome di Nicola Manfroce desta l'idea d'una grande sventura per la nostra scuola. Dotato di tutte le qualità che si richiedono a formare un gran compositore, animato da un vero spirito d'innovazione, sembrava essere destinato a produrre nella musica quellarivoluzione grandiosa, che ora ammiriamo. Le sole due opere teatrali, che giunse a comporre, dimostrano chiaramente a qual punto sarebbe arrivato se non gli fosse venuta meno la vita prima di giungere all'anno vigesimoterzo di sua età. Se la sua morte è stata una sventura per la nostra scuola, nol fu però per la sua fama e pel suo nome, che deve necessariamente essere tenuto in gran conto nella storia dell'arte. Vorrei far qui rilevare come le due sole opere di un giovinetto abbiano servito di primo scalino a quella che chiamiamo musica del secolo decimonono.

Nicola Antonio Manfroce, figlio di Domenico e Carmela Rapillo, nacque in Palmi, amena città nella Calabria meridionale, ai 20 febbrajo 1791. Ancora fanciullo, mostrava grande disposizione per la musica. Di undici anni, unito ad una compagnia di musicanti del suo paese, andò in Catanzaro, nell'occasione d'una festa che vi si celebrava, e destò meraviglia, facendo mostra di un ingegno precoce. Senza avere studiato nè contrappunto nè com-

posizione, a dodici anni si accinse a scrivere una *Messa* che pur piacque, ed un tal Gaetano Cresci, negoziante, fu talmente invaghito della composizione del giovinetto Manfroce, che, a suo carico e spese, lo condusse in Napoli per collocarlo in uno dei nostri Conservatorii. Mentre che il Cresci si stava adoperando a ciò, ebbe tale contrarietà nei suoi interessi, da non poter più secondare i generosi impeti del suo cuore; di modo che Manfroce sarebbe stato costretto a ritornarsene in patria, se non avesse trovato un altro benevolo appoggio in Antonio Bianchi, che si cooperò perchè fosse ammesso nel Conservatorio della Pietà dei Turchini. Vi entrò nel 1804. Venne dapprima affidato alle solerti cure del maestro Giovanni Furno, per lo studio dei partimenti od armonia sonata, indi a Giacomo Tritto pel contrappunto e composizione. Guidato da sì valenti istitutori, fece accurati studi, che ebbero felici risultamenti. Più tardi, recessi in Roma, ed apprese dallo Zingarelli, maestro allora nel Vaticano, le pratiche tutte della famosa scuola del Durante e la maniera di comporre. Studiosissimo delle musiche dei sommi maestri dell'arte, tra i classici autori della Scuola Napolitana egli prediligeva Sacchini e Traetta; e dotato di un bello ingegno e di estro non comune, fu tra i

primi a studiare e meditare accuratamente le opere dell'Haydn e del Mozart, che in quel tempo comparivano in Napoli. Ammiratore entusiasta della *Vestale* di Spontini, che rappresentavasi in S. Carlo nel 1809, l'ebbe sempre in mente e la prese quasi a modello, quando in appresso scrisse per lo stesso teatro. All'età di quindici anni cominciò a comporre, e mostrò nelle sue produzioni un genio, che sembrava destinato a dividere col Rossini la gloria della rivoluzione musicale del XIX secolo. Sarebbe stato più fortunato, nel congiungere le soavi melodie della Scuola Italiana alle ricchezze della Scuola Alemanna, di quello che non furono il Mayr, il Paër, il Generali.

Alunno ancora quando il Conservatorio dalla Pietà de' Turchini passò nell'edifizio di S. Sebastiano, in questo compose due *Messe* ed un *Dixit*, per quattro voci a grande orchestra ed una *Sinfonia*, che piacquero universalmente. Nè andarono fallite le speranze che di lui si concepirono, perchè presto manifestò le cognizioni che aveva acquistate, il profitto che nella musica avea fatto, ed il genio che lo animava, sviluppando su vasta scala tali pregi, nei due melodrammi *Alzira* ed *Ecuba*. Il primo fu rappresentato al teatro Valle in Roma nel 1810, ove fu molto applaudito ed encomiato dai conoscitori. Non avea allora il Manfredi che diciannove anni (1). L'*Ecuba*, scritta pel S. Carlo in Napoli nel carnevale del 1812, ebbe successo di vero entusiasmo.

Considerando il Manfredi quale anello di congiunzione fra Paisiello e Cimarosa, per giugnere a Rossini, di cui deve esser ritenuto precursore, crediamo nostro debito di fare

una breve disamina dell'*Alzira* e dell'*Ecuba*. Potrà, se non altro, servire per coloro che intendessero scrivere con esattezza una storia compiuta della musica del XIX secolo, in cui il Manfredi rappresenta uno dei punti di partenza.

L'*Alzira* incomincia con una breve sinfonia, che direbbesi fatta alla maniera del Cimarosa, ma con pensieri più robusti, con uno strumentale più ricco e più armoniosa. La cavatina di *Alzira* nel primo atto ha una freschezza d'idee quasi peregrine ed un *assolo* di violino sempre intrecciato col canto sì nell'andante come nella stretta, messo con delicatezza e buon gusto: e di già, riportandoci ai tempi, si ha non soltanto una novità nell'aver introdotto un *assolo* di uno strumento qualunque in un'opera teatrale, ma benanche un ardito tentativo che merita d'essere notato. Il duetto tra *Alzira* e *Gusmano*, nello stesso atto primo, è tutto sulla maniera in cui più tardi si rese famoso il Rossini, sì per forma come per cantilena e struttura di orchestrazione. Degno di osservazione è l'andante dell'aria di Zamoro *Ah! gran Dio che tai vestesti*, come pure la gentile stretta che subito segue. La finezza e purità di queste melodie è ammirabile e sorprendente. Il finale del secondo atto, composto di un sol tempo, non presenta niente di rilevante; pur nondimeno le voci sono benissimo introdotte, ed il primo pensiero che successivamente si ripete nelle parti principali o nelle masse corali, non può che produrre un sicuro effetto. Questo pezzo di musica ha anche il merito della brevità.

L'*Ecuba*, seconda opera del Manfredi, segna un nuovo e gran progresso dopo l'*Alzira*. Incomincia

(1) Quest'opera fu riprodotta in Napoli nel gennaio del 1819, per la beneficiata della signo-

ra Dardanelli, ed ebbe anche felice successo.

froce. E questa assertiva non si giudichi troppo arrischiata: non sono i capolavori dei maestri di alta rinomanza che si debbono paragonare con le musiche del Manfroce, ma le loro prime composizioni. Ora queste, quasi tutte cedono all'*Alzira* ed all'*Ecuba*; e se ne deve quindi dedurre che se l'*Alzira* e l'*Ecuba* fossero state seguite da altre composizioni, esse avrebbero pareggiato quelle dei grandi compositori venuti dopo, e fra questi avrebbe egli avuto un posto eminente.

Tornando in patria, dopo l'immenso successo ottenuto in Roma nell'*Alzira*, riprese stanza in quel medesimo Collegio di San Sebastiano, del quale non avea cessato di essere allunno. La sua malferma salute incominciò a risentirsi sensibilmente. Egli, fiducioso di divenir qualche cosa nell'arte, dedicava tutto il suo tempo al lavoro ed allo studio, invece di pensare seriamente a curarsi, come tutti lo consigliavano, e di vivere tranquillo, lontano affatto dalle emozioni di qualunque natura. Prese impegno di scrivere un'opera seria pel S. Carlo, che fu l'*Ecuba*. Il suo lavoro progrediva di pari passo col male che doveva trascinarlo al sepolcro; e quando i medici disperavano della sua guarigione, egli componeva gli ultimi pezzi di musica dell'opera, che venne rappresentata verso la fine del 1812. Il successo che l'opera ebbe fu di vero entusiasmo, e quasi in tutti i pezzi il pubblico voleva rivedere il maestro sul proscenio per applaudirlo e festeggiarlo. Più fortunato del Pergolesi, che non ebbe la consolazione di sentire eseguire lo *Stabat*, le sue deboli forze furono sufficienti per farlo assistere a replicate rappresentazioni dell'*Ecuba* e gustare la voluttà del trionfo, non solo, ma anche di un premio straordinario. Poichè il Mini-

stro dell'Interno e della Pubblica Istruzione, Giuseppe Zurlo, comunicava al Governo del Collegio che S. M. il Re avea decretata una pensione al Manfroce da pagarsi dalla tesoreria della Real Casa, per farlo viaggiare all'estero, onde si perfezionasse sempre più in quell'arte ove era sì gigantescamente esordito. Di tal pensione non gli fu dato fruire, perchè la morte lo colpì. La Regina Carolina Murat, che assisteva alla rappresentazione dell'*Ecuba*, quando fu terminata, mandò a fargli le sue congratulazioni pel brillante successo ottenuto; e saputo poi che la salute del Manfroce versava in grave pericolo, volle che si riunisse un consulto dei primi medici della capitale e si provvedesse perchè venisse sollecitamente arrestato il male e curato con tutti i mezzi che l'arte salutare sapeva indicare opportuni; tutto a spese di lei. Dai professori della facoltà medica, col celebre Cotugno alla testa, venne stabilito che andasse a respirare l'aria salubre di Pozzuoli, come più mite ed idonea per le malattie pulmonari, o efficace almeno a diminuirne i patimenti. Ma, invece, non ne ritrasse vantaggio alcuno; anzi la febbre, dopo pochi mesi, aumentò tanto da obbligarlo a ritornarsene subito in Napoli, ed egli si recò nel Collegio di S. Sebastiano, che considerava come la seconda sua casa paterna. Ivi fu circondato dagli affettuosi compagni, che poco prima avevan diviso con lui i trionfi, quando fra entusiastici applausi si mostrava sulle scene del S. Carlo, e che ora, scorati e mesti attorno al suo letto di morte, ne ricevevano gli ultimi sospiri. Se conforto alcuno poteva egli provare in que' supremi momenti, era certamente quello di vedersi attorniato da quei cari giovanetti. Con molta rassegnazione e calma, dando l'e-

stremo addio agli addolorati compagni, che in ginocchio attorno al letto pregavano per lui, e ringraziandoli delle amorevoli cure prodigategli, spirava il giorno 9 luglio del 1813, in età di ventitre anni non compiuti! Giovanissimo tanto, avea pur varcato la soglia del tempio della gloria, ove in breve sarebbe divenuto immortale, al pari del Pergolesi, del Mozart, del Bellini, del Weber, genii musicali che nel più bel fiore degli anni furono rapiti all'umanità. Il giorno in cui morì, fu giorno di lutto per la città di Napoli, ed egli fu da tutti compianto (1). Gli alunni del Collegio, col segno del bruno al braccio, col dolore nel cuore e con la mestizia nel volto, guidati da' maestri, dal rettore, dal vicerettore e da' governatori del luogo, l'accompagnarono all'ultima dimora. Fu sepolto nella stessa chiesa di S. Sebastiano, dopo che fu celebrata solenne messa funebre, diretta dal suo primo maestro Giacomo Tritto, ed eseguita dai maestri e dagli alunni tutti del Collegio, e dai più chiari professori di Napoli, che spontaneamente vollero intervenire. Il nome di Manfroce congiunge quelli di Pergolesi e di Bellini; e tutti e tre sono come tre stelle che brillano malinconicamente sulla corona artistica dell'Italia nostra (2).

Niccolò Manfroce era di giusta statura, di forme eleganti e di affascinanti maniere; bellissimo di viso; di color bruno; scintillanti gli occhi; vivace e piena di fuoco la fisionomia; neri e ricciuti i capelli; ameno nel conversare e di fine spirito; dotato d'una soave voce di baritono, cantava bene, con molta

passione e sentimento, il che lo rendeva carissimo alle donne, che amava troppo e dalle quali era con usura riamato. E chissà se una soverchia reciproca condiscendenza non fosse stata una delle più forti cagioni per farlo scendere così per tempo nel sepolcro?

Chi ha scritto questa biografia fu ammesso nel Collegio di Musica quando erano scorsi solo pochi anni dalla morte di quel valente giovinetto, ed i superiori del Collegio, i maestri, molti alunni, lo ricordavano sempre, e tutte le circostanze narrate di sopra essi rammentavano continuamente, pieni di rammarico.

In quanto alle musiche da lui scritte, possiamo con certezza asserire che non ve ne sono altre all'infuori di quelle che si trovano riportate nell'elenco che segue. Si è detto come il Manfroce avesse per dimora la stanzetta del Collegio, ed in quella morì; quindi tutte le sue composizioni che si trovavano colà passarono nell'Archivio. Posto anche che alcuna fosse stata data originalmente, avrebbe potuto essere soltanto qualche cosetta di lieve importanza quasi improvvisata, e la quale egli non credeva di dover tenere da conto. Ma le cantate *Piramo e Tisbe*, l'*Arnida*, che diconsi rappresentate in San Carlo, la *Messa* ad otto parti reali e due orchestre, il *Miserere* a tre cori e le sei sinfonie che leggiamo riportate da altri biografii, non esistono, nè per tanti e tanti anni che si è avuto agio di praticare con tutti i condiscipoli del Manfroce, se ne è inteso far parola. Non vogliamo contrastare che avesse potuto comporre altri pezzi staccati, come *arie*, *duetti*, ecc. ecc. Però se

(1) Da Alessandro Perrella, vicerettore in quel tempo in San Sebastiano, poi rettore in San Pietro a Mojella, seppi i fatti circostanziati della malattia e della morte del Manfroce, come li ho narrati.

(2) Il Municipio di Palmi, con deliberazione

del 10 giugno 1855, volendo onorare in perpetuo la memoria del suo illustre concittadino, decretò che la strada così detta *delle Muraglie* insieme colla piazza contigua, pigliasse nome da lui.

da noi, che ci troviamo sul luogo, e da alcuni amici e contemporanei del Manfroce, interamente s'ignorano, non possiamo persuaderci poi come e da chi avesse potuto attingerne la notizia il coscienzioso autore della *Biographie Universelle*.

Si conosce per tradizione di aver egli composta solo la cantata *La Nascita d' Alcide*, per festeggiare il dì natalizio di Napoleone I, e che fu eseguita in corte dagli alunni del Collegio, alla presenza del Re e della regina Carolina Murat (1).

(1) Il sig. De Bonifont, personaggio molto influente nella corte, che nella qualità di Direttore della Pubblica Istruzione reggeva anche le sorti del Real Collegio di Musica, da che fu traslocato dalla Pietà de' Turchini in San Sebastiano, sino alla venuta di Zingarelli (1813); aveva ottenuto dal Re Gioacchino Murat il decreto 7 novembre 1811, col quale gli alunni del Collegio di Musica

venivano esentati dalla leva militare (v. vol. II, pag. 40), e più avevano come incoraggiamento di potere intervenire due volte in ogni anno nel Real Palazzo per dare accademie vocali e strumentali alla presenza de' sovrani, che remuneravano i più talenti giovani con ricchi donativi e gratificazioni pecuniarie.

I. Composizioni di Nicola Antonio Manfroce esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Alzira*, opera seria in due atti, Roma, Teatro Valle, 1810.
2. *Ecuba*, opera tragica in tre atti, Napoli, S. Carlo, 1812.
3. Messa per quattro voci con orchestra in *re* modo minore.
4. *Dixit* per quattro voci con orchestra in *re* modo maggiore.
5. Sinfonia a grande orchestra in *do* modo minore.
6. *Più lieta in ciel l'aurora*, duetto per due tenori con coro ad accompagnamento di violini, viola e basso.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *La Nascita di Alcide*, Cantata, Real Palazzo. — 2. La cantata *Piramo e Tisbe* e le altre musiche sacre sono senza fondamento attribuite al Manfroce.

PIETRO ANTONIO COPPOLA

Nacque nel 1793, agli 11 dicembre, a Castrogiovanni in Sicilia (1). Apprese i primi rudimenti musicali dal padre, maestro di cappella catanese; ma dopo qualche tempo, volle recarsi in Napoli, e fu ammesso nel Conservatorio della *Pietà dei Turchini*, dove continuò e completò gli studi, sotto la direzione di quei sommi che insegnavano in quella scuola, meditando in ispecie le partizioni de' classici delle scuole di Germania e di Francia. Contemporaneo del Rossini, ne seguì le orme, come gli altri compositori di quel tempo: Mercadante, Coccia, Pacini, Donizetti nella prima maniera; perchè niuno poteva sostenere la lotta con un genio di quella tempra. Nel 1816, il Coppola si provò a scrivere un'opera, il *Figlio bandito*, che ebbe qualche successo; poi diede *Achille in Sciro* al teatro del Fondo. Posteriormente diede l'*Artallo di Aragona* che non riuscì; indi *La festa della rosa*, che fu meglio accolta a Milano, a Genova, a Firenze; ma il più brillante successo che il Coppola ottenne fu quello della *Nina pazza per amore*, che scrisse in Roma nel febbraio 1835, e che si ripetette in quasi tutte le città d'Italia, e più tardi a Vienna, a Berlino, in Spagna,

a Lisbona e sino nel Messico. Molti giornali di quel tempo lo chiamarono il successore di Bellini.

Nel 1836 scrisse a Vienna *Enrichetta di Baienfeld*, e a Torino *Gli Illinesi*, una delle sue migliori opere. A Milano, l'anno dopo, fece rappresentare *La bella Celeste degli Spadari*, ed ottenne un lusinghiero successo. Per molti anni occupò il posto di Direttore della Musica a Lisbona, ove nel 1841 fece rappresentare *Giovanna I. Regina di Napoli*, e nell'anno appresso *Ines de Castro*, che furono bene accolte. Ritornato in Italia nel 1843, scrisse per Roma *Il Polletto*, che non riuscì; indi a Palermo diede il *Fingal* e l'*Orfana Guelfa*. Nel carnevale 1845 scrisse *Il Gondoliero di Venezia*, e *Il Postiglione di Lonjumeau*. Circa il 1860, ritornò in Lisbona e riprese la direzione di quel Real teatro.

Compose ancora molta musica chiesastica, tenuta in conto dai dotti dell'arte, ed ultimamente, per la grande solennità del trasporto delle ceneri di Bellini, da Parigi a Catania (1876), una Messa funebre, nella quale emergeva un bellissimo pezzo, l'*Inflammatus*, e tutto il lavoro era orchestrato con gran gusto e sapere. Il Rossini un giorno, passando a rassegna tutti i compositori

(1) La famiglia del Coppola era catanese; e la madre si trovava di passaggio per Castrogiovanni

quando si agrafo di Pietro Antonio.

della prima metà di questo secolo, metteva Coppola non tra i genii creatori o trovatori di novelle forme, ma tra i primi compositori della seconda categoria, chiamandolo

ottimo contrappuntista e buon melodista, d'indole belliniana.

Il Coppola è morto a Catania, il 13 novembre 1877.

I. Composizioni di Pietro Antonio Coppola esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Achille in Sciro*, opera seria, Napoli.
2. *La Nina pazza per amore*, opera semiseria, Roma, 1835.
3. *La Festa della rosa*, opera semiseria.
- (*) 4. *Confutatis maledictis*, pezzo estratto dalla messa di *Requiem* eseguita ne' funerali di Bellini in Catania, 24 settembre 1876.
5. Scena e Romanza per soprano nell'opera *L'Orfana Guelfa*.
6. Scena e Duetto per soprano e tenore nella detta opera.

H. Altre menzionate in diverse biografie.

1. *Il Figlio bandito*, Napoli, 1816.—2. *Artallo di Aragona*, idem, 1816.—3. *Enrichetta di Buicfeld*, Vienna, 1836.—4. *Giovanna I regina di Napoli*, Lisbona, 1841.—5. *Ines de Castro*, idem, 1842.—6. *Il Folletto*, Roma, 1843.—7. *Gl' Illinesi*, Torino.—8. *La Bella Celeste degli Spadari*, Milano.—9. *Fingal*, Palermo.—10. *L'Orfana guelfa*, idem.—11. *Il Gondoliere di Venezia*, 1845.—12. *Il Postiglione di Lonjumeau*, idem.—13. Molta musica sacra.

FRANCESCO SAVERIO MERCADANTE

Nacque in Napoli il 26 giugno 1797 e vi morì il 7 dicembre del 1870. Non è più da porsi in dubbio che Napoli fosse il luogo natale dell'egregio maestro. I Pugliesi lo vogliono far nascere in Altamura ed il 1795, e asseriscono che debba chiamarsi Giuseppe Saverio e non Francesco Saverio, sulla fede d'un certificato rilasciato dalla Curia Prelazia Palatina di quella città. Ciò non è esatto per molte ragioni. Prima d'ogn'altra cosa, il Mercadante, richiesto spesso volte della sua patria, sempre rispose di esser nato in Napoli. All'autore di questa biografia che gli domandava, appunto, se per patria fosse di Napoli o di Altamura, rispose vivacemente: « NAPOLI, NAPOLI, NAPOLI; e quando volete tutti persuadervi che io sono Napolitano puro sangue? » E Napolitano lo dissero e il Fétis nella sua *Biografia universale* e Isidoro Cambiasi, che compilò un prospetto cronologico delle opere del Mercadante.

Vero è che nella seconda edizione il Fétis faceva una rettificazione, e

as sicurava che, per migliori informazioni, era venuto a sapere essere il Mercadante nato in Altamura. Or, questa rettificazione erasi fatta dal Fétis, perchè avea saputo che nel 1844 veniva il Mercadante invitato dal Municipio di Altamura a scrivere e dirigere una messa di gloria; e Altamura credeva di avere a ciò diritto come patria di lui. Il Mercadante, andato cola, fu accolto trionfalmente; e, commosso pel ricevimento, dedicava quell'ecclesiastico lavoro ai suoi concittadini.

Il Mercadante adunque avrebbe con una dedicatoria ed una lettera scritta il 29 giugno 1844 (1), dichiarato essere Altamura sua patria. Se non che, il prof. Polidoro, chiarissimo cultore di storia musicale, ha provato che il medesimo Mercadante, assai prima di quella data, sconfessava in modo solenne quella dichiarazione. Allorchè, in Genova, menò in moglie la Sofia Gambaro, nel contratto di nozze, oltre che dichiaravasi *maestro di musica napolitano*, fra documenti necessari esibiti, figura la

(1) Andò in Altamura, perchè invitato dal sindaco Melodia, e fu ospitato da un cugino del padre, un Silvestro Mercadante. Quelli di Altamura, cui piace il patetico, hanno pure propalato la storiella che la casa del Mercadante Silvestro è posta di rincontro alla chiesa di S. Nicola, e che un balcone di essa ne guardi la facciata. Come il Mercadante fecesi a quel balcone, fu commosso, e, quasi piangendo, disse agli a-

stanti: *Oh quante notti passai sui gradini di quella chiesa! Sarò; ma il Mercadante qui diceva e rideva di esser nato in Napoli, e, accennando alla dimora in Altamura, mai non fece cenno all'estrema miseria della sua fanciullezza; si compiaceva anzi di ripetere che ogni giorno correva da un capo all'altro del paese, sboccocellando due panini, che aveva per colazione.*

fede di nascita. Or questa veniva rilasciata dal Parroco di S. Maria in Cosmodin, detta di Porta Nova, chiesa parrocchiale di Napoli. Deve prestarsi fede ad una lettera scritta nel fine di conciliarsi l'altrui benevolenza, od a un attestato di nascita fatto cavare per contrarre le nozze?

Esiste, è vero, oltre questa fede di nascita di Napoli, un'altra di Altamura; ma questa ha la data del 17 settembre 1795 e porta essere stato battezzato *sub conditione* un Giuseppe Saverio Mercadante, figlio di *genitori ignoti*, mentre quella di Napoli parla di Francesco Saverio Giacinto nato da Giuseppe Mercadante e da Rosa Bia. Le parole *sub conditione* esistenti nella prima fan supporre non essere il bambino presentato un neonato. Oltre a ciò, il cancelliere della Curia prelatizia di Altamura certifica che, avendo perquisito il registro dei battezzati dell'anno 1795, ha trovato al margine del foglio 121, alla fede del battesimo fatta dal parroco D. Sergio Gallicano del neonato Giuseppe Saverio figlio di genitori ignoti, scritto in carattere diverso dal testuale, *maestro di cappella Mercadante*. Quindi è da supporre che o il Mercadante fosse maestro di cappella, appena nato da *genitori ignoti*, con un cognome cadutogli dalle nuvole, o che questa qualifica si aggiungesse molto dopo a Giuseppe Saverio, nato nel 1795, propriamente quando il Mercadante, salito in fama di ottimo maestro di cappella, poteva ritenersi per cittadino di Altamura, essendo di Altamura appunto i suoi maggiori.

Il Mercadante, giusta le sue asserzioni, fu condotto ad Altamura, allorché contava tre anni; vi restò fino ad undici anni, e fe' ritorno a Napoli nel 1808; qui chiese ed ottenne di essere ammesso nel Conservatorio della Pietà de'Turchini. Allora si ordinarono i registri dello stato civile; il Mercadante, per una di quelle circostanze non difficili a verificarsi, non trovossi iscritto tra'nati del 1797. Fatte istanze presso la Curia Arcivescovile, dietro minute indagini, questa rilasciò un certificato che attestava il Mercadante essere nato a Napoli il 26 giugno 1797 e battezzato nell'anzidetta parrocchia di Porta Nova.

Adunque il Mercadante nato nel 1795 in Altamura e battezzato *sub conditione* (il che significa battezzato per iscrupolo di coscienza, ma col dubbio che il bambino sia stato già battezzato), il Mercadante nato da genitori ignoti è evidentemente *un altro*.

Da un fratellastro, dilettante di chitarra e di clarinetto, il Mercadante apprese gli elementi dell'arte, perchè quegli scorse nel suo Saverio una non comune inclinazione alla musica. L'arcidiacono Luca Samuele Cagnazzi si adoperò perchè il Mercadante fosse ammesso nel Conservatorio di musica. Riuscì nell'intento, mercè la protezione che l'illustre uomo godeva presso il Murat; per lui adunque il Mercadante fu ammesso nel Conservatorio il 1809. Ivi studiò contro voglia e fino al 1814 il violino (1).

Nel primo periodo de'suoi studi, esercitossi pure a suonare il violoncello, il fagotto, il clarinetto ed il flauto, strumenti che gli venivano

(1) La protezione accordata dal Cagnazzi al Mercadante fe' divulgare una notizia che a Napoli corre per le bocche di tutti, ma che ad Altamura non ha seguito. Di certo non si può asserire nulla, essendo certe indagini assolutamente vietate dal codice civile. Si narra però

che una volta, recatosi l'arcidiacono Cagnazzi ad Altamura, udì un fanciullo lacero, che soave mirabilmente un fischietto; se gli appressò e parlando con lui fu compiaciuto dell'intelligenza che addimostrava, e volle condurlo a Napoli.

prestati da' compiacenti compagni, e su cui applicavasi per bramosia di maggiori cognizioni. Nel 1814 pensò di organizzare fra gli allievi una banda, e compose per questa marce, passi doppii, e ciò per semplice svago nelle ore di ricreazione. Componeva così per istinto, non avendo fatto regolari studi. Fu pure in quest'anno nominato direttore d'orchestra per le operette da rappresentarsi nel teatrino del medesimo Conservatorio.

Il direttore Zingarelli, avendo udito vari componimenti del giovane alunno, componimenti che mancavano di condotta, di stile, di sapere, lo chiamò a sè, e, persuaso che nel giovane v'era la stoffa d'un compositore, lo allettò a dedicarsi con ardore a severi studi. La proposta fu udita e accettata con trasporto: al Mercadante furono assegnati per maestri il Furno per l'armonia ed il Tritto pel contrappunto. Gli fu vietato di comporre senza permesso del Direttore, pena l'espulsione dal Collegio.

Il 1816 fu accolto nella scuola dello Zingarelli, perchè aveva dato buone prove nell'esame finale, e così compì la sua educazione musicale il 1820. Non lasciò mai la direzione dell'orchestra del Conservatorio, e perciò ebbe occasione di gustare i capolavori dell'Haydn, del Mozart, e del Beethoven.

Un bel mattino, nella primavera del 1818, Gioacchino Rossini si recò a visitare il Collegio di musica, ove fu ricevuto festevolmente da quella schiera di giovani alunni, i quali desideravano conoscere lui già grande fra i grandi; e con prolungati battimani fu condotto al posto destinato gli nella sala dei concerti, alla porta della quale andò a riceverlo Zingarelli alla testa dei maestri tutti del luogo, cola congregati per tributargli onore. A bella posta si era preparata un' accademia

vocale ed instrumentale, perchè il Collegio potesse onorarlo degnamente, secondo le sue forze. Tra i pezzi strumentali v'erano due sinfonie piene di spontanee melodie, di un regolare andamento, adorne di bei coloriti, che produssero grande effetto, e, più che una promessa, erano un fatto splendido e consolante per l'avvenire del giovane autore, il quale era appunto Saverio Mercadante. Rossini ne rimase contentissimo, l'applaudì, volle conoscerlo, l'abbracciò con effusione e voltosi a Zingarelli, che gli stava vicino, « Caro maestro », gli disse stringendogli la mano, « vi faccio i miei complimenti per questo vostro caro allievo. Le sue due composizioni mi danno seriamente a pensare, e vedo bene che i vostri alunni cominciano dove noi terminiamo ».

Queste due sinfonie furono un bel saggio del grande ingegno dell'allievo e delle cure del suo istitutore. Dopo scrisse altre *sinfonie*, pezzi per diversi strumenti, *quartetti*, *concertoni*, ed una *missa* per quattro voci e grande orchestra, che, eseguita dai suoi compagni del Collegio nelle diverse chiese di Napoli, ottenne bellissimo effetto e piacque a tutti.

Incoraggiato il Mercadante dalle autorevoli parole del Rossini, continuò con più fervore i suoi studi, nei quali fece rapidissimi progressi, e ne diede la prima prova scrivendo la musica per l'esame della scuola di ballo, che meritò generale approvazione nel Real Teatro del Fondo. Quasi nello stesso tempo (1818) scrisse una cantata in onore dell'ex Re Carlo IV di Spagna in Napoli, ed il buon successo avutone gli fece concedere in premio il potere scrivere una grande opera seria pel Real teatro S. Carlo: e questa fu *L'Apo-teosi d' Ercole*, con parole di Giovanni Schmidt. Andò in iscena nella sera di gala del 12 gennaio 1819,

ed ebbe uno splendido e clamoroso risultato. Venne applaudita dalla *sinfonia* sino all'*aria finale*, e nell'insieme produsse uno di quei fanatismi teatrali che è più facile immaginare che descrivere. A preferenza tra tutti i pezzi piacque un terzetto tra *soprano*, *contralto* e *tenore*, modellato su quello del *Ricciardo* e *Zoraide* di Rossini, che terminava con una *cabaletta* di grande semplicità e di sorprendente effetto, sulle parole: *Non sempre ride amore D'un amatore ai danni, Sovente i nostri affanni Lo destano a pietà*; che in pochi giorni divenne popolarissima.

Nell'anno appresso, 1820, diede al Teatro Nuovo l'opera semiseria *Violenza e Costanza*, che, nella debita proporzione, ebbe pure lo stesso fortunatissimo incontro che l'*Apo-teosi*. Una terza, la cui riuscita sorpassò ancora le due prime, fu l'*Anacreonte in Samo*, che egli scrisse al volgere di quell'anno 1820, pel teatro S. Carlo. E però divulgatasi la sua fama, venne chiamato in Roma, ove compose pel teatro Argentina il dramma *Scipione in Cartagine* (1821), ch'ebbe gran successo, e fu l'opera, come suol dirsi, della stagione. Invitato poi dall'impresario di Bologna, scrisse per quel teatro Comunale la *Maria Stuart*, ch'ebbe poca fortuna.

L'opera però che doveva collocarlo sulla scranna di gran maestro, era l'*Elisa e Claudio*, composta per la Scala di Milano (30 ottobre 1821). Ivi la spontaneità delle melodie messe bellamente, l'accurata tessitura dei pezzi, ed un'elegante strumentazione piena di brio e di vivacità, specialmente nei parlanti trattati con isveltezza, con maestria e con bell'effetto, produssero tale felice risultato, quale egli stesso era lungi dall'aspettare. Ne furono esecutori Lablache, Donzelli, la Belocchi, Schira, e DeGrecis basso comico.

Quest'opera, quantunque da molti anni non più riprodotta, pure è stimata ed apprezzata come una tra le più belle del Mercadante, e specialmente in Germania ed in Francia (ove egli era chiamato l'autore dell'*Elisa e Claudio*). Ebbe tale splendido incontro, che i giornali di quel tempo parlavano di un rivale già trovato a Rossini. Invece l'*Andronico*, scritto per Venezia nel 1822, non piacque.

Dopo, per Milano, scrisse nello scorcio del 1822, *Adele ed Emerico* od *Il posto abbandonato*, e nel 1823 *Amleto*, le quali non ebbero il successo delle altre. Ritornato in Napoli, diede al S. Carlo *Gli Sciti*, e poi in Mantova *Alfonso ed Elisa*, che riuscirono entrambe di poco gradimento; pur nondimeno non gl'impedirono di scrivere per Torino la *Didone abbandonata*, clamorosamente applaudita, e che fu seguita dall'opera *Costanzo ed Almerisca*, fatta rappresentare di poi nel S. Carlo di Napoli nel 1823, con poca simpatia del pubblico. Recatosi in Roma, scrisse nel seguente anno *Gli amici di Siracusa*, opera che incontrò l'universale favore.

Del resto la fortuna sembrava arridere al Mercadante, perchè da un anno il Rossini avea lasciato l'Italia per stabilirsi a Parigi, il Morlacchi si era già convenientemente fermato in Dresda, e gli altri compositori italiani erano invecchiati, per modo che il pubblico non voleva più saperne delle loro fantasie sfruttate. Richiamato a Torino, scrisse nel 1824 *Nitocri*, che ebbe grata accoglienza. Invitato a comporre pel teatro Imperiale di Vienna, ivi giunse nel giugno del 1824, esordì con l'*Elisa e Claudio*, che piacque sino al fanatismo. Dipoi compose espressamente per quel teatro italiano *Doralice*, opera in due atti, *Le Nozze di Telemaco ed Antiope* dramma lirico, ed *Il Podestà di Burgos*, os-

sia *Il Signore del villaggio*. Eccetto per quest'ultimo lavoro, che piacque, la critica di quel tempo si mostrò severa per tutti gli altri, i quali disse scritti troppo negligenemente; e ciò non poteva piacere certamente ai Tedeschi, cui la diligenza è vanto sovra ogni altra cosa. Passavano negletti e inosservati quei lavori, senza lode e senza biasimo. Ritornato in Napoli, scrisse l'*Ipermestra* nel 1825, la quale opera, più che piacere alla generalità, ottenne solo l'approvazione degl'intendenti dell'arte. Poi compose per Venezia, nel 1826, *Erode*, ossia *Marianna*, che poco venne pregiata; ma l'opera che nell'anno stesso e nella medesima città seppe destare un vero entusiasmo, fu la *Donna Caritea*, la quale per moltissimi anni ottenne lo stesso favorevole incontro in tutti i teatri della Penisola.

In questo tempo, l'impresario del teatro italiano di Madrid scritturò il Mercadante per sette anni, con l'assegno di duemila colonnati, a condizione però che dovesse scrivergli due opere in ogni anno; ma un tal contratto non ebbe la sua piena esecuzione per ragioni tutte estranee all'arte. In sul principio del 1827, egli ritornò a Torino, ove fece rappresentare l'*Ezio*, che ebbe non prospera riuscita. Nella primavera dello stesso anno, scrisse *Il Montanaro* per la Scala di Milano, e di là ritornò in Spagna. Dimorò qualche tempo in Madrid, e ivi fece rappresentare alcune delle sue opere scritte in Italia; quindi compose espressamente pel teatro di quella capitale, detto del Principe, i *Due Figaro* nel 1827 e *Francesca da Rimini* nel 1828. Nello stesso anno recatosi in Lisbona, scrisse per quel teatro San Carlo *Adriano in Siria* e *Gabriella di Vergy*. Passato in Cadice nella primavera del 1829, vi diede l'opera buffa che portava per titolo *La Rappresaglia*, e

la farsa il *Don Chisciotte*, il successo delle quali fu brillantissimo. Intraprese di poi un viaggio in Italia per raggranellare un numero di artisti sufficiente a formare una compagnia pel teatro di Cadice. Ritornato a Madrid, prese la direzione della musica di quel teatro italiano; e, recatosi di bel nuovo a Lisbona, vi scrisse nel 1830 *La Testa di bronzo*, che piacque molto.

Tanti bei successi conseguiti dal Mercadante in tutte le città d'Italia, in Ispagna ed in Portogallo, invogliarono i Napolitani a rivederlo in patria; e fu nel 1830 che l'impresario Domenico Barbaja lo impegnò a scrivere una grande opera pel teatro San Carlo. Questa fu *Zaira*, tratta dalla tragedia del Voltaire, stata già ridotta a dramma teatrale da Felice Romani e posta in musica dal Bellini per l'apertura del nuovo teatro ducale di Parma, ove non ottenne però dal pubblico il favore che il Bellini si aspettava. Il Mercadante invece fu più fortunato, e l'opera sua ebbe piuttosto buona accoglienza nell'agosto del 1831. Nello stesso anno si recò a Torino, ove scrisse l'opera *I Normanni a Parigi*, che piacque immensamente, ed in cui segnò il principio della sua seconda maniera, che più tardi sviluppò in più ampie proporzioni. Nel 1832, per la Scala di Milano, compose il dramma *Ismalia*, ossia *Amore e Morte*, il cui successo fu contrastato. Verso questo tempo, per la morte del maestro Pietro Generali, restò vacante il posto di maestro di Cappella della Cattedrale di Novara. Il Mercadante vi si presentò per occuparlo, e l'ottenne nella fine del 1832 o nel principio del 1833. In questo anno stesso scrisse per Milano *Il Conte di Essex*, che non ebbe buon incontro; nel 1834 *Uggero il Danese* per Bergamo ed *Emma d'Antiochia* per Venezia. Invitato poi dal Ros-

sini, che dirigeva il teatro Italiano in Parigi, a comporre un' opera, come prima avea fatto col Bellini e col Donizetti, recatosi colà, vi scrisse nel 1836 *Briganti*, dal dramma di Schiller, che ebbero un successo di stima. Richiamato in Milano, scrisse per la Scala il *Giuramento* (11 marzo 1837), dramma lirico in quattro atti, cavato dall'*Angelo Tirano di Padova* di Victor Hugo.

Quest' opera ebbe uno splendido incontro (1), ed è considerata come una delle più belle gemme della corona artistica del Mercadante. In essa può dirsi determinato il suo nuovo modo di comporre tutto drammatico, con istudiatissimo lavoro d' orchestra, con diverse forme sì nella tessitura come nell' impasto delle voci nei pezzi d' insieme. Eliminati in buona parte i ritornelli avanti il pezzo di musica, che condannavano il povero cantante a fare le moine di un soliloquio prima di cominciare a cantare; poste da banda molte cadenze convenzionali; abbreviate di molto la durata dei pezzi di musica; ingranditi quelli concertati, e dando ai finali novello andamento e sviluppo, Mercadante arrecò nel *Giuramento* una riforma al teatro drammatico musicale, la quale poi continuò nel *Bravo*, che diede nella stessa Milano l'anno 1839, e che pure ebbe un gran successo, forse non minore di quello del *Giuramento*. Il *Bravo*, nel quale l' autore venne coronato sulla scena, fu rappresentato per

circa quaranta sere senza interruzione alcuna: nè tal successo fu disdetto nel processo di moltissimi anni ed in molti teatri d' Italia e dell' estero.

Dopo aver fatto rappresentare il *Giuramento*, chiamato in Venezia, vi compose *Le due illustri rivali* (1838). In quest' opera Mercadante si trasformò interamente, adoperando maggiore energia e stile più elevato, per modo che pigliò posto fra i più illustri compositori del tempo. Egli la compose in una ben dispiacevole circostanza, perchè affetto di oftalmia acuta, era minacciato di perdere interamente la vista. Ma della disgrazia che pareva volesse colpire l' illustre maestro si verificò per allora una parte soltanto: perdè un occhio solo. Il grande artista trovò un qualche sollievo alla sua sventura nei trionfi, che ottenne in appresso, colle successive opere teatrali. Invitato da Barbaja a comporre una nuova opera per S. Carlo per l' autunno del 1838, ne accettò l' incarico, a condizione di non recarsi in Napoli, perchè anteriori impegni lo chiamavano altrove. Delegò anche me, come avea fatto pel *Giuramento*, per concertare e mettere in scena la novella opera scritta espressamente per Napoli, col titolo *Elena da Feltre*, ch' ebbe buon successo.

Nel 1840, scrisse *La Vestale* per San Carlo, e, non potendo venire di persona a metterla in scena, per gli obblighi che lo legavano in No-

(1) Mi scriveva nell' aprile seguente da Milano il Mercadante: « Non avrei creduto che prima di morire potessi avere alla Scala un esito più brillante ancora dell' *Elisa e Claudio*, pure ciò successe col *Giuramento*. Come a ciò ha molto contribuito l' aver praticato i consigli che mi desti quando dovevo comporre il *Marco Visconti*; — pezzi brevi, tessitura diversa, qualche stravaganza che rompe il solito andamento ecc. — La robustezza de' pezzi concertati e dell' strumentazione ha puranco contribuito. Dunque grazie, grazie per la tua parte, pregandoti di non privarmi mai dei tuoi consigli, assicurandoti che ne farò sempre

quel conto che meritano, dettati dall' amicizia, dall' esperienza e da un squisito sentire ». Nell' istesso senso mi scriveva (1° gennaio 1838) a proposito dell' *Elena da Feltre*, allora allora compiuta: « Ho continuata la rivoluzione principata nel *Giuramento*: variate le forme, bando alle cabalette triviali, esilio a' crescendo, tessitura corta, meno repliche, qualche novità nelle cadenze, curata la parte drammatica, l' orchestra ricca senza coprire il canto; tutti i luoghi assoli ne' pezzi concertati, che obbligavano le altre parti ad essere fredde a danno dell' azione; poca gracassa e pochissima banda ».

vara, fu per la terza volta anche a me affidata una tale onorevole incumbenza. Quest'opera, che è fra i capolavori del Mercadante, è pel suo soggetto una delle tante di quel genere omogeneo all'indole dell'autore, pel quale veramente egli occupò nell'arte un posto eminente. E davvero nei soggetti tolti dalla storia romana, il Mercadante sa trovarsi in largo campo, nel quale spazia la sua fantasia. Egli pare che vegga con una sorprendente lucidezza quei severi costumi, quei virili sentimenti, quelle robuste abitudini, le quali fecero del popolo romano il conquistatore e reggitore del mondo. La *Vestale* accoppia all'eleganza e novità delle melodie, la forbitezza e la robustezza dell'orchestrazione, e quella impronta caratteristica, quel colorito generale mercadantesco della musica, per cui s'ingenera nell'animo dell'uditore un energico e grandioso sentimento, quale soltanto può generarlo negli animi nostri una geniale rappresentazione delle grandi gesta dei nostri padri. Il successo di quest'opera fu veramente colossale, ed il pubblico non si stancò mai di udirla; ed oggi ancora, ogni qual volta si rappresenta nei diversi teatri italiani e stranieri, riscuote unanimi e clamorosi applausi.

Nello stesso anno 1840, scrisse per Venezia *La Solitaria delle Asturie*, e dopo si recò in Napoli ad occupare il posto, lasciato vuoto dal maestro Zingarelli, di Direttore del Collegio di Musica. Si credeva potesse egli continuare il lustro di quella insigne scuola col suo nome, e coll'opera sua l'opera dei sommi predecessori.

Nel 1841, scrisse per San Carlo *Il Proscritto*, nel 1843 *Il Reggente* per Torino; e ritornato in Napoli dette al teatro Nuovo l'opera semiseria *Leonora*, che ottenne applausi universali ed unanimi, siccome

ventiquattro anni prima, di anno anno, giorno per giorno, era avvenuto all'altra opera sua intitolata *Violenza e Costanza*. Nel 1845, compose per S. Carlo *Il Vascello di Gama*, che ebbe poco successo, salvo alcuni pezzi che vennero applauditi. Anche molti applausi riscosse nel 1846 l'opera *Gli Orazii e i Curiazii*.

Nella prima edizione della mia storia, ebbi ad occuparmi a lungo di quest'opera, che, anche dai buongustai ritenevasi la più splendida manifestazione del genio mercadantiano. E però, vivente allora l'autore, credetti miglior partito ricordare lo splendido esito conseguito dal suo lavoro, senza discendere troppo a dentro nel campo critico. Non potetti tenermi, peraltro, dal notare che autorevoli, spassionati e giusti giudici accusarono la musica degli *Orazii e Curiazii* di troppo strepito, di troppa sonorità, specialmente nell'impasto degli strumenti d'ottone, nelle masse corali, nelle bande, e nell'unione fragorosa di queste e quelle con l'orchestra. E tacqui del tutto sul proposito dell'esecuzione, che, a parer mio, molto aveva contribuito al felicissimo successo dell'opera; e non è infatti difficile l'intendere quanti vantaggi venissero ad un'opera, le cui parti principali erano eseguite dalla Frezzolini, dal Fraschini e dal Balzer, che erano nel più bel fiore di loro carriera.

Ora però, cessate quelle ragioni di riserbo, e avendo riudita l'opera, che fu riprodotta al San Carlo lo scorso anno, stimo mio dovere riprendere la questione un po' dall'alto.

Trentasei anni or sono la coltura generale ed artistica era no' giovani, che si dedicavano all'arte, molto giù. Si gabellavano per maestri quei giovani, che a mala pena avevano percorso i partimenti del Fenaroli, per pianisti quando avevano sonato i

cento studi del Cramer. Trovare un giovane che sapesse correttamente armonizzare era assai raro, raro ancor più che sapesse strumentare una messa. E messe ed opere pure si scrivevano, ma quando que' giovani erano ancora a scuola, e le facevano per lo più i maestri; il più colpevole di questi maestri, che scrivevano pe' loro discepoli, era appunto il Mercadante. Pochi crederettero erudirsi per proprio conto e sono ora fra gli artisti più rispettati; altri istruiti o da Carlo Conti o dal Lillo spiccavano vie meglio, ma invece di essere segnalati, venivano o perseguitati o scherniti. Ma il numero di questi, che potevano chiamarsi maestri, era scarsissimo; i più ne avevano il titolo solamente, perchè acconciavansi o a far sonare un pezzettino di seconda forza per pianoforte, o ad accompagnare un'aria o una cavatina, che la sera innanzi si era udita cantare a teatro. Maestri di pianoforte in gran numero, che si rifiutavano di accompagnare un pezzo di canto, maestri di canto, che non facevano esercitare i loro alunni in altro, se non in pezzi teatrali, ecco per quattro quinti i rappresentanti l'arte musicale di Napoli all'epoca della quale ci occupiamo. Sonatori eccellenti, ma che facevano tutto per gusto, per ingegno, ignoranti com'erano perfino della scala armonica.

Trovare allora uno che avesse dato fuori un'opera, che avesse un tipo, era quasi impossibile, e i pochi, che erano giunti a far questo, come il de Liguoro, il Lillo, o uscivano da Napoli, o non erano accetti al pubblico volgare, al quale, per lo più, piace ciò che accarezza i grossolani suoi appetiti. Questo in quanto allo stato dell'arte; i non artisti poi s'intrattenevano più del libretto che della musica, e poichè nelle scuole si amava la patria pei fatti dell'antichità greca o romana, un'opera

che avesse un soggetto da essa desunto aveva assicurato la sua fortuna. Ora gli *Orazi* erano appunto del tipo preferito allora dalla gente colta, e perciò soggetto accettilissimo. Si aggiunga che le cose, che si vedono a grande distanza di tempo, sono sempre di apparenza fragorosa, e quindi una musica fragorosa apposta ad un soggetto romano era la più appropriata ed estetica. Da ultimo le aspirazioni liberali, che si volevano veder effettuate, facevano sì che nell'udirsi le parole magiche di patria, di libertà, di indipendenza, di morte ai tiranni, tutti se ne andavano in solluchero, commovevansi altamente, e per anacronismi ed anapopismi riferivano ai tempi loro quello che era di altri tempi, di altri luoghi, di altre persone, di altri eroi.

Il libretto d'argomento romano, dunque, non la musica, conquisce in primo luogo; in secondo luogo la musica fragorosa entrò subito nella grazia de' maestri; la quantità non la qualità armonica era allora un pregio. Io mi ricordo che uno di quei maestri d'allora, a titolo di lode, enumerava i grandi effetti della banda e di tutti gli strumenti a percossa. L'esecuzione eccezionale fece il resto, e gli *Orazii* e *Curiazii* furono per Napoli un capolavoro. Fuori non piacquero e non furono mai del repertorio di nessun teatro e di nessun artista.

Riudita l'opera, mi parve tosto senza vita, e, salvo cinque o sei pezzi bene scritti, niente vi ho rinvenuto di bello neppur nella struttura. Aveva ben ragione l'egregio prof. Polidoro, che scrivendo della riproduzione degli *Orazi* sulla *Gazzetta Musicale* di Milano, così terminava la sua critica: « Conclusione: gli *Orazi* e *Curiazii* possono continuare a dormire il lungo sonno, da cui furono dannati da più che sette lustri. Se la *Vestale* più non si esgole, e

pur contiene molte bellezze, e può reggersi ancora, oggi che si vuole l'opera, e non già una raccolta di pezzi più o meno ben fatti, gli *Orazi* e *Curiaz* non hanno ragione di mettersi innanzi; non costituiscono un'opera, e salvo tre, non vi sono pezzi nè belli nè peregrini. Il voler tentare di farli sentire ancora altrove, sarebbe lo stesso che esporli ad un disinganno ».

Il Mercadante partito per Milano nel 1847, vi scrisse *La Schiava saracena*, che a causa dei torbidi politici, non si potè mai colà rappresentare: cosa ch'ebbe effetto di poi e con buon successo nel 1850 al teatro San Carlo in Napoli. Qui ancora scrisse la *Medea* e la *Virginia* nel 1851, *Violetta* nel 1852, *Statira* nel 1853 e *Pelagio* nel 1857. La prima, quantunque non avesse ottenuto molto incontro, pure venne encomiata, perchè era dottamente scritta, e molti pezzi di quest'opera, specie la pregevolissima sinfonia, si eseguono ancora in parecchie società musicali di Napoli. Della *Virginia*, per i tempi che allora correvano, non si permise la rappresentazione. L'autore, piegando il capo a malincuore alla forza maggiore, colla calma della rassegnazione nel viso, e con un certo dispetto nell'animo, conservò gelosamente questa *partitura*, per la quale egli avea una speciale predilezione; e quando molti gliene dimandavano, egli sorridendo rispondeva: « Essa dorme ben chiusa in una foderetta, e perciò non ha bisogno di mangiare... lasciamola dormire, che certo non dormirà il sonno eterno. Quando in tempi migliori si sveglierà, il pubblico vedrà allora se meriti l'oblio. » Ma di essa discorreremo a suo tempo. La *Violetta*, composta pel teatro Nuovo, ottenne clamoroso successo; e rappresentatasi per tutta quella stagione teatrale, il pubblico non si saziava

di riudirla e di applaudirla freneticamente. Ma, nonostante l'esito felice, i critici giudicarono quell'opera come troppo assordante pel fragoroso strumentale (non proporzionato ad un piccolo teatro) e per la moltitudine degli attori; mentre pel soggetto si sarebbe dovuto scrivere molto più semplicemente, con molto minor lusso di strumentazione. Aggiungevano che mancava nell'opera la unità di stile, indispensabile ad ogni componimento, come quella che ora era seria, ora semiseria, ora drammatica troppo ed ora invece troppo pedestre. Il che fece sì che, nelle successive riproduzioni, fu giudicata sempre più severamente ed il pubblico fece giustizia del poco merito del lavoro.

Con l'anno 1862 si apre una lagrimevole scena, il più commovente e triste periodo della vita del Mercadante. Egli soccombe alla maggiore delle sventure: perde ancora l'altro occhio, senza speranza alcuna di rimirare la luce. Tutto il paese fu commosso per sì tristo avvenimento. Non vi fu tra i Napoletani chi restasse indifferente all'annuncio di tanta sventura toccata al gran maestro. Tutto è perduto pel povero cieco: afflitto, assalito dalla noia ingenerata dalle tenebre, appena riceve un qualche lontano sollievo nell'ascoltare gli affettuosi accenti dei suoi più cari. Ma il venerando vegliardo, dopo mesi e mesi di dolori e di acerbi patimenti, calmati i primi impeti di desolazione, comincia a poco a poco a rincorarsi: la passione dell'arte s'ubentra nella sua grande anima; il suo spirito si rianima a poco a poco; la sua fantasia si sveglia da quel funesto letargo, che per non breve tempo l'aveva prostrato ed avvilito; egli vittorioso ritorna all'arte, solo elemento della sua esistenza, ritorna al Collegio, ritorna alla musica, ed in essa trova il solo sollievo alla sua sventu-

ra; e trasportandosi nel campo dell'immaginazione, sceglie fra i suoi alunni del Collegio quelli che crede più idonei ed abili a comprenderlo, e non iscrive più, perchè non può farlo, ma detta la musica; e per prima, detta una sinfonia che intitola *Il Lamento del Bardo*.

Ebbe in animo forse di far comprendere, mercè questo lavoro strumentale, il suo dolore pel novello stato di sofferenza, e di dipingere se stesso, lo stato angoscioso dell'anima sua, ed il fisso pensiero del suo vero infortunio. A vicenda si rappresenta ora dolente, ora pacato e rassegnato; egli esprime queste diverse passioni con una frase patetica che svolge in vari modi, e di cui con isvariate modulazioni forma un *largo* patetico e poetico davvero. A questo succede un allegro agitato, che viene a tratti interrotto dall'idea dominante; vorrebbe esprimere angoscia e dolore, ma non riesce come nella prima frase. Nella stretta si perde poi in molte volgarità ed effetti ritmici che non escono dal comune. Tutti quelli, che intesero questo pezzo nelle sale del Collegio di Musica, non poterono non commuoversi nel vedere quanto godesse il povero maestro nel sentire eseguire da quegli alunni il suo lavoro con incredibile finitezza di tinte e squisitezze di sentimento.

Nell'anno 1866, l'impresario di San Carlo si rivolse al Mercadante perchè si decidesse a far rappresentare quella sua *Virginia*, che, da quindici anni composta, restava ancora da tutti ignorata. Gli artisti che potevano eseguirla erano fra i migliori in quel tempo, cioè la Marcellina Lotti della Santa, Mirate, Stigelli, Pandolfini. Il maestro vi accondiscese, e consegnò lo spartito, mediante il modestissimo compenso, pei tempi che corrono, di quindicimila lire.

Eccoci dunque per una terza vol-

ta con la scena in Roma. La *Virginia* è un soggetto se non più maestoso, più terribile certo e più fiero degli *Orazii*, sì per lo svolgimento e per la lugubre catastrofe, e sì per l'interesse che indubitatamente ispira. Virginio, che uccide la propria figlia, è un momento drammatico per eccellenza. La musica però non adegua il grandioso soggetto. Il Mercadante non ha ritratto in essa l'indole dei suoi personaggi con quella spontanea veracità, che avrebbe dovuto esser familiare in simil genere.

La rigida severità del padre Virginio, pronto a sacrificare la figlia all'onore di lei, il maschio amore d' Icilio, l'affetto non iservato di Virginia, e persino la prava indole del decemviro stesso, tutto è espresso col fragore già usato, e qui di molto aggravato, degli *Orazii e Curiazii*. Tuttavia al Mercadante furono fatte molte feste; si rispettò in lui l'infelice e valente maestro, e ben fecero i Napolitani. La *Virginia* è da meno degli *Orazi*. Uscita da Napoli, fu eseguita a Roma, ma non piacque, e non è stata più richiesta per l'esecuzione in altri teatri. E difficilmente potrebbe reggersi. Così del mondo romano il Mercadante non vive che per la *Vestale*; il resto non è che lavoro di maniera, effetti prepotenti di sonorità, ma niente che faccia pensare, niente che commuova, e profondamente faccia sentirsi.

Adusato fin dalla prima età alle classiche opere del Boccherini, dell'Haydn, del Mozart e del Beethoven per la parte strumentale, e di Marcello, Palestrina, Durante e Leo per la parte vocale, volle contribuire, in questa prima metà del secolo, al progresso della parte strumentale, e dette molta importanza ai finali ed ai pezzi concertati.

Svariatissime composizioni dettò tutt' i giorni in questo lugubre

periodo della sua vita: come una gran *sinfonia* dedicata a Rossini, e l'*inno* per l'inaugurazione della statua di lui in Pesaro nel 1866; una gran *sinfonia*: *Omaggio a Bellini*, sopra le più favorite melodie di questo autore; un'altra in *Omaggio al Donizetti*; un'altra gran *sinfonia* intitolata *Omaggio a Pacini*, quando avvenne la morte di questo fecondo e geniale compositore (lavoro eseguito con molto successo a S. Carlo, replicandosi per quattro sere); altra simile in *omaggio a Rossini*, per i sontuosi funerali, che ad onorare la memoria di quel grande si eseguirono nella chiesa di questo Collegio; un'*Elegia* per violino con accompagnamento d'orchestra; una *sinfonia marcia* per la nascita del Principe di Napoli; una imponente *missa* ed un'opera seria, sopra poesia postuma di Salvatore Cammarano, *L'orfana di Brono* ossia *Caterina de' Medici*.

Le sinfonie in omaggio al Bellini, al Donizetti ed al Pacini sono più tosto fantasie orchestrali, perchè intessute sopra motivi delle opere di que' celebri maestri. L'omaggio, a vero dire, sta fino ad un certo punto, perchè tratto tratto il Mercadante si sostituisce all'autore, che vuol onorare, trascrivendone le idee, e accomoda le armonie, cangia i bassi, e non sempre con felice successo. Ciò osservasi, più che altrove, nell'omaggio al Bellini.

Altra quantità immensa di musica per camera egli compose prima che la sventura lo avesse colpito, come *cantate*, diversi pezzi per *album*, *romanze* e *canzoni napoletane*, piene di spontaneità e di carattere. Più ancora, vari *duetti*, *terzetti*, *quartetti*, ed una *nimmanna* pel Santo Bambino, di stupendo effetto, eseguita in casa sua nel 1854. Scrisse *pezzi* per diversi strumenti concertati, *fantasie*, un *quartetto* per quattro violoncelli

intitolato *La Poesia*, e cinque *sinfonie* caratteristiche, delle quali tre sopra motivi popolari napoletani e due sopra motivi spagnuoli.

Per la Cattedrale di Novara, nel tempo che ivi si trattenne, compose varie *messe*, *salmi*, *mottetti*, *antifone*, *responsori*, *inni*, *Tantum ergo*, *Te Deum*, *Magnificat*, ecc.

Avvenuta la morte del maestro Francesco Ruggi, fu nominato, nel 1844, socio ordinario della Reale Accademia di Belle Arti in Napoli, come fu eletto socio straniero all'Istituto di Francia in luogo del defunto Cherubini. Inoltre, ebbe diplomi da tutte le Accademie musicali di Europa, e venne decorato coi più illustri ordini cavallereschi dalle corti d'Italia, Francia, Brasile, Messico.

Ed ora del Mercadante, direttore del Conservatorio, e dell'uomo dirò poche cose.

Avendo seguito l'andamento musicale del Conservatorio dal 1840 sino ai nostri giorni, debbo dire, per amor del vero, che il Mercadante in tutto il periodo di tempo, e non breve, dal 1840 al 1870, che diresse il nostro Conservatorio, non dette alla scuola di composizione quell'impulso e quell'indirizzo, che era da attendersi dal suo sapere e dalla lunga sua esperienza. I vantaggi non furono splendidi, dirò meglio anzi, non ve ne furono, perchè dalla sua scuola non uscirono compositori capaci di emulare i Bellini, i Ricci, e gareggiare col proprio maestro.

Dalla morte dello Zingarelli, avvenuta nel 1837, sin'oggi, la scuola di S. Pietro a Maiella non può vantarsi d'alcun compositore teatrale che tenesse alta la bandiera, la famosa bandiera dell'arte musicale, che un di poteva dirsi, nel campo melodrammatico, assolutamente napoletana. E vero che, per grandi che sieno, i maestri e i direttori di scuole musicali non daranno mai fuori dei

genii, perchè il genio è dono di Dio; ma in trent'anni di scuola se non si ha la ventura d'imbattersi in un genio destinato a mutare la faccia dell'arte, si avrà per lo meno giovani di eletto ingegno, che, ben guidati, assistiti con amore, incoraggiati ne' difficili studi, saranno per giungere alla meta, e onorar sè medesimi e la scuola che li fe' artisti. Di questo novero il Mercadante ebbe non pochi giovani, ma, come già notai, fecero più per conto loro, che per efficacia di metodo e di scuola, e i più si dettero ad insegnare armonia e contrappunto. Nè mancarono a lui giovani che sarebbero potuti divenire compositori, perchè da natura avevano sortito la scintilla del genio, ed erano animati dal fuoco sacro; per esempio, i fratelli Nicosia. Ma..., duole il dirlo... ai genii furono tarpate le ali!

Lo Zingarelli, invece, nel breve periodo di tredici anni, dal 1813 al 1826, produsse allievi come il Morlacchi, il Manfroce, lo stesso Mercadante, Carlo Conti, il Bellini, Michele Costa, i Ricci, il Bornaccini ed altri minori. Morto lo Zingarelli, per tre anni il Donizetti fu maestro di composizione e funzionò da Direttore, e in così breve tempo avviò bene il de Giosa, Achille Pistilli, Salvatore Sarmiento, l'Agnetti ed altri giovani, tutti di belle speranze, a cui mancò il tempo di aver quell'educazione musicale compiuta, che fa divenire grande artista. Il De Giosa, che, per conto suo, studiò le opere dei grandi maestri, specie quelle del suo precettore, fe' più cammino degli altri, ed oggi è stimato fra' più valenti compositori di opere semiserie e buffe.

Asserire che il Mercadante non sapesse l'arte d'insegnare, nè avesse capacità di dirigere una scuola, sarebbe un'asserzione non conforme al vero; l'altra che non avesse voglia d'insegnare, o, come i più ri-

petono, che non insegnasse, perchè non soffriva rivali neppur ne' giovani ingegni, sarebbe una nefandezza, una mostruosità, che non vogliamo nè dobbiamo credere. Resta per altro il fatto che in un considerevole numero di giovani, per trent'anni educati nello studio della composizione in questo Conservatorio, non si trovò se non qualche rara eccezione che diede un certo frutto. Dopo questi fatti, ogni altra riflessione sarebbe superflua, e i fatti hanno una eloquenza, che manca alle parole. Pare per altro che le maggiori cure del Mercadante fossero rivolte a fare che il Collegio spiccasse per la parte esecutiva solamente. A tal uopo offriva spesso al pubblico clamorose e splendide accademie, concerti e serate musicali.

Queste accademie, queste manifestazioni artistiche erano composte quasi sempre di musica scritta dallo stesso Mercadante. Ed egli sapeva così bene trasfondere il suo pensiero, il soffio animatore negli esecutori, che tutti sembravano identificarsi nel direttore. E così avevansi mirabili esecuzioni. Si piaceva talvolta di mescolare le sue con le altrui ispirazioni; talvolta addirittura aggiustava, modificava, rifaceva: e dalla sua mania innovatrice non furono salvi neppure il Mozart ed il Rossini.

Il prof. Polidoro, nelle sue brillanti corrispondenze alla *Gazzetta Musicale* di Milano, ha fatta nota questa singolarità del Mercadante, accennando ad alcuni lavori che questi volle rivedere e correggere, secondo il suo modo di vedere e di sentire.

E giacchè ho fatto cenno d'una notizia data dal prof. Polidoro, piacemi qui ripetere due aneddoti, riferitimi da questo mio carissimo amico.

Avendo dunque il Polidoro alcune idee di riforma nella parte dida-

scalico-musicale, prima di pubblicarle per le stampe, volle sottoporle al Mercadante. Le lodò questi e incoraggiò l'autore perchè le facesse di pubblica ragione; richiese perchè le attuasse, non rispose altrimenti, che rivolgendo questa domanda al proponente: «Dimmi un po', caro Polidoro, perchè Cristo fu confitto in croce?» L'altro cercava di rispondere adeguatamente, ma, vedendo che le sue non incontravansi con l'idea che se ne era formato l'interrogante, gli disse: «E perchè non la manifestate questa ragione, che sarà tutta vostra peculiare?» E il Mercadante di rimando: «Cristo fu confitto in croce perchè volle far novità. Io continuerò sempre a fare come feci sinora, e nessuno potrà dolersi».

Un'altra volta anche l'egregio Polidoro facevagli notare la grande necessità che v'era d'impiantare scuole di lettura musicale dirette a preparare i giovani, nel fine di agevolare lo studio dell'armonia, e di coordinare gli studi letterarii co' musicali. Al Mercadante piacque l'idea, ed anzi allettò questa volta il proponente a scrivergli le idee palesate, perchè le avrebbe fatte sue e presentate all'approvazione del Consiglio. Il proponente compì il lavoro, ma il Mercadante rimandò tutto alle calende greche. Alle istanze fattegli, rispose allegando ora una scusa, ora un'altra; finalmente dette questa risposta: «Caro Polidoro, tutti questi studi letterarii indicati da te a che servono? Io, che pure sono reputato uno de' primi maestri, non ho fatto niente di quello che tu dici, e pure so la musica e sono un compositore. D'altra parte non si sono mai fatti, non si facevano ai tempi miei; io poi neppure potrei attuarli, perchè le idee sono tue. Se fossero venute in

mente a me, avrei fatto in modo da dar loro corso».

Da questi fatti e da altri simili che potrei citare per conto mio, apparirà manifesto il programma del Mercadante direttore. Il lettore può formularselo da sè.

Quest'ufficio di direttore tenne sino al giorno di sua morte, avvenuta la sera del 17 dicembre 1870. Lo spense in breve una replica del colpo apoplettico, che lo aveva del tutto privato del vedere, facendogli perdere l'occhio rimastogli sano. Gli si fecero solenne esequie: quante persone elette contava Napoli a que' dì, tutte ne seguirono il feretro. La cassa mortuaria vollero portare sulle spalle alcuni egregi maestri, già allievi del Conservatorio, e che avevano avuto lezione da lui.

Sul feretro lessero belle ed eloquenti parole il com. Marco d'Arrienza, che scrisse per lui i migliori suoi libretti; il prof. Federigo Polidoro e l'illustre avvocato Leopoldo Tarantini.

Subito dopo la morte si pensò ad onorarne la memoria. Nella Chiesa di S. Pietro a Majella, nel dì 8 luglio 1871, si celebrarono i suoi funerali. Vi concorsero molti professori di musica, e diresse Paolo Sereno, il quale compose la messa funebre sopra motivi delle opere del Mercadante. Il discorso fu letto dal prof. Giovanni Scherillo(1). La provincia ed il comune di Napoli erogarono non piccole somme perchè sorgesse nella città un monumento adeguato. Contribuirono moltissimo anche gran numero di cittadini, sicchè, dopo non molto, il 1876, potè nella piazza Medina, innanzi la chiesa della *Pietà dei Turchini*, innalzarglisi la statua, che ora si vede. Si ricordi che egli fu allievo di quel Conservatorio.

L'epigrafe non si direbbe scritta

(1) *Orazioni sacre*. Vol VII, pag. 270.—Na-

poli, De Rubertis; 1876.

dall' illustre Ranieri (1). Come pure il lavoro scultorio non fa onore all' Angelini, che aveva vanto tra i primi, e aveva molto avvicinato il Mercadante. E pure la statua non somiglia punto all' originale; d'indovinato e di proprio del Mercadante, non c'è altro, se non il modo, con cui soleva portare i guanti! D'altra parte il Mercadante non ebbe mai nè quel volto, nè quella statura. Il Collegio prese parte alla solenne inaugurazione, eseguendo tutta musica del Mercadante: un componimento scrisse per la circostanza il comm. Lauro Rossi, che riuscì pari alla solennità e degno dell' illustre scrittore e del valoroso maestro a cui era dedicato. Prima di scovrirsi la statua, disse poche parole il comm. d'Arienzo, che aveva pure contribuito moltissimo perchè il Governo cangiasse il titolo del *Teatro del Fondo*, in *Teatro Mercadante*.

Il giudizio della storia può dirsi pel Mercadante cominciase quando egli era ancora in vita. Quando Rossini, sdegnoso, gettò lo scettro del regno melodrammatico, il Mercadante giunse a farsi intendere, quantunque deficiente del gran pre-

gio dell'originalità. Ingegno assimilatore, pencolò tra l'imitazione del Bellini e del Donizetti. Aveva intraveduto che tutto un mondo si sarebbe dovuto scovrire coltivando lo strumentale, più che gli emuli ed i predecessori non avessero fatto, e si diede a coltivare molto questo campo. E la natura lo aveva favorito, perchè niuno può mettere in dubbio ch'egli si avesse profondo il sentimento dell'armonia. Per mala sorte, egli non coltivò l'animo suo con quegli studi delle umane lettere, che il Donizetti Bellini e gli altri emuli fecero; quest'ignoranza gli nocque. Il campo, che egli voleva percorrere, fu poi largamente mietuto da Giuseppe Verdi. Questi, con le sue opere, stupende specialmente pel sentimento drammatico, lo cacciò di nido fin dal 1852. Il Mercadante resta nella storia tra le costellazioni di seconda grandezza nel XIX secolo. Le quattro parti reali, per dirla con una metafora tratta dall'arte armonica, o le stelle di prima grandezza, per continuare la stessa similitudine, sono Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, che chiude tanto splendidamente il ciclo rossiniano, ch'è il ciclo musicale del secol nostro.

(1) È questa :

FRANCESCO SAVERIO MERCADANTE
CHE UNICO FORSE
SPOSÒ MIRABILMENTE
L'ANTICA E PATRIA MELODIA
AL PENSIERO ED AL SENTIMENTO
DEL SECOLO
L'ACCADEMIA IL COMUNE
I CITTADINI
MDCCCLXX.

I. Composizioni di Francesco Saverio Mercadante esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *L'Apotheosi d'Ercole*, opera seria in due atti, Napoli, S. Carlo, 12 gennaio 1819.
2. *Violenza e Costanza*, opera semiseria in due atti, Teatro Nuovo, 1820.
- (*) 3. *Anacreonte in Samo*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1820.
4. *Elisa e Claudio*, opera semiseria in due atti, Milano, 1821, riprodotta in Napoli al Teatro Nuovo nel 1822.
- (*) 5. *Didone abbandonata*, opera seria in due atti, Torino, 1823, riprodotta al San Carlo di Napoli nel 1825.
- (*) 6. *Costanzo ed Almeriska*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1823.
7. *Il Podestà di Burgos*, ossia *Il Signore del villaggio*, opera semiseria in due atti, Vienna 1824, riprodotta al Teatro del Fondo in Napoli nel 1825.
- (*) 8. *Ipermestra*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1825.
9. *Donna Caritea*, opera seria in due atti, Venezia, 1826, riprodotta al Fondo nel 1828.
10. *Gabriella di Vergy*, opera seria in due atti, Lisbona, 1828; Napoli, S. Carlo, 1839.
- (*) 11. *Zaira*, opera seria in due atti, S. Carlo, 1831.
12. *I Normanni a Parigi*, opera seria in due atti, Torino, 1831, riprodotta al S. Carlo nel 1834.
13. *Emma d'Antiocchia*, opera seria in due atti, Venezia, 1834.
14. *Francesca Donato o Corinto distrutta*, opera seria in tre atti, Torino, 1835, riprodotta nel S. Carlo di Napoli nel 1845.
15. *I Briganti*, opera seria in tre atti, Parigi, 1836, riprodotta a San Carlo nel 1839.
16. *Il Giuramento*, opera seria in tre atti, Milano, 1837, riprodotta a S. Carlo di Napoli nel 1838.
17. *Le due illustri rivali*, opera seria in tre atti, Venezia, 1838, riprodotta a S. Carlo nel 1840.
18. *Elena da Feltre*, opera seria in tre atti, S. Carlo, 1838.
19. *Il Bravo*, opera seria in tre atti, Milano, 1839, riprodotta a San Carlo di Napoli nel 1840.
20. *La Vestale*, tragedia lirica in tre atti, S. Carlo, 1840.
21. *Il Proscritto*, opera tragica in tre atti, S. Carlo, 1841.
22. *Leonora*, opera semiseria in quattro atti, Teatro Nuovo, 1844.
23. *Il Vascello di Gama*, opera seria in quattro atti, S. Carlo, 1845.
24. *Orazii e Curiazii*, opera seria in tre atti, S. Carlo, 1846.
25. *La Schiava saracena*, opera seria in quattro atti, S. Carlo, 1850.
26. *Medea*, opera seria in tre atti, S. Carlo 1851.
27. *Violetta*, opera semiseria in quattro atti, Teatro Nuovo, 1852.
28. *Statira*, tragedia in tre atti, S. Carlo, 1853.
29. *Pelayo*, tragedia lirica in quattro atti, S. Carlo, 1857.
30. *Virginia*, tragedia in tre atti, S. Carlo, 1866.
31. Inno a Pio IX nella visita al Real Museo per cinque voci e grand'orchestra, 1850.

- (*) 32. Un sospiro sulla tomba di Monsignore Scotti, cantata per cinque voci e grand'orchestra, 1850.
33. Inno funebre composto per onorare la memoria di Monsignor Somma, per quattro voci e grand'orchestra, Napoli, 1851.
- (*) 34. Inno alla Vergine Immacolata per cinque voci e grand'orchestra eseguito a Napoli nella solenne processione del 30 dicembre 1854.
- (*) 35. La Danza augurale, cantata per l'avvenimento al trono di Re Francesco II, Napoli, S. Carlo, 1859.
- (*) 36. Inno a Vittorio Emanuele II Re d'Italia per quattro voci e grand'orchestra, Napoli, 1860.
- (*) 37. Inno guerriero, per due soprani, tenore e basso, dedicato a Garibaldi, Napoli, 1861.
38. Inno popolare all'unisono, per voci di soprano, contralto, tenore e basso a grand'orchestra, dedicato a Dante, Napoli, 1863.
39. Inno all'Armonia, pezzo concertato per cinque voci e grand'orchestra composto in occasione del primo congresso musicale tenuto in Napoli nel settembre 1864.
40. Inno a Rossini composto per grandi masse vocali e strumentali, eseguito in Pesaro per l'inaugurazione della statua di Rossini il giorno 21 agosto 1864.
41. Messa per contralto, due tenori e basso con organo.
42. Altra per due tenori e basso con organo.
- (*) 43. *Christus e Miserere*, per quattro voci alla Palestrina, composto per gli alunni del Real Conservatorio di Musica, 1856 (1).
44. *Le Sette Parole di Nostro Signore* per quattro voci con accompagnamento di quartetto di corda, 1857.
45. *Tantum ergo* per tre voci con accompagnamento d'orchestra.
46. Altro per voce di baritono con accompagnamento d'organo.
47. Otto Notturmi per quattro voci col basso numerato.
48. *Dominus a dexteris*, coro a grand'orchestra.
- (*) 49. *De profundis* (volgarizzato dal Tommaseo), coro per quattro voci con orchestra, 1844.
50. Prima sinfonia caratteristica Napolitana a grand'orchestra.
51. Seconda sinfonia caratteristica Napolitana a grand'orchestra.
52. *Lo Zampognaro*, terza sinfonia caratteristica Napolitana a grand'orchestra.
53. *Il Campo dei crociati*, sinfonia a grand'orchestra.
54. *L'Aurora*, sinfonia a grand'orchestra.
55. *Il Lamento dell'Arabo*, sinfonia a grand'orchestra.
56. *La Religione*, sinfonia a grand'orchestra.
57. *La Rimembranza*, sinfonia a grand'orchestra.
58. Sinfonia sopra i motivi dello *Stabat* di Rossini a grand'orchestra.
59. Sinfonia funebre a grande orchestra.
60. *Omaggio a Donizetti*, sinfonia a grand'orchestra.
61. *Omaggio a Bellini*, sinfonia a grand'orchestra, 1860.
62. *Il Lamento del Bardo*, sinfonia a grande orchestra, 1862.
63. Sinfonia a grande orchestra dedicata a Rossini, 1866.

(1) Alcune strofe soltanto sono originali.

64. *Omaggio a Pacini*, sinfonia a grande orchestra, 1868.
65. *Omaggio a Rossini*, sinfonia scritta per i suoi funerali eseguiti nella Chiesa del Collegio, 1868.
66. Altra idem intitolata *Sinfonia marcia* scritta per la nascita del Principe di Napoli, 1869.
67. Tre divertimenti a grande orchestra.
68. Pezzo per violino sul *Vascello di Gama*, con accompagnamento d'orchestra.
69. Fantasia per corno e tromba sul *Giuramento*, con accompagnamento d'orchestra.
- (*) 70. Fantasia per due violini su gli *Orazii*, con accompagnamento d'orchestra, 1858.
- (*) 71. Fantasia per violoncello sulla *Lucia*, idem, 1861.
72. Melodia per arpa, idem.
73. *La Malinconia*, mazurka di concerto a grand'orchestra.
74. Tre melodie per quattro violini.
75. Dodici melodie preparatorie al canto drammatico. Parte 1.^a
76. Altre dodici melodie, idem. Parte 2.^a
77. Elegia per violino con accompagnamento d'orchestra, 1868.
78. Fantasia per fagotto sul *Figliuol Prodigio*, del maestro Serrao, con accompagnamento d'orchestra, 1868.
79. Romanza e rondò per violino sul *Proscritto*, idem.
80. *Il Sogno*, romanza per voce di contralto o baritono con accompagnamento di pianoforte e violoncello obbligato.
- (*) 81. Cavatina del tenore nell'opera *Il Campo de' crociati* accomodata per fagotto con accompagnamento di pianoforte, 1848.
- (*) 82. Terzettino per tre corni.
- (*) 83. Due duetti per due corni.
84. Due quartetti per quattro corni.
- (*) 85. Otto bassi da armonizzarsi.
- (*) 86. Concorso per la piazza di maestro di fagotto.
- (*) 87. Solfeggio scritto per l'esame dell'Ispettore delle scuole esterne, 1859.
- (*) 88. Basso di Durante n. 31 scelto pel concorso del maestro di partimenti, (1860) disposto a quattro parti nello spazio di un'ora e mezza.
- (*) 89. Altro solfeggio scritto pel concorso del posto d'ispettore delle scuole esterne, 1861.
90. *A mia Figlia*, romanza per voce di baritono con accompagnamento d'orchestra, 1862.
91. Gran Messa per cinque voci, contralto, tenori primi, tenori secondi, baritoni e bassi, con soli ed orchestra, 1870.
92. Sinfonia Marcia composta in occasione del parto della Principessa Margherita, 1869.
93. Otto notturni a 4 voci col basso numerato.
94. *Serate italiane*, Raccolta di otto ariette e quattro duettini con accompagnamento di P. F.
95. *Salve Maria*, per Tenore con accompagnamento d'organo.
97. 1° Quartetto per Flauto con accompagnamento di Violino, Viola e Violoncello.
98. 2° Quartetto idem.

99. Concerto per Flauto in *re* modo maggiore con orchestra.
 100. Altro idem in *mi* bemolle.
 101. Breve cenno storico sulla Musica teatrale da Pergolesi a Cimarosa, 1867.
 102. *La Passione*, Sinfonia caratteristica spagnuola. *
 103. *La Poesia*, Melodia per 4 Violini.
 104. Messa e Credo per 2 Tenori e Basso con Organo.
 (*) 105. Solfeggio a 4 voci scritto per la Scuola di Canto [del M. Guercia.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Il Geloso ravveduto*, Roma, 1820.—2. *Scipione in Cartagine*, idem, 1821
 —3. *Maria Stuart*, Bologna, 1821.—4. *Andronico*, Venezia, 1822.—5. *Adele ed Emerico*, o *Il Posto abbandonato*, Milano, 1822.—6. *Amleto*, idem, 1823.—
 7. *Gli Sciti*, Napoli, S. Carlo, 1823.—8. *Alfonso ed Elisa*, Mantova, 1823.—9. *Gli Amici di Siracusa*, Roma, 1824.—10. *Le Nozze di Telemaco ed Antiope*, Vienna, 1824.—11. *Doralice*, idem, 1824.—12. *Nitocri*, Torino, 1824.—13. *Erode*, ossia *Marianna*, Venezia, 1826.—14. *Ezio*, Torino, 1827.—15. *Il Montanaro*, Milano, 1.—27.—16. *I due Figaro*, Madrid, 1827.—17. *Francesca da Rimini*, idem, 1828.—18. *Adriano in Siria*, Lisbona, 1828.—19. *La Rappresaglia*, Cadice, 1829.—20. *D. Chisciotte*, farsa, idem, 1829.—21. *La Testa di bronzo*, Lisbona, 1830.—22. *Ismalia*, ossia *Amore e morte*, Milano, 1832.—23. *Il Conte di Essex*, idem, 1833.—24. *Uggero il Danese*, Bergamo, 1834.—25. *La Gioventù di Enrico V*, Milano, 1834.—26. *La Solitaria delle Asturie*, Venezia, 1840.—27. *Il Reggente*, Torino, 1843.—28. *Il Campo dei crociati*, Milano, 1848.—29. *Virginia*, cantata.—30. Terzetto nella cantata in morte della Malibran.—31. Inno a Santa Cecilia per la festa celebrata a Roma nel 1847.—32. Sinfonia funebre per la inaugurazione del monumento al maestro Generali, Novara, 1835.—33. Ouverture delle *Noce de Gamache*.—34. Il Canto dei corsari, a tre voci.—35. Una sinfonia a grande orchestra, sopra motivi popolari spagnuoli; molti album di musica vocale; gran numero di *romanze e canzoni napoletane*; svariati *duetti, terzetti e quartetti*; una *Ninna nanna*; pezzi per diversi strumenti; un *quartetto* per quattro violoncelli.—36. *Varie Messe, Sabbi, Mottetti, Antifone, Responsorii, Tantum ergo, Salve Regina, Litanie, Te Deum, Magnificat*, scritte per la cappella di Novara dal 1833 al 1840.

PLACIDO MANDANICI ¹⁾

Nacque a Barcellona di Sicilia nel 1798. A quindici anni cominciò a studiare la musica, ed apprese a suonare il violoncello da un dilettante, il conte Nicolacci. Nel 1815 entrò nel Conservatorio di Palermo, e nel 1820 ne uscì, per entrare come suonatore di contrabbasso al teatro di Reggio di Calabria. Fu allora che si dette a studiare con grande alacrità il pianoforte, perchè non gli conveniva la condizione di suonatore di orchestra. Quattr'anni dopo, venne a Napoli; e vi studiò la composizione alla scuola di Pietro Raimondi, e fu nominato compositore di

musica dei balli ai reali teatri; e tenne questo ufficio fino al 1834. Alla fine di quest'anno, andò a Milano, dove aprì una scuola di canto e composizione. Morì a Genova il 6 giugno 1852. Scrisse molte opere pei teatri di Napoli, di Torino, di Milano e di Palermo. Come compositore, non manca di grazia; perchè aveva dell'ingegno, e bisogna pure riconoscergli un certo valore. Egli è stimato a buon dritto allievo del Conservatorio dei Turchini, perchè allievo di Raimondi, del quale seguì ed insegnò i precetti.

(1) Vedi la nota a pag. 174 del vol. II.

I. Composizioni di Placido Mandanici esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (^o) 1. *L' Isola disabitata*, opera semiseria.
- (^o) 2. *Argene*, melodramma, S. Carlo, 1832.
- (^o) 3. *Viva il re*, coro nella Cantata eseguita al S. Carlo il 12 gennaio 1834.
- (^o) 4. *Il Credulo degli spropositi*, farsa.
- (^o) 5. *La Fedeltà alla proca*, opera semiseria, Fondo, 1835.
- (^o) 6. *Messa e Credo in sol modo maggiore*, per due tenori e basso.
- (^o) 7. *Altra, senza il Credo*, in *do* modo maggiore a quattro voci.
- (^o) 8. *Pater noster* a quattro voci e coro alla Palestrina (1847).
9. *Messa funebre*, in *si bemolle* a quattro voci.
10. *Messa in fa modo maggiore*, a due cori con organo.
11. *Altra in do modo maggiore* a tre voci *idem*.

12. *Ave Maria* a tre voci, idem.
13. Dodici solfeggi per tenore o soprano.
14. Tarantelle e contradanze per pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *La moglie di mio marito e il marito di mia moglie*, Napoli, 1833. — 2. *Gli Amanti alla prova*, idem. — 3. *Il Segreto*, Torino, 1836. — 4. *Il Rapimento*, Milano, 1837. — 5. *Il Buontempone della porta Ticinese*, idem, 1841. — 6. *Maria degli Albizzi*, Palermo, 1842. — 7. Moltissimi balli (tra' quali si contano *Romanoff*, 1837; e *L'Ombra di Tziwen*, Milano, 1840); molta musica strumentale, vocale e chiesastica. — 8. *Griselda*, opera semiseria. — 9. A *Gioacchino Rossini*, cantata.

VINCENZO FIORAVANTI ¹⁾

Nacque in Roma il 5 aprile 1799, da Valentino ed Angiola Aromatari. Il padre trovavasi in Napoli, e, dopo poco tempo, la moglie col piccolo nato lo raggiunsero, e restarono in questa città due anni.

Invitato Valentino Fioravanti a dirigere il Teatro S. Carlo di Lisbona, accettò l'incarico, che disimpegnò con generale soddisfazione; conosciuta la sua valentia, anche in questo ramo dell'arte, venne, per lo stesso oggetto, chiamato in altre cospicue città. Sua moglie, che non sapeva stare da lui lontana, tosto che poté affidare ad una balia il neonato, lo raggiunse, seguendolo poi nei suoi viaggi.

Restituitisi in Roma i genitori di Vincenzo, per assestare le loro faccende domestiche, vi stettero alcuni anni, occupandosi di dare ai figli una accurata educazione. Divenuto adolescente, Vincenzo attese allo studio delle belle lettere. Il padre divisava fargli studiar medicina; ma per tale scienza il figlio manifestava avversione, ed in cuor suo, invece, carezzava la professione del padre e smaniava per divenire compositore. Ancora bambino, quando le persone di casa lo conducevano ad udire al teatro qualche prova di opera in musica, ne rimaneva lieto ed inebriato; e, fanciullo, quando una vol-

ta al Teatro Valle vide il maestro Generali dirigere una sua opera, si esclamò con entusiasmo: « Oh potessi arrivare anch'io, un giorno, a fare eseguire una mia composizione! »

Il padre però avversava sempre più la inclinazione che il figliuolo mostrava per quell'arte, che pure più tardi doveva dargli rinomanza e farlo divenire il suo più degno erede. Chiamato Valentino Fioravanti in Napoli da Domenico Barbaja, per dirigere il teatro S. Carlo, lasciò a Roma il figliuolo, raccomandandolo ad alcuni suoi amici per sorvegliarlo negli studi della medicina, e provvederlo del bisogno per vivere e pagare l'onorario ai maestri.

Libero di sé Vincenzo, nulla curando di affrontare l'ira paterna, trasportato dalla sua indole, un bel giorno (1815) mise da banda i libri di Esculapio e corse a presentarsi al vecchio Jannacconi, che allora contava settantaquattro anni, profondo nella scienza della musica e che esercitava i suoi discepoli, oltre che negli studi del contrappunto, anche nel cosiddetto quartettone, cioè a dire — Il Soprano movimento legato — Il Contralto quattro note — Il Tenore due, ed il basso uno. — Il Jannacconi era stato pure il primo

(1) Vedi la nota a pag. 174 del vol. II.

maestro di Valentino Fioravanti. Quando giunse alla presenza di lui, così disse al vegliardo: « Io ho irrevocabilmente stabilito di dedicarmi allo studio della Musica; vorreste voi darmi lezione *gratis*, all'insaputa di mio padre, che ora trovasi in Napoli? »

L'ardire ed il modo franco e spigliato col quale si presentò, destarono la meraviglia del settuagenario maestro, che rassicuratosi che il giovinetto parlava da senno, si levò ad abbracciarlo, dicendogli: « Sei dunque risoluto di darti a questa professione? » — « Risolutissimo », rispose prontamente Vincenzo. E quegli a lui: « Ma sai tu che per divenire un buon compositore di musica si deve studiare e molto? » — « Io studierò notte e giorno, a costo anche di morire, purchè un giorno possa sentirmi risuonar nelle orecchie il dolce nome di Maestro! » — « Ed io acconsento a darti lezione! » rispose il vecchio; ed aggiunse: « Tuo padre si chiama Valentino e fu valente; tu ti chiami Vincenzo e sarai vincente ». — Vincenzo fuor di sè per la gioia e fiso nel proponimento, cominciò dapprima ad apprendere la teoria elementare dell' arte, ed in meno di un mese imparò il solfeggio sul *setteclavio*; indi le regole del partimento; e quando fu bene avanti in questi severi studi di preparazione al contrappunto, incominciò ad apprenderlo con tale e tanta passione, che il maestro di giorno in giorno, con affettuosa compiacenza, avvertiva i progressi che l'allievo faceva nella difficile arte del comporre. Ma, causa la continua applicazione di giorno e di notte, una terribile infiammazione gli velò gli occhi, in modo che il povero Vincenzo stette per cinque mesi affatto cieco. I rimedi non giovavano; finalmente la sua domestica gliene suggerì uno estremo, cioè d' iniettare negli occhi il succo di melarancio forte. Soffrì do-

lori acutissimi, e con gli occhi bendati rimase per quindici giorni in una stanza oscura. Per fortuna lo strano farmaco produsse lo sperato effetto; a poco a poco ricuperò se non interamente la vista come prima, tanto da potere almeno col soccorso delle lenti ripigliare i suoi studi, che per lungo periodo di tempo aveva, suo malgrado, interrotti e sospesi. Ma la mania che in generale preoccupa tutti i giovani che si dedicano alla composizione, di presentare, e forse quasi sempre prima che fossero idonei, una loro composizione al pubblico, fece sì che anche il nostro Fioravanti mettesse orecchio da per ogni dove, e non tardò ad imbattersi nel sig. Paterni, impresario del teatro di Valle di Roma; il quale, avendo bisogno di chi gli scrivesse un duetto per intermezzo in un' opera da rappresentarsi in quel teatro, accettò volentieri la spontanea offerta del giovinetto ancor principiante, che promettevagli scriverlo subito, all'insaputa del suo maestro, e benchè ancora digiuno dei necessari studi d' istruzione. Portato dopo qualche giorno il duetto alla prova, il primo violino Pasquale Pelliccia diresse queste poco confortanti parole al precoce compositore: « Figlio mio, studiate un altro poco ancora, e poi scrivete musica eseguibile ». Vincenzo quantunque mortificato e ferito nell' amor proprio, pure fece tesoro dell' avviso e, lungi dallo scorarsi, ritornò con crescente trasporto ai suoi severi studi.

Erano corsi due anni da che la famiglia Fioravanti erasi stabilita in Napoli, ed il padre supponendo che Vincenzo doveasi trovare bene avanti negli studi della medicina, credè conveniente farglieli compiere in Napoli, sotto quei valenti professori che levavano di sè tanto grido in quell' epoca. Vincenzo contava diciassette anni, quando, lasciata

Roma, venne ad unirsi ai suoi genitori.

Dopo i primi giorni passati fra gli affetti della famiglia, venne il momento, che il figlio doveva manifestare al padre di avergli disobbedito, essendosi dato ad una professione per la quale quegli gli aveva fatto assoluto divieto. Vincenzo aveva dalla sua la madre, ma questa, conoscendo quale uomo fosse il marito, non osò dirgli la cosa.

Vincenzo pensò fare da sè, ed un bel giorno « scrisse un pezzo di musica, che andò a deporre sullo scrittoio del padre. Al rientrare che costui fece in casa, dopo un momento recossi nella sua stanza di studio, e fattosi presso al tavolino, si imbattè nello scritto musicale che guardò attentamente. Chiamata la consorte, le dimandò chi mai avesse scritto quel pezzo. La buona donna senza dir motto non fece altro che prender per mano il figliuolo e presentarglielo dicendo: *Ha voluto fare il maestro!...* Valentino guardò torvo il figliuolo colpevole, ed aggiunse con voce irata: *L'hai voluto fare?... te ne pentirai!...* Ma pure un'occhiata a quelle note ed un'altra sul loro autore finirono col rasserenare l'animo dell'artista: e forse allora Valentino si compiacque di aver trovato un successore (1) ».

Da quel momento si mise attorno al figliuolo perfezionandolo nello studio della bell'arte ed educandolo a quei precetti ch'egli con tanto buon risultato aveva appreso; e non tardò molto a vedere il pri-

mo frutto delle paterne cure. Nel 1819 Vincenzo diede sulle scene del S. Carlino l'opera buffa *Pulcinella Molinaro* (2), che ebbe splendido successo. L'anno seguente era giusto che il paese che lo aveva visto nascere dovesse applaudire anche una sua produzione; ed in quel teatro stesso, ove quel primo violino Pelliccia gli diresse quelle amare parole, « di far cioè senno prima di avventurarsi alle scene », scrisse l'opera semiseria *La Pastorella rapita*, che piacque oltre misura (3). In questo torno di tempo invaghitosi di una gentile donzella romana, Maddalena Tedeschi, ne divenne fortunato marito; ma a tale unione dovè sacrificare la carriera teatrale, e dovette cedere molto a malincuore alle esigenze del suocero che fu contento pagare 200 colanati all'impresario di un teatro di Milano, pur di scioglierlo dall'impegno, che aveva contratto prima d'innamorarsi, di scrivere un'altra opera, dopo il lieto successo della *Pastorella rapita*.

Ma non passò molto tempo nella placida luna di miele, e la sventura lo colpì: dieci mesi dopo il matrimonio, un improvviso maleore ridusse cadavere la diletta consorte. Colpo sì crudele per quanto inatteso prostrò siffattamente l'animo dell'artista che si teme forte non ismarrisse la ragione. Il fratello Giuseppe, che allora trovavasi con lui in Roma, lo ricondusse in Napoli colla speranza di farlo divagare; ma per alcuni anni rimase inoperoso, e col pensiero sempre fisso

(1) Citiamo questo da una lettera autobiografica del maestro.

(2) Nella citata autobiografia il Fioravanti scriveva che il Lablache debuttò al teatro S. Carlino nella sua opera, *Pulcinella Molinaro*. Noi, contro il parere del Fioravanti, che facilmente potè ingannarsi, e sulla fede di un amicissimo di Lablache, Giovanni Gioffè, siamo in grado di asserire invece che il Lablache aveva esordito nel teatro di San Carlino fin dal 1812 (non nel 1819, nel quale anno trovavasi in Palermo); e

neppure, come scrisse il Fétis, nella *Molinaro*, che poi cantò per seconda opera, sia nell'*Ercole senza eredità* del maestro Silvestro Palma (Vedi, vol. IV, pag. 407, e in questo III vol. in fine, alla biografia di Lablache).

(3) Sembra che verso il 1821 o il 1822 il Fioravanti abbia avvicinato a Roma il Donizetti, quando questi fece rappresentare al teatro Argentino l'opera *Zoraida di Granata*; ed abbia avuto dal maestro bergamasco alcuni utili consigli sull'arte di scrivere la musica.

nell' amarissima perdita. Finalmente il tempo, ch'è sovrano rimedio in simili sventure, mitigandogli il dolore, ad istigazione e preghiera del fratello determinò di ritornare all'arringo teatrale, e su poesia di Andrea Leone Tottola scrisse il dramma per musica, *Robinson Crusoe nell' isola deserta*, che, rappresentato al teatro Nuovo nel carnevale del 1828, ebbe clamorosissimo successo.

Da questo tempo prese il partito di stabilirsi in Napoli; e vi rimase per molto tempo, producendo lunga serie di opere melodrammatiche nel genere comico e nel serio, che furono più o meno applaudite, nei varii teatri di Napoli. Fra quelle ch'ebbero più festosa accoglienza furono *Il Sarcofago scozzese* (semiseria), *Il Folletto innamorato* (buffa), *Il Cieco del Molo* (seria), *I due Caporali* (semiseria), *La Pirata* (semiseria), *Gl'Zingari* (buffa), *La Dama e lo Zoccolojo* (buffa) e *il Ritorno di Pulcinella da Padova* (1). (1837), che ebbe successo di fanatismo al teatro Nuovo, ove venne la prima volta eseguita, per 35 sere di seguito. Al Re Ferdinando II, che spesso ritornava in teatro per udirla di nuovo, piaceva tanto, che nell'elogiare il maestro per la sua bella creazione, mostrò desiderio di averne lo spartito. Il Fioravanti si affrettò di farglielo presto pervenire legato con lusso. La munificenza sovrana però si restrinse ad un troppo nudo: *mille grazie!*

In questo tempo gli venne offerta la carica di Maestro di Cappella, vacante nella Cattedrale di Lanciano (Abruzzo), ch'egli credè bene di accettare. Prima, però, doveva adempiere a due impegni che aveva contratti: il primo col teatro S. Be-

nedetto di Venezia, e vi adempì facendovi rappresentare la *Figlia del Fabbro* ch'ebbe splendido successo; l'altro col teatro Argentina di Roma, e vi fece rappresentare un'opera comica, che fu pure applaudita. Intanto i fratelli Favara, impresarii del teatro d'Angennes di Torino, fermarono il maestro per l'opera di obbligo. Sopra libretto di Marco d'Arienzo intitolato *Il Ciurmatoro*, il maestro compose la musica che consegnò ai termini del suo contratto; ma la severa censura governativa ne proibì l'andata in scena, nonostante gli accomodi ed i tagli che maestro e poeta d'accordo promettevano di fare. I Favara ne rimasero dolentissimi, perchè nel cartellone avevano promesso un'opera di Vincenzo Fioravanti. Si volsero al maestro in Napoli perchè venisse in loro soccorso, e questi accondiscese, quantunque il tempo fosse tanto breve, di accettare il libretto che il poeta Caffarecci accozzò alla meglio, e che, consegnato al compositore, fu musicato in sette giorni, colla convinzione di aver fatto un *pasticcio*. Egli non dissimulò questa sua opinione agli impresarii Favara, suoi amici; ma l'opera invece destò fanatismo, ed i Favara non trovavano termini atti a significare al maestro la loro gratitudine.

Frattanto Valentino Fioravanti, che trovavasi a Roma maestro di Cappella in S. Pietro, perchè molto male andato nella salute, s'indusse anche a consiglio dei medici, a ritirarsi presso il figlio in Napoli, ma presso Capua fu colpito da un attacco di apoplezia. Vincenzo, che gli era andato incontro, superate a grande stento tutte le difficoltà imposte dalle Autorità militari pel

(1) A proposito di quest'opera non comprendiamo con quanto fondamento il Villarsa asserisca che fu composta da Valentino Fioravanti, e non dal figlio Vincenzo, quando al solo osservare

la strumentazione si rileva non potere altrimenti appartenere che ad un'epoca di progresso musicale molto posteriore a quella in cui fiorì Valentino.

colera che dominava in Napoli, ottenne dal generale comandante la piazza di Capua di fare entrare in città l'ammalato. Poco stante, il sofferente moriva tra le braccia del diletto figliuolo.

Gli amici di Vincenzo andati insieme con esso a Capua per accompagnare il vecchio genitore di lui, ebbero cura di far celebrare sontuosi funerali all'estinto, e riuscirono nel loro scopo mercè la generosità di quattro signori componenti l'ambasciata americana che in compagnia del vecchio Fioravanti si trasferivano in Napoli. Costoro rimasero così commossi del triste avvenimento, e della sfavorevole condizione del figlio, il quale non aveva seco se non solo il danaro bastevole pel viaggio, che deliberarono offrirgli in dono la somma necessaria per attendere alla funebre cerimonia, volentiersamente versando 119 ducati per la spesa occorrente.

La chiesa, addobbata a nero, accolse la cospicua cittadinanza di Capua. V'intervennero le autorità militari e civili, fra le quali quei gentiluomini dell'ambasciata americana. Il figlio Vincenzo assistè alla lugubre cerimonia, fra il compianto di tutta quella nobile città.

Fu nel 1839 che Vincenzo Fioravanti partì per Lanciano ad occupare il posto di Maestro di Cappella in quella cattedrale che due anni prima aveva accettato; e seco condusse la famiglia, cioè la seconda moglie e tre figliuoletti. Nel giro di quattro anni che ivi dimorò, oltre a molti servizii di musica chiesastica, compose molte opere per quel teatro, e tra queste meritano particolare menzione quella comica dal titolo *I vecchi burlati* e i due oratorii *Seila* ed *Il Sacrifizio di Jefte*.

Nel 1840 venne a Napoli a scrivere pel teatro Nuovo l'opera *La Dama e lo Zoccolaio*, ch'ebbe successo di vero fanatismo.

A proposito di quest'opera ci piace raccontare il seguente aneddoto. Quantunque la stagione trovavasi molto inoltrata, pure il Maestro volle ritornare in Lanciano. Le strade, stante la crudeltà del verno in quel mese di febbraio, si erano rese impraticabili, ed al passaggio del Macerone nel noto piano di *cinque miglia*, il freddo lo assiderò talmente, da non potere proseguire il cammino. Ridotto in tale stato deplorabile, fu obbligato di fermarsi a Castel di Sangro. Il suo fisico trovavasi talmente sciupato, che senza i soccorsi ed i ristori prodigatigli in quel modestissimo albergo, sarebbe indubbiamente perito. Ivi rimase sino a che non si riebbe completamente. La stanza a lui assegnata trovavasi accanto ad un'altra occupata da quattro viaggiatori, fra quali v'era un ricco mercante, che tutti passavano il tempo seduti allegramente ivi radunati, mangiando, bevendo, e raccontando ad alta voce le peripezie loro avvenute nel viaggio.

Il discorso cadde sull'opera che avevano intesa rappresentare al teatro Nuovo in Napoli, la *Dama e lo Zoccolaio*, della quale dicevano mirabilia. Uno dei quattro, il più entusiasta, assicurava di non avere udito mai in vita sua musica più bella e più graziosa, e qui cominciava a cantarellare quei motivi che ricordava ancora, e soggiungeva che volentieri avrebbe data la metà della sua fortuna, se in quel momento avesse potuto conoscere il maestro che l'aveva scritta. In quel punto un ometto compare sulla soglia, e con aria di compiacimento rivoltosi a quel signore così disse: « Senza che lei spenda la metà del suo avere, eccole presente l'autore di quell'opera. Io sono il maestro Fioravanti ».

Fu generale e più facile a indovinarla che a descriverla, la sorpresa e la commozione dei quattro viandanti, che, lietissimi, strinsero la

mano al fortunato compositore: ma il ricco mercante, nel trasporto del contento, pregò il maestro di accettare quello che al momento poteva offrirgli di meglio, la tabacchiera di argento, e si fece promettere, che sarebbe andato a fargli visita nel suo paese poco distante da Lanciano; ciò che gli fece, e ne ebbe regali e carezze, e si strinse una schietta e leale amicizia tra loro.

Trascorso il tempo che il Fioravanti doveva rimanere a Lanciano, secondo l'impegno assunto, determinò di fissarsi definitivamente in Napoli, e quivi trovò ad emuli e competitori Donizetti, Ricci, Coppola, ed altri chiari maestri. Fu questa per lui l'epoca fortunata, nella quale lottando coi rivali, che pur voleva vincere, stabilì la sua fama, che durò circa un ventennio. E fra le opere scritte in questo periodo va menzionata *Jacopo lo Scortichino* (1855).

I tempi intanto vi facevano grossi, per le vicende politiche, ed il Fioravanti, non potendo smaltire le sue produzioni, cominciò a vivere in qualche ristrettezza, non cessando mai di essere operoso cultore dell'arte, per quanto glielo consentivano le sue forze, e gli anni di troppo inoltrati. Oltre le opere sopra menzionate, che furono al certo quelle del suo migliore repertorio, ne compose delle altre serie, semiserie e buffe, che per la nequizia dei tempi, e per le ragioni su accennate, son rimaste parte impolverate negli archivi dei conservatorii, e parte negli scaffali di editori poco fortunati o di compratori surti per caso o in forza di qualche vile moneta!

Il Fioravanti fu puranche valente compositore di musica chiesastica, e scrisse tra l'altro una solenne

Messa funebre che per suo volere fu eseguita dopo la sua morte.

Coltivò con successo le lettere amene e scrisse benissimo in poesia, nella quale aveva una vena comica ed incisiva e spesse volte epigrammatica.—Vincenzo Fioravanti fu di statura bassa, alquanto difforme nel petto, zoppicante in un piede, però vivace nello sguardo, nobile di aspetto, e di portamento fiero; ebbe carattere franco e fu leale e sincero amico, quanto egregio artista. Il suo conversare era condito sempre da un umor faceto, quasi a dimostrare la fierezza del suo animo nel sopportare la ingiustizia degli uomini e della sorte. E questa gli fu sempre ostile, ed egli non poté ottenere neanche il posto di maestro di contrappunto in questo R. Collegio di musica. Eppure, avrebbe dovuto averlo, per debito di giustizia, avuto riguardo alla lunga carriera artistica di lui, ed alla fama del padre suo. Ma la cattiva fortuna volle che il posto fosse conferito per concorso, ed egli non stimò dignitoso alla sua età avanzata, lo esporre ad una pubblica prova (1).

Verso la fine degli anni suoi (1866), ebbe il posto di direttore onorario dei collegi di musica dipendenti dalla pia opera del R. Albergo dei Poveri e membro della commissione artistica de' detti collegi, senza compenso, ma col godimento dell'abitazione e del vitto. Nel 1867 fu nominato direttore effettivo della scuola di musica dell'Albergo con lo stipendio mensile di lire 85. Nel 1872, perchè gravemente ammalato, fu messo al riposo, continuando a godere del tenuissimo stipendio e dell'alloggio. Dalla sua scuola uscirono valenti allievi, fra i quali il maestro Nicola d'Arienzo, che pre-

(1) Quando il Mercadante bandì tale concorso, stabilì nel programma che si dovesse leggere all'improvviso una partizione. Allora il Fioravanti scrisse una fuga tonale libera a quat-

tro voci, dedicata al Mercadante, nella quale il soggetto proponeva questa frase: «Dimmi se tu il sapresti fare, o direttore»; ed il controsoggetto rispondeva: «Credo di no; credo di no».

sentemente insegna composizione e contrappunto in questo R. Collegio di musica e del quale vedi appresso la biografia.

Ci fu un periodo nella vita del Fioravanti, in cui egli divenne misero a segno da non ricusare, com'egli stesso confessava, l'obolo della privata carità per sopperire ai proprii bisogni! Alcuni amici pubblicarono un *Album Fioravanti*, per

venirgli in soccorso. Così, egli diceva, si avverò, in parte, la profezia del padre, che aveva esclamato: — «L'hai voluto? te ne pentirai!» — «Pure, aggiungeva, non me ne son mai pentito, perchè, nella mia professione, ho trovato sempre un sollievo alle mie più crude sventure!» — Mori, poverissimo, a Napoli, il 28 marzo 1877 (1).

(1) E non 1878, come per errore è detto nel quadro sinottico.

1. Composizioni di Vincenzo Fioravanti esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *Robinson Crusoe*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1828.
- (*) 2. *Il Supposto sposo*, opera semiseria in due atti, Torino, poi in Napoli al Teatro Nuovo, 1828.
- (*) 3. *La Conquista del Messico*, opera semiseria in due atti, Teatro Nuovo, 1829.
- (*) 4. *La Scimia brasiliana o La portentosa scimia del Brasile*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1830.
- (*) 5. *Il Folletto innamorato*, opera buffa in due atti, Teatro Fenice, 1831.
6. *Il Ritorno di Pulcinella da Padova*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1837, (conosciuta in diversi Teatri d'Italia sotto il titolo di *Columella*).
- (*) 7. Cantata *Partenope-Genio-Sebeto-Gioce*, Teatro Nuovo, 1838.
- (*) 8. *La Larva*, opera buffa in tre atti, Teatro Nuovo, 1839.
9. *La Dama ed il Zoccolajo*, opera comica in due atti, Teatro Nuovo, 1840.
10. *Un Matrimonio in prigione*, opera buffa atto unico, Teatro Nuovo, 1842.
11. *La Lotteria di Vienna*, opera buffa in due atti (1), Teatro Nuovo, 1843.
12. *Il Notaro d'Ubeda*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1843.
- (*) 13. *Non tutti i pazzi sono all'Ospedale*, o *Una burla comica*, opera buffa in due atti, Teatro Fenice, 1843.
14. *Gli Zingari*, opera semiseria in tre atti, Teatro Nuovo, 1844.

(1) Quest' opera, perchè la stagione volgeva al suo termine, musicata dal maestro in sette giorni, ebbe infelicitissimo successo; ma quando Re Ferdinando II, che molto amava la musica del Fioravanti, disse di volerla sentire, ad onta della riprovazione avuta dal pubblico, si cercò con nuovi concerti di rendere più finita l'esecuzione. Impresario, cantanti, orchestra, fecero il meglio che poterono per presentarla bene al Sovrano. Il pubblico vi accorse in folla non per provarne certamente diletto, ma spinto dalla curiosità, per vedere se la presenza del Re cambiasse i destini dell'opera disapprovata. Pure, gli applausi che il Sovrano prodigava a tutti i pezzi bastarono a fare andare la sala in visibilio, e l'opera da quella sera fu sempre ripetuta fra i battimani dell'intero teatro!

- (*) 15. *Una Rivista al campo*, opera buffa in tre atti, Teatro Fenice, 1845.
 16. *Il Parrucchiere e la Crestaja*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1846.
 17. *Pulcinella e la fortuna*, opera buffa in tre atti, Teatro Nuovo, 1846.
 18. *Amore e disinganno*, opera buffa in due atti (1), Teatro Nuovo, 1847.
 (*) 19. *Un Imbarazzo per la padrona e la cameriera*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1848.
 20. *La Pirata*, opera semiseria in tre atti, Teatro Nuovo, 1849.
 (*) 21. *Pulcinella e la sua famiglia*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1849.
 (*) 22. *Annella di Porta Capuana*, opera buffa in tre atti, Teatro Nuovo, 1854.
 (*) 23. *Jacopo lo scortichino*, melodramma in tre atti, Teatro Fenice, 1855.
 (*) 24. *Il Signor Pipino*, opera buffa in tre atti, Teatro Nuovo, 1855.
 (*) 25. Duetto ed aria di Pulcinella nell'opera *La Dama con la maschera della morte* di diversi autori.
 (*) 26. Cavatina, duetto, terzetto e finale aggiunti nell'opera di Gabrielli *Il Padre della debuttante*.
 (*) 27. Terzetto e coro di pazzi aggiunti all'opera *Il Ritorno di Pulcinella da Padova*.
 28. Due duetti, terzetto e cabaletta finale aggiunti all'opera del maestro Curci *Il ciabattino medico e la morte*.
 29. Aria e duetto aggiunti all'opera *La Burla comica*, introduzione e Finale idem.
 (*) 30. Stretta della cavatina e duetto aggiunti all'opera *La Dama ed il zoccolajo*.
 (*) 31. Terzetto aggiunto all'opera *Un Curioso stratagemma*, di vari autori.
 32. Inno a Ferdinando II.
 33. Album per canto con cenni biografici dell'autore.

H. Altre menzionate in diverse biografie.

1. *Pulcinella molinero*, S. Carlino, 1819. — 2. *La Pastorella rapita*, Roma, 1820. — 3. *Il Sarcofago scozzese*, Fenice, 1828. — 4. *Colombo alla scoperta delle Indie*, idem, 1829. — 5. *Il Cieco del Molo*, Teatro Nuovo, 1834. — 6. *I due caporali*, idem, 1835. — 7. *I Vecchi burlati*, Lanciano, 1839. — 8. *Mille talleri*, Roma, 1839. — 9. *Seila*, oratorio, idem, 1840 (2). — 10. *Il Sacrificio di Jefe*, idem,

(1) I primi pezzi di quest'opera cominciarono dall'essere fortemente disapprovati, pure, man mano che lo spettacolo procedeva, il pubblico subiva un cambiamento di giudizio a riguardo della musica, nello stesso tempo che l'argomento della commedia, a misura che si sviluppava, diveniva agli occhi suoi sempre più insulso, e priva d'interesse. Era una lotta che non tardò a manifestarsi apertamente, ed in un modo tanto nuovo quanto strano. Il pubblico finì con l'applaudire il Maestro ad ogni pezzo, e specialmente ad un quintetto che fece un vero furore: ma nell'entusiasmo dell'applauso si videro volare per aria i libretti lacerati in testimonianza che il gradimento che provava era soltanto per la musica, e non per le parole. E tanto fu ciò vero che la sera seguente si tolsero tutt'i pezzi della prosa, e lo spartito fu ridotto a soli sette pezzi di musica, i quali per molte successive sere si eseguirono a modo di accademia.

(2) Si provò al S. Carlo sotto l'impresa *Barbaja*, ma fu proibita dalla censura, che non volle un oratorio su quelle scene.

1841.—11. *D. Procopio*, Roma, 1849.—12. *La Figlia del fabbro*, Venezia, 1837.—13. *Chi cenerà?* opera in un atto, Roma, 1837 (1).—14. *I Disperati per non poter andar carcerati*, Napoli.—15. *Un Padre comprato*, ossia X, Y, Z, Torino.—Inedite: 16. *La Strega ed il corsaro*.—17. *Il Castello degli spiriti*.—18. *La Testa di Mercurio*.—19. *Pulcinella erede senza eredità*.—20. *Il Ciurmatore*.—21. *Il Folletto*.—22. Gran Messa a sei voci e coro, per la incoronazione della Madonna della Bruna, Matera, 1842.—23. Due grandi Messe a tre voci.—24. Vespro a tre voci.—25. Miserere a quattro voci con basso numerato, Napoli.—26. *Salve Regina*, per tenore con coro, a grande orchestra.—27. *Stabat* a due voci col basso numerato.—28. Altro Miserere a quattro voci, con accompagnamento di basso numerato.

(1) Rifatta in due atti, con l'aggiunta di altri pezzi, per poesia dello stesso maestro, fu rappresentata a Napoli, sotto il nuovo titolo *La Padrona e la cameriera*, al teatro Nuovo, nel 1849.

NICOLA D'ARIENZO¹

Nacque in Napoli il 24 dicembre 1842 (2) da Gaetano e da Maddalena Santelia. Il padre, notaio, avea fatto di egno di avviarlo agli studi di giurisprudenza. La madre, che aveva fine e delicato sentimento artistico, ed era annoverata fra le più valorose filodrammatiche, non avrebbe mai permesso che il figliuolo intisichisse su' codici e le pandette. Voleva fare del figliuolo un artista; in famiglia d'Arienzo eravi un istinto tradizionale per l'arte: oltre la madre, un zio paterno del d'Arienzo spiccava fra gli scrittori di libretti d'opera, quantunque dedito agli uffici amministrativi. Marco d'Arienzo, che fu ispettor generale del debito pubblico, attendeva con amore grandissimo all'arte melodrammatica: Luigi Ricci lo proclamava il suo miglior librettista; il Mercadante lo preferiva agli altri poeti, e pel Teatro Nuovo, per molti anni, non si dava commissione di libretti ad altri, se non a Marco d'Arienzo. Appassionato cultore dell'arte sua, il d'Arienzo sarebbe stato lietissimo se nella famiglia sua si fosse perpetuato il gusto per l'arte musicale. Da non pochi segni il d'Arienzo riconobbe nel nipote Nicola molta inclinazione per gli studi musicali.

Questa propensione riconobbe anche un uomo chiarissimo nelle lettere, Giulio Genoino, ma il padre di nulla si persuase, e voleva che il suo Nicola passasse il tempo soltanto fra gli aridi studi legali. La volontà del padre trovava ostacolo quindi in tutta la famiglia, e la moglie, che più degli altri aveva notato l'ardente bramosia, che il figlio aveva d'imparar la musica, e che lo studio delle leggi non l'avrebbe mai allettato, ne volle secondare le inclinazioni. Con le sue economie trovò modo di pagar l'onorario ad un maestro. Ed ecco il nostro d'Arienzo studiare gli elementi musicali e il pianoforte col maestro Pietro Labriola. Ma se da pochi anni si è creduto dare agli elementi di lettura musicale molta importanza, immagini ognuno in che consistesse quest'insegnamento trent'anni or sono. Non potendo andar per le lunghe su questo proposito, dirò che, messe da banda le poche opere stampate, i maestri di allora si avvalevano di poche pagine manoscritte; facevano imparare le chiavi di violino e di basso, le figure, senza farne fare le dovute applicazioni, e poi subito a pianoforte. Si facevano suonare scale e scale, le sonatine di Luigi Adam,

(1) Vedi la nota a pag. 174 del vol. II.

(2) E non 1843, come per errore è detto nel

quadro sinottico.

e poi fantasie, fantasietto, fantasie, fantasie.

Il d'Arienzo profitto subito, ma vedeva la necessità di dover esercitarsi per conto proprio, e non sapeva come. Il padre gli avrebbe messa su tutta una biblioteca di opere giuridiche, ma non avrebbe, non dirò comperato, ma neppure accettato in dono un pianoforte. Anche a questo pensò l'affettuosa madre, e un pianoforte a tavolino, o meglio spinetta, fu tosto acquistato. Lo strumento era nascosto a tempo opportuno, e il padre di nulla sospettava. Però un bel giorno il padre da certe lodi, che gli rivolgono pel valore pianistico del figliuolo, sa che gli si è disobbedito, che il suo Nicola è già innanzi nell'arte musicale, perchè suona bene il pianoforte. In un saggio musicale, dato in casa del maestro, a lui ignoto, e perciò non invitato, il suo Nicola si era segnalato fra tutti. Le maggiori lodi gli erano venute da Enrico Petrella, allora, per le *Precauzioni*, venuto in gran nome. Gaetano d'Arienzo, che non era poi testardo, fatto certo delle buone disposizioni del figliuolo, e commosso dopo che lo ebbe udito eseguire quel pezzo, pel quale tante lodi gli erano state precedentemente fatte, non solamente non ne contrariò le inclinazioni, ma ancora gli comperò un pianoforte, perchè a tutto suo agio continuasse gli studi.

Per buona sorte, oltre le lezioni del Labriola, che poco utili potevano tornargli, ebbe consigli da un artista egregio, Michelangelo Russo, che di fresco reduce dalla Germania, dava una grande spinta all'insegnamento del pianoforte, del quale aveva appreso il vero meccanismo; quello atto alle interpretazioni dei classici maestri.

Allora il Labriola medesimo fece sapere al padre essere venuto il tem-

po in cui doveva farsi studiare al giovinetto Nicola armonia e composizione. Il giovane d'Arienzo, per altro, non ebbe, sulle prime, molta attrattiva per quello studio. E però, come per l'innanzi aveva chiesto consigli al Russo, così per l'armonia ne chiese a Vincenzo Fioravanti. Amico quest'egregio maestro dello zio del d'Arienzo, volle esaminar che sapesse di armonia il nipote, e recessi perciò alla costui casa. Appena vide il Fenaroli sul leggio del pianoforte, il vecchio maestro esclamò: « Con questo testo, e nel modo come si spiega, non si potrà imparar mai nulla. Tu d'armonia sei ignorantissimo; nè saprai mai niente, se continui con questo sistema. Ne ho ferma convinzione ».

Avendogli pertanto fatto noto il giovane d'Arienzo che sua intenzione era appunto quella di seguire, nello studiare armonia, principi razionali, e fuggire ogni empirismo, così il Fioravanti gli fu valida guida in quello studio, nel quale profitto moltissimo.

Contava quindici anni il d'Arienzo, e già era stimato discreto suonatore; fatti che ebbe buoni studi d'armonia col Fioravanti, era dello scarso novero dei giovani di fiorentissima abilità. Accompagnava anche bene a pianoforte. Ma gli studi della scienza musicale troppo allestavano il nostro d'Arienzo. Coltivava la musica severa e ne scriveva; ma il Fioravanti, che non aveva mai avuto inclinazione pel genere strumentale, vedeva a malincuore che il giovine suo discepolo vi si sentisse attratto. Lo distoglieva il più che poteva, ma, avendogli un giorno il d'Arienzo presentato un trio, che aveva composto, il Fioravanti mostrossegli nell'atteggiamento e nella parola così adirato, che il giovane non ebbe più il coraggio di fargli vedere scritto alcuno, e dalle

esercitazioni contrappuntistiche in fuori, di nulla altro mostravasi sollecito col maestro. Ma della sua coltura e del valore pratico già si parlava favorevolmente dal maestro a molti colleghi, e un bel dì, che il Fioravanti recavasi al teatro Nuovo per cominciare a provare una sua nuova opera, bramò che l'accompagnasse il discepolo. Mancò per infermità il concertatore a pianoforte, ed il d'Arienzo, lì pronto, ne fece le parti, e andò innanzi con tanta precisione, che tutti rimasero ammirati.

Gli fu largo di encomii fra gli altri Giovanni Moretti, direttore della musica a quel teatro, e di gran pratica nel concertare. Costui fece assai buon viso al giovane d'Arienzo, lo spronò allo studio, e, saputo che il Fioravanti era severo, nè voleva che il d'Arienzo scrivesse musica, tranne fughe e canoni, lo allettò a comporre nel genere ideale. Ne vide i primi saggi, e volle dargli le prime nozioni dell'arte di strumentare.

Cominciò in quel torno di tempo il d'Arienzo a frequentare il teatro Nuovo, ed ebbe molte premure, perchè scrivesse un'opera. Per buona sorte, allora ai compositori era facile lo scrivere un'opera, e più facile il vederla rappresentata. Gli alunni del Conservatorio avevano il diritto di far rappresentare un'opera al Fondo, o al S. Carlo, e ne ricevevano per compenso duc. 300, quanti ne ebbe Bellini per la *Bianca e Gernando*. Al Teatro Nuovo erano sempre accolte le opere nuove di giovani artisti. E tanto il Fondo quanto il Teatro Nuovo erano lodevole palestra, e chi ben cominciava al secondo, era sicuro di scrivere subito pel primo, e così molti maestri si produssero bene. Cito fra' moderni il Miceli, il Sarria, e, tra quelli che precedettero, il Petrella, il Lillo e tutta la schiera de' valorosi discepoli del Zingarelli.

Cominciar bene al Teatro Nuovo, o mostrar buone attitudini, era un assicurarsi la certezza di scrivere un'opera pel Fondo, e così iniziar bene la carriera del compositore teatrale. Il d'Arienzo quindi si pose con ogni lena a studiare, e, non avendo potuto lo zio scrivergli appositamente un libretto, gliene additò uno vecchio, che Andrea Passaro aveva già dettato pel Raimondi.

Nel 1859 dunque il d'Arienzo aveva bello e pronto uno spartito. Lo accolse l'impresario del Teatro Nuovo, e, sapendo di aver da fare con un giovinetto di belle speranze, (il d'Arienzo non aveva allora che diciassette anni), volle che gli artisti più accetti al pubblico l'interpretassero. E così l'opera fu affidata alla Zacconi; le due principali parti di buffi le eseguirono Alessandro Zoboli e Valentino Fioravanti.

L'opera fu rappresentata col titolo seguente: *Monzù Gnasio, o La fidanzata del parrucchiere*, ed ebbe buon successo. Di preferenza piacquero un terzetto; il finale del primo atto; un duetto fra due donne al secondo, e la testa del gran finale. Maestri di gran valore, fra' quali il Mercadante, Carlo Conti ed i Lillo, si compiacquero col giovane autore e lodarono la bontà del lavoro. Il Lillo trovò che l'opera seguiva poco l'andazzo del teatro e del tempo, e di ciò mostrò specialmente lieto. Il Mercadante poi prese ad interessarsi del giovane maestro, gli fu largo di consigli, mostrò dove era da correggere il lavoro, lodò le parti migliori, e finì con alletterarlo a scriverne uno nuovo, anzi profferendosi pure di aiutarlo, qualunque fossero le difficoltà che potessero insorgere. E le difficoltà sorsero, ma non furono di natura artistica. Le vicende politiche allontanavano tutti dal teatro. Non si pensava ad opere nuove; i teatri si chiudevano, e gl'impresarii non si brigavano certo di

dar commissioni per opere nuove, anzi ritiravano le date, così che il d'Arienzo non poté scrivere, come era stato invitato, l'opera d'obbligo per l'anno seguente. Quando avrebbe potuto aver agio di scriverla e farla rappresentare, il Teatro Nuovo fu distrutto da un incendio. Al Fondo poi non era da pensare neppure. Dimessa l'antica soprintendenza, la nuova volle pensare unicamente al S. Carlo, e tutta la dote (trecento-quarantamila lire e più) spese per esso. Non ci fu, come per l'innanzi, una stagione estiva al Fondo, e si perdettero così un serio incoraggiamento pe' giovani compositori.

Il d'Arienzo perciò, come Claudio Conti, come il Miceli, come il Sarria, dovette far tacere la musa melodrammatica. Si provò, come gli altri, in più ristretto campo, nella musica per camera.

Nel 1866 si accennava ad un certo progresso nell'arte musicale; fioriva il Circolo Bonamici, che costava non poco lavoro al fondatore, e a due egregi giovani, Michele Caputo e Federigo Polidoro. Vi cooperavano tutti i più provetti artisti, per modo che il Circolo Bonamici era il principale centro musicale di Napoli; ed in ogni tornata figurava il d'Arienzo come compositore o come accompagnatore. Ebbe occasione di far eseguire quel trio, che il Fioravanti non aveva voluto correggere. Udito, il vecchio maestro fu commosso, e pubblicamente disse avere sbagliato, perchè il suo giudizio non aveva altro fondamento tranne quello della sua antipatia, o, meglio, poca inclinazione al genere strumentale.

La stessa associazione musicale persuase alcuni capitalisti a costruire un teatro per incoraggiare i giovani, e pur questo sorse. E fu il Bellini, che due anni dopo ebbe la stessa sorte del teatro Nuovo. Frai giovani promittenti, che potevano

comporre un'opera, fu scelto il d'Arienzo; il quale scrisse *Idue Mariti*. L'opera fu rappresentata il 1866: lusinghiero ne fu il successo, ed alcuni pezzi produssero molta impressione. Nel primo atto veniva applauditissimo un terzetto ed il finale; nel secondo un'aria comica, un duetto ed un sestetto.

La fama della bontà del lavoro uscì da Napoli, e l'autore fu richiesto di farla rappresentare a Milano. Si recò colà e la mise in iscena al teatro Re; l'autore vi aggiunse una romanza per tenere, che il pubblico faceva ripetere ogni sera.

Nel 1868, e per lo stesso teatro Bellini, fu invitato a scrivere, e compose l'altra opera *Le Rose*. Il successo non fu pari a quello della prima opera, perchè il libretto, desunto dal dramma *Bruno il filatore*, era destituito d'interesse. La musica, per altro, rivelava una mano peritissima, e l'ottetto finale del primo atto fu giudicato degno d'un valente maestro.

Attendeva alla composizione d'una opera seria, su libretto dello zio, quando fu invitato a scrivere un'opera di mezzo carattere per dilettanti. Compose per quest'occasione *Il Cacciatore delle Alpi*, che fu eseguito nel 1870 sul teatro Accademico, posto nella sala del Collegio de' Nobili, al Vico Nilo. Il successo ne fu lietissimo.

Si faceva a riprendere gli studi occorrenti a compiere l'opera seria, quando dall'impresario del nuovo teatro Rossini, che aveva riprodotto *I due Mariti*, e con esito felice tanto per l'arte quanto per l'utilità pecuniaria, ebbe la commissione di scrivere un'opera nuova, di genere comico. La compose, e nel 1874 fu eseguito su quelle scene del Rossini, *Il Cuoco*, opera che ebbe un successo felice.

L'opera fece subito giro: fu rappresentata con successo lieto a Pa-

lermo, a Catania, a Messina, parecchie volte, a Napoli, a Bari e altrove; ma la morte del basso comico Luigi Lambiase, che aveva creato, come dicesi nel gergo teatrale, la parte del protagonista, arrestò sul più bello questo corso di bei successi. L'autore dovette al lieto esito di quest'opera l'invito di scriverne un'altra, *I viaggi*, per Milano; destinata pel teatro Castelli, vi fu rappresentata il 1875. Il d'Arienzo, appena giunto a Milano, dovette fare qualche accomodo alla partitura, essendo il teatro troppo vasto pel genere comico. Molte altre circostanze punto teatrali non permisero che l'opera si rappresentasse prima delle ultime due sere. E queste ragioni, insieme con l'altra della stagione inoltrata, concorsero per modo che l'opera non ebbe quel successo, che ognuno si aspettava.

Tutt'i giornali ed il pubblico criticarono il libretto in modo violento. La *Gazzetta Musicale* di Milano notava due pezzi bellissimi e di vero colorito comico, un duetto ed un terzetto di donne.

Ritornato a Napoli, il d'Arienzo attendeva a dar l'ultima mano all'opera seria, ma la morte del poeta, l'amato zio, cui seguì quella del padre, ne lo distolsero. Dette invece, invitato dall'impresario Carlo Guillaume del nuovo teatro Bellini, commissione ad un giovine scrittore per un libretto fantastico, e così venne fuori *La Figlia del Diavolo*, opera andata in iscena l'inverno del 1879.

L'opera non fu rappresentata parecchie volte, ma, come non di rado avviene, il giudizio del pubblico, quello che poi giunge da vero a dar fama, o biasimo alle opere, non fu ascoltato. Applausi ne ebbero, e molti anzi, il maestro e gli artisti, ma la critica non fu benevola.

Non so se il d'Arienzo lavori intorno all'opera seria, o abbia smesso il pensiero di compierla e farla rappresentare. Certo è che, anche indipendentemente dal teatro, egli spiegò sempre una grande attività. Quest'attività ora è tutta rivolta all'insegnamento, che egli è preposto alla direzione delle scuole musicali del R. Albergo dei Poveri, ed insegna contrappunto e composizione in questo Collegio di musica di S. Pietro a Maiella.

Anche nel genere strumentale ha fatto buona prova, scrivendo molte sinfonie, tra cui una nel 1870. L'associazione degli scienziati, letterati ed artisti festeggiava con un'accademia la presa di Roma, auspicata metropoli del regno d'Italia. Il d'Arienzo, invitato dalla sezione musica, scriveva una sinfonia appositamente; che, eseguita da grande orchestra, fu il pezzo capitale dell'accademia. — Alcuni suoi componimenti per camera furono premiati dalla Società del Quartetto di Milano. — Ricorderò brevemente, al punto che sono, le opere di genere didascalico. Il d'Arienzo fra non guari pubblicherà il suo *Trattato di contrappunto*, ma ha già dato alle stampe un libro di *lettura musicale e grammatica*, utile per la buona preparazione agli studi armonici, ed uno d'indole scientifica: *l'introduzione del sistema tetra-cordale nella musica moderna*. Scrive ora un *metodo di canto corale* in servizio delle scuole del R. Albergo de' Poveri. Nè qui al certo si arresterà l'elenco de' suoi lavori tanto nel genere didascalico quanto nel genere di composizione ideale. Il d'Arienzo ha quarant'anni appena, ed è attivissimo lavoratore. Gli auguriamo buona fortuna.

(1) La Giunta d'esame era composta così: Lauro Rossi; Alberto Mazzucato; Carlo Boul-

forti; Claudio Conti; Stefano Ronchetti-Monteviti; Paolo Serra.

I. Composizioni di Nicola d'Arienzo esistenti nell'Archivio
del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *Monzu Gnazio, o Il Parrucchiere e la fidanzata*, commedia lirica in tre atti (partitura), Napoli, Teatro Nuovo, 1860.
- (*) 2. Bozze dell'opera *I due Mariti*, commedia lirica in tre atti (canto e pianoforte), Napoli, Teatro Bellini, 1866.
- (*) 3. Bozze dell'opera buffa *Il Cuoco*, in tre atti (canto e pianoforte), Napoli, Teatro Rossini, 1873.
- (*) 4. Duetto soprano e tenore nell'opera *Gli Speculatori*, di vari autori.
- 5. Pezzo concertato, finale 2° dell'opera suddetta.
- (*) 6. Saggio di contrappunto fugato.
- (*) 7. Basso disposto a quattro parti.
- (*) 8. Fuga legata sullo stile dei Madrigali del 1600.
- (*) 9. Romanza senza parole.
- 10. *Italia*, valzer per pianoforte.
- 11. Altro valzer per pianoforte.
- 12. Album di 6 pezzi per canto con accompagnamento di pianoforte.
- 13. *I due sogni*, melodia per canto, idem.
- 14. *Sperare e morire*, stornello, idem.
- 15. *Fosti tradita*, romanza, idem.
- 16. *Addio*, notturno-serenata, idem.
- 17. *A Roma*, concerto sinfonico n.° 1 per pianoforte a quattro mani.
- (*) 18. Concerto sinfonico n.° 2, partitura.
- 19. *L'Introduzione del sistema tetracordale nella musica moderna*.
Parte 1ª *Cenni storico-critici*; Parte 2ª *Saggio di contrappunto fugato*; Parte 3ª *Saggio di composizione ideale*, Milano, Lucca, 1880.
- 20. Elementi musicali.
- 21. Metodo di canto corale per le scuole infantili.
- 22. Ricordi artistici. Letteratura musicale.
- (*) 23. Sonata-Canone in *do* per pianoforte.
- (*) 24. Sonata per violoncello in *do* modo minore, con accompagnamento di pianoforte.
- (*) 25. Notturmo per clarinetto basso in *si* bemolle, idem.
- (*) 26. Raccolta di canoni enigmatici infiniti per aggravazione e diminuzione.
- (*) 27. *A Roma*, concerto-sinfonico n.° 1, partitura.
- (*) 28. *Fogli d'Album* per pianoforte (n.° 4 pezzi).

II. Opere esistenti nell'Archivio del R. Albergo dei Poveri.

- 1. Concerto-sinfonico n.° 3, partitura.
- 2. *L'Arabo*, marcia caratteristica, partitura.
- 3. *Overture, Il Cacciatore delle Alpi*, partitura.
- 4. Sonata in *fa* per corno da caccia a cilindro, con accompagnamento di pianoforte.

5. *Triumpho*, concerto-sinfonico n.º 4, partitura.
6. *Adagio e Minuetto* per strumento ad arco.
7. *Fanfara e marcia* per banda, partitura.
8. Intermezzi nell'operetta *Il Coscritto*.

ALTRE OPERE TEATRALI.

9. *Le Rose*, commedia in tre atti, Napoli, Teatro Bellini, 1868.
10. *I Viaggi*, commedia in tre atti, Milano, Teatro Castelli, 1875.
11. *La Figlia del diavolo*, leggenda marinaresca, Napoli, Teatro Bellini, 1879.
12. 1º atto nell'opera *Pasquino*.
13. *Il Cacciatore delle Alpi*, opera in due atti, Napoli, Teatro al Vico Nilo, 1870.

MUSICA STRUMENTALE.

14. *Trio in do* modo maggiore, *Memorie d'autunno*, pianoforte, violino e violoncello.
15. *Trio in la* modo maggiore, pianoforte, violino e violoncello.
16. *Trio in sol* modo maggiore, pianoforte, violino e violoncello.
17. *Quintetto in si* modo maggiore, pianoforte, violini 1º e 2º, viola e violoncello.
18. Sinfonia-canone per aggravazione a grande orchestra.
19. Fantasia caratteristica in *re* per orchestra.

MUSICA SACRA.

20. *Cristo sulla Croce*, Oratorio in due parti.
21. Due pezzi sacri per diversi strumenti.

MUSICA VOCALE.

22. Quattro notturni a più voci con accompagnamento di pianoforte.
23. 1º Album di quattro pezzi vocali con accompagnamento di pianof.
24. Album di due pezzi vocali con accompagnamento di pianoforte.
25. 2º Album di quattro pezzi vocali con accompagnamento di pianof.

MUSICA VOCAL

- 1. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 1
- 2. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 2
- 3. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 3
- 4. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 4
- 5. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 5
- 6. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 6
- 7. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 7
- 8. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 8
- 9. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 9
- 10. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 10

MUSICA INSTRUMENTAL

- 11. Sonata en sol mayor para piano, Op. 10, No. 1
- 12. Sonata en sol mayor para piano, Op. 10, No. 2
- 13. Sonata en sol mayor para piano, Op. 10, No. 3
- 14. Sonata en sol mayor para piano, Op. 10, No. 4
- 15. Sonata en sol mayor para piano, Op. 10, No. 5
- 16. Sonata en sol mayor para piano, Op. 10, No. 6
- 17. Sonata en sol mayor para piano, Op. 10, No. 7
- 18. Sonata en sol mayor para piano, Op. 10, No. 8
- 19. Sonata en sol mayor para piano, Op. 10, No. 9
- 20. Sonata en sol mayor para piano, Op. 10, No. 10

MUSICA SACRA

- 21. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 11
- 22. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 12

MUSICA VOCAL

- 23. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 13
- 24. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 14
- 25. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 15
- 26. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 16
- 27. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 17
- 28. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 18
- 29. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 19
- 30. Cantata en sol mayor para voz y piano, Op. 10, No. 20

**R. COLLEGIO DI MUSICA
DI SAN SEBASTIANO**
(1808-1826) ¹⁾

**R. COLLEGIO DI MUSICA
DI SAN PIETRO A MAJELLA**
(1826 -)

(1) Vedi a pag. 38 del vol. II.

QUADRO SINOTTICO
DEI MAESTRI COMPOSITORI

NUMERO PROGRESSIVO	NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE					INDICAZIONI ARTISTICHE				
		NASCITA		MORTE			AMMISSIONE al Conservatorio dal Conservatorio	USCITA dal Conservatorio	MAESTRI da cui hanno appreso	PRIMA COMPOSIZIONE conosciuta	
		LUOGO	DATA	LUOGO	DATA	ETÀ				DATA	TITOLO
1	Carlo Conti	Arpino	1797, 14 ottobre	Arpino	1868, 10 luglio	71	1812 novembre	1821 novembre	Giovanni Furno Giacomo Tritto Fedele Fenaroli Nicolo Zingarelli	1819	<i>Le Truppe in Franconia</i> (1).
2	Vincenzo Bellini	Catania	1801, 3 novembre	Puteaux presso Parigi	1835, 24 settembre	34	1819 luglio	1827 5 aprile	Giovanni Furno Giacomo Tritto Nicolo Zingarelli	1825	<i>Adelson e Salvini</i> (2).
3	Giuseppe Bornaccini	Ancona	1805, 5 maggio	Ancona	1881, 17 dicembre	76	1822	1825	Giovanni Furno Giacomo Tritto Nicolo Zingarelli		<i>Messa per 4 voci a grande orchestra</i> (3)
4	Luigi Ricci	Napoli	1805, 8 luglio	Praga	1859, 31 dicembre	54	1814	1828	Giovanni Furno Nicolo Zingarelli	1823	<i>L'Impresario in angustia</i> (4).
5	Michele Costa	Napoli	1806, 3 febbraio				1822	1828	Giovanni Furno Giacomo Tritto Nicolo Zingarelli	1824	<i>Messa per 4 voci con orchestra</i> (5).
6	Giuseppe Curci	Barletta	1808, 15 giugno	Barletta	1877, 5 agosto	69	1823	1835	Giovanni Furno Nicolo Zingarelli Pietro Raimondi	1829	<i>Messa per 4 voci con orchestra</i> (6).
7	Federico Ricci	Napoli	1809, 22 ottobre	Conegliano	1877, 10 dicembre	68	1818	1828	Giovanni Furno Nicolo Zingarelli Pietro Raimondi	1824	<i>Sinfonia a grande orchestra</i> (7).
8	Lauro Rossi	Macerata	1812, 20 febbraio				1822	1830	Giovanni Furno Nicolo Zingarelli Girolamo Crescentini Pietro Raimondi	1829	<i>Le Contesse villane</i> (8).
9	Enrico Petrella	Palermo	1813, 10 dicembre	Genova	1877, 7 aprile	64	1825	1829	Giovanni Furno Francesco Ruggi Nicolo Zingarelli	1829	<i>Il Diavolo color di rosa</i> (9).
10	Giuseppe Lillo	Galatina (Lecce)	1814, 26 febbraio	Napoli	1863, 4 febbraio	49	1826 2 luglio	1837	Giovanni Furno Francesco Lanza Nicolo Zingarelli	1834	<i>Messa per 4 voci con orchestra</i> (10).
11	Nicola de Giosa	Bari	1830, 5 maggio				1834	1841	Francesco Ruggi Nicolo Zingarelli Gaetano Donizetti	1839	<i>Preghiera per soprano con cori ed orchestra ed Inno funebre per quattro voci idem</i> (11).

QUADRO
DEI MAESTRI
COMPOSITORI

NUMERO PROGRESSIVO	INDICAZIONI BIOGRAFICHE						INDICAZIONI ARTISTICHE				
	NOME	NASCITA		MORTE			AMMISSIONE no al Conservatorio dal Compositore	MAESTRI da cui hanno appreso	PRIMA COMPOSIZIONE conosciuta		
		LUOGO	DATA	LUOGO	DATA	ETA'			DATA	TITOLO	
12	Michele Ruta	Caserta	1827, 27 gennaio				1841	1848	Francesco Lanza Gennaro Parisi Paolo Cimarosa	1848	<i>Inno patriottico</i> per 4 voci e cori con banda (12).
13	Emmannelle de Roxas	Reggio (Calabria)	1827, 1 gennaio				1841 novembre	1847	Alessandro Busti Girolamo Crescentini Francesco Ruggi	1848	<i>La Figlia del sergente</i> (13).
14	Gaetano Braga	Giulianova (Abruzzi)	1850, 9 giugno				1842	1854	Alessandro Busti Gennaro Parisi Francesco Ruggi Saverio Mercadante	1850	<i>Sassi</i> , cantata (14).
15	Achille Galli	Padova	1829, 26 ottobre				1840	1847	Placido Mandanici Francesco Ruggi	1852	<i>Il Duca di Foix</i> (15).
16	Paolo Serrao	Filadelfia (Calabria)	1830, 11 aprile				1839	1852	Gennaro Parisi Carlo Conti Saverio Mercadante	1849	<i>Messa</i> per 4 voci con orchestra (16).
17	Alfonso Guercia	Napoli	1831, 13 novembre				"	"	Gennaro Parisi Saverio Mercadante	"	"
18	Luigi Vespoli	Avellino	1834, 12 gennaio				1847	1857	Gennaro Parisi Michelangelo Rnsso Saverio Mercadante	1854	<i>Terzetto finale</i> nell'opera <i>Il Traviato</i> (17).
19	Filippo Marchetti	Bolognola	1835, 26 febbraio				1850	1854	Giuseppe Lillo Carlo Conti	1856	<i>Gentile da Varano</i> (18).
20	Claudio Conti	Capracotta (Sannio)	1836, 13 marzo	Napoli	1870, 24 dicembre	43	1848	1860	Gennaro Parisi Saverio Mercadante	1854	<i>Coro e preghiera</i> nell'operetta <i>Il Traviato</i> (19).
21	Giorgio Miceli (vedi la nota a pag. 174 del vol II)	Reggio	1836, 21 ottobre				"	"	Giuseppe Lillo	1852	<i>Zoi</i> , operetta (20).
22	Costantino Palumbo	Torre Annunziata	1844, 30 novembre				1855 novem.	1863	Francesco Lanza Saverio Mercadante	1861	<i>Trascrizione di alcuni motivi di canzoni napoletane</i> (21).
23	Giuseppe dell'Orefice	Fara (Abruzzi)	1848, 21 agosto				1862	1867	Luigi Vespoli Luigi Stri Giorgio Miceli	1872	<i>I Fantasma notturni</i> , ballo (22).

OTTO
1801

LIBRERIA

PRIMA COLONNINA DESCRIZIONE	DATA da cui hanno appreso	AUTORE del lavoro
Note al quadro precedente.		
(1) Rappresentata a Napoli nel teatrino del Collegio di S. Sebastiano.	1818	Francesco Lama
(2) Idem idem.		
(3) Eseguito a Napoli nel Monastero di S. Marcellino.	1817	Alessandro
(4) Rappresentata a Napoli nel teatrino del Collegio di S. Sebastiano.		Francesco Lama
(5) Eseguita a Napoli nella chiesa dello Splendore.		Francesco Lama
(6) Eseguita a Napoli nella chiesa di S. Pietro a Majella il sabato santo.		Alessandro
(7) Eseguita nel Collegio in varie accademie.	1821	Alessandro
(8) Rappresentata a Napoli, teatro Fenice.		Gennaro
(9) Idem idem.		Francesco Lama
(10) Eseguita a Napoli nella chiesa del Collegio.		Saverio
(11) Eseguita nel Collegio di musica in un' accademia per onorare lamemoria		Francesco Lama
del conte Gallemberg.	1817	Pietro
(12) Eseguito a Napoli.		Francesco
(13) Rappresentata a Napoli, in un teatrino alla via <i>Fosse del grano</i> , ora de-		Francesco
molito.	1818	Gennaro
(14) Eseguita nel teatrino del Collegio.		Carlo
(15) Rappresentato a Padova.		Saverio
(16) Eseguita a Napoli nel Collegio di musica.		Gennaro
(17) Idem idem.		Gennaro
(18) Rappresentata a Torino, teatro Nazionale.		Saverio
(19) Eseguito a Napoli nel Collegio di musica.		Gennaro
(20) Rappresentato a Napoli, teatro Nuovo.	1821	Gennaro
(21) Eseguita a Napoli.		Michele
(22) Rappresentata a Napoli, teatro S. Carlo.		Saverio
Gennaro	1822	Giacopo
Carlo		Carlo
Gennaro	1821	Gennaro
Saverio		Saverio
Giacopo	1822	Giacopo
Francesco	1821	Francesco
Saverio		Saverio
Luis	1822	Luis
Giorgio		Giorgio

CARLO CONTI

Nella vetusta Arpino, città di classiche reminiscenze, che fin da remoti tempi fu patria di sommi ingegni, il 14 ottobre 1797 nacque Carlo Conti, figlio di Luigi e di Maria Ruggieri, cittadini agiati, di civil condizione e commendevoli sotto tutti i riguardi.

Carlo Conti si volse dapprima a studiar chimica e medicina, per contentare i suoi genitori; ma, mostrando indicibile trasporto per la musica, il padre, quantunque suo malgrado, si indusse finalmente a secondare questa naturale inclinazione del figlio, e lo condusse in Napoli, per collocarlo nel Real Collegio di San Sebastiano. Il giovanetto era nel quindicesimo anno, quando vi fu ammesso alunno. Dapprima fu destinato alla scuola di Giovanni Furno, per apprendere *partimenti ed armonia sonata*. Inoltrandosi in tali severi studi, venne ammesso alla scuola del Tritto, ove incominciò il tirocinio del contrapunto secondo i dettami di Leonardo Leo. Trascorsi alcuni anni, per conoscere le bellezze della scuola di Durante, senza abbandonare il Tritto, si mise a studiar contrapunto col Fenaroli, e finì di compiere gli studi di composizione sotto Nicolò Zingarelli, il maestro e precettore affettuoso, che seppe assai bene guidarlo e dirigerlo nella composizione vocale, additandogli le

vere e pure fonti del bello, quelle ove potesse rinvenire l'inestimabile tesoro dell'italica armonia. Trovandosi in quel tempo in Napoli Simone Mayr, ottenne di fare sotto la direzione di sì valente artista un corso compiuto d'istrumentazione; e scrisse molte composizioni, di diverso genere, con poesia presa dai libretti di opere, che più tardi gli servirono poi come modelli nelle sue composizioni teatrali. Inoltrato di molto nella scienza del contrapunto, a consiglio dello Zingarelli, osservò e meditò le opere classiche dei nostri grandi maestri dell'arte, tra' quali egli prediligeva Jommelli, Piccinni e Sacchini; ma di proposito si dedicò a studiare le musiche dei celebri maestri tedeschi, Haydn, Mozart e Sebastiano Bach, dai quali trasse immensi vantaggi, specialmente nella parte armonica, ove in seguito si rese tanto sapiente. Buon frutto trasse il Conti dagli avuti insegnamenti, e di buon'ora ne dette prove non dubbie, componendo *inni* per chiesa, *messe e sinfonie*, che gli meritavano l'approvazione dei maestri dell'arte.

Non è a negarsi che tutti i giovani compositori di quel tempo correvano sulle orme di Gioacchino Rossini. Il Conti, allievo ancora del Collegio, scrisse pel teatrino dello stesso la sua prima operetta buffa, eseguita dai suoi medesimi compa-

gni, col titolo *Le Truppe in Francia*, andata in iscena sullo scorcio del 1819. Quantunque sotto la severa disciplina dello Zingarelli, pure volle anch'ei legarsi al carro trionfale del fortunato innovatore, e cercò non già d'imitarlo in ciò che nel Rossini era grandiosità di stile, perchè era ardua e quasi impossibile impresa, per un giovine esordiente, ma soltanto di corrergli dietro e seguirlo nei così detti *crescendo*, nelle *cabalette*, e nutrendo la parte orchestrale più di quello che avevano praticato gli antecessori di Rossini. L'opera ebbe felicissimo successo, e Rossini, che trovavasi in Napoli, ancora molto giovane, invitato, si recò a sentirla, e terminata la rappresentazione, volle abbracciare il Conti, a cui manifestò tutta la sua compiacenza, e fu largo di lodi. Al tempo stesso non mancò di rallegrarsi collo Zingarelli del felice successo dell'alunno, già battezzato ad un tratto maestro; ma Zingarelli, invece di render grazie per tante belle parole di elogio dirtegli dal Rossini, così, bruscamente, gli rispose: « Mio caro maestro, voi mi rovinarete tutti questi allievi, che non vogliono imitare altri che voi, solo voi ». Rossini alla sua volta, con quel suo motto arguto immancabile e naturale giovanità, soggiunse: « Potrebbero non rovinarsi, venerato maestro, questi vostri cari giovani, limitando dosi ad imitar voi, solo voi ». Zingarelli piegò le spalle e non disse altro, e Rossini continuò nella sua ilarità. Io, giovanetto allora, ho ancor presente quella comica scena, che moltissimi anni dopo mi ripeté Rossini, ridendo, nel ricordarsi dello Zingarelli.

Incoraggiato da questo primo successo, il Conti scrisse nel 1820 *La Pace desiderata*, e nel 1823 *Il Trionfo della Giustizia*, tutte e due pel Teatro Nuovo, dove incontra-

rono il pubblico favore. Nello stesso anno, compose per le medesime scene l'opera semiseria *Misanthropia e pentimento*, che, meglio curata e più elaborata delle antecedenti, produsse tale entusiasmo, da doversi rappresentare per tutta la stagione teatrale di quell'anno. Nella cavatina di *Biagio* (basso comico) del primo atto di quest'opera, ci è gran vivacità, accuratezza ed eleganza nel parlante, benissimo strumentato ed armonizzato, ed il canto è posto sempre con chiarezza ed effetto: doti principali, che poi segnarono questo compositore in tutte le sue opere. La cavatina, in *mi* minore, di *Carlotta* (soprano), ha un bel recitativo, poi un cantabile 6/8 che ha tutta la forma rossiniana, e precisamente ricorda l'« *Assisa a piè di un salice* » dell'*Otello*. Questo è unode' principali peccatuzzi del Conti, se così possano chiamarsi: l'essere stato troppo tenero imitatore del Rossini, e perciò la parte inventiva della sua musica manca quasi sempre di novità e di felici ispirazioni. Il finale del primo atto, come tutti i suoi finali e pezzi concertati, è accuratamente composto, armonioso, con un'inappuntabile disposizione delle parti, perchè le voci sono poste tutte al loro vero registro, e quindi producenti l'effetto d'insieme, necessaria conseguenza di questa disposizione.

Invitato a scrivere in Roma nel 1827, proprio in quell'anno che Bellini usciva dal Collegio per recarsi in Milano, scrisse pel teatro Valle *L'innocente in periglio* e *L'audacia fortunata*, che piacquero; e dopo compose l'opera giocosa *Barotomeo della Cavalla*, rimastavi popolarissima sino a' giorni nostri, e l'incontro deciso di quest'ultima fu per Roma un vero avvenimento musicale. Dalle ovazioni di quel popolo e dai conforti degli amici attinge vigore e coraggio a fare me-

glio nei successivi suoi lavori. Ripatriato, scrisse per teatro Nuovo *Gli Aragonesi in Napoli*, che fece rappresentare nel dicembre dello stesso anno 1827. Quest'opera incontrò tanto favore, che per molti anni si continuò a rappresentare non solo in quel teatro, ma in molti altri d'Italia, e sempre lodata ed applaudita. Nel 1828, il Conti, impegnato dall'impresario del San Carlo a comporre un'opera per la gala del 6 luglio, cominciò a musicare l'*Alexi*, soggetto tratto da una tragedia del Duca di Ventignano, che aveva avuto strepitoso successo sulle scene dei Fiorentini; ma, sopraffatto da grave malattia che minacciava di ucciderlo, non potè portarla a compimento. Aveva però terminato il primo atto e porzione del secondo. Il Soprintendente dei R. Teatri, per non far mancare lo spettacolo la sera di gala, pregò il maestro Nicola Vaccaj, che allora trovavasi in Napoli, di terminare la composizione del Conti; e questi gentilmente ne assunse l'impegno. L'opera non ebbe alcun successo, e non si rappresentò che per le sole quattro sere di obbligo per gli abbonati.

Nell'anno appresso, 1829, scrisse, per lo stesso San Carlo, l'*Olimpia*, e con questa novella produzione prese una formale rivincita sulla caduta dell'*Alexi*. L'*Olimpia* è considerata come la migliore di tutte le sue composizioni teatrali, per fattura, per ispontaneità di felici pensieri e per una forbita e bene intesa orchestrazione. Il gran finale è un pezzo da gran maestro. Quivi tutto è grandioso, imponente: solenne il tempo che precede l'andante stesso, il secondo tempo e la stretta; l'istrumentazione elaborata e

ricercata; il concerto delle voci principali magnifico, ed il coro che l'accompagna di grandissimo effetto. Il profondo contrappuntista vi si rivela in tutta la forza e maestà della sua dottrina, non mai disgiunta dalla severità, accoppiata a buon gusto, eleganza di fraseggio e svolgimento delle parti. A sentimento di tutti, l'*Olimpia* è l'opera che dette al Conti più rinomanza e lo mise a livello dei primi compositori del tempo. L'impresario, che era tale pure del teatro di Milano, fiducioso nel merito del Conti, e sperando molto nell'avvenire di lui, dopo il successo del San Carlo, l'invitò a scrivere un'opera per la Scala. Il Conti volentieri accettò, ed immediatamente si diresse a quella volta. *Giovanna Shore* fu il soggetto che il poeta Felice Romani gli presentò, e che il Conti accolse con piacere. Questo libretto scritto in bei versi e che riesce di interesse sempre crescente sino alla fine del second'atto, nella catastrofe è tristamente meschino. *Giovanna*, che muore di fame sulla scena, non è azione musicabile (1).

Poeta e maestro, accortisi che la situazione era assolutamente sbagliata, pensarono in breve periodo di tempo rimediarsi alla meglio; e trovarono modo come portare la catastrofe del luttuoso dramma a lieto fine. Il pubblico applaudì lo sforzo, perchè il rimedio fu pronto, opportuno ed a tempo. Ma nelle opere d'arte, quando le prime impressioni sono sfavorevoli, è difficile poterle corregger poi; quantunque mutata la catastrofe, e di altre melodie arricchito il nuovo ultimo atto, pure la *Giovanna Shore* non ebbe che un successo di semplice stima, e non si riprodusse mai

(1) Sul merito di questa musica e sulla sua rinascita, anzi che estenderci in disaminarla, abbiamo creduto meglio riportare ciò che ne scris-

sero i giornali del tempo. Vedi il n. I dell'appendice, in fine di questa biografia.

fuori di Milano. Molti pezzi vennero pubblicati per le stampe dall'editore Giovanni Ricordi, e furono elogiati da per ogni dove, e generalmente reputati stupendi e dotamente composti.

Il Rossini aveva accettato l'impegno di comporre la cantata per l'inaugurazione del busto di Vincenzo Monti al teatro dei Filodrammatici: non avendo potuto, per cagion di salute, recarsi in Milano al tempo stabilito, si diede al Conti l'onorevole incarico di musicare i bei versi di Andrea Maffei, scritti per la solennità. Egli li seppe vestire di nobili e gentili melodie, che, eseguite dalla Giuditta Pasta, divennero poi popolari, e per le strade si sentivano ripetere dal pubblico milanese.

Così l'aver avuto la bella ventura di unire il suo nome a quello dei due chiari poeti, vantaggiò la fama del Conti. Di altre composizioni, come a dire *cantate, cori, pezzi da camera, pezzi per istrumenti diversi, sinfonie, concerti*, lasciò copia non piccola. Di musiche chieastiche, scrisse sei messe solenni di gloria, e due messe funebri, per quattro voci con cori ed orchestra; un *Credo*, famoso per la forza di concezione, per l'espressione delle parole, per la giusta misura, e per una sobria e ben ragionata orchestrazione, riscosse le lodi e l'ammirazione del pubblico non solo, ma dei maestri e periti dell'arte che l'ascoltarono, quando la prima volta si eseguì, nella Chiesa di Santa Chiara in Napoli, per la monacazione della nobile damigella Riario dei Duchi di Riario Sforza. Scrisse ancora molti *Dixit Dominus, Te Deum, Magnificat, Salve Regina*, gran numero di *Tantum ergo*, molti *Salmi* per più voci con coro e sempre accompagnati da grande orchestra, e molte *Litanie* a due, tre e quattro voci con orchestra.

Queste sacre composizioni, che ho avute quasi tutte sott'occhio, è mia opinione che siano notevoli per la solennità del canto sodo e religioso, per l'egualianza dello stile, pel carattere devoto unito alla più severa espressione delle parole e per un'orchestrazione piena, se vuoi, ma non fragorosa ed assordante, e ben lontana dal ricordare lo stile e le pompe della musica teatrale. Qui possiamo dire, che termina il primo periodo della vita artistica del Conti.

Il padre di lui intanto, Luigi Conti, di agiata fortuna, mal sopportava che il figlio esercitasse la professione di compositore teatrale; e perchè molto innanzi negli anni, con tale pretesto, richiamò a sè il figlio, perchè in sua vece prendesse le redini degli affari di famiglia. Il Conti era ancor giovane e molto avanti in quella carriera, che fino allora avea percorsa luminosamente con plauso universale, e in cui si prometteva più brillante avvenire; nondimeno, nulla curando il fantasma della gloria, che tanto sorride alla gioventù e la seduce, obbediente al volere paterno, abbandonò la vita pubblica artistica per la familiare e domestica. Dopo Milano, rivide Napoli, per dare un addio agli amici, al teatro, non però all'arte, che, formando il perno principale della sua vita, continuò a coltivare con più fervido amore. La sua ritirata dalla palestra teatrale recò dispiacere a tutti, e tolse all'Italia un compositore, che avrebbe cresciuta di un'altra fronda d'alloro la sua ricca corona. In Arpino, lontano dalle illusioni della capitale, dai rumori teatrali, dedicatosi tutto agli affari domestici, visse dimenticato per lungo periodo di tempo a tutti, e quasi a sè medesimo ancora. Dopo qualche anno, per secondare la volontà del padre, si determinò a menar moglie, e l'11 feb-

braio del 1832, sposò una giovinetta, bellissima di forme e ricca di fortuna e di morali virtù, Luisa Villa nativa di Balsorano, figlia ed erede unica, ed appartenente ad una delle prime famiglie di quel contado. Nella più tranquilla pace domestica, visse felicemente Carlo Conti sino al 1837, e nel periodo di quattro anni la Luisa lo fece padre avventuroso di tre figliuoli, Luigi, Nicola e Filomena. Ma in quell'anno, immaturamente perdè la moglie, che appena contava venticinque anni. La fatale sventura lo rese quasi istupidito, triste, scoraggiato, facendo fin temere per lungo tempo che non avesse a perdere la ragione. Visse in una perfetta solitudine, lontano da tutti, anche dagli intimi amici; ed in quella solitudine, in cui passava monotone le giornate, trovò solo qualche leggiro sollievo, quando, passato alcun tempo, ricominciò a coltivare di bel nuovo l'arte, che tante dolci emozioni gli aveva dato ne' primordii della sua brillante carriera, e si dedicò a scrivere un metodo di *contrappunto*, che introdusse ed adottò poi nel Collegio, quando vi divenne maestro.

Morto Nicolò Zingarelli nel 1837, l'Accademia di Belle Arti di Napoli, sezione Filarmonica, nominò in sua vece, il 16 aprile 1840, Carlo Conti socio ordinario. Quantunque ritirato dalla vita artistica, era però sempre a giorno delle novità che si mostravano sull'orizzonte musicale, e che egli immantinente acquistava; e veniva da Arpino in Napoli spesso, per sentire qualche novella produzione che si dava nei teatri, oppure per assistere a qualche pubblica o privata esecuzione musicale, od in fine per provvedersi di musica classica.

Si è detto avanti come, nominato Saverio Mercadante a direttore del Collegio, Gaetano Donizetti si dimise dal posto che occupava di

maestro di contrappunto e composizione, ed il direttore Mercadante, col beneplacito del governo del Collegio, l'offrì a Carlo Conti, ed il Re lo nominò maestro, in data del 20 febbrajo 1846. Egli accettò l'invito. Quanti immegliamenti avesse poi apportato alla famosa tradizionale scuola di Scarlatti e di Durante, fu diffusamente narrato nel secondo volume di quest'opera (pag. 47). Amato e rispettato non solo dalla facoltà musicale di Napoli, ma ancora dagli stranieri, come gran maestro di contrappunto, tenne quel posto per quasi tre lustri, nei quali fra molti allievi si segnalavano Filippo Marchetti, Erennio Gammieri ed Ernesto Viceconte.

Nel maggio 1847 sposò in seconde nozze la signora Clorinda Sangermano, dalla quale ebbe l'ultimo figliuolo Achille, che pure mostrava per la musica tanta bella disposizione, ma che per la morte del padre fu richiamato, ancor giovanissimo, a dirigere le faccende della famiglia. Né le vicende politiche, né la paura per la successa reazione valsero a distruggere un *Inno* a guisa di *Cantata*, scritto dal Conti nella ricorrenza della Costituzione data in Napoli dal Re Ferdinando II, e che fu eseguito in San Carlo, nel 29 genajo 1848, con gran successo. È degna di elogio una brillantissima *tarantella* innestata all'*Inno*, così detto, *Borbonico*; composizione spontanea, elegante, piena di grazia, con una musica piccante, briosa e voluttuosa, che divenne popolare. Nella mia qualità di bibliotecario, fui accorto a ritirarla subito dall'impresario, che per legge era obbligato a consegnarmi l'intera cantata. Dal 1848, quando si rappresentò, sino al 1859, la tenni gelosamente nascosta, negando pur di mostrarla a coloro che me la dimandavano. Rassodate le vicende

158 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

politiche, la rimisi alla luce del giorno, ed ora trovasi registrata e collocata vicino a tutte le altre opere del Conti.

Nel 1851 fu eletto presidente della Reale Accademia di Belle Arti in Napoli, dopo il cav. Malesci, pel triennio 1851-1853. Nel settembre di quest'ultimo anno, venne nominato a maggioranza di voti segretario perpetuo, dopo la morte di Costanzo Angelini. Egli si fece più volte ammirare per scientifiche memorie sulla musica vocale ed instrumentale, scritte e recitate in quella artistica adunanza, che vennero lodate ed encomiate anche dalle altre accademie nelle unioni generali, e che furono pubblicate per le stampe nei resoconti di quella accademia. Fu anche insignito dell'ordine cavalleresco di Francesco I, e per la morte del maestro Halévy (1862) venne nominato socio corrispondente dell'Istituto di Francia, in concorrenza col Liszt. Si è detto innanzi (1) come nel 1858 avesse presa la ferma risoluzione di dimettersi dalla carica, più onorifica e dignitosa che lucrativa, che teneva nel Collegio, siccome primo maestro di contrappunto e composizione. Abbandonando però la scuola del Collegio, non rimase estraneo all'arte, che studiava e coltivava sempre più, e nelle diverse stagioni dell'anno, quando veniva per qualche mese ad abitare in Napoli, l'esercitava, dando in sua casa gentilmente lezione sì a quei giovani del Collegio che non avevano terminati gli studi, sì parimente a tutti quegli artisti, dilettanti e maestri, che gli dimandavano lezioni e consigli, e non mai si negava di darli a chiunque, sempre accompagnandoli con squisiti modi di cortesia e senza voler mai compenso, anzi

sdegnandosi se qualcheduno si permettesse di parlargliene. Pregato dal governo e dal direttore Mercadante, veniva a prender parte, e qualche volta direttamente da Arpino, agli esami che si facevano sì per conferire posti di maestro, come per concedere posti gratuiti agli alunni del Collegio. Rispettato ed onorato da tutto il consesso artistico; occupava sempre il primo posto dopo il direttore, ed era anche il primo chiamato a ragionare la votazione.

Quando il Mercadante perdè la vista e si credè che per la patita sventura avesse bisogno che alcuno gli fosse posto allato a coadiuvarlo nell'alta sua carica, il governo del Collegio, nel lungo periodo della sua malattia, per farne degnamente occupare il posto, si rivolse di bel nuovo al Conti, non solo valente, ma ormai divenuto sommo (2). Il governo allora coi più gentili modi pregò il Conti a riprendere il posto che qualche anno prima aveva lasciato, ed allora vacante, perchè Giuseppe Lillo con decreto del 26 giugno 1862 era stato messo in disponibilità per l'incurabile malattia di demenza; e l'altro più onorevole di coadiutore al direttore Mercadante, collo stipendio mensile di ducati 75 (lire 318,75). Egli da prima si negò, e disse non poter accettare per circostanze di famiglia; ma vinto dalle premure del governo del Collegio, dalle incessanti preghiere degli amici, e dai sinceri e fervidi voti degli alunni, che desideravano averlo di bel nuovo a loro maestro, ed in ultimo per dare all'amico e collega Mercadante una pruova non dubbia della stima e rispetto che per lui nutriva, accettò i due incarichi alle so-

(1) Vedi vol. II pag. 47.

(2) Tale lo stimava Gioacchino Rossini, e lo chiamava, come a me ripetute volte dis-

a Parigi, il primo maestro di contrappunto di questo periodo di secolo che possa vantare l'Italia.

praccennate condizioni; e colla stessa data del 26 gennajo 1862, S. M. il Re d'Italia lo nominò alla doppia carica, e gli diede le insegne di cavaliere dell'ordine de' SS. Maurizio e Lazzaro. Ma neppur dopo la nomina le esitazioni cessarono, e dalla lettera seguente, che a me direbbe, apparisce chiaro che ragione del rifiuto non furono soltanto le circostanze di famiglia, ma anche un nobile sentimento di delicatezza. Eccola:

« Mio caro compare,

« Con questo corso di posta ho scritto al Rettore ed a Mercadante. Tu poi devi farmi il gran favore di far comprendere con efficacia al Rettore, che io sarei l'uomo il più infelice del mondo, se ritornando in Collegio, per poco dovessi sospettare che Mercadante ne soffrisse. Ti pare che con gl'incomodi che tiene quell'infelice, io dovessi essere la causa di aggiungergli sofferenze sopra a sofferenze? Se io ora accetto, lo fo perchè vengo ad essere quasi coartato, ma domandato se vi fosse tutto il mio compiacimento, ti dico che non v'è affatto. Non siamo ora a discorrere che dovendo funzionare da Direttore, volessi tutto fare secondo la mia testa. No. Credo mio dovere e mia gloria esercitare quest'incarico sotto la sua direzione, e nulla fare senza il suo consenso. L'amabil.^{mo} Rettore, con la sua più delicata coscienza, deve ben chiarire quest'affare. Non vorrei affatto che si sospettasse in me qualche velleità, ed esser la causa di far soffrire un uomo tanto rispettabile, ed andare a render conto di questo peccato a Dio! Non ho veruno desiderio, nè di fare il Maestro di Contrappunto, nè di funzionare da Direttore, tanto più che io sono in avanzata età e pieno di acciacchi di salute. Quindi

il Rettore francamente dove conoscere, che ove vi sia una certa dispiacenza di Mercadante, deve assolutamente togliermi da tale imbarazzo per bene dell'anima mia, ed io gliene sarò eternamente grato ed affettuoso. Attendo riscontro e sono

« 2 Luglio 1862.

« Tuo compare
« CARLO CONTI ».

Ei giovò sommamente all'arte con le lezioni ed i consigli che dava ai giovani del Collegio, che lo amavano assaissimo: era assiduo, instancabile nel compiere il suo ufficio, della qual cosa fummo testimoni noi stessi che lo vedemmo ogni dì di buon'ora nel Collegio e dimorarvi per lungo tempo ancora, sempre accanto a Mercadante, coadiuvandolo, ove quegli solo non bastasse per gli acciacchi di salute a reggere il pondo della parte musicale del Collegio. Immaneabile poi alla scuola, quando il tempo non bastavagli per dare lezioni a tutti i suoi allievi, li pregava di recarsi nella giornata in sua casa, dove ad ognun di loro le dava; e sino a qualche giorno prima di partire l'ultima volta per Arpino, sebbene travagliato da un'ardente febbre e molto sofferente, pure dal letto volle dare l'ultima lezione all'alunno pensionista del Collegio sig. Magnetta (come questi stesso mi ripeteva piangendo, dopo la morte di lui), e con paterna amorevolezza fece di suo pugno le correzioni allo scritto.

Già dal 1864 era stato preso da forte malattia, e, costretto a recarsi al suo paese nativo, mi scriveva di là, in data del 19 ottobre: « Continuano le mie sofferenze ad onta delle medicine che mi fanno prendere; pare che quest'ultima malattia abbia voluto profittare della mia vecchiaja ». Poi in data del 31 stesso mese: « . . . Io continuo con quella

malsania, che mi ha seccato... Tornerò costà... ma poco potrò più agire ». Migliorò alquanto nel corso dell'anno seguente, ma ne' primi dal 1866 dovette di nuovo andare ad Arpino, donde mi scriveva il 1.º di aprile di quell'anno: « Con la mia salute vado sempre più male e veggo prossimo il mio fine. Fa d' uopo che cotesti signori me ne mandino, giacchè non posso più essere utile a niente. » E, nonostante qualche periodo in cui soffriva meno, questa idea del voler essere messo in riposo gli si fissò addirittura nella mente, e non tralasciava di esprimermela tutte le volte che era costretto a chiedere nuovo vigore all'aria del suo paese. Da una lettera del 1º novembre 1867, tolgo quest'altro periodo: « Sento tutto il peso dei miei anni, ed ho il bisogno di ritirarmi e mettermi in istato di riposo ». E da un'altra scritta nel mese seguente: « Ieri ebbi dei grandi giramenti di testa, che mi son durati fino a stamane...Sarò di ritorno sabato prossimo la sera, ma la vita che meno non è più per me ».

Al cominciare del 1868 i suoi malanni si aggravarono; i primi mesi li passò quasi sempre afflitto dall'asma e da una tosse ostinatissima; e, quantunque dotato di una robusta costituzione fisica, pure la sua salute deperiva a vista d'occhio. Per dare un'idea delle acute sue sofferenze, riproduco testualmente una lettera scrittami il 13 aprile del 1868 da Arpino, dove si era recato in occasione delle feste di Pasqua; tanto più che questa lettera conferma quel che è detto innanzi circa le sue idee di volersi ritirare, ed è un'altra pruova della delicatezza de' sentimenti del Conti:

« Carissimo compare,

« La tosse che costà ho trascurata, mi si è riprodotta con tale ferocia e violenza, appena qui giun-

to, che non mi dà un'ombra di riposo nè giorno nè notte. Jeri che fu Pasqua, m'alzai verso le dodici a. m. ma stamane ho dovuto riprender letto. M' hanno crocifisso di viscicanti e senapismi. Se mai si dovesse credere una scusa questa per non ritornar presto, desidero che scrivano a qualunque autorità per accertarsene. Non solo ho scritto al nostro Mercadante per un permesso di 15 giorni, ma l'ho pregato di farmi ottenere il mio congedo, essendomi troppo invecchiato e non potendo per nulla affatto esser più utile al Collegio. Soffro con la vescica, con l'udito, coi nervi: son divenuto un pezzo patologico. Nè l'uomo vive solo di pane, ma ancora di decoro; non potendolo sostenere, prudenza vuole di ritirarsi per bene di cotesta gioventù. Spero che voglia esaudirmi. L' inverno passato è stato per me fatale. Ho abusato de' cattivi tempi, debbo ora soffrirne le conseguenze.... ».

Il permesso gli fu accordato, ma il congedo no, ed egli, il 24 aprile seguente, nel parteciparmi di aver ringraziato il Mercadante della bontà che aveva avuto di fargli accordare un permesso, aggiungeva: «... ventiquattro anni a dar lezione mi hanno ora stancato; ho bisogno di mettermi in riposo e cessare da qualsiasi occupazione ». Tornato in Napoli, gli amici, i governatori del Collegio ed il direttore Mercadante gli facevano premura perchè, pur serbando la carica, si astenesse dal venire in Collegio. Egli non volle accettare tale transazione, e non cessò dal lavorare, finchè le forze gli bastarono.

Verso i primi giorni di giugno, venne assalito da una forte diarrea, di cui egli, noncurante, come sempre si mostrò, della sua salute, non si brigò punto; pure ogni giorno perdeva di forze e solo verso la metà del mese, inabilitato a

camminare, si decise a prender letto, ove una gagliarda febbre non lo lasciò più. Chiamato uno dei professori del Collegio, Giovanni Pagano, questi dichiarò grave la malattia, perchè complicata e di difficile guarigione. Cercò da prima mitigare la diarrea, ed ottenuto questo primo vantaggio, consigliò i suoi figli e parenti, che indefessamente l'assistevano, a trasportarlo in Arpino. Giunto il Conti in Arpino, il fratello Tommaso scrisse a Mercadante delle sofferenze che pativa l'infermo e della gravità del male che lo minacciava. Nella lettera accluse un certificato medico (1). Dopo qualche giorno, a causa anche degli strapazzi del viaggio, tutti i mali di cui era minacciato si mostrarono nella loro evidenza, tanto che si spaventarono non solo i medici curanti, ma gli altri professori dei paesi circconvicini, chiamati a consulto. *Una diarrea biliosa mucosa o catarro intestinale con ingorgo al fegato; una congestione o infarcimento della base del polmone destro con poco idrotorace*: ecco i mali che nella loro potenza si smascherarono tutti in una volta, a seconda della relazione dei medici curanti e consulenti, per troncarli la vita. Il giorno 10 luglio, alle sette di sera, appena sceso dal letto, si sentì venir meno, e giunse appena a pronunziare: *son morto!* che un secondo dopo già era cadavere.

La sua inaspettata fine fu pianta da tutti quelli che lo conobbero da vicino, e da moltissimi anche che lo conoscevano per fama. Il giorno del funesto annunzio fu di vero lutto pel Collegio: governo, direttore, maestri, superiori, alunni, impiegati, ed anche le persone della famiglia e gl'inservienti tutti si commossero fi-

no alle lagrime. Gli amici perdettero in lui un vero e leale amico; i discepoli il più dotto ed il più affettuosissimo maestro; i maestri il più degno collega; l'arte uno de' suoi più grandi cultori e sostegni.—Amicissimo come era di Rossini, credei mio dovere nel dargli partecipazione della morte del Conti, di mandargli una sua fotografia molto somigliante; e Rossini mi rispose, in data del 10 settembre, con una commovente lettera (2). Saverio Mercadante scrisse al figlio del defunto, Luigi, in Arpino, una lettera che fu una seconda manifestazione della sua stima ed affetto al Conti, e più particolarmente alla sua scuola (3).

Il governo del Collegio, dopo approvazione superiore, dispose solenni funerali nella Chiesa di S. Pietro a Majella, che era tutta abbrunata e risplendeva di mille torchi, con un catafalco in mezzo, attorno al quale si leggevano bellissime iscrizioni del dotto canonico Giovanni Scherillo, professore di lingua latina superiore di questo Collegio (4); ma la parte principale della cerimonia era la musica.

Non solo gli alunni tutti del Collegio coi rispettivi maestri, ma benanche i professori più eminenti di Napoli, graziosamente e spontaneamente concorsero a formare un'imponente orchestra, per rendere l'ultimo tributo di stima alla cara memoria dell'estinto. Si eseguirono da prima la *sinfonia funebre*, e *Il Lamento del bardo* di Mercadante, che, non potendo dirigere di persona, come avea divisato, perchè molto sofferente, in quel giorno era in chiesa, dolente e triste, alla testa del suo Collegio, onorando colla sua presenza la memoria dell'amico, che non era più.

(1) La risposta del Mercadante è riportata nell'appendice. Vedi il num. 11.

(2) Vedi appendice num. III.

(3) Vedi nell'appendice num. IV.

(4) Vedi il n. VI dell'appendice.

162 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

La messa funebre scelta fu quella dello Zingarelli, e fu diretta dal maestro Serrao, allievo del Conti e del Mercadante. Un dotto ed affettuoso elogio funebre, scritto dal cav. Michele Baldacchini, governatore del Collegio, venne recitato dal sullodato canonico Scherillo. Intervenero alla lugubre cerimonia, non solo i più cospicui personaggi della città, appartenenti a tutte le classi, ma benanche le corporazioni e le accademie scientifiche ed artistiche.

Egli era alto della persona, dritto e di bella complessione, testa grande e di forme pronunziate assai; viso lungo, spaziosa la fronte e calva; occhi azzurri, sinceri e sorridenti; d'indole amena e gioviale; parlatore pieno di vita, conversevole, amabile, faceto anche, e per lo più arguto e sentenzioso; parco nei desiderii, e contento del suo stato sociale; come umile nella prosperità, rassegnato nelle disavventure; affabile, benefico con tutti; affezionato e fedele nelle amicizie; saldo nei propri doveri; virtuoso ed integerrimo; sempre d'aspetto nobilmente sereno, e nel tempo stesso di modi gentili e cortesi. Conciliava a lui, al primo vederlo, in tutti, reverenza ed amore.

La sua perdita riesce più dolorosa in questo periodo, in cui l'arte nostra ha bisogno di serii rappresentanti, anche per tramandare le solenni tradizioni dell'antica nostra scuola, per sostenere le grandezze della sua storia e le alte sue rinomanze, cui, per la tristizia dei tempi che corrono, molti che si mascherano siccome *progressisti*, avrebbero in mente di avvilitare e sostituire; ma si persuadano, ed una volta per sempre, i così detti innovatori, che la vera arte è immutabile, e quello che fu bello e sublime due secoli fa, è ancora e

sarà sempre tale. Le forme molte volte cambiano a seconda dei tempi, della moda, dei diversi mezzi di esecuzione, o di un genere che in un'epoca prevale più di un altro; ma l'estetica dell'arte, il vero ed il bello sono immutabili e non cambiano mai.

Nel breve periodo dal 1819 al 1821, Carlo Conti ebbe la ventura di essere il *maestrino* di Vincenzo Bellini: egli fu il primo a coltivare nel giovine Catanese le severe idee del bello e di quel puro semplice, che tanto bene sapeva istillare ed insinuare nell'animo dei giovani, e di cui poi Bellini, appropriatosi, ne fece quasi un esclusivo suo privilegio, che contribuì a farlo tanto alto salire, a divenir nel suo genere anche gigante nell'arte melodica. Bellini di animo gentile e riconoscente, gliene seppe grado sempre, recandone ad effetto i consigli e remunerandolo con la gratitudine e coll'amor suo; a tale che, quando s'incontrarono in Milano, allorchè Conti andò a scrivere la *Giovanna Shore*, Bellini si compiacceva di presentarlo a tutte le sue molte conoscenze come « il caro maestro suo », ed il Conti molte volte a me ripeteva tal delicato procedere di Bellini, e soggiungevami: « Chi ha scritto la *Norma* e la *Sonnambula*, non può essere che di animo grande e generoso, incapace pur di solo concepire la bassa invidia ».

Ed ora che parliamo di Conti e di Bellini, cade in acconcio il dire che alla morte del Conti si lesse in un giornale di Milano, che « *la stretta del 1° atto del Pirata è opera di Carlo Conti, non di Bellini* ». Io mi affrettai a rispondere, com'era debito, a tale asserzione inesatta, dirigendo per le stampe al direttore di quel giornale una lettera, la quale è riportata in appendi-

ce (1); e nella biografia di Bellini poi ho fatto una diffusa dichiarazione su tal proposito (2).

I pregi della musica del Conti sono di una scolastica perfezione; stile corretto e ricercato; idee spontanee e semplici, ma non originali; le voci ottimamente disposte e concertate; ragionato sempre ed esatto nell'espressione della parola, forbita ed elegante maniera di instrumentare, senza esagerazione di sorta od inconcludenti effetti di sonorità, e dagl'intelligenti reputato inappuntabile nelle musiche sacre. Egli non praticò come Mercadante, Donizetti, Pacini, che cominciarono la loro carriera imitando Rossini, e poi a mano a mano cercarono, chi più chi meno, di scostarsene, formandosi uno stile tutto proprio; invece rimase sempre fedele imitatore del gran Pesarese.

Spesse volte si avverte una vena di sentimento nelle sue composizioni, non disgiunta dall'affetto, che produce grata e piacevole sensazione sull'animo del pubblico. Camminando sulle tracce del suo maestro Zingarelli, ebbe inclinazione e buon gusto per le lettere; e la coltura di esse, non che la meritata fama di dotto maestro, gli procacciarono quella universale stima e rispetto, che l'accompagnarono sino al sepolcro. Giammai però faceva pompa del suo sapere, e nell'elogiare gli altri maestri suoi emuli e colleghi, parlava il meno che poteva, ma sempre modestamente, di sè, ed a segno che un giorno, discorrendo col suo amico Santini, non ebbe difficoltà di pronunziare queste parole: « Io mi credeva un gran che,

in quell'anno di speranze e di vita (3). Scrissi di poi altre cose, ma ci vuol altro per essere un genio; io cessai di scrivere, non mi lasciando vincere dalle più vantaggiose istigazioni ». Parole che crebbero, nel cuore di chi l'ascoltava, la venerazione, e fermano sempre più il concetto che si ha di lui di valoroso, perchè il segno più sicuro del valore è quello di giudicar senza passione o prevenzione alcuna di sè stesso.

Egli andò fra i primi rappresentanti dell'arte italiana, e primo della scuola napoletana, ad inaugurare la statua di Rossini a Pesaro, nel luglio del 1866: di quel Rossini che lo teneva in tanta onoranza, e il cui affetto verso di lui durò invariabile per mezzo secolo. Il Conti di poi, tornando in Napoli, si vide giungere un bel ritratto di quel grande, con dietrovi queste parole scritte di suo proprio pugno: « *Al carissimo amico e collega Carlo Conti, G. Rossini — Parigi 22 maggio 1867* »; egli ne fu così contento che mi scriveva: « *Lo conserverò (il ritratto) come la cosa più cara che abbia al mondo: ci farò un testamento a parte* ». E gli parve sempre debito di giustizia qualunque testimonianza di stima, di ammirazione e di rispetto che poteva sì in pubblico come in privato tributare a Rossini. Ragionava con sapienza sul valore degli antichi maestri e sopra il merito delle opere loro: chè, se più a lungo fosse vissuto, forse da lui medesimo avremmo avuta una storia veramente artistica della musica italiana.

(1) Vedi appendice num. V.

(2) Vedi in appendice alla biografia di Bellini in questo 3. vol., che segua questa del Conti: *Dichiarazione intorno alla stretta del finale del Pirata*.

(3) Allude all'anno 1827, quando scrisse in Roma *Bartolomeo della Casalla*.

I. Composizioni di Carlo Conti esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *La Pace desiderata*, opera semiseria, Napoli, Teatro Nuovo, 1820.
 2. *Il Trionfo della Giustizia*, Teatro Nuovo, 1823.
 3. *Misanthropia e pentimento*, opera semiseria, Teatro Nuovo, inverno del 1823.
 (*) 4. *Gli Aragonesi in Napoli*, opera semiseria, Teatro Nuovo, 1827.
 (*) 5. *Alexi*, opera seria, S. Carlo, 6 luglio 1828 (quest' opera fu scritta in collaborazione col maestro Nicola Vaccaj, per le ragioni sopra enunciate).
 (*) 6. *L'Olimpia*, opera seria, S. Carlo, 1829.
 7. Cantata composta per l' inaugurazione della Costituzione data da Ferdinando II, ed eseguita in S. Carlo nel 1848.
 (*) 8. Pezzo originale con accompagnamento di pianoforte scritto per l' esame del maestro di tromba e trombone, 1862.
 (*) 9. *Andante* con accompagnamento di pianoforte scritto per l' esame del maestro di contrabasso, 1862.
 (*) 10. *Basso* per essere armonizzato, scritto per l' esame del maestro di *Partimenti*, 1862.
 (*) 11. Due *Gloria in excelsis* per quattro voci con orchestra.
 (*) 12. *Qui sedes e Quoniam* per voce di soprano con coro ed accompagnamento d' orchestra.
 (*) 13. Scena ed aria con cori nella farsa *I Metastasiani*.
 (*) 14. *Diva se fosti e sei*, scena ed aria di Statira nell' opera *Olimpia*, partitura.
 15. Regole di contrappunto.
 16. Osservazioni sulla musica classica, opuscolo.
 17. *Immagine adorata*, aria scritta per la Boccabadati nell' opera *Gli Arabi nelle Gallie*.
 18. Vari pezzi estratti dalle sue opere, per canto con accompagnamento di pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Le Truppe in Franconia*, opera semiseria rappresentata nel Teatrino del Real Collegio di San Sebastiano, 1819.—2. *L'Audacia fortunata*, opera semiseria, Roma Teatro Valle, 1827.—3. *L'Innocente in periglio*, opera semiseria, idem, idem.—4. *Bartolomeo della Cavalla*, opera idem, idem.—5. *I Finti sposi*, idem, idem.—6. *Sansone*, S. Carlo (da una lettera autografa del Conti).—7. *Giovanna Shore*, opera seria, Milano, Teatro alla Scala, 1829.—8. Cantata, su parole di A. Maffei, scritta per l' inaugurazione del busto di Vincenzo Monti, Milano, 1829.—9. *I Metastasiani*, farsa.—10. Sei *Messe solenni di Gloria* per quattro voci e grande orchestra.—11. Due *Messe funebri*, idem.—12. *Credo* per più voci e grande orchestra.—13. *Te Deum* per quattro voci ed orchestra.—14. *Magnificat*, idem.—15. *Salve Regina* per voce di tenore con cori ed or-

chestra.—16. *Dixit Dominus* per quattro voci, cori e grande orchestra. — 17. *Tantum ergo* per diverse voci con cori e senza, e con accompagnamento d'orchestra. — 18. *Salmi* diversi per più voci con cori e senza, accompagnati da grande orchestra.—19. *Litanie* a due, tre e quattro voci con orchestra.—20. *Cantate* diverse per più voci con orchestra.— 21. *Cori* diversi e pezzi da camera, canzoni, ec. ec.—22. *Sinfonie, Concerti* e pezzi per diversi strumenti.

N. B. Delle musiche di Carlo Conti che non si trovano nel nostro archivio lacune sono state dallo stesso autore regalate ai suoi amici, altre prestate che non gli vennero restituite, come egli stesso mi assicurava, ed il rimanente si conserva dalla sua superstita famiglia residente in Arpino.

APPENDICE

ALLA BIOGRAFIA DEL CONTI

I.

Articolo del Giornale « il Censore Universale dei Teatri ».

Milano, mercoledì 11 novembre 1829 (numero 90)

Imperiale Reg. Teatro alla Scala.

Giovanna Shore del maestro Carlo Conti, col terzo atto riformato.

Perchè il pubblico coroni di sonori applausi l'esecuzione d'un pezzo di musica, conviene che l'entusiasmo della platea sia provocato da quello del palco scenico. Crescere deve poi soprattutto il calore e la forza dell'azione e del canto al calar del sipario, perchè con calore e con forza si manifesti l'approvazione dell'uditorio. Questo costante effetto osservato dall'esperienza di tutti i tempi, ha suggerito quei grandiosi finali con enfatiche strette, quegli ultimi colpi di scena, di sorpresa e di chiasso, che felicemente immaginati e lodevolmente eseguiti, furono e saranno sempre del successo loro sicuri. Questa e non altra fu l'avvertenza trascurata nel terminare il melodramma di *Giovanna Shore*, e ad essa sola si attribuisca quella diversità che tanto più clamorosamente del terzo suffragò il secondo atto di questa bella composizione. L'indicarne per causa la troppo spaventosa atrocità del soggetto, è un discorso avanzato senza riflessione e senza verun fondamento, perchè il terrore è il primo scopo della tragedia; perchè i massacri delle reggie d'Argo e di Tebe, procreatori di quanto ha di più classico il coturno, sono assai più snaturati ed orrendi di una donna condannata a morire di fame; perchè tanto insomma c'interessa per natura nostra il terribile, che perfino le pubbliche esecuzioni della giustizia punitiva accompagnate sempre si vedono da immensa folla. Moltissime e tutte dimostrative ragioni addurre si potrebbero in opposizione a quanto malamente si disse finora a carico di questo spettacolo; ma i suoi diritti poetici e musicali da loro stessi già si difendono innanzi all'intendimento d'ogni sensato e neutrale osservatore con più che sufficiente eloquenza, perchè soverchia si renda ogni più diffusa altrui apologia. Quella morte di stento

in scena non lasciava terminare la musica col solito maestoso e strepitoso suo sfogo; si pensò quindi cangiare lo sviluppo dell'azione, e nella sera di sabato 7 del corrente novembre, si riprodusse quest'opera colle nuove riforme dell'atto terzo, ove Giovanna ristorata prima dal marito, e perdonata poi da Riccardo, risorge ai conjugali affetti ed alla pace di una tranquilla esistenza. Un accomodamento, dirò così, improvvisato, non può certamente offrirci quel medesimo scioglimento della catastrofe che dato ci avrebbe il poeta, se nel disporre la condotta del suo lavoro determinato si fosse fin da principio di farlo terminar lietamente. Aprì egli nondimeno al suo maestro la strada di farci sentire in bocca di mad. Lalande un bel canto, che ben per certo, ma con un poco d'orgasmo nella prima, nella seconda sera poi espresso ci venne colla più rara e magistrale delicatezza, che fu anche in tutto il suo gran valore gustata ed esaltata dal pubblico. Acquistò in tal modo, non vi ha dubbio, l'opera un nuovo da aggiungersi ai tanti suoi pregi; ma gran parte dei primi ostacoli, da me già in precedenza indicati, sussiste ancora, e perciò quello che sopra ogni altra cosa saprà conservarsi la più pronunziata comune estimazione, sarà sempre tutto intero l'atto secondo, ove il sig. Rubini spiega un'abilità di canto, che senza esagerazione si può chiamar prodigiosa. Gareggia con esso mirabilmente mad. Lalande, unendo alle sue tante preziose prerogative, di cantare con talento di attrice, che deve essere qui segnalato, soprattutto per quella verità e naturalezza con cui ci dipinge al vivo gli spasimi e languori dell'ultima scena, tanto diversi da quelli del *Pompei*, del *Pirata* e della *Straniera*, e sempre espressi colla più commovente illusione. Colpa sarebbe del pari il lasciare inosservato il merito del sig. Biondini, che sostiene con tanta dignità e forza la parte del Re in tutto l'andamento del melodramma. Il suo primo e gran pezzo con *Astingo* non potrebbe esser meglio eseguito, e così tutto il resto; ma il superbo duetto poi con Giovanna giustissimi gli guadagnarono quei generali ed enfatici applausi, che doveroso trova tutto l'uditorio di accordare a questi due artisti, compiacendosi di veder reggere il signor Biondini sì valorosamente al confronto e del sig. Rubini e della sig.^a Lalande.

Articolo del Giornale del Regno delle due Sicilie

Sabato 12 dicembre 1829 (numero 286).

I buoni principii della nostra scuola di musica, principalmente ancor sostenuti a' di nostri dallo Zingarelli, rilucono tuttavia negli allievi della stessa in mezzo alle servili imitazioni dello stile Rossiniano, le quali sembrano minacciare una total decadenza all'arte musicale. I nostri giovani maestri di cappella e nel Regno e fuori han dato e danno tutto giorno luminose pruove di questa devozione al vero bello musicale: pregio tanto più da commendarsi nella gioventù, quanto che la gioventù è naturalmente propensa ad incensare l'idolo alla moda (1). Noi ne addur-

(1) Nonostante l'ammirazione pel Conti, protestiamo altamente di non dividere le opinioni del giornalista napolitano in riguardo a questo secondo articolo

remo due freschi esempi in due nostri maestri, il signor Conti ed il signor Ricci. Il recente spartito del primo, *Giovanna Shore*, eseguitosi in Milano nel teatro della Scala, e che ha ottenuto la più brillante riuscita, è appunto di questo carattere; ed ecco come a riguardo di questa musica si esprime uno de' fogli pubblici di quella capitale

« Leggitori miei pregiatissimi! Se volete andare alla Scala per divertirvi, dimenticate le cavatinucce brillanti, i duettini a cabaletta, il fracasso della banda militare, la musica spezzata da frequenti modulazioni, gl'incessanti tuoni minori, i pizzicati, la discrepanza continua tra il vocale e lo strumentale, tutti insomma quei moderni raffinamenti, che se non appartengono all'arte musicale, sono progressi nondimeno di una certa industria, che ha saputo guadagnare le vostre orecchie, e non di rado anche meritarsi il vostro favore. Non è già l'ambizione di sorprendervi colla novità che allontanò il sig. Conti da questi fortunati artificizii, ma la sua abitudine di trattare la composizione musicale secondo i suoi veri principii ed insegnamenti, guidati da un accorto criterio, ed applicati al poema drammatico divenuto oggetto del suo lavoro.

« Preparatevi quindi a sentire una musica scritta da un compositore al quale è dovuto il titolo di Maestro, ove si canta e si suona senza fatica e violenza, perchè il canto e il suono si trovano sempre nell'esercizio delle loro facoltà naturali; ove le idee sono tutte ben concepite, sviluppate e condotte nei ragionati loro periodi; ove l'orchestra, nutrita sempre di modi precisi e pronunziati, si trova nondimeno in continua e giusta relazione colla parte vocale; ove lo stile conserva costantemente il suo carattere serio, dignitoso ed analogo a quello del poema; ove opera in fine è il tutto di un vero artista, che di ogni sua parte può rendere la relativa e conveniente ragione. Ascolterete attenti; vi troverete soddisfatti, applaudirete spesso, ed alla fine del suddetto atto chiamerete con fervore sul proscenio replicate volte il maestro ed i suoi cantanti, nel convincimento della distinta abilità e dell'uno e degli altri. Questo è quanto fu fatto alla prima e seconda recita. Questo è quanto farete nelle consecutive ».

II.

« Pregiatissimo amico,

« In pronto riscontro alla grata vostra, vi significo la sorpresa ed il

noi gli ricordiamo solo che all'epoca che comparve la *Giovanna Shore*, 1829, Rossini avea scritto *Otello*, *Barbiere*, *Mosè*, *Semiramide*, *Guglielmo Tell*. Come dunque gli salta in testa di parlare impunemente o meglio immodestamente di *servili imitazioni dello stile Rossiniano... che minacciano la totale decadenza dell'arte musicale... ec. ec. della propensione della gioventù ad incensare l'idolo alla moda!!* — E se Conti acquistò rinomanza nell'arte è perchè seppe corrergli dietro, non avendo avuto dalla natura il raro privilegio di creare e d'inventare. Andare sulle orme di Rossini, come su quelle di Raffaello, di Michelangelo, non era sufficiente merito per Conti? Proporlo a modello, volerne fare un compositore originale, perchè?... Oh! quanto è pur troppo vero che gli amici imprudenti riescono il più delle volte i peggiori nemici!...

dolore cagionatomi in apprendere le sofferenze dell'amatissimo D. Carlo, augurandomi che per vostra e mia consolazione cessino quanto prima: speranza che non verrà meno dietro i salutarî effetti dell'aria nativa, delle amorose cure di ottima famiglia, e della tranquillità di spirito. Ho trovato strano l'invio del certificato, poichè l'alta posizione artistica e sociale dell'ammalato, la meritata stima ed affetto che tutti gli portano, rendono inutile ogni giustificazione. Ciò posto, il non chiesto documento lo ritengo presso di me, serbandomi soltanto di farne verbale cenno al distinto cav. De Marinis. Per particolare mio compiacimento, come pure di mia famiglia, degli amici tutti, degli affezionati alunni di questo Real Collegio, sarete tanto buono da non privarmi di ulteriori notizie che possano rassicurarmi della pronta e regolare miglîoria del mio antico collega... »

S. MERCADANTE

E qui commuove la firma tremula ed incerta del venerando cieco !...!

III.

« Carissimo Florimo,

« Più volte presi la penna per accusarvi ricevuta dell'ultima vostra che ebbi unita al ritratto del non mai abbastanza compianto amico Conti; ma debbo confessarvi che le lagrime m'impedirono di fare ciò che il mio cuore mi prescriveva. Oggi, meno debole, adempio al sacro dovere !...

« Assieme al ritratto vi era un opuscolo sulla sua vita firmato dal sig. Santini, ed io fui oltremodo tocco della lettura delle attestazioni di affetto scritte da voi e dal povero Mercadante intorno a tal perdita ed a conforto della famiglia. Ciò mi è di somma compiacenza, e non poteva essere altrimenti...

« Ricordatemi al caro Mercadante ed al buon Serrao: il dover tacere in quest'incontro relativamente al Conti mi è ben doloroso !... Egli non è più !... Bellini è spento !... ma vi resta ancora il

« tutto vostro

« ROSSINI ».

Sono parole semplici, affettuose e soprattutto improntate di verità. Si vede che il cuore non era estraneo alla mano che le scriveva. Ma, tremendo destino !! Chi l'avesse mai detto che cinquanta giorni dopo scritta questa patetica lettera, Rossini si dipartiva da questa terra, il 13 novembre ?

IV.

« Amico carissimo

« Le cattive nuove hanno le ali; perciò l'affettuoso vostro compitissi-

mo foglio mi pervenne jeri, trovandomi unitamente a tutti di mia famiglia immerso nel più profondo dolore, poichè fino dal giorno precedente era stato instruito dello spietato avvenimento. Mi è impossibile, nello stato in cui mi trovo, poter vivamente descrivervi la giusta lacerante impressione provata dal Governo di questo Real Collegio, dai professori tutti, dagli allievi particolari del defunto, dalla intera comunità, atteso che il grande artista mancato, non solo era meritamente stimato, ma eziandio generalmente amato per le sue virtù morali e sociali. Se per diritto di sangue i figli, consorte, parenti ragionevolmente debbono per tanta sciagura essere i più afflitti, pure l'Italia, l'arte musicale, la studiosa gioventù debbono piangere l'irreparabile perdita di uno dei più validi sostegni della gloriosa tradizionale scuola, che tanti grandi ingegni produsse.

« Dovendo un dopo l'altro, nessuno escluso, soggiacere alle stabili, inesorabili leggi di natura, come secondo padre debbo pregarvi ad essere rassegnato ai divini voleri, e per quanto è possibile, mostrarvi calmo, onde potere infondere coraggio a' più vecchi, a' più giovani di voi, come primo erede di sì incontaminato nome.

« Se nulla può essere paragonato al dolore di virtuoso figlio che perdè il migliore dei padri, credete pure che dopo di voi nessuno quanto me può sentire l'inattesa sventura, per aver perduto l'amico de' primi anni, ed ora il consolatore di mia trista ed infelice esistenza, ch'egli con tanta carità ed affezione sapeva raddolcire.

« Compiacetevi cordialmente significare a quanti da vicino vi appartengono, le sincere e sentite espressioni d'immensa condoglianza; e confermandovi i sentimenti di stima, affetto e considerazione, credetemi per la vita

« Vostro devotissimo affez.mo
« S. MERCADANTE ».

V.

« Pregiatissimo signor redattore,

« Qualche giornale di costà, nell'annunziare la morte dell'egregio maestro cavalier Carlo Conti, attribuisce al medesimo la stretta del 1° finale del *Pirata*, cui Bellini sarebbe ricorso in un momento d'imbarazzo. Compagno ed amicissimo di entrambi, ed oltracciò testimone di tutti i fatti della loro vita, mi veggio obbligato di dichiarare affatto priva di fondamento una tal notizia; giacchè, mentre il Bellini recavasi appositamente costà nel 1827 a scrivere la succennata partizione, il Conti proprio in quel tempo era alacramente dietro alla composizione di tre sue opere: *L'Innocente in periglio* e *L'Audacia fortunata* pel Teatro Valle di Roma, e *Gli Aragonesi in Napoli* pel nostro Teatro Nuovo. Quindi mancavagli il tempo ed era troppo lontano per attendere a una quarta composizione, per fornire artisticamente la quale, avrebbe avuto bisogno di tener presente tutto il resto del lavoro belliniano. Ma dove lasciamo la diversità radicalissima delle loro due fisionomie artistiche? Per quest'ultima ragione, credo superfluo investigar altre.

« La prego, signor redattore, di dar posto nel suo pregevole e diffuso periodico a questa rettifica, scritta solo in onor del vero, e mi creda colla più distinta stima

« Napoli, 7 agosto 1868.

« Devotissimo servo

« FRANCESCO FLORIMO ».

VI.

Iscrizioni.

Ecco le iscrizioni del prof. Giovanni Scherillo, poste, la prima sulla porta maggiore della Chiesa, e le altre alle quattro facciate del tumulo.

(*Pro foribus templi*)

KAROLO CONTI

MVSICAE ARTIS EXIMIO CVLTORI
TRIVMVIRI HVIC TEMPLO ET COLLEGIO PRAEFECTI
IVSTA PERSOLVVNT

ADESTO QVIS QVIS ES INCOLA SEV ACCOLA
ET INTER COLLEGAS COLLEGAE SVI FVNVS
HONESTANTES
INTERQVE ALVMNOS TANTVM PRAECEPTOREM
LACRVMS PROSEQVENTES ABEVNTEM
INTROGREDITOR
ET AETERNAM REQVIETEM
BENEMERENTI EXPOSCITO

(In antica tumuli parte)

I.

KAROLVS CONTI

PRID . IDVS . OCT . MDCCXCVII
 ARPINI IN VOLSCIS NATVS
 A MEDICIS DISCIPLINIS ADHVC IUVENIS
 NATVRAE VI ABREPTVS
 MVSI CAE EXCOLENDAE
 HOC IPSO IN COLLEGIO SE TOTVM DEDIT
 CLARISSIMVM DVCEM NACTVS ZINGARELLIVM
 CVIVS GLORIAE SATIS OMNINO FVISSET
 HVNCE DISCIPLVVM EFFINXISSE
 MOX NEAPOLI ROMAE MEDIOLANI
 AD DRAMATICA POEMATA MODOS FECIT
 ET PLACVIT
 TRADENDIS TAMEN ARTIS SVAE PRAECEPTIS EXCELLVIT
 QVAE ACRI INGENIO SVMMOQVE STVDIO AC LABORE
 EX PRISCIS ITALIAE NOSTRAE AVCTORIBVS
 HAVSERAT
 DIGNVS QVEM HVIVSCE COLLEGII ALVMNI
 IN PRIMIS SVSPICERENT
 MERCADANTIVS VERO COLLEGII MODERATOR
 INTER PHONASCORVM HVIVS AETATIS PRINCIPES
 CERTE ADNVMERANDVS
 SIBI DELIGERET ADIVTOREM
 VITA CONCESSIT V . ID . IVL . MDCCCLXVIII

(Dextrorsum)

II.
VI

KAROLVS CONTI

LITERAS RARO EXEMPLO MUSICAE ARTI
 CONIVNXIT
 ITA QVIDEM VT NEAPOLI ET PARISIIS
 NOBILISSIMAE DOCTORVM HOMINVM SOCIETATES
 EVM SIBI SOCIVM ADCISCERENT
 AMICITIAM VERO TANTA RELIGIONE EXCOLUIT
 VT FRATREM SE SE ADEPTOS ESSE IVDICARENT
 QVIBVS EVM AMICVM SORS OBTVLISSET
 HEHEV
 QVI NEMINEM VIVVS
 OMNES MORTE SVA CONTRISTAVIT

(Sinistrorsum)

III.

KAROLVS CONTI

PIETATE CONSTANTIA MORVMQVE INTEGRITATE SPECTANDVS
 INNATAM QVAMDAM ANIMI DIGNITATEM
 IN OMNI VITAE RATIONE PRAESETVLIT
 QVAM TAMEM EA HVMANITATE TEMPERAVIT
 VT SIMVL OBSEQVIVM SIBI PARERET ATQVE AMOREM
 —
 HAVE ANIMA INCOMPARABILIS
 COELVMQVE ILLATA
 CONIVGEM NATOS AMICOS
 ALVMNOS DENIQVE TVOS
 DEO COMMENDA

VINCENZO BELLINI

—

PARTE 1.^a — BIOGRAFIA

PARTE 2.^a — DICHIARAZIONI E ANEDDOTI

—

VINCENZO BELLINI

PARTE I.^a — BIOGRAFIA

PARTE II.^a — DICHIARAZIONE E ANEDDOTI

176 R. COLLEGE DI S. BRABATANO E S. PIETRO A MARELLA

BIOGRAFIA

« Silenzio pose a quella dolce lira
E fece quietar le sante corde
Che la destra del Cielo allenta e tira ».

DANTE, *Parad.*, XV.

Quali e quanti sentimenti siansi in me destati al solo scrivere il nome di Vincenzo Bellini, io non so numerare. Nel parlare del compagno della mia giovinezza, del più tenero amico che mi abbia avuto, che non credeva compiute le sue gioie se non le avesse divise meco, e sentiva scemarsi le angosce confidandole a me; che fin nell'estremo momento della sua vita, nel delirio che precesse la morte, al nome della madre unì il mio; io mi sento commosso profondamente. Per lui io non posso essere un indifferente biografo, per quanti sforzi io faccia per far tacere il cuore, e lasciarmi guidare solo dalla ragione. Ed alcune volte proprio mi pare che a comprimere il cuore troppo violentemente, non risponderei in modo degno alla santa amicizia che mi legava a quella cara memoria.

Da Rosario Bellini, maestro di musica, e da Agata Ferlito, giovanetta intelligente e di bello aspetto, nacque un figliuolo il 3 novembre dell'1801. Catania non badò a questo avvenimento, perchè l'umile casetta ove quegli vagava non era il palagio del potente e del ricco;

ma Catania ebbe poi a gloriarsi di Vincenzo Bellini, che seppe affascinare il mondo con le sue melodie. Il 4 novembre il fanciullo Vincenzo veniva battezzato nella Cattedrale di Catania; e non credo superfluo di qui riportarne la fede di nascita, per dileguare tutte le inesattezze che finora son corse su questa data:

Anno Domini Millesimo octingentesimo primo.

Die quarta Novembris Sanctæ Indictionis 1801.

Reverendissimus D. Salvator Scammacca U. J. Doctor Decanus hujus Sanctæ Cathedralis Ecclesiæ baptizavit in ipsamet Santa Cathedrali Ecclesia infantem hjeri natum ex D.^a Agatha Ferlito, et procreatum ex D. Rosario Bellini, jugalibus, cui imposita fuerunt nomina *Vincentius, Salvator, Carmelus, Franciscus*: Patrinus vero fuit D. Franciscus Ferlito: Unde ego quia ad hæc omnia interfui tamquam Cappellanus Coadjutor testor rem se ita haberi, et propria manu scripsi, et subscripsi. — BENANTI confirmo ut supra (1).

(1) Quest'atto fu pubblicato la prima volta nel giornale *Bellini* di Catania, anno IV, n. 84-85, Firenze — *La Scuola Musicale di Napoli*

16 novembre 1879.

Fin dai teneri anni mostrò speciale inclinazione ed attitudine alla musica. Aveva appena un anno, ed ogni canto che udiva in casa o per le strade lo rallegrava: a diciotto mesi imparò a modulare con grazia infantile un' arietta di Valentino Fioravanti, che il padre gli accompagnava, nè mai si dipartiva da lui quando sonava il cembalo. Tali predisposizioni incitarono il padre ad insegnargli i primi rudimenti dell' arte, adatti alla tenera età; e più tardi dall'avo paterno Vincenzo, abruzzese di origine, educato al Conservatorio della Pietà de' Turchini, ove fu allievo del Jommelli e del Piccini, venne iniziato allo studio dei *partimenti* e del *contrappunto*. Ciò che sin da' primi anni lo rendeva degno di attenzione, era un frequente passare dalla gioia alla tristezza, senza alcuna apparente ragione; e col trascorrer degli anni prese un'aria di dolce malinconia. Scorgendo coloro che lo avvicinavano la grande attitudine e la svegliatezza di quell'ingegno, ne informarono l'Intendente di Catania, duca di San Martino, il quale, d'accordo col Municipio, gli decretò un annuo assegno, perchè si recasse al Collegio di Napoli a studiare fondatamente la musica. Tale pensione, quando fu rinunziata da Bellini perchè non ne aveva più bisogno, venne dal Municipio di Catania trasferita, con generoso intendimento, al padre Rosario e poi alla madre Agata, i quali la goderon sino alla morte, e questo siccome attestato di ammirazione al forte ingegno del figlio (1).

Nel luglio 1819 venne ammesso come alunno nel Collegio di S. Sebastiano in Napoli, e, scorsi appena sei mesi, ottenne un posto gra-

tuito per concorso. Ebbe a primi istitutori, per lo studio dell'armonia e partimenti, Giovanni Furno, ed il suo maestro (ripetitore) fu Carlo Conti: pel contrappunto, a suo tempo, fu posto sotto la savia scorta di Giacomo Tritto, la cui scuola, quantunque fosse dottissimo maestro insegnante, poco si affaceva alle tendenze melodiche del giovinetto Bellini. Il quale, dopo qualche anno, nel 1822, mutò maestro, e passò ad apprendere nella scuola dello Zingarelli, che era pure direttore del Collegio. Lo Zingarelli, con quel senso tutto proprio, comprese tosto la bella disposizione del giovane Catanese, e cominciò con vero interesse ed amore paterno a coltivare quell'eletto ingegno, prima colla severità di buoni studi, e poi guidandolo e dirigendolo a considerare e meditare le opere dei classici e celebri maestri che tanto illustrarono l'arte. (2) Tra gli stranieri, l'Haydn ed il Mozart fissarono la sua prima attenzione, ed occuparono gran parte del suo studio, poichè soleva passare molte ore del giorno a mettere in partitura i *quartetti* del primo ed i *quintetti* del secondo. Tra i sommi della Scuola napoletana, egli amava, più che altri, il Jommelli ed il melodico Paisiello; ma il Pergolesi era l'autore di sua predilezione, col quale il suo cuore simpatizzava compiutamente. Lo stile tenero, espressivo, pieno di profondi affetti dell'inimitabile autore dello *Stabat*, fece sì profonda impressione sul suo cuore, che egli riuscì in breve a saperne a memoria tutte le opere. A qual grado eminente giungessero le emozioni che destavano in lui quelle melodie, me ne accorsi io un giorno, che, entrando nella sua ca-

(1) Vedi in ultimo nelle *Dichiarazioni ed aneddoti*.

(2) Intorno all'asserzione del Cicconetti che

Bellini avesse avuto delle lezioni dal Raimondi, si veggia la biografia di questo maestro qui avanti (pag. 96).

mera, mentre sonava il cembalo, lo trovai con gli occhi pieni di lagrime. Maravigliato, ne dimandai il perchè. « E come non piangere, mi rispose, contemplando questo sublime poema del dolore? » Era lo *Stabat*. « Quanto sarei felice, egli continuò, se nella mia vita avessi la fortuna di creare una melodia tenera e appassionata, che almeno somigliasse ad una di queste! » E con parole che uscivano dal cuore, soggiunse: « Questo vorrei, e dopo sarei contento di morire anche giovanissimo come il povero Pergolesi. » (E chi poteva immaginare in quell'istante come fatalmente tali parole si dovessero avverare?... Le sue melodie non furono seconde a quelle del Pergolesi, e, come lui, ebbe breve la vita!). Nè più tardi, quando anch'egli era divenuto grande, lasciava mai di ripetere, che riteneva non potersi creare opera più eminentemente drammatica e commovente, nel suo genere, dello *Stabat* dell'angelico Pergolesi: così usava chiamarlo.

Divenuto nel 1824 primo maestro tra gli alunni, ebbe il privilegio annesso di poter andare in teatro il giovedì e la domenica di ogni settimana. Rappresentavasi allora nel teatro San Carlo quella opera colossale del Rossini: la *Semiramide*, eseguita da quei sommi nella storia dell'arte, che erano la Fodor-Mainvielle e Luigi Lablache. Rimase Bellini all'udirli talmente colpito, che nel ritirarsi in Collegio dopo il teatro, a noi che disputavamo sulla maggiore bellezza di questo o di quell'altro pezzo, egli, soffermandosi verso Porta Alba, ci rivolse tristi parole di sconforto,

perchè non gli pareva che si potesse scrivere buona musica dopo quella classica del Rossini. Ma se alle anime deboli lo sconforto inaridisce la mente ed è cagione di inoperosità, a lui, che portava l'impronta del genio, fu sprona a grandi cose. Colui che credeva perduta ogni speranza di riuscita, dopo poco doveva scrivere la *Norma*! (1) Stimolato dal pensiero della gloria, che ogni di più si accendeva in lui, raddoppiò gli studi, e cominciò prima a scrivere una romanza per contralto: *Dolente immagine Di Fille mia*, che, pubblicata per le stampe, ebbe una buona accoglienza; e poi un'aria con recitativo andante e cabaletta: *Quando incise su quel marmo*, che fu essa pure molto bene accolta. Scrisse pezzi per flauto, clarinetto, violino ed oboe: sei Sinfonie a grande orchestra; due Messe, un *Dixit* a quattro voci ed orchestra, quattro *Tantum ergo*, *Litanie*, *Magnificat*, *Credo*; e la cantata *Ismene* per le nozze del suo amico signor Antonio Naclerio colla signora Gelsomina Ginestrelli. Tutte queste musiche andarono disperse in quella spensierata età, in cui si gode solo del presente e non si pensa punto all'avvenire. Alcuni dei citati pezzi, da me dipoi ricercati, ed a stento rinvenuti, li ho donati alla Biblioteca di questo Collegio di musica di San Pietro a Majella.

Il mondo musicale era allora dominato dal genio arditto, fantastico, immenso, inesausto, strapotente di Gioacchino Rossini; il quale, entrato nel campo dell'arte, abbattè d'un colpo quanti gli si ponevano avanti e gli altri tutti che l'avevano pre-

(1) Certo, in quella sera di quanti eravamo nessuno pensò che quello sconfortato giovanotto, il quale per giunta sconfortava noi altri, sarebbe un giorno diventato così grande, che in suo onore si sarebbe inalzato un teatro col suo nome, nel luogo stesso dove egli si era soffer-

mato a manifestarci la sua sfiducia e l'ammirazione pel gran Rossini. Chi di noi poteva mai pensare che quel compagno della nostra fanciullezza, fattosi sgarbello della *Sonnambula* e della *Norma*, sarebbesi collocato un giorno accanto all'autore stesso della *Semiramide*...

ceduto; ai quali parve che dicesse: « Voi siete il passato, che io venero e rispetto; ma il vostro regno è finito. D'ora innanzi di voi s'impossesserà la storia. Io schiudo un'era novella; il presente e l'avvenire è mio. » Come del Napoleone manzoniano si potrebbe dire di lui:

« Ei si nomò due secoli
L'un contro l'altro armato,
Sommessi a lui si vollero
Com'aspettasser il fato.
Ei fe' silenzio, ed arbitro
S'assise in mezzo a lor ».

Ed invero i cuori non palpitavano più all'udire le musiche del Jommelli, del Paisiello, del Cimarosa; l'amore, di cui erano stati oggetto, divenne riverente stima, e tutte le ammirazioni si rivolsero al nuovo maestro di Pesaro, che, svariatissimo nelle forme, animato in ogni concetto, impetuoso nelle passioni gravi, gaio nei soggetti piacevoli, ricco e svariato nella parte strumentale, faceva risonare una musica vivace, grande, ardita, feconda, che trascinava, esaltava, inebriava, stordiva ogni mente, ogni cuore. Il modesto alunno del Collegio di Napoli, che vedeva un'intera generazione invaghita, o, per meglio dire, conquistata dalla potentissima fantasia creatrice del Rossini, si raccolse, e con la calma

della meditazione contemplò attornito quell'ingegno gagliardo che soggiogava il secolo: e, mentre gli altri scrittori musicali, anche proventi, si piegavano alla nuova maniera del dominator Pesarese, Vincenzo Bellini, riscaldato dalla scintilla celeste che gli si accendeva nel petto, attinse nell'anima la forza di resistere alle seduzioni delle melodie rossiniane ed al plauso che ne accompagnava i trionfi. Anziché schierarsi nella folla degli imitatori, ebbe la coscienza della propria individualità, e seguendo le ispirazioni dell'appassionata anima sua, seppe, con la potenza dell'ingegno e con l'originalità del proprio stile, prender posto fra i più eletti figli della divina Armonia (1). Egli si avvide che i modi trattati da Rossini non erano i soli pei quali la passione potesse rivelarsi: accanto al sublime intravide il patetico, accanto al selvaggio il tenero, accanto alla forza il dolore: insomma vide il cuore accanto al pensiero musicale, e la passione di *Otello* fu rivelata per altre vie nella *Norma* (2). Egli tentò di far subire alla musica la trasformazione che aveva subita o che andava subendo la poesia ai suoi tempi: le volle dare un carattere più serio, più logico e più sentito (3).

I severi studi sui classici, il molto

(1) Lo esprime bene il QUATTROMANI in due ottave, che furono pubblicate in occasione dell'*Apoteosi di V. Bellini* (Napoli, 1876):

« Tra il passato e 'l futuro il gran Rossini
S'assise e disse:—Io son, ciascun si taccia;—
Securo e non superbo allor Bellini
Ardi guardare quel colosso in faccia,
D'un genio innovator senza confini
Seguir non volle la spinosa traccia;
Ma in sé discese, e dal suo cor guidato,
Divenne grande e gli si assise allato.

L'uno provò che il genio della mente
Può far dell'uom creato un creatore;
L'altro mostrò la forza prepotente
Che hanno gli affetti dell'umano cuore:
L'uno è fornace immensurata ardente,
Di cui ti accieca e arretra lo splendore;
E rovo l'altro, che soave in seno
T'infonde quel calore ond'è ripieno ».

(2) « Quand on vit arriver un Sicilian blond
comme les blés, doux comme les anges, jeune
comme l'Aurore, mélancolique comme le couchant.
Il avait dans son âme quelque chose
comme du Pergolesi et du Mozart tout à la fois:
s'il avait été peintre au lieu d'être musicien,
j'aurais dit qu'il y avait en lui du Corrège et du
Raphaël. Il avait vu Rossini s'élever si haut,
que son oeil triste et doux avait peine à le suivre
dans son vol audacieux; il souhaita être la lune
de ce soleil. Ne pouvant être l'aigle, il voulut
être le cygne. Dieu lui avait mis une lyre dans
le coeur; il n'eut qu'à laisser battre ce coeur
pour en tirer les accords les plus touchants ».
LÉON ESCUDIER, *Mes souvenirs* (Paris, 1863;
2^e ediz.).

(3) Cfr. P. SCUDO — *Critique et littérature musicales—1.^{re} série—3.^e ediz.* Paris, 1856; pag. 92 e 93.

amore dell'arte, e più il desiderio dell'innovazione, o come egli soleva dire, « il desiderio di vedere se con le stesse sette note si potessero esprimere in altri modi le passioni umane, » gli fecero conseguire il grande scopo di rinnovar l' arte e di scolpirvi un'impronta tutta propria. La malinconia, il sentimento affettuoso, tenero, appassionato, spontaneo, furono i pregi eminenti di Bellini. A lui non fu mestieri d'altro che di tradurre esattamente le voci del suo cuore per trovare sorgenti di commozione da molti trascurate fin allora. Assiduo e instancabile nel lavorare, cercava la vera espressione dell' affetto e della parola senza pompa, e con semplicità di mezzi conseguiva effetti maravigliosi, prepotenti. Egli s' ispirava al sentimento della buona poesia per esprimere e svelare colla spontaneità delle sue melodie i più profondi misteri del cuore umano; e volle che la musica non fosse un rumore vano ed inutile, ma raddolcisse gli uomini e li intenerisse al bisogno. « Datemi (diceva egli sempre) buoni versi, ed io vi darò buona musica ».

L'anima di Bellini si rivelò nell' *Adelson e Salvini*. — Lo Zingarelli, desiderando di avere da lui un saggio tutto proprio, lo esortò a far da sè, e non volle metter mano ad alcuna correzione a quella partitura, per potere giudicar meglio il valore di lui ed il suo avvenire. Ed ecco che, nel carnevale del 1825, comparve sul teatrino del Collegio di Musica in San Sebastiano la prima operetta del Bellini, intitolata: *Adelson e Salvini* (2), cantata dai suoi stessi compagni Manzi, Marras e Perugini, da lui composta senza aver consultato che il pro-

prio cuore. Lo Zingarelli volle assistere al penultimo concerto ed al concerto generale, e dandogli dei consigli sommarii intorno alla parte tecnica dell' arte, finì col dirgli: « Le altre correzioni poi ve le farà il pubblico quando ascolterà questo vostro primo lavoro; ed il più delle volte esse sono più giuste e più sensate di quelle che possano fare tutti i maestri del mondo ».

Produsse grande fanatismo questa operetta nel pubblico napoletano, che non si mostrava mai sazio di udirla e riudirla; e furono tali e tante le pratiche fatte presso il Ministro, sotto la cui dipendenza trovavasi il Collegio di Musica, acciocchè permettesse la continuazione delle rappresentazioni, che l' Eccellentissimo, per accondiscendere ai desideri del pubblico, concesse che fosse ripetuta ogni domenica per tutto l'anno 1825. Ed è madornale l'errore di chi asserì che essa fu rappresentata nel teatrino del Conservatorio a porte chiuse.

Comunque egli dipoi niuna stima facesse di questo suo primo lavoro, fino a scrivere nell' ultima pagina di esso: *Fine del dramma, alias Pasticcione*, pure in quella operetta lampeggiava qualche stupendo concetto e qualche bellezza peregrina. Ci s'intravedeva l'unghia del leone.

De' felici pensieri dell' *Adelson* Bellini si servì più tardi con buon successo nella romanza di Giulietta nei *Capuleti e Montecchi*: *Ah! quante volte, ah! quante!*; nell'aria e scena del baritono nella *Straniera*: *Meco tu vieni, o misera!*; nell'ultima scena della *Bianca e Fernando*: *Crudele alle tue piante*, scritta in Genova per la Tosi. Lo Zingarelli, fiducioso di sè e della

(1) Il libretto di quest' opera fu scritto dal poeta Andrea Leone Tottola, ed era stato musicato prima, non da Vincenzo, come disse taluno, ma

si dal padre di costui, Valentino Fioravanti, che fu emulo e rivale del gran Cimarosa nelle opere semiserie e buffe.

propria esperienza, promettevagli ogni più prospera fortuna.

Dopo aver fatto rappresentare l' *Adelson*, fu invitato a scrivere una messa per la chiesa di Gragnano. Ed il 15 luglio del 1881, fu inaugurata a Gragnano una lapide commemorativa, scritta dall' assessore municipale Cav. Francesco Saverio Lignori (1).

Incoraggiato dalla splendida riuscita di quel suo primo lavoro, Bellini si pose immantinente intorno ad un'opera seria, *Bianca e Fernando* (che la Censura cambiò in *Gernando*, affinché non fosse pronunziato il nome del Re invano), con parole di Domenico Gilardoni. Gliela fece comporre il Duca di Noja, come governatore del Collegio di Musica e Soprintendente dei Reali teatri e Spettacoli, pel teatro San Carlo. L' opera ebbe felicissimo incontro, ed il pubblico in folla accorreva tutte le sere al teatro per udire la seconda produzione di questo giovine allievo del Collegio, e giudicare del suo avvenire.

Bellini scrisse quest'opera invece della solita *cantata*, che ogni pri-

mo alunno del Collegio sole va scrivere pel teatro San Carlo, in forza di un dritto acquistato al Collegio dal signor Duca di Noja (2). Bellini scrisse un'opera, e non una cantata, perchè questa gli pareva un lavoro senza interesse, e non bastevole alla manifestazione del suo genio, che pur voleva uscire dalle restrizioni della scuola e volare liberamente; e gli fu concesso, perchè già il suo primo lavoro avea palesato in lui l'artista geniale e non volgare. Quest'opera, concertata dalla Tosi, dal David e dal Lablache per essere rappresentata nella serata di gala del 12 gennaio 1826, per circostanze imprevedute, fu differita a quella del 30 maggio successivo, e cantata dalla Lalande assieme col Rubini, Lablache, le due sorelle Mazzocchi, Berettoni, Benedetti e Chizzola.

In quest'opera, per la quale fu gratificato dall' impresario Barbaja (3) di ducati trecento, si vedeva sviluppato quel germe che già era apparso nell' *Adelson e Salvini*; e vi si mostrava che, se la sua scuola non era per divenire la dominante,

(1) Eccola:

IN QUESTO SACRO TEMPIO
NEL LUGLIO 1825
VINCENTO BELLINI
ALUNNO DEL COLLEGIO MUSICALE DI NAPOLI
CELEBRANDOSI LA SOLENNE FESTA
DI S.^a M.^a DEL CARMINE
UNA MESSA DI GLORIA DRESSÈ
AFFOSITAMENTE DA LUI SCRITTA
—
A PERENNE RICORDO
IL MUNICIPIO DI GRAGNANO
POSE
1881.

(2) Il documento è riportato in fine.

(3) Domenico Barbaja, milanese, sorti bassi natali e poverissimi; ma ebbe spirito elevato ed intraprendente, sebbene fosse sprovvisto di ogni coltura intellettuale. Venne dapprima in Napoli, ove tenne i giuochi di azzardo dal 1808 al 1821. Nel 1809 imprese a condurre i Teatri Reali di San Carlo e del Fondo, ed in appresso anche quello dei Fiorentini ed il Nuovo. Contemporaneamente assunse anche la impresa della Scala e della Canobbiana di Milano, ed il Teatro Italiano di Vienna. Di modi burberi, ma di cuore sensitivo, morì di apoplessia nell'anno 1842.

Fu generalmente stimato siccome valentissimo nel suo mestiere, tanto che lo dissero il *Napoleone* degli impresari. Ed infatti seppe raccogliere quanto vi era di più celebre nell'arte musicale in fatto di maestri compositori, cantanti, ballerini e scenografi; e la sua liberalità e il suo buon gusto contribuirono non poco a quello sviluppo sorprendente che ebbe l'arte in Italia nel tempo che egli condusse i teatri. Per commissione avutane da lui, Gioacchino Rossini scrisse pel Teatro San Carlo l' *Elisabetta regina d'Inghilterra* nel 1815, *Otello* nel 1816, *Ermione* nel 1817, *Ricciardo e Zoraide* e il *Mosè* nel 1818, *La Donna del Lago* nel 1819, *Maometto II* nel 1820 e *Zelmira* nel 1822. Poi vennero Mercadante, Pacini, Donizetti, Conti, Bellini e Luigi Ricci, che scrissero svariatissime opere pel San Carlo di Napoli e la Scala di Milano; Carlo Maria Weber scrisse il *Freischütz* e l' *Eurianta*, e Kreutzer l' *Aibusa regina d'Ungheria* pel Teatro di Vienna. Di animo grandioso, l'ostacolo, quanto più forte, tanto più lo stimolava ad intraprendere. Fece rifare il Fondo. Bruciato il San Carlo, lo riedificò qual è in sei mesi. Prese l' appalto per le fabbriche dei ministeri in San Giacomo in Via Tolosdo; ed in diciotto anni, cioè dal 1818 al 1836, intraprese e condusse a termine la fabbrica del tempio posto rimpetto il Palazzo reale, dedicato a San Francesco di Paola.

era sempre una scuola ricondotta sui principi naturali: una scuola piana, soave, affettuosa, malinconica, e che racchiudeva dentro il suo sistema il gran segreto di piacere spontaneamente e non per artificio.

« La *Bianca e Fernando* — dice lo Scherillo — riuscì un' opera puramente melodica, sempre spontanea, quasi sempre originale, ma governata da certi artificj, preordinata a certi effetti oramai retorici. Né il libretto scritto dal Gilardoni, fra' peggiori di quelli che mai siano venuti alla luce, avrebbe potuto aiutare il maestro a svincolarsi da quelle pastoie. Qualcosa però del futuro riformatore si scorge anche lì. Con quella stridula accozzaglia di parole insensate, osò tentare la declamazione; come nella terza scena del primo atto. Filippo, l'oppressore che teneva in ceppi Carlo duca di Agrigento, quando sa che Fernando, figlio di Carlo, è estinto, esce in questo monologo:

« Estinto! che ascoltai!
Fernando in braccio a morte?
Ah no, si lieta sorte
Non osa il cor sperar.
Il Duca ov'è, si trovi,
Si guidi al mio cospetto:
Già torna il rio sospetto
La mente a funestar.
Da che tragge i suoi di
Carlo sepolto.
Men vivo ognor costi,
Fra pene avvolto.
Ah fosse omai pur ver
Che il figlio è spento,
Più non dovrei temer
Sinistro evento.
Cadrebbe il genitor
Tosto al mio sdegno,
Potrei godere allor
Tranquillo il regno. »

« Un solo motivetto sarebbe bastato ad un altro maestro per tutta cotesta litania gilardoniana: il Bellini invece la divise in due tempi, ed al secondo, che incomincia dalle parole: *Da che tragge i suoi di*, adattò un motivo, che quantunque

sempre melodico, molto scorrevole, nondimeno si prestava, con opportune spezzature, ad essere declamato. Il Lablache infatti, dietro i consigli del Bellini, ne ritraeva effetti declamatorj inauditi » (1).

Nella *Bianca e Fernando* avvenne per la seconda volta un fatto che distrusse poi totalmente un'antica abitudine. La Corte di Napoli aveva lo stesso uso di quella di Spagna, la quale non comportava gli applausi in teatro alla presenza dei Sovrani, permettendoli solo dopo che questi ne avessero dato il segnale. Nelle sere di gran gala poi l'etichetta era spinta sino al punto che giammai opera o ballo nuovo veniva applaudito. Il pubblico doveva aspettare la seconda rappresentazione a pronunciare il suo giudizio, e la Corte, per lasciarlo libero, non interveniva in teatro. Nel 1819, quando Mercadente fece rappresentare la sua *Apoteosi d'Ercole* in San Carlo, Ferdinando I, derogando al vecchio costume, diede pel primo il segno degli applausi nella cabaletta del terzetto che comincia colle parole: *Non sempre ride amore*. Francesco I, nel 1826, imitando l'esempio del padre, fece lo stesso con Bellini, alla cabaletta del duetto tra Bianca e Fernando, che comincia colle parole: *Deh! fa' che io possa intendere*. Il pubblico, in tutte due le circostanze, secondò i Sovrani entusiasticamente, e le opere ebbero brillantissimo successo. Per tal modo fu soppressa la vecchia costumanza, e l'innovazione con gli anni ha tanto progredito, che, varcato il limite della convenienza, è divenuta sconvenienza. Oggi, alla presenza del Re e dei Principi, non solamente si applaude in teatro, ma si fischia, si grida e si fa peggio. Così avviene, quando si

(1) MICHELE SCHERILLO — *Vincenzo Bellini, note aneddotiche e critiche*. — Ancona, Morelli,

sprezza, o non si è mai conosciuto, quel santo precetto: *Sit modus in rebust...*

Il successo di *Bianca e Fernando*, e anche il consiglio di chi forse voleva allontanar Bellini da Napoli (1), spinsero il Barbaja ad invitarlo a comporre l'opera di obbligo dell'autunno pel teatro della Scala di Milano, col compenso di 100 ducati al mese, da aprile ad ottobre, tempo in che doveva impreteribilmente mandarla in scena. È facile immaginare la gioia di Bellini ad una tale proposta; ed in compagnia del tenore Rubini, che allora, quantunque valentissimo, non era però quel celebre che fu poi, lasciò Napoli e la prediletta stanza del Conservatorio il dì 5 aprile 1827.

Il buon Zingarelli, che l'accompagnò sempre col pensiero e con l'affetto, lo provvide di lettere commendatizie per le prime nobili famiglie e pei personaggi di Milano più eminenti per merito od altamente locati. Felice Romani, nome che resterà indissolubilmente congiunto a quello di Bellini, aveva già fama di valente poeta melodrammatico: Bellini non esitò di rivolgersi a lui, nè sbagliò, perchè le qualità dell'ingegno di ambedue s'incontrarono così bene, che non si sa ben dire quale dei due meglio riflettesse i pregi dell'altro. « In quel giovane catanese, alto, magro, dalla faccia pallida, dalla fronte spaziosa, dai capelli biondi e ricciuti, in quel giovane, che a lui si presentava con raccomandazioni dello Zingarelli, il Romani rinveniva un'anima vergine, una fantasia altamente musicale e quell'ardimento che è della gioventù. « Io solo » egli disse « lessi in

« quell'anima poetica, in quel cuore « appassionato, in quella mente vogliosa di volare oltre la sfera, in « cui lo stringevano e le norme della « scuola e la servitù dell'imitazione; mi accorsi che per lui ci voleva un altro dramma, un'altra « poesia, ben diversa da quella che « introdotta avevano e il mal gusto « de'tempi e la tirannia de' cantanti, « e l'ignavia dei poeti teatrali, e « quella più grande ancora dei compositori di musica. » (2)

Il *Pirata*, proposto dal Romani, fu il primo lavoro che scrissero insieme. Quest'opera conseguì la sera del 26 ottobre 1827 nel Teatro della Scala un successo splendidissimo; e sinceri ed universali furono gli applausi che salutarono dal principio alla fine il novello maestro; il quale, con un coraggio senza pari, degno della sua grand'anima, si presentava innanzi un pubblico giustamente fanatico delle forme rossiniane, e gli strappava applausi che ormai sembravano esclusivamente devoluti al colosso Pesarese. Questo coraggio, quest'audacia erano prova non dubbia di ciò che Bellini sarebbe divenuto un giorno.

Non nego le dovute lodi al tenore Rubini, che manifestò nella parte di *Gualtiero* un immenso valore, sicchè non avvenne mai poi che, nel parlare del *Pirata*, non si svegliasse la memoria e il desiderio di lui; (3) ma non però mi associo al parere di alcuni, che, volendo togliere al Bellini buona parte di merito, hanno detto doversi attribuire il successo delle sue musiche unicamente alla valentia dei cantanti che le avevano eseguite. Duolmi, e non poco, che fra cotesti oppositori si annoveri il chiarissimo

(1) Vedi appresso ciò che riguarda le relazioni tra Bellini e Pacini.

(2) M. SCHRANLO — Op. cit. pag. 146-7

(3) Chi non intese il Rubini in quest'opera, non può comprendere sino a qual punto le melodie

belliniane possano commuovere! Vedi ciò che dice di lui il valente critico Scudo, nel suo articolo « Rubini » in *Critique et littérature musicales* — 1^{re} serie, 3.^a ediz. pag. 275 a 292.

e dotto Fétis, col quale, pur professandogli altissimo rispetto, io non intendo disputare intorno ad una musica che guardiamo da due punti diametralmente opposti. Al De La Fage però mi riserbo di rispondere in seguito, per confutare alcune sue opinioni su Bellini. È indubitato però che, oltre l'impronta geniale che traspare da tutte le opere belliniane, molti grandi artisti debbano a lui la loro celebrità; e fra questi Rubini, il quale cominciò davvero ad esser grande, allorché prese ad usare de' suoi mezzi vocali secondo i consigli di Bellini.

Il conte Barbò racconta che, mentre era un giorno in casa Bellini, fu testimone di una piacevole scena. Rubini vi era andato per ripetere la sua parte; e Bellini così incominciò a dirgli: « Come stai questa mattina? ti senti disposto bene, ed a mio modo? » — « Eh! caro Bellini (rispose quegli), ci vuole altro per contentarti! Non di meno farò il meglio che per me si potrà »; e si cominciò a provare il duetto tra Gualtiero ed Imogene. Ma ben presto s' incontrarono le stesse difficoltà delle altre volte; e Bellini esclamò: « Ma tu non ci metti metà dell'anima che hai. Qui, dove potresti commuovere il pubblico, sei freddo e languente: metti un po' di passione: non sei stato mai innamorato? » L'altro non rispondeva. Allora il maestro, adoperando un tuono di voce alquanto più dolce: « Caro Rubini, soggiunse, pensi ad essere Rubini o Gualtiero?... Non sai che la tua voce è una miniera d'oro, non tutta ancora scoperta? Dammi ascolto, te ne prego, ed un giorno mi sarai grato. Tu sei fra' migliori artisti: nessuno ti pareggia in bravura; ma ciò non basta... » — « Intendo che cosa vuoi dire (rispose l'altro); ma io non posso disperarmi e montare in furia per finzione ». — « Confessalo (rispose

Bellini): la vera cagione si è che la mia musica non ti garba, perchè non ti lascia le consuete opportunità; ma se mi fossi fitto in testa d'introdurre un nuovo genere ed una musica che strettissimamente esprima la parola, e del canto e del dramma formare un solo tutto, dovrei ritirarmi per te che non vuoi secondarmi? Tu lo puoi, purchè ti dimentichi di te e ti trasfonda nel personaggio che rappresenti. Guarda come bisogna fare ». E si fece a cantare egli stesso. Sebbene la sua voce non avesse particolari qualità, pure, animato il volto e tutta la persona, trasse fuori un canto così patetico e commovente, che stringeva e straziava il cuore, tanto che avrebbe messo il fuoco in petto a quale si fosse più duro tra gli uomini. Commosso il Rubini, sottentrò colla sua voce stupenda... « Bravo Rubini! ecco, mi hai inteso: sono contento. Ti aspetto dimani a far lo stesso. Del resto, rammentati di studiare sempre in piedi, accompagnandoti coi gesti ». E, salutandolo affettuosamente, richiamò l'amico conte Barbò, che da altra stanza aveva udito il colloquio.

In conferma di questo aneddoto, posso aggiungere che quando di entrambi già risonava alta la fama ed in Parigi insieme si ritrovavano, spesse volte, fra loro scherzando, si udiva dire dal tenore al maestro: « Caro mio, tu sei il gran Bellini per Rubini ». E l'altro: « E tu, mio caro, sei il gran Rubini per Bellini. » Ciò a me raccontava il Lablache, che, con quel suo fare scherzevole, sapeva sì bene contrapporre l'uno e l'altro. — « Entre le génie touchant et mélancolique de Bellini, la voix et la sensibilité pénétrantes de Rubini, les rapports d'analogie étaient si nombreux et si naturels, qu'ils ont dû se sentir attirés l'un vers l'autre comme les deux moitiés d'un seul et même être qui

se retrouvent et se confondent dans une conception de l'art » (1).

Quale fosse il giudizio che il pubblico pronunciassero sul conto di Bellini, si può rilevare da quanto ne scrissero i giornali del tempo, come la *Gazzetta di Milano* e quella dei *Teatri*. In essi leggiamo: « Il maestro Bellini, veduto come dal torrente rossiniano si lasciano tutto giorno travolgere tanti compositori giovani e vecchi, pare ch'ei di proposito siasi studiato a sfuggire la piena; e senza urtar di fronte il prepotente gusto dominante, è riuscito, con tutto il maggior successo attendibile da un primo saggio, a rimettere il canto nelle vie di una bella semplicità, animandolo con quelle combinazioni armoniche di accompagnamento che servono a dargli risalto senza sopraffarlo, e che non lo sforzano ad essere il ripetitore continuo del violino e del flauto. Il maestro, fedele ai principii di un'ottima scuola, anche in quella parte della composizione, che un tempo era tanto in onore e che tanto è negletta al presente, non trascurò l'effetto dei *recitativi obbligati*, a molti dei quali gli astanti prestano un'attenzione tutta speciale. Questa particolarità ha il doppio vantaggio di presentar meglio le situazioni e di farci conoscere che a Rubini non mancavano che le occasioni per comprovare come egli possa non solo cantare, ma agire. È tutto merito di questo felice allievo di Zingarelli l'essersi attenuto alle norme del suo grande istitutore, in tutto quanto riguarda il seguire, non con una letterale servilità, ma coi caratteri dell'estro suo musicale, quelli che l'estro del poeta avea ideati. Fu suo merito far gradire i *recitativi*, convertendoli in bellissime frasi cantabili e creando per essi uno stile che pur

segue le inflessioni di voce di una ben intesa declamazione cantata. Fu suo merito l'aver mostrato una intenzione e dato un colore ed un'indole alla musica, e quindi l'averci dato a gustare un'opera nuova ».

Erano di poco trascorsi tre mesi, e già, con rapidità insolita, il *Pirata* rallegrava i Viennesi, i quali concordemente la giudicarono opera sublime, tanto per forza drammatica, quanto per novità di stile e di concetti; e di ciò fanno fede la *Gazzetta universale de' Teatri* ed il *Giornale di Arti, Letteratura e Teatri*, che in quel tempo si pubblicavano in Vienna.

Il nome del giovine compositore fu ripetuto in breve per tutte le città, e già sopra di lui si fondavano le più grandi speranze.

Chiamato a Genova nel 1828 per l'apertura del teatro Carlo Felice, mancandogli il tempo a comporre una novella opera, vi mise in iscena la sua *Bianca e Fernando*, con l'aggiunzione di quattro nuovi pezzi. Questi riuscirono di grandissimo effetto, e l'opera ebbe compiuto successo. Ne furono esecutori l'Adelaide Tosi, David e Tamburrini; ed il maestro, per compenso, ebbe la somma di ottocento franchi.

Ritornato in Milano, sottoscrisse il contratto per una opera al teatro alla Scala pel prezzo di mille ducati, avendo ad interpreti la Meric-Lalande, la Ungher, il Reina ed il Tamburrini. La *Straniera* fu il soggetto scelto dal Romani e da Bellini, traendolo da uno dei romanzi allora molto in moda del visconte d'Arlinecourt. Come riuscisse questo lavoro lo dissero i giornali di quel tempo, tutti concordi nel predicarlo impareggiabile, e nell'affermare che la pubblica opinione si era anzi mostrata ancor più favorevole che pel *Pirata*. Trenta

(1) Scudo, *Critique et lett. musicales* — pag.

volte la sera del 14 febbraio 1829, vollero i Milanesi vedere il giovane Bellini sul proscenio del teatro della Scala, per salutarlo ed applaudirlo. E bene a ragione, perchè la novità de' cori, la spontaneità de' pensieri, la forma bella e nuova dei duetti, il gusto squisito che regnava in tutta l'opera, la difficoltà delle situazioni con franchezza superate, e tutte le altre doti che già avevano fatto ammirare il *Pirata*, si mostravano in modo ancor più evidente determinate nella *Straniera*, che stabiliva ormai la fama del maestro (1).

Quello che può dirsi è che il successo della *Straniera* è da scriversi nei fasti della musica, perchè con essa il Bellini assicurò la vittoria all'incominciata riforma, chiamando tutti irresistibilmente a stringersi sotto la sua bandiera. Nondimeno, considerando il tessuto e le forme di quest'opera, si rileva che Bellini per fuggire i fiori e gli ornamenti, dei quali si faceva tanto abuso in quel tempo, vi sostituì una melodia troppo *sillabica*, abusando ancora di molti *recitativi* cantati a tempo. Accortosi di questo eccesso, si corresse subito nei successivi lavori, ove seppe stabilire con rara valentia il vero canto, ed una giusta declamazione cantata. La quale, al giorno d'oggi (salvo poche nobili eccezioni), viene dispiacevolmente spinta ad una declamazione *gridata*, contraria alla ragione, al buon senso, al gusto teatrale, con vero detrimento dell'arte stessa e delle gole dei poveri cantanti; i quali per ottenere applausi, anzi che cantare, gridano, restando, specialmente nel

cadenzare una frase, arrampicati sopra una nota acuta per alcuni secondi, fintanto che il pubblico, stupefatto da quello sforzo e per paura che continuando non crepino, prorompe in applausi. La quistione oramai sembra divenuta (come diceva il Rossini) quistione di polmoni. La *Straniera* riusciva funesta all'artista che ne rappresentò la parte principale. La Meric-Lalande, obbligata a cantare per tutta l'opera in un diapason estremamente elevato, si sforzò di sormontare trionfalmente tutte le grandi difficoltà vocali. E vi riuscì; ma la sua voce soccombette agli sforzi inauditi!

La patria di Bellini, sulla quale si rifletteva lo splendore, che egli andava recando all'arte musicale, gli decretò una medaglia, che da una parte ne aveva il ritratto colle parole intorno: *Vinc. Bellini Catanensis Musica Artis Decus*; dall'altra una *Minerva* ritta, con una corona nella destra e con asta e scudo nella sinistra, circondata dal motto: *Meritis quæsitam Patria*.

Crediamo interessante il riportare, a proposito della *Straniera*, un aneddoto su Bellini e Felice Romani.

« Correva il 1829, e Bellini si trovava a Milano. Pacini aveva l'anno prima destato fanatismo cogli *Arabi nelle Gallie*, ed egli scriveva la *Straniera* con Felice Romani. Erano i tempi beati del romanticismo, dei sospiri tra i viali degli alberi, delle brezze serotine, dei chiari di luna... cose tutte, su cui il positivismo ha fatto man bassa col suo ghigno senza cuore.

« Il giovane compositore era se-

(1) Bellini mi scrisse da Milano in data del 4 marzo 1829: « Vengo di ricevere una lettera del nostro caro maestro Zingarelli di congratulazione per la riuscita della *Straniera*, piena di tanta affezione, che mi ha fatto versare lagrime di tenerezza e di sentita riconoscenza. Dalla risposta qui acclusa, che dopo letta gli consegnarai, avvertirai qual fu il mio contento nel riceverla,

e non posso dirti se fossa per me premio maggiore e più desiderato, o il favore straordinario de' Milanesi o le calde e sentite parole indirizzate dal sommo mio precettore. L'ho fatta leggere a molte persone, e tutti sono rimasti incantati pel contento che mostra un sì famoso ed affettuoso vecchio ».

duto al pianoforte, solo, in una modesta stanzetta, mentre il sole che volgeva al tramonto gli gettava i suoi ultimi bagliori attraverso una finestra, come salutandolo. Lo spartito era terminato, salvo l'ultimo pezzo.

« Egli aveva letto il libro e n'era rimasto, come d'ordinario, soddisfatto. Eppure niuno era più difficoltoso in fatto di poesia come il cigno di Catania; ma Romani pareva nato apposta per lui. Però in momento era giunto al pezzo finale, l'aria di Alaide, e sentiva di non potere andar più oltre.

« Quei versi non corrispondevano più alla sua idea, alla via in cui si era inoltrato. Erano teneri e melodiosi, ma egli aveva bisogno di una poesia ardente, passionata; lo sentiva anche troppo, ma bisognava che il poeta interpretasse la sua idea, trovasse il motto del suo enigma. Timido, starei per dire, pudico come la sua musica, Bellini non osava nulla da sé: ed infatti in quel momento si provò più volte a creare una melodia senza parole, per poi chiamare il poeta ad adattarvele; ma quante volte si accostò alla tastiera e si accinse a farlo, altrettante se ne ritrasse dopo inutili sforzi. Alla fine si decise a pregare Romani di recarsi da lui, e gli espose la cosa.

« — Benissimo, disse questi. Mezz'ora e ti darò un altro pezzo.

« Un quarto d'ora dopo, infatti, gli faceva leggere una seconda aria finale. Bellini, cogli occhi sulla carta, non rispondeva.

« — Neppur questa ti va!

« — Francamente? neppure.

« — Ed io te ne scriverò una terza. Vediamo se giungerò a contentarti.

« Alle corte: neppur la terza piacque... neppure la quarta! Il poeta,

tentennando il capo, cominciava a dubitare dell'estro del maestro; temeva che non si fosse esaurito collo scrivere l'opera, e ne volesse far pagare il fio all'innocente poesia.

« — Adesso sono costretto a dirti che non capisco più che cosa vuoi, disse secco secco il Genovese, piegando la carta e ponendosela in tasca.

« — Che voglio? esclamò Bellini, a cui in quell'istante si animarono le guance e gli occhi; ma voglio qualche cosa che sia una preghiera ed un'imprecazione, una rassegnazione ed una protesta: voglio qualche cosa che sia una minaccia ed un lamento, un delirio ed un'agonia!

« E lanciandosi ispirato al pianoforte, creò la sua aria, mentre che Romani lo guardava esterrefatto... mentre che Romani col guardo acceso scriveva anch'egli...

« — Ecco ciò che voglio! disse infine; hai capito adesso?

« — Ed eccone le parole, rispose il poeta porgendogliela e sorridendo: ti pare che ti abbia bene interpretato?

« Era la famosa aria:

« Or sei pago, o ciel tremendo,
Or vibrato è il colpo estremo....
Più non piango, più non temo,
Tutto io sfido il tuo furor.
Morte io chiedo, morte attendo,
Chè più tarda, e in me non piomba! ..
Solo il gelo della tomba
Spegner potete un tanto amor! »

« Bellini abbracciò commosso il suo poeta: l'uno era degno dell'altro. L'aria era stata rifatta cinque volte, ma era riuscita un capolavoro » (1).

Nello scorso anno 1882, nella villa Antona-Traversi a Desio, nel Milanese, sur una delle pareti di una stanzetta posta sull'alto di una torre, è stata inaugurata una lapide commemorativa. Quei signori hanno

(1) *Gazzetta musicale* di Napoli, 20 ottobre

volutò ricordare che in quella modesta stanzetta, dove ora non è altro se non un tavolino, poche sedie, un ritratto del Cigno, ed un lettuccio, abitò per un pezzo Bellini, e scrisse le note della *Straniera*. Sulla lapide furono scolpiti i seguenti bei versi del prof. Filinto Santoro:

« Qui, tra i susurri queruli del vento,
Quando incombe la sera,
Suona di donna un misero lamento.
Qui scrisse la *Straniera*
Bellini, e avea nel core
Della fanciulla a lui negata il pianto;
Qui muto passa l'ore
Chi nel memore cor sente quel canto ».

Come per riposo, si dette poi a scrivere alcune ariette per camera, piene di soavi melodie e ricche dei più graziosi concetti e delle più delicate armonie. Invitato quindi a comporre un'opera per l'apertura del gran teatro Ducale di Parma, con parole dei Romani compose la *Zaira* pel prezzo di cinquemila franchi. Fu rappresentata il 14 maggio 1829, con la Lalonde soprano, la Cecconi contralto, il Trezzini tenore, l'Inchindi baritono ed il Lablache basso. L'opera ebbe esito sfortunatissimo, ed alcuni l'attribuiscono a puntigli municipali. E la supposizione ha qualche fondamento, perchè nell'essere invitato a comporre per quel teatro, gli fu dato il dramma *Cesare in Egitto* di poeta parmense, che, per quanto potesse dirsi un regolare lavoro letterario, mancava interamente di convenienze artistiche teatrali; di modo che Bellini rifiutò di accettarlo, dichiarando che non avrebbe mai potuto musicarlo, e volle un dramma scritto dai Romani. Il Rossini rise in faccia al pubblico di Roma che fischiava il *Barbiere*; ma Bellini volle una vendetta maggiore; e, finita l'opera, contro il volere de' suoi amici, si fermò all'ingresso della platea, e si mostrò impavido a quei che l'avevano disapprovato. D' allora

promise a sè stesso che nell'avvenire non si sarebbe mai più seduto al cembalo per le prime tre sere che l'opera andava in iscena, come per antica, e dirò, pure, barbara costumanza, si usava. Dopo di lui, tutti i maestri ne seguirono l'esempio.

I Milanesi, per festeggiarlo, ridiedero il *Pirata* alla Canobbiana, ed alla Scala *Bianca e Fernando*, ch'ebbe non altro che un successo di stima.

Chiamato in Venezia per mettere in iscena il *Pirata* verso la fine di quell'anno, quest'opera fu eseguita al teatro la Fenice con grandissimo successo ai 16 gennaio del 1830. Sopravvenuta una malattia al maestro Pacini, che doveva scrivere l'opera d'obbligo per la stagione di primavera, gli animi dei Veneziani si rivolsero tutti a Bellini, e gli fecero proposta all'uopo. Ma egli si negò per la strettezza del tempo; pure tanto gliene dissero i suoi amici, tanto gli seppero colorire il pubblico desiderio e la favorevole occasione di mostrarsi grato agli onori che di fresco avea ricevuti da quella città, che non seppe non consentire. La poesia fu del Romani e l'argomento, anche a preghiera di Giuditta Grisi, fu *I Capuleti e Montecchi*; quattro parti in due atti. Giuditta Grisi, Rosalba Carradori e Lorenzo Bonfigli furono gli esecutori. Il Bellini vi trasfuse gran parte della musica della *Zaira*.

Un recente biografo del Vaccaj, il cav. Giulio suo figlio, racconta che Romani consigliò Bellini a scrivere quell'opera, per picca contro il maestro di Tolentino. In quel tempo, 1830, non andavano di accordo Romani e Vaccaj, e causa ne era stato il libretto del *Saul*, che il Glossop, che doveva, non volle pagare al poeta. Questi accampò delle pretenzioni sul maestro; ma

Vaccaj le respinse, evocando il contratto. « Romani non intese ragioni » — lascio la parola al biografo pesarese — « minacciò, provocò, e pochi mesi più tardi, propose a Bellini di modificare per lui il libretto di *Giulietta e Romeo*. Il che fece veramente per mal animo contro Vaccaj? Le narrate circostanze inducono a crederlo, e Vaccaj non ne dubitò. » Ed è curioso, che quando questo maestro, stando a Parigi, seppe dell' incontro dell'opera belliniana, fu tentato di musicare un rifacimento del libretto della *Straniera!* ma poi non ne fece nulla (1).

Agli 11 marzo 1880 venne rappresentata quest' opera per la prima volta, ed ebbe un' accoglienza favorevolissima oltre ogni credere: la qual cosa recò tanto più stupore, in quanto che conoscevasi non avere speso a comporla più di una quarantina di giorni. L'introduzione, la cavatina di Tebaldo, quella di Giulietta, l'appassionato duetto tra questa e Romeo, e più di tutto il finale del primo atto, la stretta del quale, sulle parole:

« Sa ogni speme è a noi rapita
Di mai più vederci in vita,
Questo addio non fia l'estremo,
Ci vedremo almeno in Ciel! »

Bellini musicò con una delle sue

(1) GIULIO VACCÀJ—*Vita di N. Vaccaj*.—Bologna, Zanichelli, 1882. Pag. 128. E confronta pure *Belliniane, conversazioni col Florimo* di Michele Scherillo, nella *Illustrazione italiana*, 10 settembre 1882.

(2) A proposito di questa *stretta*, ricordo che una sera, dopo l'opera, uscendo dal Teatro San Carlo con Mercadante, mentre si percorreva la Via Toledo, questi mi disse: « Io sono il primo ad applaudire questa stretta che assai mi piace; ma perchè troppo azzardata, ti confesso che, se in circostanze simili a me fosse venuta in mente una tale bizzarra idea, l'avrei rigettata. Ma non la pensava così il Rossini, che citava quel pezzo come un miracolo di espressione e di bellezza. E come il Rossini, il Berlioz! il Berlioz spragiatore, come lo chiama il Biaggi, de' più grandi compositori italiani, dal Palestina al Rossini. Quando il Berlioz ebbe a Firenze uditi i *Capuleti*, fu colpito dalla stretta: *Se ogni speme è a noi rapita*, ed ecco ciò che più tardi ne scrisse: « Le musicien, toutefois, a su rendre fort-belle une des principales situa-

più felici, spontanee e passionate melodie, e che con molto fine accorgimento fece cantare all'*unisono* da Romeo e da Giulietta, perchè, essendo uno il pensiero che animava in quel solenne momento quei disgraziati amanti, una doveva essere l'idea musicale (2). Il duetto della sfida nell'atto secondo fra Romeo e Tebaldo col coro funebre che lo tramezza, e tutto il finale secondo furono giudicati pezzi di bellezza incomparabile. Gli applausi aumentarono sempre di sera in sera; e, cosa strana, non fuvi alcuno che non convenisse nell'ammirazione e gradimento di questo lavoro musicale.

Il solo tenore Bonfigli, che eseguiva la parte di Tebaldo, era scontentissimo della sua cavatina, e con modi arroganti si permise d'insultare il maestro. Bellini, nonostante la sua indole tranquilla, perdette l'abituale dolcezza, e pieno di dignità, e con un certo orgoglio, disse all'insolente cantore: « Sappiate, signore, che la mano di mio padre che mi ha insegnato a tenere una penna in mano, mi ha insegnato parimenti a tenere una spada ». Quegli sel tenne per detto. La cavatina fece furore, e dopo la rappresentazione, il Bonfigli non esitò

tions; à la fin d'un acte les deux amants, séparés de force par leurs parents furieux, s'échappent un instant des bras qui les retenaient et s'écrient en s'embrassant: — Nous nous reverrons aux cieux. — Bellini a mis, sur les paroles qui expriment cette idée, une phrase d'un mouvement vif, passionné, plein d'élan et chantée à l'unisson par les deux personnages. Ces deux voix, vibrant ensemble comme une seule, symbole d'une union parfait, donnent à la mélodie une force extraordinaire; et, soit par l'encadrement de la phrase mélodique et la manière dont elle est ramenée, soit par l'étrangeté bien motivée de cet unisson auquel on est loin de s'attendre, soit enfin par la mélodie elle-même, j'avoue que j'ai été renué à l'improviste et que j'ai applaudi avec transport. — E dire che il Berlioz stesso scriveva all'Hiller: « M. Sauër veut absolument me lier avec Bellini, ce que je refuse de toutes mes forces. La *Sonnambula*, que j'ai vue hier, redouble mon aversion pour une pareille connaissance. Quelle partition! Quelle pièce!! » — Povero Berlioz!!!

punto a fare le più umiliscuse al maestro, che cortesemente gli strinse la mano senz'altro più. In seguito egli cantò da per tutto quella cavatina, con tanto poco senno da lui prima disprezzata, e che era divenuta il suo cavallo di battaglia, ricavandone sempre onori e profitti, e non ebbe mai tanto incontro in tutta la sua carriera teatrale quanto nell'opera in parola.

Che se alcuno volesse conoscere qual sensazione producesse questo lavoro, troverebbe nell'*Eco dei Teatri*, nella *Gazzetta di Venezia*, nell'*Osservatore Veneziano*, o in qual altro giornale di quel tempo gli venisse alle mani, un elogio unanime e gloriosissimo al nome di Vincenzo Bellini; non essendovi stata né varietà di opinioni, né opposizione di gusti, né contrasto di parte, che in quell'occasione non si accordasse a celebrarlo. Credo tuttavia, e non senza un perchè, riportare dal numero 32 dell'*Eco* ciò che ivi si narra dell'ultimo atto. « Se interessante per sua natura era la drammatica situazione alla prima scena di questa quarta ed ultima parte, non meno stupendo e interessante è il lavoro di un *Coro* e di un lamentevole canto di *Romeo*, il quale fu appena interrotto da alcuni *bravo, bene, benissimo*: giacchè troppo si sentivano gli spet-

tatori commossi e desiderosi di assaporare il seguito di quelle note divine, che sarebbe stato impossibile ad essi applaudire colle mani. Ma eccoci giunti alla grande scena, nella quale cantanti e maestro si mostrarono superiori a qualunque elogio... nel duetto finale ed alle ambaece di morte dei due sventurati amanti, l'entusiasmo non ha più ritengo e la delizia di quei mesti e veramente filosofici concetti sprigiona dal ciglio di chi ascolta le lagrime con tanto affetto, che quasi si vorrebbe che più lungamente durasse quell'agonia per più lungamente provare quelle dolci sensazioni ».

Bellini alla terza sera si vide con gran festa accompagnato alla propria abitazione da una folla immensa di popolo con fiaccole accese, preceduto da una banda militare che sonava i pezzi più favoriti delle sue opere. Ritrasse dai *Capuleti* mille ottocento ducati, e la medaglia in oro dell'Ordine civile di Francesco I accordatagli dal Re di Napoli che allora aveva istituito quell'Ordine (1).

Volle l'Autore, con affettuoso pensiero, dedicare i *Capuleti e Montecchi* ai suoi concittadini con le parole seguenti:

« *Ai Catanesi — che il lontano concittadino — nel musicale ar-*

(1) Il signor Girolamo Perucchini, padre dell'egregio Giambattista, dilettante e compositore di musica da camera, così scrisse al cavaliere Paternò in data del 14 marzo 1830 da Venezia:

« Caro Cavaliere,

« Il vostro raccomandato maestro Bellini, nella nuova opera che ha composta in poco tempo e che andò in iscena giovedì, ha riportato straordinario applauso e tale, che da molti anni qui non s'è inteso l'uguale. Il libro, scritto da Felice Romani, s'intitola: *I Capuleti ed i Montecchi*, che in fondo non è che *Giuletta e Romeo*. Il pubblico cominciò a mettersi di buon umore dalla sifonia, che applaudì coll'introduzione che segue, e gli applausi andarono crescendo in modo che divennero un vero entusiasmo. Vi sono dei pezzi bellissimi e di un genere

tutto nuovo, non strepitoso, ma ragionato, armonioso, delcissimo, e che fa sentire le voci senza opprimerle cogli strumenti. Gli attori tutti lo secondarono a meraviglia. La Giuditta Grisi (*Romeo*) superò sè medesima: cantò bene, ed agì eccellentemente. La Carradori (*Giuletta*) anche essa vi corrispose. Il tenore Bonfigli egualmente bene la parte sua, e credo che restasse sorpreso di avere tanti applausi; ma tutto era a riguardo del maestro. Il pubblico all'unanimità chiamò tutti a mostrarsi ripetute volte sul proscenio e tutto finì con universale compiacimento. Mio figlio, a micissimo del Bellini, n'è esultante, e vi saluta e si congratula con voi. Il male è solo che fra otto giorni il teatro si serra.

« Credetemi devotissimo sempre

« PERUCCHINI ».

ringo sudante — d'onorevoli dimostrazioni — liberali confortavano — quest'opera — sulle venete scene fortunata — pegno di grato animo e di fraterno affetto — consacra — Vincenzo Bellini ».

Ed i Catanesi depositarono lo scritto originale nella biblioteca dell'Università. Molte dicerie furono inventate e sparse al tempo che Bellini scrisse tale opera, le quali tentavano di mettere dissidio fra Bellini ed il suo maestro Zingarelli; ed una storiella del signor Anselmo Del Zio prese molta voga, e fu pur anco riportata dal Cicconetti nella sua *Vita di Bellini* e da Arturo Pougin nel *Bellini, sa vie et ses œuvres*. A smentirle, scrissi una apposita dichiarazione, che riporterò appresso.

Ma sul proposito dei *Capuleti e Montecchi* noi dobbiamo fermarci ancora un poco.

Nell'ottobre 1832, la Malibran fu chiamata a Milano per cantarvi quest'opera di Bellini. Dopo i primi tre atti, cantò, invece del quarto atto belliniano, il terzo della *Giulietta e Romeo* di Vaccaj! Si disse, e lo ripete il biografo Giulio Vaccaj, che quella rappezzatura fosse fatta dietro consiglio di Rossini! E sia pure così: noi, non per questo, diremmo che la cosa sia ben fatta. Ammiratori e fanatici ancora, quanto volete, noi fummo e siamo del maestro di Pesaro e della *dica* per antonomasia; amici ed ammiratori fummo pure del Vaccaj: ma la sostituzione di un atto dell'opera di quest'ultimo ad altro di Bellini ci pare un sacrilegio addirittura. E, come a noi, parve pure a parecchi altri, fra cui al Romani. Il quale, in appendice alla *Gazzetta Piemontese* del 18 gennaio 1836, così scrisse:

« Il *Capriccio* e la *Malibran* raffazzonarono per modo il lavoro da svisarlo quasi.... La *Malibran* proponeva una cosa, e il *Capriccio*

l'approvava; e il *Capriccio* suggeriva un ripiego e la Malibran lo accoglieva; e la *Malibran* si adoperava da una parte, e il *Capriccio* da un'altra; e finalmente il *Capriccio* e la *Malibran* manipolavano di maniera che da cotesti suggerimenti, da coteste proposte, da coteste manipolazioni ne venne imbandito un manicaretto, un intingolo, un cibreo che fu meraviglia a vedersi.... Per ultimo, al quarto atto del Bellini, fu sostituito di piata il terz'atto del Vaccaj.

« E la *Malibran*, bella come Circe, maga come Circe, potente come Circe, presentossi in teatro a ministrare il manicaretto; e il *Capriccio* sparse i grilli per le logge e per la platea; e la *Ragione* fuggì dalla platea e dalle logge; e gli uditori abbandonati dalla *Ragione*, governati dal *Capriccio*, lusingati dalla maliarda, attinsero al manicaretto e furono allucinati.... come i compagni di Ulisse ».

L'altra grande cantante contemporanea, la Ronzi, offesa anch'essa dalla sostituzione capricciosa della sua potente rivale, volle contrapporlesi. Ed a Firenze, quando già la sostituzione della Malibran aveva destato dappertutto un fanatismo, ebbe l'ardire e l'ingegno di rappresentare integralmente l'opera belliniana, e di far ricredere il pubblico. Così essa mi ragguagliava circa la riuscita della prima rappresentazione:

« Firenze, 18 giugno 1834

« Amico Florimetto,

« Ieri sera prima recita dei *Capuleti*. Tutti si temeva per l'esito, perchè l'avevano fatta tempo fa e non piacque affatto. Ieri sera però videro che dove vi è un Romeo come la Ronzi, non si fiascheggia (Modestia). Insomma non la riconobbero più. Introduzione bene, Cavatina Ro-

meo due chiamate fuori, duetto, chiamata fuori, e finale furore, che ti pare? Secondo atto, aria Giulietta bene, e duetto anche bene, ma non furore; il terzo doveva cadere, ma non cadde. Qui si diceva che quella di Vaccaj era meglio, e si voleva la Ronzi avesse fatto dei pasticci alla Malibran, ma io risposi, se farà fiasco, almeno sarà tutto Bellini; ti assicuro che tremava, perchè i Fiorentini hanno il vizio di non ascoltare, e tu sai che in quel terzo atto non vi son cose che grattino l'orecchio e per gustarne le bellezze si della musica che della declamazione bisogna fare un silenzio religioso. Questo l'ottenni, ed il pubblico appena mi vide restò come immobile. Insomma, a farla corta, fece gran piacere, e dopo fummo chiamati fuori. Mi pare che le cose vadano bene; ora sono veramente contenta. Ti dico il vero che mi sarebbe assai dispiaciuto che fosse caduta quest'opera, e sono tanto più contenta dell'esito, perchè è tutta opera di Bellini. Vi erano persone che dicevano: come va che la Malibran cambia il terzo atto? Mi pare che per una cantante, che si dice tanto attrice, dovrebbe esserne contenta, che ti pare? Ti pare questo poco trionfo? La Duprè fece benino la sua parte, e, nel terzo atto, mi secondò assai meglio della cara Toldi. Darai queste nuove a Torelli....

« Affezionatissima
« RONZI ».

Ma criticamente e senza passione, si può affermare che il terzo atto del Vaccaj sia superiore, e per idealità

(1) V. nelle *Dichiarazioni ed aneddoti*.

(2) Bellini fu il primo che fece salire il prezzo delle sue opere ad una somma esorbitante per quel tempo; perchè, quanto alla *Norma*, tra il compenso che ricevette dall'impresario ed i diritti di proprietà, introito al di là di quattromila ducati. Quando mi trovavo con lui in Sicilia, discorrendo un giorno su tal proposito, così mi disse: « Io esigo, è vero, per una mia opera il doppio e forse anche il triplo di quello che i ma-

e per scienza musicale, al quarto di Bellini? Amicissimi di ambo i maestri, temeremmo di non essere imparziali; lasceremo quindi, in fine, la parola al nostro amico Michele Scherillo, che ha scritto sull'argomento (1).

Partito da Venezia, fece ritorno in Milano verso la fine della primavera; ma, al venir dell'estate, fu sopraffatto da morbo intestinale, e ridotto in breve in sì pessimo stato, che si temè della guarigione. Pure, dopo qualche giorno, svanì qualunque pericolo, e si riebbe. L'impresario del teatro Carcano di Milano avea scritturato la Pasta, la Zacconi, il Rubini e il Marini; e, come compositori, Donizetti, che scrisse l'*Anna Bolena*, e Bellini, che scrisse la *Sonnambula*. Quest'opera fu rappresentata la sera del 6 marzo 1831, ed ebbe un'accoglienza entusiastica. Col genere mutato, diede Bellini chiara prova come nelle scene semplici ed ingenuè fosse insigne quanto nelle nobili e dignitose. Ebbe in compenso duemila ducati, oltre la metà dei diritti d'autore, che apportarono grande introito, tanto l'opera venne avidamente ricercata.

Impegnatosi a comporre pel teatro alla Scala la prima opera di obbligo, che doveva andare in isce- na il 26 dicembre dello stesso anno 1831, con poesia del suo indivisibile Felice Romani, scrisse la *Norma* per la Giuditta Pasta, la Giulia Grisi, il Donzelli ed il Negri- ni, e ne riscosse la somma di tremila ducati e la metà degl'introiti sì pel noleggio dello spartito negli altri teatri, come pei diritti d'autore (2).

stri miei costanei si fanno pagare ordinarimente; ma ciò non perchè io creda che le mie composizioni valgano di più, sibbene per la potentissima ragione, che il tempo che io impiego per comporre una sola, è occupato dai miei colleghi maestri a scriverne due o tre. Essendo mio costante proponimento di non dare che un'opera ogni anno, vorrei che questa mi apportasse un compenso adeguato alle mie fatiche, e pare che vi sia riuscito ». Io gli rispondevo sorriden-

Intorno alla prima rappresentazione di quest'opera, mi sembra di non poter far di meglio che riprodurre nella sua genuina forma la lettera, che nella stessa sera del 26 dicembre, appena rientrato in casa, mi dirigeva Bellini:

« Carissimo Florimo,

« Ti scrivo sotto l'impressione del dolore, di un dolore che non posso esprimerti, ma che tu solo puoi comprendere. Vengo dalla Scala; prima rappresentazione della *Norma*. Lo crederesti?... *Fiasco!!! fiasco!!!* solenne *fiasco!!!* A dirti il vero il pubblico fu severo, sembrava propriamente venuto per giudicarmi; e con precipitazione (credo) volle alla mia povera *Norma* far subire la stessa sorte della Druidessa. Io non ho più riconosciuto quei cari Milanesi, che accolsero con entusiasmo, colla gioia sul viso e l'esultanza nel cuore, il *Pirata*, la *Stranera* e la *Sonnambula*; e pure io credeva di presentar loro una degna sorella nella *Norma*! Ma disgraziatamente non fu così: mi sono ingannato; ho sbagliato; i miei prognostici andarono falliti e le mie speranze deluse. Ad onta di tutto ciò, a te solo lo dico col cuore sulle labbra (se la passione non m'inganna), che l'*introduzione*, la *sortita* e *cavatina* di Norma, il *duetto* fra le due donne col *terzetto* che segue *finale* del primo atto, poi l'altro *duetto* delle due donne, ed il *finale* intero del secondo atto, che comincia dall'*Inno di guerra* in poi, sono tali pezzi di musica, ed a me piacciono tanto (modestia), che, te lo confesso, sarei felice poterne fare

di simili in tutta la mia vita artistica! Basta!!! Nelle opere teatrali il pubblico è il supremo giudice. Alla sentenza contro me pronunziata spero portare appello, e se arriverà a ricredersi, io avrò guadagnato la causa, e proclamerò allora la *Norma* la migliore delle mie opere. Se poi no, mi rassegnerò alla mia tristissima sorte, e dirò per consolarmi: non fischiarono forse i Romani l'*Olimpiade* del divino Pergolesi?... (1) Io parto col corriere, e spero arrivare prima della presente. Ma o io o questa lettera ti recherà la triste novella della *Norma* *fischiate*. Non ti accorare perciò, mio buon Florimo. Io son giovine, e sento nell'anima mia la forza di poter prendere una rivincita di questa tremenda caduta.

« Leggi la presente a tutti i nostri amici. Io amo dire il vero tanto nella buona che nell'avversa fortuna. Addio, e a rivederci presto. Intanto ricevi un abbraccio dal tuo affezionatissimo

« Milano, 26 dicembre 1831 (2).

« BELLINI ».

E si riserbò di dirmi a voce che quell'acerbo dolore gli aveva spremute acerbe lagrime. Partito immediatamente, siccome è detto nella lettera, recò egli primo in Napoli la nuova del cattivo successo della *Norma* e sempre negli stessi termini: « fischiate... il pubblico così ha giudicato »; ma pure aggiungeva « che desiderava poter comporre sempre pezzi simili », ed annoverava quelli di sopra indicati (3). Ed i fatti vennero a provare se Bellini si era ingannato in quel

do, che non bastava in questo la sua volontà, ed in ciò gl'impresari avevano il naso ben fino.

(1) Bellini, in quel momento di gran commozione, non ricordò che i Romani avevano pure disapprovato nella prima sera il *Barbiere di Siviglia*, e i Veneziani fischiate la *Semiramide*!

(2) Al cavaliere Temple, fratello di Lord Pal-

merston, che trovavasi ministro di Sua Maestà Britannica in Napoli, io donai questa lettera autografa di Bellini, contentandomi, per far cosa grata a quell'alto personaggio, di conservarne per me la semplice copia.

(3) Credo importante di riferire qui una lettera...

giudizio; poichè, nel mentre in Napoli si parlava ancora della caduta della *Norma*, quella musica si era rialzata; gli applausi sottentrarono fin dalla seconda rappresentazione con immensa usura alla disapprovazione della prima, e si volle sentirla per quaranta sere di seguito! (1).

Sono ormai risapute le cause di quella caduta. « La sera del 26 dicembre, dice lo Scherillo, i buoni Milanesi, mangiato il risotto e il panettone, andarono in folla alla Scala. Volevano ancora una volta applaudire il simpatico autore del *Pirata*! Però li lasciò freddi la severa introduzione; nè la Pasta riuscì a scuoterli, perchè, indisposta, calava di quasi un quarto di tono, guastando l'effetto del suo recitativo di sortita e della cavatina. Il Donzelli anche lui, come per forza epidemica, calava di tono. E, insieme co' cantanti calava l'opera!» (2)

ra speditami qualche tempo fa dal signor Felice Nicolini:

« Caro Florimo,

« La lettera a te diretta dal Bellini dopo il fiasco della *Norma* a Milano, e da te pubblicata nell'egregio tuo lavoro biografico dell'illustre maestro, mi ha ricordato il seguente aneddoto. Te lo racconto, sicuro di farti cosa grata, pochè ti porge una novella prova di quella genuina modestia, che non era l'ultimo de' tesori largiti dalla Provvidenza al tuo carissimo amico.

« Un giorno, ero giovanetto, vidi entrare quella simpatica persona del Bellini in camera di mio padre. Era giunto il dì innanzi da Milano, e con animo gentile, memore dell'affetto che mio padre portavagli, e della benevolenza ruscitagli di aiuto negli esordii della splendida sua carriera, veniva a salutarlo con cordiale gratitudine. Appena comparve, mio padre, abbracciandolo, esclamò: — Ebbene, come t'è an'ata l'opera a Milano? — Male, caro signor Nicolini, rispose Bellini; fiasco completo! — Piascì Possibile! Ma dimmi colla tua solita schiettezza, di chi è stata la colpa, tu o de' Milanesi! — Io non saprei dirlo; rispetto troppo il giudizio del pubblico. Posso dirvi soltanto che ove l'opera tutta avesse meritata la sorte che ha avuto, non avrebbe dovuto naufragare, non per merito mio, l'ultimo pezzo. È così profondo l'interesse drammatico di quell'ultima scena, stupendamente trattata dal poeta: è tale e tanta la passione che ispira con piacciose parole, in quell'ultimo istante, il personaggio di Norma, ch'io non posso ancora persuadermi come sia naufragato quel pezzo, pur rivestito di castiva musica. Ma il Na-

Rapidamente se ne diffuse la fama in ogni città, ed ogni città volle udire ed ammirare questa sublime creazione. Ciascuno alla sua volta celebrava quei cori, quando gravi e dignitosi, quando concitati e guerreschi. Si levarono a cielo la maestosa introduzione, il terzetto, i duetti improntati di tanto affetto e bellezza e con molta novità posti come a dialogo, e specialmente quello sublime: *In mia mano alfin tu sei*, fatto e rifatto per ben tre volte, come Bellini stesso raccontava, ed ove le parole, come a me disse un giorno il Rossini, analizzando questo pezzo, « sono talmente incastrate in quelle note e queste nelle parole, che formano un insieme completo e perfetto ». Ed a ragione venne poi proclamato da per tutto il maggior dialogo nell'arte e per melodia e per drammaticità, e che, quando è anche sonato o cantato da

scò è stato solenne, e... forse inappellabile! Va lo dico con rossore, caro signor Nicolini, neppure Felice Romani ha potuto salvare il povero Bellini! —

« Caro Florimo, queste parole, che parmi ancora d'adire, dovrebbero pur troppo servire di grande insegnamento a molti de' tuoi confratelli. Ma coraggio, caro Florimo! sèguita a predicare, più che agli altri, ai giovani musicisti gli aurei precetti della nostra vecchia scuola; quali in fondo furono quelli che educarono al bello l'ingegno del cigno catanese; e sèguita a predicare ad essi le sue domestiche virtù. È inutile illudersi: se i giovani del Conservatorio non sapranno imitare la modestia del tuo compianto amico, e non vorranno seguire il consiglio del Verdi: — Tornate all'antico e sarà un progresso, — aspetteremo forse invano per molti anni illustri e virtuosi maestri. Ti saluto di cuore.

« FELICE NICCOLINI ».

(1) Trovo in una lettera che il Mercadante mi scriveva da Torino, il 12 dicembre 1831, quanto segue:

« Son già venti giorni che ho mandato l'*Album* della Duchessa di Noja accompagnato da una mia diretta a Bellini, che si compiacque rispondermi; e trovo interessante trascriverti la conclusione della sua lettera che mi ha fatto immensamente ridere: eccola: « Lunedì comincerò le prove della mia opera *Norma*, e credo che lo stesso farete voi. Io ho fatto testamento ed ho pensato lasciarvi qualche cosa, se mi ammazzano: potendovi succedere lo stesso, vi prego di non dimenticare il vostro affettuosissimo BELLINI ».

(2) Note ecc. pag. 89. e non ruscitogli mi

un solo strumento o da una sola voce, commuove le fibre e riesce a molcere i sensi ed inebriare e trasportare l'anima. La *Casta Diva*, angelica melodia, non seconda alle più felici create dall'origine della musica sino ai tempi nostri, e l'ultima scena finale nella quale la preghiera della rea e misera sacerdotessa pei suoi figliuoli, la pietà paterna che comincia a guadagnarsi il cuore del gran sacerdote, lo sdegno dei druidi, il rimorso del proconsole ingannatore, furono da Bellini rivestiti da sì singolari ed ineffabili concetti, che non sai giudicare se l'animo più resti meravigliato al magistero dell'arte o commosso alla dolcezza dei canti.

Intorno alla *Casta Diva* voglio riportare un aneddoto, il quale mostrerà come meglio di noi gli stranieri sappiamo stimar gli uomini e le cose nostre. Un giorno del 1847, Halévy, l'autore dell'*Ebrea*, ci invitò in molti musicisti, fra cui v'era anche l'Auber ed il Carafa, ad una sua villetta presso Parigi, ed ivi, fra l'allegria e l'urto dei bicchieri, si bevve alla salute di molti, e fra gli altri a quella dei compositori italiani, e dopo il gran Rossini, primo fu onorato Bellini. Niuno meglio dei Francesi conosce tutte le delicatezze dell'ospitalità. Allora l'Halévy pronunziò queste parole, che io ricordo ancora: « Pour moi, je vous avoue que je donnerais toute ma musique pour avoir composé seulement la *Casta Diva* ». Una salva unanime di applausi tenne dietro a queste parole dette dal modesto e dotto compositore francese, il quale onorava per tal modo e in maniera così giusta e gentile l'autore delle più delicate melodie; e si noti che in quel tempo erano già scorsi dodici anni da che l'Halévy avea composto l'*Ebrea*! Conveniamo pure che gli stranieri sono più giusti di noi in giudicar noi stessi: hanno la vir-

tù di stimarci, ciò che a noi manca, perchè non sappiamo che sia carità cittadina, ed invece siamo larghissimi nella carità verso gli altri. Tutto quello che ci viene d'oltre Alpi o d'oltre mare per noi è ammirevole; tutto quello che sorge nel suolo patrio è miseria: il nostro passato è l'ideale della perfezione, il presente è cosa ridicola, abietta. Per tal modo, disistimando noi stessi, a ragione non troviamo spesso chi ci stimi fuori d'Italia. Che volete che si dica di noi in Germania, in Francia, allorchè gl'Italiani dicono di Bellini *che non sapeva la musica, che faceva motivetti da trivio, che scriveva musica per chitarra*, e poi questi stessi detrattori, dopo che intesero l'*Ebrea* dell'Halévy, rimasero trasecolati, lo proclamarono opera perfettissima, nobilmente ispirata e dottamente scritta; dissero che da trent'anni in qua non si era scritta opera migliore, che quello era il modo di scrivere bene! Ah! se ci avessero insegnato a scriver così!! No signori, vi dico io, non l'avreste mai scritta, perchè a voi manca quel cuore generoso che avea l'Halévy, quella grandezza d'intelletto che gli faceva guardar le cose senza la grettezza e l'invidia e la pochezza dell'animo vostro; perchè l'Halévy avea tutte le virtù di un grand'uomo, e voi avete tutti i difetti dei poveri di spirito. L'Halévy, volendo giudicare il Bellini, poteva farlo, perchè sapeva quel che diceva; ma voi, volendo giudicare il Bellini e l'Halévy, non sapete di che parlare, non sapete quello che dite!

Una splendida caratteristica dell'ingegno di Bellini si ha in questa mirabile e vera espressione drammatica, alla quale sono improntate le sue melodie: egli, ispirato alle condizioni ed a' caratteri de' personaggi, ne pennelleggia in modo eccelso le diverse passioni, e sor-

prende, diremo così, la natura nelle sue manifestazioni. Dotato com'egli era di una squisita delicatezza di sentire, traeva i suoi canti non dall'artificiale combinazione dei suoni, ma sì dall'anima, la sola che può farci eloquenti; e possedeva in sommo grado quell'ammirevole facoltà che si potrebbe chiamare la sintesi melodrammatica, che in lui era feconda per un'intelligenza superiore. Cercava nel semplice il sublime, nel semplice, patrimonio così bello degli antichi, e che nella tristissima epoca che volge quasi tutti disprezzano, mistificando l'arte colle armonie dell'avvenire, e studiandosi di mostrarla, ad imitazione del pittore greco, se non bella, ricca almeno, come ragionano i prevaricatori del buon gusto, senza pensare che le migliori regole sono quelle che detta il cuore. Come il melodioso Paisiello nella *Nina*, come il grandioso Rossini nell'*Otello*, e come lo stesso portentoso Mozart (detto l'Italiano tra i maestri tedeschi) nel suo *Don Giovanni*, Bellini scuote, commuove e strappa le lagrime: questa è la sua grandezza, la sua vera gloria. Se qui volessi con le mie sole parole giudicare questa musica, non potendo fare altro che rilevarne gl'immensi pregi, potrebbe taluno sospettare che fosse uno di quei tali momenti, in cui mi fo troppo guidare dal cuore; piacemi quindi ripetere alcuni giudizi di gran peso dati da illustri maestri o critici.

Lo Zingarelli, cui Bellini per gratitudine dedicò questa sua *Norma*, esaminandola, versava lagrime di tenerezza, e diceva a coloro che l'attorniarono, ed io era fra gli altri: « Non ve lo dissi le mille volte che questo Siciliano avrebbe riempito il mondo di sé? » Ed arrivato al

coro di guerra, dopo averlo letto la prima e la seconda volta, esclamò: « Per Dio!! come è indovinato e come è bello, ma è *barbaro!* E da questo punto sino alla fine dell'opera è tale musica, credete a me, che fintantochè gli uomini che l'ascolteranno avranno un cuore, dovranno applaudirla sempre ». E finì col dire: « La natura ha palesato a Bellini un gran segreto, la *tenerezza delle lagrime* ».

Arturo Pougin, egregio artista e dotto critico musicale, in un elaborato lavoro su Bellini (1), a trentacinque anni dalla prima rappresentazione della *Norma*, dopo averne indicati i grandi pregi, conchiude in risposta a qualche piccola osservazione: « Quoiqu'on puisse dire, enfin, et quelques soient les reproches qu'on lui puisse faire, *Norma* n'en restera pas moins l'une des plus belles et des plus pures expressions du génie humain... »

I Veneziani, quando quest'opera per la prima volta si rappresentò alla Fenice, ove ebbe successo di fanatismo, laconicamente così la giudicarono: — La *Norma* è una vera *norma!*

La *Norma*, che noi non sappiamo se lodare più per la grande precisione del pensiero o per la serenità delle forme, è come un campo in cui natura e religione, civiltà e barbarie, virtù e vizi si svolgono contemporaneamente e si combattono. In essa Bellini fa sentire il dolore e la gioia, la tenerezza e la crudeltà, l'ebbrezza del piacere e il fremito dello sdegno. Il cav. Platania, direttore del Conservatorio di Palermo, chiamava la *Casta Diva*: « Mirabile esempio di semplicità, di dolcezza; la più bella incarnazione del misterioso, del sublime e dell'infinito ».

(1) *Bellini, sa vie, ses œuvres*, 1868. Lo pubblico prima separatamente in vari articoli nel-

l'Art Musical del 1866.

Nell'inarrivabile finale, contendono terribilmente l'ira, la pietà, la preghiera, il dolore, ed è tale la potenza dell'accento drammatico da far fremere e lagrimare. « Si pensi a questo finale, dice il valoroso critico G. A. Biaggi (1), e si misuri l'altezza dell'ingegno di Bellini. Questo finale, di così colossale membratura, così ampio nelle forme, così ricco di movimenti e di colori, così vario nell'espressione, è tutto d'un pezzo: è d'un getto. I mezzi dell'arte sono adoperati in questo finale secondo l'indole e la natura loro; con quella sapiente economia, della quale i grandi soli ed i genii hanno il segreto. In questo finale la melodia è signora; e tutto emana e muove da lei, e tutto concorre a rendere più vive e più efficaci le bellezze.—Questo finale è tutto musica! — Ed in questa musica c'è tutto il dramma! Ne' tre secoli, che conta ormai di vita il melodramma, noi non crediamo che le due arti, il dramma e la musica, toccassero con migliore esempio di concordia un più alto punto di quello che toccarono nel finale della *Norma*. Per questo rispetto, a giudizio nostro, non vi ha nulla di più né nel terzo atto dell'*Otello*, né nel secondo del *Guglielmo Tell*. Ora i pedanti, che avevano e che hanno il Bellini per un compositore, analizzino questo finale un po' meglio di quanto non abbiano fatto fino adesso; contro il costume della maligna loro natura, lascino per un momento i bassi fondi della grammatica e dell'ortografia, portino le loro seste e i loro compassi un po' più in su, e vi troveranno un pregio tutto musicale e di tal valore da spiegare in certo modo il segreto delle sue bellezze e de' suoi effetti; un pregio che fu tutto proprio della vera e grande Scuola italiana, e del quale, pur troppo, nelle

opere moderne non se ne ha quasi più segno né indizio. E quel pregio il Bellini lo portò ad un così meraviglioso grado di eccellenza, che mai più da nessuno, nemmeno dal Rossini ».

Ed Oscar Commettant dice nel *Siècle*: « Ogni nota di quest'opera, ogni frase, ogni accento ha la sua semplice espressione, la sua ragione di essere. Bellini seppe porre in lotta tutte le passioni: l'amore, la gelosia, lo strazio dell'abbandono, della colpa, il perdono, e farle tutte concorrere in un insieme grandioso e solenne. In questa sublime creazione, in cui si svolge il dramma del cuore umano, sono riposte la melodia ed il canto con tutte le attrattive e con tutte le grazie. La passione è viva e sentita, l'affetto irrompe potente, il cuore parla e domina, dappertutto una soave e cara melancolia. Bellini avrebbe potuto dire di essa ciò che della sua *Alceste* disse Cristofaro Gluck: « *Cet opéra ne doit pas plaire seulement à présent et dans sa nouveauté; il n'y a pas de temps pour lui: j'affirme qu'il plaira également dans deux cent ans, si la langue française ne change point; et la raison est que j'en ai posé tous ses fondements sur la nature; qui n'est jamais soumise à la mode* ».

Lo stesso pontefice massimo della musica dell'avvenire, l'illustre Riccardo Wagner, l'anti-rossiniano per eccellenza, per Bellini in generale e per la *Norma* in particolare nutre una vera ammirazione. Ce ne faceva certi egli di persona, nel soggiorno che fece a Napoli l'inverno del 1880, quando ci dicea: « Tutti mi credono un orco in riguardo alla musica italiana, e mi pongono in antitesi con Bellini. Ma no, no, mille volte no. Bellini è una delle mie predilezioni: la sua musica è tutta

(1) Nel giornale *La Nazione* del 26 settembre

cuore, legata stretta intimamente alle parole. La musica che io abomino e quella vaga, sconclusionata, che si ride del libretto e della situazione». E quanto ciò sia vero, i lettori potranno vederlo nel seguente manifesto, che il Wagner pubblicava agli 11 dicembre 1837 per la sua beneficiata al teatro di Riga:

« Il sottoscritto crede di non potere meglio provare la sua stima pel pubblico di questa città che scegliendo questa opera. La *Norma*, fra tutte le opere di Bellini, è quella che ha abbondantissima la vena melodica congiunta colla più profonda realtà, la passione interna. Tutti gli avversari della musica italiana renderanno giustizia a questo grande spartito, dicendo ch'essa parla al cuore, che essa è l'opera d'un genio. È per questo ch'io invito il pubblico ad accorrere numeroso.

« RICCARDO WAGNER (1) ».

Ed uno storico tedesco, della musica, Franz Brendel, wagneriano per la pelle, nel condannare arrogantemente tutta la musica moderna italiana dopo Rossini, dalla demolizione universale salva solo la *Norma!* (2).

Mi scriveva ai 4 aprile 1874 quell'egregio amico mio, che fu il compianto maestro Errico Petrella, l'autore della *Jone*:

« Mio caro Florimo,

« Ieri sera, contro il mio consueto, mi trovai in San Carlo: rappresentavasi *Norma*. Questo nome comprende una storia; nelle cui pagine tutti i maestri compositori non si dovrebbero mai stancare di leggere.

Io ti dissi a voce, è già qualche tempo, che se in un cataclisma mondiale la Provvidenza mi avesse dato facoltà di salvare una sola opera musicale, dalla universal distruzione di tutte le cose, io, senza esitare punto, avrei preservato lo spartito della *Norma* del mio Bellini. Non già che io non avessi ammirazione e stima per altri molti capolavori antichi e moderni, nei quali io ben ben discerno l'alto studio, i maravigliosi concetti, le dolcissime melodie ed il forte ingegno dei loro autori; ma, mio caro Florimo, quel meraviglioso congegno che poggia sopra un' unica base, la quale ha origine nel profondo d'un cuore sensitivissimo, mi commuove, mi trasporta, mi fa sempre piangere. Questo mi è succeduto fin dalla prima volta che udii la *Norma*, nel 1834; e non è mancato di succedermi anche ieri sera, nonostante lo svolgimento e la successione delle forme dell' arte, nonostante la educazione artistica e gli organi vocali del nostro tempo. Ciò ho voluto scriverti per affermarti con la penna quanto un giorno ti dissi fuggevolmente a voce.

« Ti do un abbraccio, e sarei felicissimo se tu volessi donarmi una delle tante reliquie che conservi dell'immortale Catanese tuo amico.

« Tutto aff.mo tuo

« ENRICO PETRELLA ».

Tutti cotesti giudizi di ingegni così disparati, che concordi acclamano capolavoro insuperabile la *Norma*, dimostrano come essa sia di quelle opere colossali, che sopravvivono al capriccioso torrente della moda ed alla lenta demolizione del tempo. Le bellezze fredde, appariscenti e convenzionali della forma, le dotte

(1) *Neue freie Presse*.

(2) FRANZ BRENDL, *Geschichte der Musik*. Berlin, 1878. — E vedine la rivista fattane da

FRANCESCO STENDARDO nella *Gazzetta Musicale di Milano*, 22 agosto 1880.

combinazioni armoniche ed orchestrali cadono al paragone della vera ispirazione dell'artista.

Infatti questo capolavoro è rimasto uno dei più bei modelli della tragedia musicale italiana, di modo che, per quanti cangiamenti, in forza dell'avvicinarsi dei tempi, abbia sofferto il gusto musicale, si continua non pertanto a rappresentarlo in tutti i teatri; si sente con gradimento e si applaude sempre. Il mondo musicale, ammirandone la grandiosità dei concetti e la dotta e propria maniera di rivelare le differenti passioni, cominciò a salutar Bellini come rinnovatore dell'antica e classica scuola di canto: di *quel cantar che all'anima discende*.

Ma se Bellini fu grande nel genere severo, riuscì dall'altro lato ammirabile nel genere idillico. Eccola che passa mesta, co' capelli sparsi sulla veste candida, *sonnambula*, la gentile Amina. Essa canta come l'usignuolo che ha perduto la compagna.

Che cosa è la *Sonnambula*? Un idillio, un sogno delizioso in rezzo di un boschetto d'aranci, fra le cui foglie fremono le malinconiche note di Teocrito e del Meli. Si erra fantasiando per un nuovo mondo, in una vera età dell'oro, senza smancerie arcadiche, tranquilla, felice, serena. Ti senti trasportato sulle ali del canto in un'aura più spirabile, circonfusa di luce, olezzante, paradisiaca. Provi un'ebbrezza indefinita, un non so che d'ineffabile, una mania, una febbre. E le note ti vengono dolcemente ad accarezzare l'orecchio, senza cercare di sbalordirlo con acrobatismi e prodezze armoniche: esse sgorgano lene lene, come ruscelli, e quel placido mormorio ti commuove, e profondamente. Pare che il cuore non debba avere altre voci che quelle

note, quelle divine melodie, le quali non saranno mai obliate, fino a che ci sarà un cuore umano per palpitarle.

Nessuno meglio di Bellini, che bene a ragione può dirsi il Petrarca dei suoni, avrebbe potuto rispondere a chi lo avesse ripreso della troppa semplicità e facilità dei suoi canti, quello che fu già detto delle statue del Canova: *Questo facile quanto è difficile!*

Si raffrontino queste caratteristiche e commoventi espressioni dell'affetto campestre col nobile ed eroico sentimento eminentemente drammatico, con le ardenti passioni della *Norma*; e non potrà negarsi che queste due opere di un carattere diverso resteranno come tipi particolari e compiuti dell'arte musicale del XIX secolo, e che Bellini cercò la vera espressione dell'affetto della parola soltanto nel santuario del proprio cuore. Egli vi trovava le più spontanee manifestazioni, e studiava di tradurne musicalmente le più intime espressioni, perchè sapeva che non con gli artifizi, ma con la verità del sentimento si commuovono e si scuotono le fibre degli uditori.

« La musica di questo idillio (dice il Clément) (1) è soave come le vibrazioni d'un'arpa eolia, malinconica come una serena notte d'autunno, affascinante come un tramonto, sulle azzurrine e quiete onde dell'Oceano. In esso Bellini canta gli affetti d'una contadina, e ritrae nelle sue note l'innocenza, il candore e la calma d'un'anima vergine ed ingenua. Bellini colla *Sonnambula* diveniva il Teocrito, il Gessner della musica; ed in quest'opera mostra tutta la gentilezza del suo genio melodico, più tenero che forte e più commovente che variato ».

La *Sonnambula* nell'arte musi-

(1) *Les Musiciens célèbres*.

cale non ha riscontro che nella *Nina pazza per amore* del Paisiello; entrambe con le loro semplici cantilene s'insinuano nei nostri cuori e ne ricercano le più riposte latere (1).

E che connessione intima fra il concetto poetico ed il musicale! Che fusione di note e parole! E come tutto è compendiato nella scena finale! Il Rossini diceva l'andante di questa scena: *Ah! non credea mirarti*, la prima melodia che si sia scritta mai. Egli la qualificava come « passionatamente triste, patetica, piena di gusto e di squisito sentire, adatta alle parole ed alla situazione scenica, creazione di un pensiero melodico non mai interrotto, e che si svolge fino al compimento della frase, chiudendo il pensiero poetico, e preparando per gradi gli effetti dell'allegro: *Ah! non giunge uman pensiero*. Nelle parole: *Deh! m'abbraccia*, c'è tutto lo slancio d'un'anima giovanile, ardente, nel momento d'una gioia suprema ».

Chi non ha fremuto all'esplosione dell'*Ah perché non posso odiarti?* E chi non s'è sentito scorrere le lagrime allo straziante *D'un pensiero, d'un accento?* La *Sonnambula* è una delle più pure concezioni nel mondo dell'arte — nè credo che l'amicizia mi faccia velo agli occhi; — una di quelle opere senza macchia, trasparenti com' un cristallo di rocca. Tutti i critici furono d'accordo nell'innalzare un inno di plauso; e tutti non dissero che la medesima cosa, quello che si deve dire di ogni opera supremamente bella: È ammirabile!

« La *Sonnambula*, dice il prof. Ardizzoni, è un idillio; una musica che odora di gigli e di mammole; un tessuto finissimo di aerei stami,

la cui trama non potrebbero darla che i quieti tramonti; è una serena dolcezza che vi ritorna i fuggevoli sogni di fanciullo, che vi rinnova le più vaghe reminiscenze del cuore, la memoria d'un amore innocente e infelice, un desiderio di baci in cui non balena ancora la colpa, una gelosia del soprannaturale; ed in mezzo a questo, un tenue fruscio d'ale di farfalle che passano su' colli odorosi; qualche cosa che s'apre a' miti raggi delle stelle, parte sogno e parte realtà; l'amore per l'amore, l'eterna alata Psiche che volteggia tra i giunchi della capanna e tra le acque che sollevano le ruote dell'antico mulino. Situazioni comuni, in cui il sonno è la macchina. E voi avete dormito o avete sognato? non si sa; però, nel ridestarvi, qualche cosa ha dovuto passarsi dentro di voi, perchè, vostro malgrado, vi asciugate le lagrime ».

Ci piace d'aggiungere solo un giudizio del marchese di Thémines: « La *Sonnambula*, egli dice, est l'oeuvre de la première jeunesse de ce blond enfant de la Sicile, qui était encore si jeune quand'il mourut. Mais c'est par la *Sonnambula* qu'il affirme sa belle et sympathique individualité. La *Sonnambula* apparut au moment où l'art italien se transformait par une heureuse rénovation. En ce moment Grossi écrivait son *Ildegonda*, Tenerani taillait sa *Psyché*. L'Amina de Bellini est bien la sœur de la *Psyché* et de l'*Ildegonda*. Elle fit bientôt le tour de la Péninsule, puis celui de l'Europe et des deux mondes. Et remarquez la simplicité des éléments dont Bellini s'est servi pour cette partition. Il n'a eu besoin que d'un soprano, d'un ténor et d'une basse-taille. Malgré cette simplicité de moyens, que de beaux effets d'ensemble le

M. Scherillo.

(1) Vedi il bel confronto della *Nina* con la *Sonnambula* ed i *Puritani* nel libro citato di

202 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

musicien a su en tirer! Mais aussi, les mélodies y éclatent et s'y suivent sans discontinuer! Et quelles adorables mélodies! La *Sonnambula* compta bientôt un demi-siècle d'existence, et elle est toujours aussi belle qu'aux premiers jours. Combien de temps vivront-elles, les oeuvres fastidieusement vides des musiciens de l'avenir? Ce que vivent les enfants mort-nés! (1) ».

Ma qui ci conviene un poco fermarci, per fare la genesi di quest'opera meravigliosa; e lo faremo con le stesse parole dello Scherillo, che ebbe primo la fortuna di raccontarla.

« Per la stagione invernale 1830-31, al teatro Carcano di Milano scritturarono il Bellini ed il Donizetti, perchè ciascuno scrivesse una opera nuova... Il Donizetti aveva scelto l' *Anna Bolena*, il Bellini l' *Ernani*: poeta comune era Felice Romani. Fin dal 15 luglio 1830 il giovane maestro siciliano scriveva all'editore Guglielmo Cottrau a Napoli: « L' *Hernani* mi piace assai, « e piace parimenti alla Pasta ed a « Romani, ed a quanti l'hanno letto: « nei primi di settembre mi metto « al lavoro ». Ed al Florimo mandava la poesia di un duetto tra Ernani ed Elvira; ed il Zingarelli trovava « particolarmente bellissime le parole dell' *andante* ». Disgraziatamente codesta lettera al Florimo, con la poesia, e andata dispersa; ma quel vecchio venerando, ripensandoci, mi ha ripetuto questi quattro versi, che facevan parte dell' *andante*.

« Crudo e ferale speco
E il mio brutal ricetto;
Ivi compagni ho meco
La rabbia ed il dispetto ».

« Venne la sera del 26 dicembre, la tremenda Santo Stefano pei maestri a Milano. Donizetti fece rappresentare la sua *Bolena*. Il pubblico ne restò entusiasmato, ed il Carcano echeggiò di applausi inusitati. La Musa aveva arriso al giovane lombardo, che con quel lavoro mostrò di avere anche lui Achille in seno. Di quante opere fin' allora il Donizetti aveva composte, la *Bole-na* fu dichiarata il capolavoro. Al Bellini però quei trionfi meritatissimi non potevano essere indifferenti: dopo doveva rappresentarsi l'opera sua! Ed i fanatici ammiratori dell'una avrebbero concessa la loro ammirazione anche all'altra? Ed anche che l' *Ernani* incontrasse le simpatie del pubblico, questo, già stanco per gli applausi tributati al Donizetti, non avrebbe con freddezza accolto il nuovo maestro?

« Bellini aveva in cima a' suoi pensieri la gloria: vi mirava come ad unico scopo. Al vedere quanta cura poneva nel lavorare intorno alle sue musiche, di quanta difficile contentatura era per riguardo alla poesia, a' cantanti, alla messa in scena, a tante altre minuzie, si comprende quanto a lui dovesse importare la riuscita d'un'opera. Quel sentimento, che ad alcuno parve generato da orgoglio, da gelosia e da invidia, era invece figlio di questa sua ardente passione per la gloria.

« La notte che successe alla rappresentazione della *Bolena*, il Bel-

(1) *L'Art musical* — Recentemente è venuto fuori a Modica in Sicilia un opuscolo del signor ANTONIO DELL'AGLI col titolo: *Impressioni sulla Sonnambula di Bellini* (1879). Ne discorse sull' *Ateneo* di Napoli Michele Scherillo (anno III, n. 6 e 7); e lo disse un panegirico piuttosto che un lavoro di critica, e noi siamo perfettamente del suo avviso. « Quando si parla assolutamente, egli dice, si ha sempre torto; e

qui, per esempio, si potrebbe domandare all'autore se egli creda il Bellini anche più fecondo del Rossini, più romantico del Mozart, più sinfonico del Beethoven, più comico del Cimarosa. Ognuno ha i suoi meriti, e il critico non deve dimenticarli, anzi deve metterli in luce, per mostrare dove il suo autore sia andato ad assidersi ».

lini la passò in preda ad angosce: e non aspettò che si fosse fatto giorno, per andare dai Romani.

— Cos'hai? — questi gli domandò, vedendolo con quella faccia così torbida.

— È impossibile scrivere ancora un'opera seria, dopo il successo della *Bolema*, competere ancora con Donizetti nella stessa lizza!

— E che vuoi fare?

— Cambiar soggetto! Lasciar da parte le opere serie, scriverne una del genere della *Nina* di Paisiello: un soggetto campestre... purchè non sia un'opera seria, purchè non si facciano confronti coll'opera di Donizetti!

— È impossibile! esclamò il poeta. Il tempo è troppo breve, e l'*Ernani* è quasi fatto tutto.

« Ma Bellini era insistente, ed al fascino della sua « indefessa seccatura », com'egli stesso la chiamava, non si resisteva facilmente; nè Romani, il poeta aristocratico cogli altri maestri, che si faceva pregare e strapregare prima venti volte per concedere la grazia d'un suo libretto o d'una correzione, nè Romani sapeva resistervi. Confessava spesso questa sua debolezza. — Non so che abbia quel ragazzo, egli diceva, ma è impossibile che io non finisca sempre per soddisfare ogni suo desiderio! — E lo secondò anche questa volta. Si misero a frugare nella gran collezione di balletti e di commedie, che il poeta possedeva, per trovare un soggetto adatto alla circostanza, e, dopo molto frugare, scelsero un balletto dell'Aumer. Al povero Romani però restava un compito anche più grave. Mezza della musica dell'*Ernani* era fatta, e Bellini non poteva, per la ristrettezza del tempo, sostituirla un'altra; toccò a lui di adattare su quella musica le nuove parole. E l'*Er-*

nani fu trasformato in *Sonnambula*!

« Pare impossibile che qui si tratti proprio di quel melodramma, dove la fusione della musica colla poesia è più completa! che si tratti della *Sonnambula*, dove pare che sia stato un solo l'autore e dei versi e delle note, e che le abbia scritte tutte d'un fiato in un momento di beatitudine ineffabile! A chi non pare che que' versi soavi: *Ah vorrei trocar parole*, non potessero avere espressione migliore di quel motivo saltellante? Eppure quel motivo non è che un bolero, che faceva parte dell'*Ernani*!

« Non tutta quanta la musica però era fatta; e Bellini si mise al lavoro con alacrità febbrile. Era tornato appena dal lago di Como e ne ricordava le stupende bellezze naturali: ricordava le sue traversate in barca al chiaro di luna, in prospettiva della casa della donna del cuore; ed alla sua musica dava quel sapore idilico, già da lui succhiato quasi col latte nella terra di Teocrito e di Meli. — L'animo suo era compreso d'amore. Abbandonata a Napoli la prediletta della sua giovinezza, e portandone sempre scolpita in cuore la immagine pura e delicata, s'era incontrato a Milano in una donna bella com'una Venere greca, sitibonda d'amore, affascinante, conquistatrice. Gli occhi le lampeggiavano provocatamente; e Bellini si gettò nelle sue braccia con tutto l'ardore giovanile. Sul lago di Como fu nutrito il loro amore; e da quelle emozioni, sgorgavano le note della *Sonnambula*! » (1).

Napoli lo rivide cresciuto in fama e carico di tanti onori ricevuti; ma delle cresciute grandezze pur era ignaro egli solo: tutti parlavano delle sue glorie, egli solo ne taceva. Il poco tempo che qui si

(1) *Note aneddotiche e critiche*, Pag. 63 e seg.

trattenne, volle prendere stanza in quel Collegio, che pochi anni prima aveva lasciato con nome ignoto. Qual fosse la gioia dei suoi compagni nel rivederlo ed abbracciarlo, è impossibile a raccontare e dipingere. Tutti affollati intorno a lui gli domandavano mille svariate cose: chi parlava delle sue opere, chi dei suoi splendidi trionfi: ma nulla dispiaceva a lui più che le sue lodi. Godeva invece di ritornare col pensiero e coi ragionamenti agli anni passati insieme coi compagni, e con modesti modi rispondeva alle tante carezze che tutti gli prodigavano: *Miei cari, che posso dirvi? Sono stato fortunato, ne ringrazio Iddio*. Di buon mattino gli alunni del Collegio pararono la porta della mia stanza, ch'egli aveva scelto per dormire, di festoni di fiori; ed al di sopra, in mezzo ad una ghirlanda di alloro, si leggevano queste parole:

AMORE ONORE VIRTÙ
GLORIA E SAPERE
TUTTO È RIPOSTO IN TE
BELLINI.

La sua sorpresa e la sua commozione furono grandi nel leggerle uscendo dalla stanza, come fu tenera ed affettuosa la gratitudine che mostrò ai compagni, abbracciandoli tutti l'un dopo l'altro. Volle un giorno anche desinare in comunità, occupando il posto che aveva quando era alunno; e le ovazioni ch'ebbe possono bene immaginarsi, ma descriversi non certo. Egli amava ripetere spesso che il contento provato in quella giornata non l'avrebbe mai dimenticato. Lo rivide ancora il suo vecchio maestro Zingarelli, e con l'ineffabile gioia di trovare in lui coronate le sue fatiche! Bellini non lasciava di visitarlo due volte al giorno, contentissimo di tributargli questo pubblico attestato

di rispetto e di devota riconoscenza. Una volta gli disse: «Io di nulla vi sono più tenuto, mio ottimo maestro, di nulla più che dei vostri rigori, ed anche, permettetemi che ve lo dica, dei modi burberi che usavate con me. E me lo ricordo bene quel triste giorno che mi faceste versare amarissime lagrime, quando mi diceste *che io non ero nato per la musica!* Ebbene... vi dimando perdono se l'indocilità della natura giovanile non mi faceva mostrar grato a tante vostre amorevoli cure; ma, credetemi, la mia riconoscenza sarà eterna per voi. Da voi riconosco quel poco che so. Son certo che più mi avra giovato il nome di vostro discepolo appresso gli stranieri, che il mio scarso ingegno e il mio poco valore». Lo Zingarelli, tutto commosso, si levò dalla sedia e l'abbracciò due volte, ed era veramente bella e commovente quella scena di reciproche tenerezze!... Nel tempo della sua breve dimora in Napoli venne nominato Accademico della Reale Società Borbonica, nel ramo delle Belle Arti.

Dopo qualche settimana, parti per la Sicilia per rivedere la sua famiglia; e colà, in mezzo alle carezze domestiche, passò quaranta e più giorni. Io, che l'accompagnai in quel viaggio, che può dirsi il trionfo, fui testimone delle grandi ed entusiastiche accoglienze che gli fecero Messina, Palermo, e specialmente Catania. Dare minuti ragguagli e fare circostanziate descrizioni di tutto l'avvenuto in coteste città, durante il soggiorno di Bellini, sarebbe un andar troppo per le lunghe, ed a me resta ancora a parlare molto di lui e per cose di maggiore importanza.

Reduci in Napoli, egli ripartì subito per Milano. Fu questa l'ultima volta che io l'abbracciai! Passando per Roma, ove si rappresentava la *Straniera*, e per Firenze, ove cantavasi la *Sonnambula*, ap-

pena si avvertì la sua presenza in teatro, il pubblico l'accolse con grandissime acclamazioni. Ma mosse sollecitamente per Milano, dove, oltre le solite conoscenze, era premuroso di avvicinare il Mercadante, col quale volle unirsi in più stretta amicizia; e tutto il tempo che colà si trattenne, lo visitò ogni giorno per godere della sua artistica conversazione. Nell'agosto, andò in Bergamo ad assistere alla rappresentazione della *Norma*. L'opera ebbe splendido successo, come rilevasi dalle sue lettere al Romani ed al conte Barbò, nell'agosto di quell'anno. «Gli applausi, egli dice, furono assai spontanei ed universali; già s'intende che i cantanti ed il maestro furono chiamati sul proscenio, ec. ec.; solite cose... i cori assai bene, ed applauditissimi; l'orchestra così così...»

Da Milano passò a Venezia per scrivere l'opera del carnevale, per la quale gli si corrispondeva la somma di tredicimila franchi e metà della proprietà e dei diritti d'autore. L'argomento doveva sceglierlo Bellini, e scelse la *Cristina di Svezia*; ma poi, per consiglio, si disse, di una signora milanese, cambiò quel soggetto per l'altro della *Beatrice di Tenda*, che trasse da una tragedia romantica di Tebaldo Fores.

Esecutori furono la Pasta, la Del Sere, il Cartagenova e il Curio-

ni. Ma si diedero tali e tanti incidenti, sì pel libretto non consegnato a tempo dal Romani, sì per tanti altri intrighi teatrali, che la stagione era già molto inoltrata, e l'opera non era neanche a buon termine. A solo quindici giorni dall'andata in iscena, il povero Bellini esclamava: «Oh che gran fiasco prevedo!» Finalmente l'opera, andata in iscena molto più tardi del tempo stabilito, fu non solo freddamente ricevuta la sera del 16 marzo 1833, ma venne quasi universalmente disapprovata; sia per malumore contro Bellini, sia per una imprudente prefazione del Romani, e sia perchè i Veneziani dissero che Bellini si ripeteva, ed in molti luoghi di quest'opera aveva copiato se stesso (1). Alla nuova dell'infelice esito, fu più di ogni altro sollecito il Mercadante da Milano a dare al maestro quel meglio che può l'amicizia, i conforti amorevoli e non simulati; i quali tanto più effetto produssero sull'animo di Bellini, in quanto che venivano da chi, compagno nell'arte e nella gloria, aveva spesso veduto serena e qualche volta egualmente bieca la faccia della fortuna. Ma l'efficace conforto dovea nascere dal tempo; poichè non andò molto e la *Beatrice* venne festeggiata al pari di tutte le altre sue opere in ogni città, come egli stesso prevede (2); ed ovunque si

(1) Bellini, come tutti quelli che hanno l'impronta del genio, ha l'impronta sua, lo stile che gli è proprio: insomma, in tutte le sue opere, egli serba sempre la sua fisionomia, qualunque sia il genere che imprenda a trattare. Egli è vero che qualche volta si ripete; però questo gli accade nel modo stesso che avviene a tutti i compositori, quando han trovato la maniera loro individuale di fare.

(2) Qui può trovar posto la lettera che Bellini scrisse ad un suo compagno di Collegio, al compianto maestro Boruaccini in Ancona, in data del 21 maggio 1833. L'abbiamo trovata in una Biografia del Bellini scritta dal professore P. Polidoro. Eccola:

« Mio caro Boruaccini,

« Tutte le mie fatiche per Venezia sono state

sparse al vento: avrai saputo il solenne fiasco della mia *Beatrice*. Potrei addurre in iscena il mal umore del pubblico pel gran ritardo; certi articoli preventivi nel giornale; un avvertimento di Romani nel suo libro che pute di carnefice in tutti i punti; ma tali ragioni ora sarebbero intempestive. Altro non mi consola per ora che la seconda recita della *Beatrice* portò all'impresa un terzo di biglietti di più dell'introito della prima rappresentazione, e nella terza il doppio: il Lanari, che credeva far ancora di più col *Temerario*, ieri sera è stato c.....o. Sabato e domenica si darà la *Beatrice* ed aspetteremo l'esito. Il tempo poi risponderà a tutto. La *Zaira* trovò la sua vendetta ne' *Capuleti*, la *Norma* in sé stessa; chissà che ne sarà della *Beatrice*... In l'amo al pari delle altre mie figlie, spero di trovar marito anche per essa... »

cominciarono ad ammirare ed applaudire i cori, le stupende arie, il terzettino *Angel di pace all'anima*, il maestoso finale, il quintetto, nel quale la narrazione fatta da Orombello della tortura è sì patetica e vestita di melanconica melodia, e la svariata passione di Beatrice e del Visconte espressa con tanta verità, bellezza e dignità. Non si apponeva male Bellini, quando a molti suoi amici diceva: «Avrò potuto errare e non accorgermene, ma la coscienza mi accerta che non ho fatto lavoro del tutto indegno delle scene (1)».

La fama di tanti trionfi lo fece invitare in Londra per concertare e dirigere due delle sue opere, e quindi a Parigi per comporre una nuova pel teatro Italiano, ed un'altra per la Grand'Opera Francese. Accettò le prime offerte, e quasi presago di non potere adempire l'ultima, la rimandò ad un tempo posteriore. Partì per Londra (2) in compagnia di Giuditta Pasta; e sul finire del maggio 1833 i severi Inglesi applaudirono con fanatismo la *Norma* e la *Sonnambula*. Il giovine compositore, acclamato da tutti, era divenuto il favorito dell'aristocratica società inglese. La graziosa Regina gli fece dono di un ricco anello, e da una principessa Bonaparte ebbe un pugnale ornato di pietre preziose.

Ritornato in Parigi nel 1834, venne da tutti gli artisti accarezzato, ed a preferenza da coloro che dovevano eseguire la sua musica, e che si sottomettevano alla sua volontà e ne secondavano anche i più piccoli capricci. Sapeva poco o nulla di francese, e ridevasi degli svarioni che gli uscivano di bocca. Una

volta scandalizzò Madame Gibus, moglie del celebre cappellaio inventore del cappello che porta il suo nome, perchè, entrato nella bottega di lei, chiese in francese un cappello di feltro, con una equivoca variante. Un'altra volta, essendo sulla scena, e sentendo affermare cosa non vera, esclamò: *C'est une bugie!* Erano nei ch'accrecevano il fascino che esercitava su tutti. Ma lo amava specialmente il vecchio maestro Cherubini, non meno che Gioacchino Rossini. La sincera amicizia che nacque tra questi due eletti ingegni fu profonda, inalterabile e degnissima di essere notata nella storia. Bellini assiduamente lo visitava tutti i giorni, e quell'ammirazione pel grand'uomo, nata in lui poi ch'ebbe udita la *Semiramide*, siccome in principio di questa Biografia è detto, tutt'altro che scemare, ogni dì più si accrebbe, e diventò adorazione, quando ebbe studiato meditato il *Guglielmo Tell*.

In una lettera, a me diretta in data del 15 maggio 1833, scrisse: «Io sento il *Tell* per la trentesima volta, e sempre più mi convinco che noi tutti compositori del giorno (niuno escluso) non siamo che tanti pigmei vicino al colosso maestro dei maestri. Io reputo il *Guglielmo Tell* la nostra *Divina Commedia*, una vera epopea; nè so comprendere come ognuno che ama e coltiva la musica non si prostri innanzi a questa più che sublime, divina creazione, a questo miracolo dell'arte. In tutti i miei studi giornalieri non sono mai diviso dal mio *Guglielmo Tell*». Magnifico e non perituro giudizio, che onora immensamente più Bellini che Rossini, assiso come questi trovai nel più alto posto dell'arte (3). Ed a me,

(1) Per una minutissima storia aneddotica della *Beatrice*, come dei pettegolezzi del permaloso poeta, v. M. SCHIRILLO, *Note aneddotiche e critiche*, pag. 100 e segg.

(2) Prima di lasciar l'Italia mi fece prezioso

dono del suo bellissimo ritratto ad olio, opera di Pelagio Palagi; la qual tela forma ora parte della collezione che regalai al Collegio (Vol. I, pag. 139, 141).

(3) A proposito del *Guglielmo Tell* mi piace

che gli suggeriva di onorare sempre il Rossini, tanto perchè era l'altissimo maestro del secolo cui lasciava in eredità il suo gran nome, quanto perchè poteva essergli di molto giovamento, egli così rispose: « Tu mi consigli di esser devoto a Rossini, di amarlo, di rispettarlo, di rendergli omaggio; ma sappi, caro Florimo, che per me amar Rossini, stimarlo, tributargli ammirazione, venerazione e rispetto, non è arte, ma è un vero sentimento, un sentito bisogno del mio cuore ». Ma dell'umiltà di Bellini, che già tutto il mondo lodava come uno dei primi compositori nel ritrarre le gentili ed amoroze passioni, ond'è costituita principalmente la vita dell'animo umano, non è questa l'unica prova, chè anzi egli pareva rallegrarsi ogni qualvolta poteva palesare a chi e quanto dovesse della propria gloria. Intorno a che toccò al maestro Mayr un invidiabile onore, in una lettera che Bellini scrisse al Colleoni, della quale riporterò questo brano: « Ho provato piacere nel leggere le belle osservazioni sul Palestrina del mio caro e tragico maestro Mayr, che ti prego di abbracciare affet-

tuosamente da mia parte, e di ripetergli che il mio cuore deve la sua maniera di sentire allo studio che io feci delle sue sublimi composizioni, piene di espressione e di lagrime. Digli che qui in Parigi non v'è discorso musicale, in cui il suo nome non venga ricordato con onore (1) ».

Intanto, stabilito coi direttori del teatro Italiano il prezzo di dodicimila franchi ed il terzo dei diritti di proprietà, si era dedicato a tutt'omo a comporre i *Puritani* con poesia del conte Pepoli. Trassero il soggetto da una commedia di d'Ancelet, che a sua volta era stata tratta dal romanzo di Walter Scott. Lusingato dai Parigini, che applaudivano in modo entusiastico la *Sonnambula*, volendo conservare il prestigio del nome colla novella opera che scriveva pei Francesi, ed ivaso da un santo amor proprio di dover gareggiare col Mercadante e col Donizetti, che in quella stagione scrivevano parimente per lo stesso teatro Italiano, si mise con indefesso studio ed applicazione al compimento di quell'opera, che doveva essere per lui, sventuratamente!, il

anche qui ripetere ciò che con vera soddisfazione intesi dirmi da Luigi Ricci in Praga nel 1858 e dal fratello Federigo in Parigi l'anno 1867:

« Noi consideriamo questa immensa opera di Rossini come un *Dizionario musicale*. In tutti i nostri dubbi, in tutte le nostre esitanze, ricorriamo subito al *Guglielmo Tell*. Egli ci mette nella via del vero e come modello da imitarsi, e con la sicurezza di non andare mai errati ». Come è bello questo spontaneo elogio al gran compositore, tributato da due egregi maestri che occuparono un sì cospicuo posto nell'arte!

Ed ora, che mi trovo a parlare del *Guglielmo Tell*, piacemi qui, comechè un po' fuor di posto, riportare due graziosi aneddoti di Rossini. Terminata la prova generale, il gran maestro usciva dal teatro attorniato da una folla di persone, che gli elogiavano e portavano a cielo quella di vina musica. Una gentile dama francese ad alta voce lo chiama a nome, apostrofandolo così: « De tout mon cœur je vous félicite, mon cher M. Rossini, parce que je me suis aperçue que dans votre *Guillaume Tell* vous avez écrit tant de très-jolies petites choses, vraiment de très-jolies petites choses... » Il Rossini con quella sua aria burlesca e quel suo sogghigno ironico, che sapeva assumere quando l'occasione gli si presentava favorevole, fissan-

do la dama, dopo un'affettata riverenza, così le rispose: « C'est bien à vous, chère dame, c'est bien à vous de m'encourager comme ça; » e le volò le spalle.

Un'altra volta un signore inglese, che lo visitava spesso, voleva persuader lui, che non andava più al teatro, di recarsi all'*Opéra* per sentire il *Guglielmo Tell*, molto ben rappresentato, come l'inglese gli assicurava. Egli rispose: « Non ci andrò affatto, per una semplicissima e convincentissima ragione ». — « Quale? » interrompendolo, riprese a dire l'inglese, allungando il collo più del regolare. Ed il maestro immantinente: « Pour la simple raison, mon cher ami, que je n'aime pas la vieille musique ». L'inglese alla sua volta, facendo col collo un movimento in perfetta opposizione al primo, rispose *yes, yes...* Questi due graziosi aneddoti a me racconto lo stesso Rossini, che si compiaceva ripeterli spesso, sganasciandosi dalle risa.

(1) Qualcuno, in questi ultimi tempi, ha voluto sparlarci, come di tante altre cose, anche dell'amicizia del Bellini col Rossini; ma li ha confutati trionfalmente il nostro amico Scherillo nella terza delle sue *Belliniane, conversazioni col Florimo*, pubblicate nell'*Illustrazione Italiana* del settembre 1882.

canto del cigno. Terminata che fu, la rimise al Rossini come direttore del teatro Italiano, accompagnandola con una modestissima lettera, così concepita: «Eccovi il povero mio lavoro terminato, che vi presento, sommo maestro mio: fate di esso il meglio che vi aggrada: togliete, aggiungete, modificate il tutto, se lo credete, e la mia musica guadagnerà sempre (1)». Comprendo che questo parrà incredibile a molti, che si vergognerebbero di sottoporre all'altui giudizio le loro opere. Ma Bellini, già in possesso della gloria, si compiaceva di palesare a tutti per iscritto ed a voce cotesto suo tratto. Il Rossini con commosse parole lo narra in una lettera che scrisse al suo amico Pietro Folo romano (2). Questo grande maestro, perchè teneramente lo amava come amico e come padre, e prendeva cura affettuosa dei suoi trionfi, non mancò di dargli salutari consigli, che gran giovamento recarono allo spartito intero; e fra gli altri pregevole fu quello (come Bellini stesso mi scriveva) di dividere l'opera in tre atti, e di far terminare il secondo al duetto di baritono e basso, come pezzo che non potea mancare di sicuro effetto (3). L'opera venne rappresentata la sera del 25 gennaio 1835. Gli

esecutori furono: *Giorgio* — Luigi Lablache; *Riccardo* — Antonio Tamburrini; *Arturo* — Giambattista Rubini; *Elvira* — Giulia Grisi; *Enrichetta* — Madama Amigo. L'esito corrispose all'universale aspettativa. Il successo fu veramente splendido, il trionfo solenne e compiuto. Il nome di Bellini fu portato a cielo: i più insigni nell'arte musicale furono a tributargli omaggio: le più illustri Accademie vollero dargli un attestato di lode ascrivendolo a socio. L'indomani della prima rappresentazione il *Boulevard des Italiens*, ove era la sua dimora *aux Bains chinois* (ora demolita), veniva ingombro da immenso numero di carrozze; e le più eleganti e distinte signore dell'aristocrazia ed i più eminenti personaggi correvano ad offrirgli corone di fiori. Dopo cinque giorni, cioè il 30 gennaio, venne dal Re de' Francesi (a ciò spinto dalla regina Maria Amalia che ne parlò al Thiers, allora ministro dell'interno) decorato dell'Ordine della Legion d'Onore, e tra i maestri di quel tempo, dopo il Rossini, l'Auber e il Meyerbeer, fu dei pochissimi che meritavano tale onorificenza. Luigi Filippo ebbe la felice idea di mandargliela in teatro, come sul campo ove l'avea guadagnata; ed al Rossini, che a

(1) Questo brano è letteralmente trascritto da una sua lettera, che da Parigi mi scrisse in data del 14 dicembre 1834.

(2) Questa lettera è posseduta dal signor Cicconetti, il quale per mezzo del Folo ottenne dal Rossini le notizie che da lui desiderava intorno a Bellini.

(3) In prova piacemi riportare ciò che mi scrisse da Parigi in data del 4 marzo 1835, cioè quaranta giorni dopo la comparsa dei *Puritani*, parlando del gran maestro, che non mai lasciava di occupare un posticino nelle sue lettere:

«A Rossini piacque il mio carattere franco e sincero, e si affezionò a me. Io lo visitai spesso, e sì in pubblico che in privato non mai lasciai di testimoniargli ammirazione, sentita stima e rispetto. Soventi gli dimandai dei consigli sulla mia opera, e fu cortese e compiacentissimo a darmeli con amicizia ed affezione. Venne il successo dei *Puritani*: restò lo stesso,

e posso dirti che prende sempre vivo e vero interesse per la mia carriera. Mi consiglia in tutto con sommo giudizio e pel mio bene, sì per le scritture propostemi in Napoli, sì per quelle che qui mi offrono, ed in tutte le circostanze mi si è mostrato favorevole. Non lascia però di ripetermi spesso di pensare ora alla Francia, ove un'opera (se piacerà) mi frutterà sei volte più di gloria e di danari. Finalmente mi ha promesso che mi assisterà se dovrò scrivere un'opera in francese, perchè la prosodia di questa lingua mi assicura esser cosa da perdere la testa. Insomma egli mi ama davvero e mi ama schietto, senza mistero nè composizione diplomatica: ed è perciò che sento per lui sincera e leale affezione non solo, ma una simplice riverenza. Vuoi inoltre sapere l'ultima espressione?... lo sono tanto sicuro dell'amicizia di Rossini, quanto lo sono della tua, mio caro Florindo. Tu sì giustamente entusiasta di lui, vorresti restar solo a dubitarne!...»

me lo disse, venne affidato l'incarico di presentargliela. Più tardi il Re di Napoli lo decorò della croce dell'Ordine di Francesco I.

Senza dilungarmi in una minuta descrizione dell'opera *I Puritani*, dirò solo che in essa il Bellini segnò un progresso immenso nella sua maniera di comporre, e, come scrisse il Fétis, un progresso incontrastabile sotto il rapporto dell'arte. Vi si ammira un'orchestrazione più elegante, più variata e più accuratamente elaborata e nutrita, ove quelle armonie si fondono sì bene con le melodie, che ne risulta un insieme meraviglioso. Nè è da passare inosservato con quanta arte, conservando la semplicità italiana, siasi mantenuto nelle proprie forme, concedendo ai Francesi quel che la cortesia non lascia negare a qualsivoglia ospite, il quale suole consentire agli usi stranieri quanto gli comportano i patrii (1).

Il giorno dopo l'andata in iscena de' *Puritani*, Gioacchino Rossini

(1) Io conservo una lettera del maestro Auber, scritta al Bellini la dimane del successo dei *Puritani*. Eccola:

« Mon aimable Maestro,

« J'ai été ravi en entendant votre ouvrage, qui est un beau fleuron à ajouter à votre couronne, déjà si riche ! Ne vous ayant pas trouvés chez-vous, recevez donc ici mes compliments et mes remerciements pour la bonne soirée que vous m'avez fait passer.

« Mille et mille bonjours.

« Dimanche, 26.

« AUBER ».

Ed un'altra dell' egregio compositore conte Gallemborg:

« Mon cher Bellini,

« Les grandes beautés musicales dont votre nouvel ouvrage est si richement parsemé, m'ont causée la plus vive émotion, et je vous avoue franchement que si je ne parcourrais un tout autre champ, léger et futil, dans la région musicale, je jeterais ma plume au feu après avoir entendu vos *Puritains*. Continuez toujours ainsi, et le laurier ne sèchera jamais pour vous.

« Adieu, et croyez-moi

« Paris, 26 janvier 1835.

« votre dévoué ami
« GALLEMBERG ».

FLORIMO — La Scuola Musicale di Napoli

scriveva al suo amico, avvocato Filippo Santocanale, a Palermo:

« Pregiatiss. sig. Santocanale,

« Sapendo quanta affezione lei porta al comune amico Bellini, mi fo un piacere d'informarla che l'opera da questi composta per Parigi, i *Puritani di Scozia*, ebbe un felicissimo successo. Cantanti e compositori furono due volte chiamati sul palcoscenico (2), e devo dirle che a Parigi queste dimostrazioni sono rare, e che il solo merito le ottiene. Lei vede che le mie profezie si sono realizzate, e con sincerità al di là delle nostre speranze. Vi è in questo spartito progresso notabile nello strumentale; però raccomandate quotidianamente a Bellini di non lasciarsi troppo sedurre dalle armonie tedesche, e di contare sempre sulla sua felice organizzazione per le melodie semplici e piene di un effetto vero. La prego far parte al mio buon Caserano del successo

Il Donizetti, che trovavasi in Parigi a dirigere le ripetizioni del *Marino Faliero*, scrisse a Felice Romani, secondo che riporta il Pougis:

« Mon cher Romani,

« J'arriverai tard, mais mieux vaut tard qu' jamais. Le succès de Bellini a été très-grand, malgré un libretto médiocre; il se maintient toujours, bien que nous soyons à la cinquième représentation, et il en sera ainsi jusqu'à la fin de la saison. Je t'en parle, parce que je sais que vous avez fait la paix. Aujourd'hui, je commence les répétitions de mon côté, et j'espère pouvoir donner à la fin du mois la première représentation. Je ne mérite point le succès des *Puritains*, mais je désire ne point déplaire.

« DONIZETTI ».

(2) Che differenza co' tempi moderni! Pare che le chiamate vadano in ragione inversa del merito dell'opera! Rossini per l'*Otello* fu chiamato all'onore del proseno *una sola volta* (Napoli, 1816); Bellini per *Puritani*, *due volte* (Parigi, 1835); Donizetti per *Lucia*, *tre volte* (Napoli, 1835)!!! Oggi invece *venti* chiamate si possono considerare quasi come un insuccesso! e spesso opere che muoiono prima di nascere, procacciano agli autori cinquanta, sessanta e fino a ottantatré chiamate, com'è avvenuto, or fa un anno, a Bologna! Che vuol dir questo? Risponda chi vuole.

di Bellini, e gli dica che gli assicuro essere i *Puritani* lo spartito di Bellini il più completo che egli abbia sino ad ora composto.

« GIOACCHINO ROSSINI (1) ».

La direzione dell'Opera rinnovò vivamente le pratiche, per persuaderlo a comporre per la Grande Opera Francese a vantaggiosissime condizioni: ma egli, pel vivo desiderio di ritornare in Italia, accettò le offerte che gli vennero fatte dalla Società d'Industria e Belle Arti di Napoli, assuntrice della impresa del teatro S. Carlo, di scrivere cioè due opere pel nostro massimo teatro negli anni 1836 e 1837, pel prezzo di novemila ducati netti, riservando a sè la proprietà dello spartito ed i diritti d'autore. Posseggo ancora una lettera del Castil-Blaze al Bellini, colla quale lo invitava ad andare a comporre pel teatro di Madrid; ed è questa:

« Paris, le 24 octobre 1834.

« Mon très cher maître,

« Je suis chargé de vous faire des propositions, pour aller à Madrid, l'année prochaine, écrire deux opéras et diriger l'exécution de ceux que vous avez déjà faits. Si cela peut vous convenir, veuillez bien m'en informer et nous aurions alors une entrevue pour régler les conditions de ce voyage. C'est le directeur qui m'a écrit, je le connais particulièrement, je vous ai guetté à Paris et n'ai pu vous saisir à la volée. Vos ouvrages font fureur à Madrid; j'en ai parlé dans la *Revue de Paris* de dimanche dernier.

« Agréez, je vous prie, mon cher maître, les nouvelles assurances de

mes sentiments d'amitié et d'admiration.

« Votre très-dévoûé

« CASTIL-BLAZE

« rue de Buffault n.º 11 ».

« Je n'ai pas besoin de vous rappeler que vous pouvez me répondre en italien ».

Mentre che tutti prendevano diletto, ascoltando ed ammirando le sue composizioni, egli, che amava la pace della solitudine, sola amica delle anime delicate e generose, fuggendo i rumori della capitale, si era dopo alcuni mesi rincantucciato in Puteaux, villaggio presso Parigi, a poca distanza dalla riva destra della Senna, per potere colà, in un'atmosfera più pura ed in una calma beata, riposarsi dalle provate emozioni e meditare nei giornalieri suoi studi le novelle creazioni che doveva rivelare al mondo musicale,—ma che sventatamente scesero con lui nel sepolcro! Quel soggiorno sembrava da prima che si confacesse alla sua gracile complessione; ma, verso il settembre, gli si manifestarono i primi sintomi di quella malattia intestinale, che qualche anno prima poco mancò non l'uccidesse in Milano. Era questa volta accompagnata da una diarrea, ricalcitante a tutti i rimedi dell'arte salutare, la quale, dopo il quindicesimo giorno da che era comparsa, cambiata natura e divenuta d'indole infiammatoria, in poco tempo, dal 15 al 21 settembre, fece perdere ogni speranza di salute.

I legami santissimi del cuore, i soli che fanno dolorosa la morte, occupavano i pensieri di lui; e negli ultimi momenti, in un eccesso di delirio, quasi testimoni delle più tenere sue affezioni, chiamava incessantemente la madre che lo consolasse

(1) Edita nel giornale di Napoli *L' Omnibus* de' 28 marzo 1835, anno III.

di un abbraccio; e: « Dov'è mio padre, diceva, dove sono gli amici miei?... » Evoltosi al maestro Carafa, assiso al capezzale del suo letto, lo pregava che scrivesse subito a Florimo in Napoli, perchè si recasse prontamente a vederlo, altrimenti lo troverebbe morto. — O Bellini! Se dopo tanta gloria ti fosse stato concesso di spirare l'ultimo fiato fra le braccia de' tuoi cari, quale morte sarebbe stata più bella della tua?... Ma i tuoi occhi cercarono invano le sembianze del padre, le tue labbra cercarono invano quelle di tua madre! La madre lontana non potè raccogliere il tuo ultimo anelito, e comporre il tuo freddo corpo! E gli amici tuoi, che ti furono compagni nei primi anni, non ebbero il conforto di darti l'ultimo addio! Ma la memoria di te non li abbandonerà giammai; chè, se ogni altro ricordo tacesse, di te parlerebbero eternamente questi luoghi, ove insieme vivemmo gli anni della gioventù! Di te ci ricorderà sempre ogni angolo d'Europa, perchè in ogni angolo di essa tu sarai onorato e celebrato; e noi andremo superbi di averti conosciuto, d'essere stati gli amici ed i compagni tuoi, di te che sei una tra le più singolari glorie dell'età nostra. Le generazioni venture ti tributeranno sempre amore e rispetto, e tu sarai venerato ed amato fino a che gli uomini avranno cuore, fino a che una sola delle tue melodie aleggerà su questa valle di lagrime! (1)

Bellini cessò di vivere il giorno 23 settembre del 1835, alle cinque pomeridiane! (2)

(1) Dal maestro cav. Carafa, che, dopo la catastrofe, in tempi diversi, io rividi per ben sette volte in Parigi, ho inteso ripetere sempre, non senza emozione di entrambi, l'ultimo funestissimo periodo di vita del povero amico mio; perchè, diceva il Carafa, « le grandi sventure bisogna ricordarle sempre, per ripeterle poi come per sollievo dell'anima, quando le circostan-

« Silenzio pose a quella dolce lira,
E fece quietar le sante corde,
Che la destra del Cielo allenta e tira ».

Alla *Mairie* di Puteaux fu inscritto questo atto di morte:

« Décès 1835 46
Décès
Bellini Vincenzo
le 23 septembre 1835.

« *Mairie de Puteaux.*
Extrait du Registre des Actes de
Décès pour l'année 1835.

« L'an mil huit cent trente-cinq, le vingtquatrième jour du mois de septembre, à dix heures du matin, par-devant nous, Julien Guillaume Jérôme, Maire et officier de l'état civil de la commune de Puteaux, canton de Courbevoie, arrondissement de Saint-Denis, département de la Seine, sont comparus les sieurs: Jacques Louis Huché, âgé de cinquante-trois ans, journalier, et Joseph Hubert, âgé de trente-sept ans, jardinier, tous deux domiciliés en cette commune et amis du défunt ci-après nommé. Lesquels nous ont déclaré qu'hier, à cinq heures du soir, est décédé en la maison du sieur Legigan, Quai Royal, en cette commune, *Vincenzo Bellini*, âgé de trente-deux ans, professeur de musique, célibataire, né à Catania en Sicile. Sur quoi, nous, officier de l'état civil sur-nommé, après nous être transporté, accompagné des déclarants, au domicile où se trouve le corps du défunt, nous nous sommes assuré du décès. En foi de quoi nous avons dressé acte, qui a été transcrit sur les deux

ze all'uopo si presentano favorevoli ed a proposito ».

(2) Non mancarono i consueti fabbricatori di favole a mettere in voce un qualche sospetto di veleno; ma svanti qualunque dubbio, dopo l'esame del cadavere eseguito per ordine del re Luigi Filippo.

registres et signé par le déclarants
et nous après lecture.

« Puteaux, le 3 février 1874.

Suivent les signatures.

« Pour copie conforme
Le Maire
Signé — BLANCHE (1) ».

Minuziosi ed importanti ragguagli su tale luttuoso avvenimento ci ha offerti il barone Aymé d'Aquino, plenipotenziario di Francia, scrivendoci, una volta che fu di passaggio per Napoli, questa gentile lettera :

« Mio caro Florimo,

« Mi avete chiesto la relazione di ciò che vi raccontai sulla morte di Bellini. Io credo di non poter far di meglio che di mandarvi qui appresso la copia d'un mio giornale di quel tempo.

Paris, septembre 1835.

« *Le 11.* — Le bruit court que « Bellini est malade à Puteaux (où « je l'ai vu ces jours-ci). Je le trou- « ve au lit. Il a, me dit-il, une légère « dysenterie et qu'il ne tarderait « pas à revenir à Paris. A ce mo- « ment parait Mme Lewis, que je « connaissais sous le nom de Mlle « Olivier. Elle gronde avec aigreur « le malade, en disant qu'il lui faut « un repos absolu. Le reproche m'é- « tant évidemment adressé, je « prends congé. Je raconte ma vi- « site à mon oncle Carafa et à tous « nos amis.

« *Le 12.* — Je retourne à Pu- « teaux. A travers la grille de la « maison, le jardinier se montre, « mais la consigne est donnée. On « ne reçoit personne.

« *Le 13.* — J'y retourne avec « Mercadante; même consigne.

« *Le 14.* — Carafa se fait passer « pour médecin de la Cour. Il par- « vient jusqu'à Bellini qu'il trouve « au lit.

« *Le 22.* — Ces jours-ci personne « n'ayant pu voir Bellini, le mé- « contentement de ses amis éclate, « ce soir, chez Lablache. On parle « même de faire intervenir le Pro- « cureur de Roi...

« *Le 23.* — Avant à aller passer « la journée à Rueil chez ma bel- « le-sœur, je pars à cheval de bonne « heure. Au pont de Courbevoie je « m'arrête à Puteaux. Le jardinier « est toujours inflexible. Dans la « journée un orage épouvantable é- « clate, et à 5 heures dix minutes « environ, tout trépané par la pluie « battante, je frappe à la maison « de Mr. Lewis. Pas de réponse. Je « pousse la grille et elle cède. Après « avoir attaché mon cheval, je pé- « nètre dans la maison qui parait « complètement abandonnée. Je trou- « ve Bellini sur le lit semblant en- « dormi.... mais sa main est glacée. « Je ne puis croire à l'affreuse vé- « rité.... Le jardinier rentre et me « raconte que le *Signor Bellini* a « rendu le dernier soupir à 5 heu- « res, et que Mr. et Madame Lewis, « étant partis pour Paris, il avait « dû sortir pour appeler du monde « et avoir des cierges.... Affolé, éper- « du, je me rends en toute hâte chez « Lablache, rue des Trois frères, d'où « la fatale nouvelle se répand dans « Paris. Le soir je rencontre, chez « le general Manhés, Mercadante « avec Donna Sofia. Nous sommes « tous costernés. Survient Giulio « Alary. Il nous indique une tou- « chante mélodie, dont Garofolini « vient de composer les paroles:

(1) Fu pubblicato la prima volta dal signor LEON ESCOFFIER nell'*Art Musical*, del 12 febbra-

io 1874, anno VII.

« Piangi, Catania misera,
« E teo pianga il mondo, ec. »

« Chi più di voi, mio caro Florimo, può comprendere come, dopo tanti anni, pensando a quel fatale avvenimento, sia il mio cordoglio vivace?..

« Il vostro aff. mo e dev. mo amico
« AYMÉ D' AQUINO »

La tristissima nuova dell'immatura morte rapidissimamente si diffuse per ogni dove, e tutti coloro, che avevano ammirato le sovrane melodie, piansero l'irreparabile perdita. Il giorno 23 settembre di quell'infausto anno sarà segnato a bruno nella storia della musica. A me scrisse parole commoventi Maria Malibran, quando seppe la funesta dolorosa novella (1). Il Rossini dichiarò perdita immensa per l'arte l'immatura morte di Bellini, e vinto

(1) Ed a' piedi della sua lettera in un PS. scriveva: « Questo fatalissimo giorno 23 settembre sarà giorno funesto e di tristissima ricordanza negli annali del Teatro Italiano !!! ». E ai 23 settembre del 1836, appunto un anno dopo, moriva in Manchester, per una caduta da cavallo, Maria Malibran!...

(2) Quanto il Rossini abbia fatto all'annuncio della luttuosa novella, si può vedere in questa lettera da lui diretta al Santocanale:

« Pregiatissimo amico,

« Ho il dolore d' annunziarvi la perdita del comune amico Bellini. Questo infelice giovane spirò venerdì 23 andante, alle ore 5 pom. Una dissenteria, sempre crescente sino all'infiammazione, durante diciotto giorni, rese ogni risorsa della Facoltà inutile. Se sono inconsolabile per la perdita dell'amico, lo sono del pari nel pensare alla pena che vi recherà questa mia, e al dolore che proveranno i suoi genitori. Tutta Parigi lo piange, e se nelle disgrazie di questo genere (che sono irreparabili) evvi qualche compenso, certo è che la dimostrazione d'un popolo istruito ed incivilito, come il parigino, debbono alleviare di molto le nostre pene. Io l'ho amato ed assistito in vita e vado a dirvi ciò che ho fatto dopo la sua morte, onde ne restate conto alla sua famiglia, e senza perder tempo. Arrivai dalla campagna ove passai l'estate, poche ore dopo la morte dell'amico: trovai già che il giudice di pace aveva messo il suggello su tutti gli effetti appartenenti al defunto. Si è fatto imbalsamare il corpo di Bellini, ed ho fatto mettere il cuore a parte, parimente imbalsamato, cosicchè se i parenti o la città natale volesse il corpo o il cuore, tutto sia conservato. Si è fatto il processo verbale dell'autopsia, che vi compiego in

da profondo dolore, ne pianse (2). Il vecchio maestro Zingarelli, all'udire dalla mia bocca lo sventurato annunzio, con un accento straziante, che la sua canizie rendeva più solenne, esclamò: *Ah! fossi io morto invece; l'arte nulla avrebbe perduto!* — parole che resteranno a monumento imperituro della grandezza d'animo di quel venerando vegliardo, che mostrava come nel suo cuore l'arte stesse innanzi alla propria vita. Lo Spontini disse a me in Napoli nel 1837, che il teatro Italiano aveva perduto un colosso colla morte di Bellini. E non solo questi sommi, ma il pubblico intero volle mostrare in quanta riverenza tenesse Bellini, e come fosse atto di dovere il mostrare la immensità della perdita che faceva il mondo musicale. Parigi quella sera fece tener chiusi i teatri. Lo scultore

questa mia, onde conosciate il di lui male. Si è formata immediatamente una Commissione dei primi artisti di Parigi de' tre Teatri Reali e di cui sono presidente, per fare eseguire una Messa agli Invalidi, con tutta la pompa che si conviene ad onorare l'amico. I componenti sono i seguenti: Cherubini, Pàer, Carafa, Halévy, Habenek, Panzeron, Nourrit, Chaullet, Rubini e Traupenas. Ho già ordinato le circolari per aprire una sottoscrizione per elevare un monumento a Bellini, e col prodotto (pagate le spese dell'imbalsamamento e de' funerali, che saranno degni del defunto) potremo farci onore, e così risparmiare il danaro appartenente a' parenti dell'amico.

« Offrite i soli servizi alla di lui famiglia, e se non sarò il prescelto nella procura, il pregherete di lasciare qualche latitudine a colui che sarà incaricato di concedere alle persone ch'erano più affezionate a Bellini qualche piccolo oggetto appartenente al defunto, e beninteso che sia di pochissimo valore. Credo che la cerimonia avrà luogo il 2 ottobre.

« Maudandovi il modulo della procura, vi manderò il programma di quanto si farà; per ora vi dico che ho a mia disposizione tutti i cantanti della Grand'Opera, del Teatro Italiano e dell'Opera Comica: e vi dico con franchezza che tutti si fanno un piacere ed un dovere di far parte di questa solenne e dolorosa funzione. Non so se le emozioni in cui mi trovo, mi rendono chiaro nello scrivere; abbiate della indulgenza per me, e dite a' parenti ed agli amici che la sola consolazione che mi resta è quella di consacrare le mie cure ad onorare l'amico, il compatriota e il grande artista. Credetemi

« Vostro affez. amico

« GIACCHINO ROSSINI ».

1837

Dantan figlio corse a Puteaux ed improntò dal vero le forme del Bellini già morto, così provvedendo al desiderio dei lontani e delle future generazioni. Questa *maschera* di Bellini è stata in questi giorni mandata da Parigi dal barone di Sehniter all'antiquario Scognamiglio, perchè fosse conservata in questo Archivio. Il voto del generoso donatore è stato fedelmente adempiuto.

Cessato il primo momento di distordimento e di dolore, si pensò a tributargli quegli onori, di cui era meritevole. Riunitisi i maestri Cherubini, Rossini, Auber, Carafa, Mercadante, Pàer, Halévy, Panseron; e gli artisti Habeneck, Lablache, Tamburrini, Rubini, Nourrit, e i due direttori del teatro Italiano, Robert e Severini, ed infine l'editore Traupenas, tutti convennero di doversi fare solenni funerali, e prima pensarono al trasporto del cadavere a Parigi. Fu il 2 ottobre destinato a sì lugubre cerimonia. La chiesa degli Invalidi, destinata pel rito funebre, fin dalle prime ore del mattino fu occupata dai più illustri personaggi che abitavano Parigi, commossi da profonda mestizia. I lembi della coltre erano tenuti dai quattro sommi Italiani: Cherubini, Rossini, Pàer e Carafa. Si celebrò la Messa nel più religioso silenzio, e fra le meste armonie che eseguivano trecento cinquanta cantori diretti dall'Habeneck, ad un tratto Rubini,

Ivanoff, Tamburrini e Lablache intonarono un *Lacrimosa* alla Palestrina, sopra quella patetica melodia dell'ultimo finale dei *Purilani*: *Credeasi misera*, accomodata alla circostanza dal chiaro maestro Panseron (1). Allora da tutti gli angoli della chiesa si udì piangere e singhiozzare, nè vi fu cuore che non si commovesse a quell'assalto di dolore. Solenne riuscì questa cerimonia religiosa, e del pari imponente fu quella del trasporto del cadavere al cimitero del *Père Lachaise*. Un suono lugubre lungo tutta la strada, ed undici carrozze, con entro i più rinomati artisti italiani e stranieri, l'accompagnarono sino all'ultima dimora, ove, nonostante una diretta pioggia, si ascoltarono con pio raccoglimento gli elogi che di quel grande si recitavano. Tutti furono altissimamente commossi all'udirsi rammentare le virtù del Bellini, e quanto e per quali vie in poco tempo fosse salito in sì gran fama. Tutti piansero quando, sepolto il cadavere, videro trascinarsi presso la fossa il decrepito decano dell'arte in Francia. Cherubini, sostenuto dai maestri Auber ed Halévy, ed unite le proprie alle altrui preghiere, pieno gli occhi di lagrime, gittargli sopra un pugno di terra. Nè solamente alla tomba si arrestarono le dimostrazioni dell'affetto di Rossini per l'estinto (2); ma egli volle onorarne

(1) Il maestro dei maestri, Rossini, disse a me un giorno a Parigi che egli non avea mai udito quella melodia eseguita dal Rubini senza provare una forte commozione. — Il Panseron ebbe il delicato pensiero di farmi dono dell'autografo di questo suo pezzo, che io ho già donato all'Archivio del Collegio (vedi vol. II, pag. 129).

(2) È pregio dell'opera riportare qui una lettera che Luigi Lablache scrisse al suo amico Vincenzo Torelli a Napoli:

« Parigi, 10 novembre 1835.

« Mio caro Torelli,

« Riguardo al povero Bellini, ti dirò che ci occupiamo d'una sottoscrizione per le spese del

funerale e per erigergli un monumento, e che fino a questo giorno si sono incassati franchi 14,000. Il monumento sarà fatto dal migliore scultore esistente in Francia, signor Marocchetti, italiano. È impossibile dirti quello che fa Rossini per questa sottoscrizione. Ti basti sapere che due terzi della suddetta somma si debbono a lui, perchè non fa che girare, e quasi prende la gente per la gola, e gli obbliga a firmare; e ciò gli riesce facilmente, perchè in questo paese egli è onnipotente.

« Questa è l'epoca che fa conoscere Rossini come uomo, a vergogna de' detrattori del suo merito, spinti non da altro sentimento che dalla bassa invidia. Giudicane tu, mio caro Torelli: Rossini in questo momento è direttore del Teatro Italiano di qui; e cosa fa? Fa scritturare i

anche la memoria, proponendo una sottoscrizione per un monumento da erigersi a conservare le ceneri nel luogo ove venne sepolto. Primo a segnarsi fu il Rossini medesimo con ingente somma, e poi tutti gli artisti residenti a Parigi. Il re dei Francesi Luigi Filippo, la regina Maria Amalia, tutti i Principi Reali ed altri ancora vi contribuirono. In poco spazio di tempo erano raccolti venticinquemila franchi.

Il monumento funebre, eseguito dall'illustre scultore italiano Carlo Marocchetti al cimitero del *Père Lachaise* (1), rimase intatto fino al 1876, nel qual anno fu aperto, dovendosi trasportare le ceneri del grande Maestro alla madre patria Catania (2).

Bellini, i Donizetti, i Mercadante, e non solo permette che si dia la loro musica, ma gli assiste come padre, e coi suoi sublimi consigli, dai quali ritraggono non piccoli vantaggi. Se tu lo avessi visto, al momento che gli danno la nuova della morte di Bellini, piangere a calde lagrime, avresti detto con me: ecco l'uomo senza cuore! — poichè così viene chiamato da' suoi nemici. Cento volte ho avuto occasione di fare delle sottoscrizioni per degl'infelici che abbondano in questo paese, ed ho trovato Rossini sempre pronto, sempre disposto al bene.

«Perdona, caro Torelli, di essermi lungamente fermato su questo proposito, ma sentiva il bisogno di dire simile verità; ed a chi meglio dir-la che a un amico come te?»

«Il tuo affez. amico
«L. LACHACHE».

(1) Quattordici anni dopo, il celebre Federico Chopin, negli estremi momenti di sua vita, avendo perduto tutte le illusioni di felicità, e preparandosi da sè medesimo la tomba, con un piacere malinconico, pregava gli amici che l'attorniano che lo seppellissero al *Père Lachaise*, accanto a Bellini, ch'egli aveva amato tanto.

(2) Il Mercadante, il giorno dopo le esequie, mi scrisse da Parigi la lettera, che credo interessante qui riportare:

«Carissimo Florimo,

«Per alleviare in parte il tuo giusto dolore, vengo con la presente a descriverti la lugubre funzione di ieri, e nel tempo stesso per farti l'elogio di questa ospitale terra, che sola sa onorare il vero merito sì in vita che in morte. Ieri 2 si resero gli ultimi onori alla memoria del nostro caro e sventurato amico: v'intervennero i primi talenti di ogni classe riuniti in questa capitale: Cherubini, Rossini, Pàer, Carafa, Meyerbeer, Auber, Halévy, Herz, Niedermayer,

L'Italia fu piena di versi che compiangere il caro estinto, e fra gli altri fu scritta una cantica in terza rima dal chiarissimo Giuseppe Borghi, della quale piacemi riportare la seguente terzina:

«Ahi beate le sere allorchè intesi:
Viva il genio sican, Sicilia viva!
E quei che si dicean eran Francesi!».

Il maestro Donizetti scrisse un *Lamento* per la morte di Bellini con frasi davvero commoventi e su poesia piena di affetto. Il duca di Noja, Giovanni Carafa, che puossi dire con fondata ragione il vero mecenate di Bellini, volle che il Collegio di Musica, al governo del quale egli presiedeva, celebrasse nella chiesa di San Pietro a Majella son-

Berton, Bolla, Habeneck. Tutte le prime parti, orchestra e coristi della Grande Opera, dell'Opera Comica e degl'Italiani. Tutti accompagnano il convoglio sino al cimitero, e tratto tratto lungo la strada, ad onta di una dirotta pioggia, si trovavano delle bande militari che eseguivano dei pezzi ridotti delle sue opere. Rubini, Ivanoff, Lablache, Tamburini cantarono nella chiesa di Notre-Dame un quartetto a voci sole ricavato dal 2° finale de' *Paritani*. Nel cimitero vifurono sei orazioni funebri, l'una più interessante dell'altra; ma quella che più toccò il cuore fu del maestro Pàer. Nessuno fra noi restò cogli occhi asciutti; piangemmo tutti; la commozione fu generale, come generale era l'amore e la stima che si aveva pel trapassato. Si è aperta una sottoscrizione per inalzarli un monumento, che unito alla fama che meritamente godeva, ne tramandasse eterna la memoria alla posterità. Un busto sarà collocato nel Teatro Italiano; infinite composizioni si sono stampate in sua lode; Rossini si è condotto divinamente con vero interesse e cuore. Gli impresari del Teatro Italiano ed i Francesi tutti hanno gareggiato di dimostrazioni e di entusiasmo onde renderlo immortale. I suoi *Paritani* formano l'incanto e la delizia del pubblico, e si stanno concertando la *Sonnambula* e la *Norma*. Rasseghiamoci, mio caro Florimo, al destino più forte di noi, e conserviamlo sempre in cuore viva la memoria di un sì bravo ed ottimo amico: a noi miseri mortali altro non è concesso. Ama sempre

«Parigi, 3 ottobre 1835.

«Il tuo affez.
«MERCADANTE».

«PS. — Rossini è possessore di tutta la corrispondenza tua con Bellini, e mi ha detto che ha rilevato dalla stessa che lo consigliavi, più che da amico, veramente da padre, e perciò fa grandi elogi di te.

«Addio e vivi sano».

tuosi funerali. Lo Zingarelli, di sua spontanea volontà, assunse l'impegno di dirigere la musica ch'era di sua composizione, e venne eseguita da più di trecento professori tra sonatori e cantanti, e dallo stesso intero Collegio, che tutti uniti in un sol pensiero davano quest'ultimo attestato di affetto e di ammirazione al grande artista, all'amico ed all'infelice compagno. L'egregio Giuseppe Festa, uno dei più valenti direttori d'orchestra della prima metà del volgente secolo, guidava con magico effetto l'esecuzione strumentale. La messa fu preceduta da una sinfonia funebre da me appositamente scritta per la luttuosa circostanza, ove quella malinconica e religiosa melodia dell'introduzione della *Norma*, a varie riprese ripetuta, ricordava l'estinto e disgraziato giovane.

Il migliore elogio funebre fu composto e recitato con sentita emozione da Cesare Dalbono, in quel tempo ancor giovanissimo, ma già chiaro nella repubblica delle lettere, ed ora uno dei letterati più eminenti del paese, stato per ben venti anni a capo del Reale Istituto di Belle Arti in Napoli (1).

La vasta chiesa di San Pietro a Majella, parata di nero, risplendeva di mille ceri in bell'ordine distribuiti, a ornamento del modesto tumolo che nel mezzo si ergeva. Intervenero alla lugubre cerimonia il Conte di Siracusa, i Ministri di Stato, il corpo diplomatico, l'Accademia delle Scienze e Belle Arti, il Collegio Reale medico cerusico, l'altro de' *Nobili detto del Salvatore*, e quanti grandi e ragguardevoli personaggi anche stranieri qui trovavansi.

(1) Di questo elogio funebre mi son servito, quando mi è parso opportuno, in questa Biografia.

(2) Nicola Santangelo, che tanto amava e proteggeva le scienze e le arti ed i cultori di esse, e che allora era Ministro dell'interno e

Lo Zingarelli, che dirigeva la musica, fu visto versar lagrime, ed il rettore del Collegio, il reverendo Gennaro Lambiase, che avea educato Bellini, al momento della benedizione del tumolo, venne meno, sopraffatto dal dolore. Tutti gli alunni del Collegio, che non presero parte all'esecuzione della musica, coi veli del dolore al braccio e colle fiaccole funerarie, in mestissimo atteggiamento circondavano il catafalco. Erano presenti tutti gli amici della sua adolescenza, tutti i maestri del Collegio, i più chiari artisti e gli uomini più illustri della città per nascita, per sapere, per dignità e per gradi, concorsi tutti a rendergli un supremo tributo, che certamente sarà stato caro, più di qualunque altra splendida dimostrazione di onore, a quell'anima benedetta (2).

Il lutto di quella giornata preoccupò tutto il paese, tanto che alla rappresentazione della *Norma* che davasi la sera al San Carlo, si videro le signore tutte, con delicatissimo e spontaneo pensiero, venire abbrunate in teatro. L'opera, come si può bene immaginare, produsse dal principio alla fine un entusiasmo indescrivibile, e quella serata non andrà certo dimenticata nella storia teatrale ed in quella dell'arte.

A mano a mano che ho di sopra parlato delle varie musiche scritte da Bellini, non ho ommesso di parlare ancora partitamente degli altri pezzi di musica, scritti da lui separatamente in varie occasioni, come sinfonie pezzi religiosi, pezzi per camera, cantate ed altro. Nè ho trasandato di farne rilevare o le bellezze o la novità; ed oltre all'effetto che avean prodotto, ho in-

della pubblica istruzione, a domanda e premura del Duca di Noja, presidente della Commissione amministrativa del Collegio, autorizzò, con generoso entusiasmo, le ingenti spese fatte in quell'occasione.

dicato ancora come si dovessero considerare nella natura loro di coefficienti di tanti capolavori svoltisi progressivamente nella vita artistica di Bellini. Tutto questo ha riguardo soltanto coll'artista in quanto ad esso stesso, e non ponendolo ancora in relazione con l'arte in generale. Ma poichè dappertutto Bellini è tenuto siccome *riformatore della musica italiana e celebre compositore*, io sono obbligato a considerarlo in quello che si riferisce all'arte tutta quanta e additare il progresso che le imprese.

Adunque, tra i miglioramenti arrecati all'arte, le innovazioni che Bellini introdusse, a me pare che siano principalmente a notare le seguenti: aver posposti tutti quegli abbellimenti, i quali ad altro non servivano che ad impicciolire la grandezza del concetto generale dell'opera, facendo prevalere il concetto generale stesso, che sdegnava di essere ritardato nel suo svolgimento; ed aver ricondotto il canto a quel fraseggiare piano, maestoso, legato, che rappresenta non l'animo di uno che si distrae in pensieri minutissimi e rotti, ma di un uomo che coll' idee raddensate procede ad un compito ragionare ed alla naturale espressione degli affetti. Onde ben disse l'erudito Basevi, che nel canto del Bellini sembra che le note si corrano dietro l'una l'altra. Quindi, fatto sapiente uso delle dissonanze, le rivestì di una singolare soavità e tenerezza, creando un colorito e un andamento drammatico, che ben si addiceva allo spirito che avea preso ad informare

l'età ed i costumi. Così riuscito in una prova, non creduta possibile a vincere, seguì l'opera che un'immatura morte non gli permise di portare a compimento. Da ciò nasce ch'egli suole essere considerato come il rappresentante dell'antica Scuola italiana. Poichè, sebbene alcuna volta abbia questa piegato al contrappunto e siasi diletta delle studiate combinazioni armoniche, tuttavia quella fu opera transitoria di pochi e di brevissima durata; ma l'indole e la naturale consuetudine ne fu principalmente la melodia, che la differenziò dalla musica tedesca (1).

Nel primo periodo del volgente secolo, la poesia era poco considerata nelle opere teatrali, e veniva affidata a poeti che scrivevano più per mestiere, che per ottenere rinomanza e gloria, e si piegavano servilmente ad ogni esigenza di qualunque maestro, ed ai capricci e alle convenienze dei cantanti e delle cantatrici. Bellini vide a primo sguardo ove si sarebbe giunti così continuando, e si propose di mettere un argine a tali abusi, a tali radicali difetti, non permettendo che lo sfoggio delle note o la bravura dei cantanti affogasse la parola e la sua espressione. Perciò incominciò a volere nei libretti interesse drammatico per le situazioni e pel modo come erano sviluppate le passioni. Questo sistema, in sul primo apparire, fu inconsideratamente rigettato, perchè privo di quelle consuete forme convenzionali delle ripetizioni dei motivi, delle fioriture e dei passaggi di sorpresa;

(1) Rossini, l'*Helios* d'Italia (come lo chiama l'Heine), nella sua lettera scritta da Passy il 21 giugno 1838 a Lauro Rossi, allora direttore del Conservatorio di Milano, così si esprime: « Non dimentichino gl'Italiani che l'arte musicale è tutta ideale ed espressiva, e che il diletto deve essere la base e lo scopo di quest'arte: melodia semplice, ritmo chiaro e variato ». E continua dicendo « che gli è dato sperare che nei Conservatorii non faran radici mai i nuovi

principii filosofici che vorrebbero fare dell'arte musicale un'arte letteraria! un'arte imitativa! una filosofica melopea, che equivale al recitativo or libero, or misurato, con isvariati accompagnamenti di tremolo ed altro... lasciando poi ai nuovi filosofi il compito di essere semplicemente il sostegno e gli avvocati di quei poveri compositori di musica, ai quali mancano le idee e la filosofia !!! »

218 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

ma una volta compresa l'importanza della riforma, Bellini non tardò ad essere riconosciuto siccome l'innovatore dell'arte ed a pigliare quel posto che gli conveniva siccome a *genio*.

Egli, compenetrando musica epica, fondendole quasi in una cosa sola, avrebbe potuto, e con più ragione, ripetere ciò che il Gluck disse della sua *Alceste*: « Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. Je pensai que la musique devait être au poème, ce que sont à un dessin correct et bien ménagé, les lumières et les ombres, qui servent à en animer les figures sans en altérer les contours (1) ».

A togliere poi quella languidezza e quell'uniformità, che avrebbe potuto facilmente avere la sua musica, qualora si fosse strettamente tenuto a quella scuola, senza secondare alquanto il moderno gusto, introdusse chiarezza, varietà nel ritmo, e non trattò le agilità di voce come genere a parte, ma se ne servì come di abbellimenti e forme di più opportuna espressione, usandole però sol quando la gioia e lo stato nell'animo del personaggio le faceva non pure scusabili, ma bene adatte, adoprando per tal modo quel buon senso, che, duro a confessarlo, non è troppo comune nei compositori di musica. La *cabaletta* del soprano nella cavatina della *Norma*, quel-

la della cavatina ed ultima scena della *Sonnambula*, la cavatina della *Beatrice*, la *polacca* dei *Puritani*, ec. ec., provano questa ingegnosa sua deliberazione.

A lui fu più d'altro a cuore che nella sua musica fosse con verità rappresentata la parola (2): e certo l'ottenne per sì mirabile maniera, che, ove ancor si togliesse la poesia, rimarrebbe limpido il pensiero musicale.

Erano sì potenti le sue melodie, che spesso, nell'esprimere una forte passione, le soverchie modulazioni lo disturbavano. Ebbe quindi la potenza in arte di comporre un intero pezzo restando sempre nella stessa tonalità, e tenendo sempre incantato il pubblico. Si avvera ciò nell'andante del finale della *Sonnambula*, e nel primo e secondo tempo della cavatina, o, come meglio la definisce il Pougin, *preghiera elegiaca* di *Norma*, *Casta Diva*, col allegro che segue, ed in molte altre sue composizioni, dove un cambiamento di tonalità avrebbe distolto l'uditore.

Il recitativo ebbe per lui migliori forme, prendendo maggior forza, sia col venire accompagnato tutto dagli strumenti, sia con l'esser tolti gli intervalli che agghiacciavano spiacevolmente l'opera. V'innestò per primo l'uso dei canti misurati, che con grazioso inganno ti si spiegano innanzi come in una vera cantilena, assestandovi i versi ineguali (3). Usò ancora d'introdurre nel mezzo degli *adagi* alcune battute come di parlante, accarezzate da una fiorita e

(1) Vedi *Ménestrel*, 31 gennaio 1875.

(2) Come fosse ciò suo fermo proponimento, si vede dalle sue parole, innanzi riportate, dette a Rubini, concertando il duetto del *Pirata*.

(3) A proposito de' suoi recitativi, mi piace riportare ciò che ne scrisse lo stesso Pougin: « Souvent ces récitatifs, dont quelques-uns sont magnifiques, et dont ceux de la *Sonnambula*, de *Norma* et des *Puritains* (e perchè non menzionare anche quelli del *Pirata*?) se distinguent entre tous, deviennent une vé-

ritable déclamation notée, une sorte de mélodie dans laquelle l'artiste a mis toute son âme, et qui est à la fois pleine de vérité, de sagesse, d'émotion et de sobriété. Une seule de ses phrases, qui tiennent pour ainsi dire une ligne moyenne entre la mélodie et le récitatif proprement dit, suffit pour émuover toute une salle et la tenir haletante. C'était là, pour Bellini, une source toujours nouvelle d'effets puissants et inattendus ».

forbita istrumentazione, che, mentre fanno riposare l'orecchio, preparano più gradito il ritorno al concetto, che dà principio o domina il canto.

Egli volle svincolarsi da alcune di quelle regole che gli antichi credevano indispensabili per conservare l'unità del componimento, come per esempio di terminare il pezzo di musica nello stesso tono col quale cominciava. Bellini, al contrario, quando lo credette necessario per la condizione drammatica e le situazioni sceniche dei suoi personaggi, pose da banda le regole di scuola, e fece terminare i suoi pezzi in tono diverso da quello in che erano incominciati; sistema che dopo di lui fu generalmente adottato. Tolse ai brani concertati le convenzioni, e li animò di forme più libere e diverse; solamente volle che rivelassero lo stato delle varie passioni. Oltracciò intese a liberarli dall'obbligo di chiudere gli atti, al quale ufficio sembravano non so per che ragione destinati. Si ricusò ancora di seguire il sistema di por fine alle opere colle arie, chiamate *rondo*; ma fu il primo a terminarle secondo che richiedeva la situazione drammatica della scena e la natura dell'argomento, come si nota nel finale del primo atto della *Straniera*. I compositori suoi contemporanei, e quelli che vennero dopo, seguirono questa utilissima innovazione.

Vuolsi pure notare che, sebbene non da lui fosse introdotto l'uso dei così detti *crescendo*, pur tuttavia fu egli il primo ad adoprarli nelle masse vocali, e ne diede, fra gli altri, splendido esempio nel finale del secondo atto della *Norma*: *Padre, tu piangi, piangi e perdona*, ec.; frase nella quale il sentimento drammatico tocca il sublime, e dalla

quale nasce prima un desiderio, poi quasi una smania nell'animo dell'uditore, che non si posa se non quando il concetto del maestro è pienamente svolto, e come rientrato nel luogo tranquillo onde mosse. Questo finale è di grandiosa concezione, sublime per la sua varietà e per la potenza dell'effetto che produce. Finalmente ai cori, non molto curati sino a quel tempo dai più, egli diede una precipua parte, nobilitandoli con grandiosi canti, condotti con varietà ed eleganza. E poichè egli scriveva infiammato dal genio, e sotto il magistero non mutabile del cuore, avvenne che nelle sue opere non mai discordò da sè stesso nello stile; il quale invece è sempre eguale, e sempre saviamente proprio all'argomento che tratta.

Fu detto che nel Bellini il valore nel maneggio degli strumenti cedesse alquanto alle altre sue doti: ma per lui gli strumenti erano come aiuto alla voce, e non erano già destinati a pareggiarla, e molto meno a soverchiarla. E qui entra giudice competentissimo l'insigne maestro Cherubini, che, da me dimandato qual giudizio facesse dell'istrumentazione nelle musiche di Bellini, rispose: « A quelle melodie non se ne doveva porre una diversa ». Gli fu apposto ancora che non si fosse curato di mostrare sapienti accordi di armonia, ec.; ed egli rispondeva: Se fossi chiamato ad un concorso di musica per ottenere una qualche Cappella, paleserei la scienza del contrappunto che ho imparato; ma io colle mie opere debbo piacere al pubblico e commuovere ». E così dichiarava ingenuamente il concetto estetico più vero; poichè allora l'arte risponde alla sua altezza, quando fa pensare e commuove, quando è pensiero e sentimento, coscienza e fantasia al tempo stesso (1).

(1) Il Talma diceva che la *faculté d'émuouvoir*

les cœurs est le but suprême de l'art.

Conchiudo riportando il giudizio che altri, senza spirito di parte, pronunziarono sulla musica di Bellini. Questo per primo: « La musica di Bellini è passionata, dolce, insinuante; è un linguaggio semplice, scorrevole, elegante; è invidiabile per novità di concetto, per precisione di frasi, per unità di pensiero; dipinge a brevi colori, e poi conchiude con una prodigiosa e facile spontaneità. Essa, vera delizia, desiderio di tutti, è già amata, prediletta e sparsa dovunque è un'anima gentile. Bellini è nome che vivrà lungamente nella memoria di tutti quei che sentono, ammirano ed amano le arti ed il sublime del loro bello ». Il dotto professore comm. Bernardo Bellini, nel suo poema estetico-didascalico sul *Bello*, in una nota scrive così: « È nuovo, è singolare, è divino; Bellini creatore dell'entusiasmo poetico e sentimentale ». E soprattutto mi piace riportare un brano della lettera che Giuseppe Verdi mi diresse da Sant'Agata, in data del 23 luglio 1869, a proposito di quanto io scrissi di Bellini nella prima parte di quest'opera. « Sono poi completamente d'accordo con voi, caro Florimo, nelle lodi che tributate a Bellini. S'egli non aveva alcune delle brillanti qualità di qualche suo contemporaneo, aveva ben maggiore originalità, e quella tal corda che lo rende tanto caro a tutti, e che nel tempio dell'arte lo colloca in una nicchia ove sta solo.... Lode a lui e lode grandissima.... »

Dall'esposto fin ora, si vede chiaramente quanto egli sarebbe andato avanti, se immatura morte non l'avesse nei verdi anni rapito alla gloria ed all'incremento dell'arte. « Altero dei suoi trionfi, — dice lo Scherillo — s'apparecchiava a

vincere gli ultimi ostacoli. Già aveva accennato le sue idee al poeta, già forse avevano immaginata la tela della nuova opera, quando la morte ruppe d'un tratto tante speranze! Spense in lui, esclamò il Romani, assai più che un compositore di musica: troncò disegni che forse in Italia non si compiranno sì presto! — La nuova opera, invece che segnare un decadimento, come pretendeva il De la Fage..., avrebbe unito in bell'accordo le bellezze della *Norma* con quelle dei *Puritani*, l'ispirazione dell'una col magistero dell'altra, aprendo all'arte italiana un orizzonte molto vasto e luminoso (1) ».

Ebbe ben ragione l'immortale autore della *Vestale*, Gaspare Spontini, di dire « che il teatro Italiano perdè un colosso colla morte di Bellini! »

La dolce fisionomia di Vincenzo Bellini era il ritratto parlante della sua musica (sovente così mi diceva il Rossini), ed a lui si addiceva perfettamente la definizione del Buffon: *Le style c'est l'homme*. Quell'animo candido, passionato, dolce, riconoscente, modesto, infiammabile, ardito, era chiuso in sembianze veramente delicate e gentili. Amabile di maniere, con portamento grazioso, affettuoso ed attraente per una soave tristezza, snello ed alto della persona, di carnagione bianchissima, avea modi di rara eleganza, un favellare vivace ed allettevole, un sorriso affettuoso ed ammaliante, occhi azzurri, sguardo tenero e parlante, fronte larga e serena, biondi e ricciuti i capelli, era parco nei detti e riflessivo. Il volto suo ritraeva di quella cara malinconia, che dà sì spesso alla bellezza un fascino, a cui non si regge: « Era bello di eleganza, e bello di quel

(1) Note ecc. pag. 158-9.

lungo sguardo che posava sopra ogni donna, e che pareva dire: *Amatemi! so amare*».

La sua figura si attirava la simpatia ed il rispetto universale. Fu amatissimo in vita dai sommi maestri, luminari dell'arte musicale e suoi contemporanei, Rossini, Cherubini, Spontini, Meyerbeer, Auber, Pàer, Carafa, Halévy, Mercadante, Donizetti, tutti radunati in Parigi. L' Auber disse a me, che uno dei più grandi elogi che poteasi fare alla memoria di Bellini, era quello di essere morto nell'apogeo della gloria e vissuto nel paese che racchiudeva i primi grandi artisti dei nostri tempi che l'amavano e lo festeggiavano; ed esser morto senza aver lasciato nessun nemico, nessuna invidia, nessuna contraddizione, perchè là dove egli si era innalzato, nè contraddizione può giungere, nè invidia avventar saette. Incapace non pur di fare, ma anche di comprendere il male, non lo credeva possibile negli altri. Modesto fra tanta gloria e scevro da qualunque impostura, palesava con l'ingenuo linguaggio, proprio dei grandi uomini, la manifestazione di quanto c'era di divino nell'animo suo; e di sè poco curante, riguardava con ammirazione e quasi con idolatria ogni altra incarnazione di esso. E soprattutto questo suo sentimento non conobbe limiti verso il Rossini. Dimandato un giorno da un crocchio di persone che l'attorniarono, come avea fatto e dove avea trovato quelle angeliche melodie della *Sonnambula*, della *Norma*, ecc..., sorridendo modestissimamente rispondeva: « Non lo so! e non posso dirvelo: mi sono venute, ed io le ho scritte! » Di là a poco il discorso cadde sopra i compositori del tempo, e tutti a coro proclamavano il Rossini, primo; allora Bellini prese la parola e disse, me presente: « Miei cari signori, lascia-

mo Rossini da banda: egli è tanto alto e superiore a tutti, che, senza chiamarlo primo, bisogna acclamarlo solo, unico nell'universo: bisogna lasciar Rossini nell'aureola della sua grandezza, senza confronti con alcuno, ed ammirarlo in quell'alta sfera dove altri non giunse, perchè chi inventa e crea è ben altro di chi imita e segue. Egli solo fin ora, in questo secolo che sarà altero di portare il suo nome, egli solo fu *inventore, creatore, genio*, e nella sua orbita assorbe tutti. Di poi, dopo di lui, ed in rispettosissima distanza, il mondo musicale e la posterità chiamerà i suoi contemporanei e successori chi primo, chi secondo, chi terzo ». Tutti applaudirono il giusto giudizio di Bellini.

« Se Rossini—dice Giov. Guarneri—era il torrente, Bellini era il placido ruscello che serpeggia dolcemente fra le circostanti valli, e che non si lascia turbare dalle onde invadenti, solo desioso di sè stesso e della sua pace. La sua anima era tutta amore, tutta dolore, ed egli non visse che per amare e piangere. Egli fu per eccellenza il poeta musicale dell'amore sventurato, e del dolore senza tregua ».

E a lui può benissimo appropriarsi quanto Leone Escudier disse dell' Hérold: « La sua carriera musicale fu breve come la sua vita, ma pur nondimeno ella fu delle più splendide e brillanti ». La *Sonnambula*, la *Norma*, la *Beatrice* ed i *Puritani*, resteranno sempre nel novero dei capolavori musicali. Menandro, il poeta greco, ha detto che muor giovine chi è caro agli Dei: Bellini, morto giovine, fu caro non solo agli Dei, ma ancora ai contemporanei, e lo sarà ai posteri e per lungo tempo.

Povero Bellini! E' moriva quando la sua giornata era appena incominciata, e quando aveva dato diritto al mondo di aspettare anco-

ra molto da lui. Moriva giovanissimo, all'età in cui i prediletti del genio, Raffaello, Pergolesi, Mozart, Byron, Leopardi morirono! Per la semplicità e mitezza del carattere, per la gentilezza dell'animo, per la malinconia e delicatezza del sentimento musicale, e per la modestissima opinione che aveva di sé, può assomigliarsi a Giovan Battista Pergolesi. Alla distanza di un secolo, ambidue grandi, ambidue sventurati, finirono nel fiore degli anni i preziosi e gloriosi giorni loro, la-

sciando opere sublimi ed immortali.

I secoli, come ampie fiumane, trasporteranno tutto nell'oblio; ma non il nome di Bellini, che, come l'Arca biblica, saprà eternamente sostenersi a galla su quei gorgi impetuosi: il genio non muore, perchè emana da Dio, e Dio è eterno. Le sue melodie risuoneranno sempre in tutti i cuori, perchè egli solo ne conobbe la via. E compianta ne andrà sempre la gloriosa tua memoria, o amico Bellini!

I. Composizioni di Vincenzo Bellini esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Bianca e Gernando*, opera seria, in due atti, Napoli, San Carlo, 30 maggio 1826.
- (*) 2. *Il Pirata*, opera seria, in due atti, Milano, Teatro della Scala, 27 ottobre 1827.
3. *La Straniera*, opera seria, in due atti. Idem, idem, 14 febbraio 1829.
4. *Zaira*, opera seria, in due atti, Parma, Teatro Ducale, 14 maggio 1829.
5. *I Capuleti e i Montecchi*, opera seria, in due atti, Venezia, Teatro la Fenice, 11 marzo 1830.
6. *La Sonnambula*, opera semiseria, in due atti, Milano, Teatro Carcano, 6 marzo 1831.
7. *Norma*, opera seria, in due atti, Milano, Teatro della Scala, 26 dicembre 1881.
8. *Beatrice di Tenda*, opera seria in due atti, Venezia, Teatro la Fenice, 16 marzo 1833.
9. *I Puritani*, opera seria in tre atti, Parigi, Teatro Italiano, 25 gennaio 1835.
- (*) 10. *Prima Messa* per quattro voci in *sol* modo maggiore con orchestra, 1818.
- (*) 11. *Seconda Messa*, idem, in *re* modo maggiore con orchestra, 1818.
- (*) 12. *Gratias agimus* per soprano, in *do* modo maggiore con orchestra.
13. *Te Deum* a quattro voci, in *do* modo maggiore con orchestra.
14. *Credo* a quattro voci in *do* modo maggiore con orchestra.
15. *Tecum principium* per voce di soprano in *sol* modo maggiore con orchestra.
16. *Salve Regina* per basso, in *fa* modo minore con orchestra.
17. *Tantum ergo* a quattro voci, in *mi* modo maggiore con orchestra.
18. Altro a due voci, contralto e tenore, in *fa* modo maggiore id.
19. Altro per voce sola di soprano, in *sol* modo maggiore id.
20. Altro per voce di contralto o basso, in *re* modo maggiore, id.

21. Altro a due voci, in *sol* modo maggiore id.
 22. Altro a due voci, in *fa* modo maggiore id.
 (*) 23. Altro per due soprani in *fa* modo maggiore, e *Genitori* che segue a quattro voci con orchestra, opera prima, 1817.
 (*) 24. Altro per soprano, in *si* bemolle modo maggiore, e *Genitori* che segue a quattro voci con orchestra, opera seconda, 1818.
 (*) 25. Altro a coro in *sol* modo maggiore, e *Genitori* a quattro voci con orchestra.
 (*) 26. Scena ed aria di *Cerere* per voce di soprano con orchestra.
 27. *Coro* a quattro voci senza parole, in *mi* bemolle modo maggiore con orchestra.
 (*) 28. *Si per te, gran Nume eterno*, cavatina per soprano in *si* bemolle modo maggiore con orchestra, 1818.
 (*) 29. *E nello stringerti a questo core*, allegro a guisa di cabaletta, in *sol* modo maggiore con orchestra.
 (*) 30. *Sinfonia* a più strumenti in *re* modo maggiore.
 31. Altra a grand'orchestra, in *mi* bemolle modo maggiore, 1823.
 32. Altre quattro sinfonie a grand'orchestra, 1824-1825.
 33. Concerto per oboe con accompagnamento d'orchestra.
 (*) 34. *Quando incise su quel marmo*, scena ed aria per voce di contralto con orchestra.
 35. *Dolente immagine di Fille mia*, romanza con accompagnamento di pianoforte. Prima composizione.
 36. Il sogno dell'infanzia, *Soave sogno de' miei prim'anni*, romanza id.
 37. L'abbandono, *Solitario zeffirelto*, romanza id.
 38. *Vaga luna, che inargenti*, romanza id.
 39. *Vanne, o rosa fortunata*, arietta con accompagnamento di pianoforte.
 40. *Bella Nice, che d'amore*, arietta id.
 41. *Amén se non poss'io*, arietta id.
 42. *Malinconia, ninfa gentile*, arietta id.
 43. *Per pietà, bell'idol mio*, arietta id.
 44. *Ma rendi pur contento*, arietta id.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Ismene*, cantata a più voci con cori ed orchestra, 1824.—2. *Adelson e Salvini*, opera semiseria rappresentata nel teatrino del Collegio in San Sebastiano nel carnevale del 1825.—3. Pezzi diversi per flauto, clarinetto e violino.—4. Due *Messe* per quattro voci e grande orchestra, una pubblicata per le stampe dall'editore Giovanni Ricordi in Milano.—5. *Magnificat* per quattro voci con orchestra.—6. L'allegro marinaro, *Allor che azzurro il mare*, arietta con accompagnamento di pianoforte.—7. L'ultima veglia, *Pour quoi ce chant*, arietta id.—8. *Quando verrà quel dì*, arietta id.—9. *A palpitar d'affanni*, romanza con accompagnamento di pianoforte.—10. *Numi, se giusti siete*, romanza id.—11. *Ah! non pensai*, romanza id.—12. *La Mammoletta*, romanza id.—13. *Cor mundum crea*, a 2 voci, strofa del miserere con organo. L'autografo è presso il Cicconetti. Pubblicato nella *Musica sacra*, 1879.

N. B. — Qualche Biografia del Bellini parla di altre composizioni fra grandi e

DICHIARAZIONI ED ANEDDOTI

I.

Pensione accordata dal Decurionato Catanese.

« Oggi li cinque Maggio mille 819, si è riunito il Decurionato di questo Comune nella sala delle sue ordinarie sessioni, in seguito dell'avviso del sig. Patrizio Presidente legalmente intimato, come costa dalle relate del Banditore e dei M.ri Cerimonieri, delle quali si è preso conto in straordinaria seduta. Sono intervenuti i signori Decurioni qui in piede firmati, sono mancati i Decurioni al margine notati.

Il Presidente, trovato legale il numero de' presenti ha dichiarato aperta la sessione... In seguito sulla proposizione del signor Patrizio, se conveniva assegnare a D. Vincenzo Bellini un' annua prestazione per portarsi in Napoli a studiare la musica :

Il Decurionato, che conosce i meriti dell'Avo, e le fatiche del Padre nella scienza Musica, corgendo genio e vivacità nel ricorrente, persuaso che sia d'onore per il Comune condiscondere alle lodevoli brame del Bellini, manifestate in una supplica presentata al signor Intendente, e dall' istesso rimessa con ufficiale dei 3 di questo mese, all'unanimità delibera che si assegnino onze 36 per anno, per lo spazio di quattro anni, col'obbligo dopo il primo anno di dimora inviare in ogni semestre un saggio coi certificati dei maestri, che attende ai studi musicali, e con la legge di prestare fideiussione in ogni pagamento, affinchè non domiciliandosi in quella città alla fine di tal periodo restituisse le somme che ha ricevuto.—Fatto e chiuso nel soprascritto giorno mese ed anno ».

Principe di Pardo Patrizio, Bnè S. Alessio, Duca Misterbianco, Bnè S. Lorenzo, Andrea Platania, Ignazio Buglio, Seb. notar Russo Contremoli, Michele Alessi Romeo, Pasquale Ninno, Pietro Carbonaro, Giacinto Gioeni, Anton. Consoli, Cav. G. Asmundo Cirino, Gaetano Marziani, Carlo Pio Zappala Gemelli, Aless. Recupero, Silvestri Foresta, Principino Manganelli, Giovanni Ardizzone, Emmanuele Gagliani Zappalà.

Pensione accordata al padre di Vincenzo Bellini (1).

« Vincenzo Bellini Ferlito rinunziò la sua prestazione nel maggio 1826. Dicembre 3—A D. Rosario Bellini onze 4. 12 per la rata di mese uno

(1) Estratto dai registri della Contabilità Comunale.

e giorni 14 della sua pensione vitalizia statagli accordata in onze 36 annue, quella stessa che temporaneamente godeva il di lui figlio D. Vincenzo per apprendere la Musica in Napoli, corso da' 18 ottobre 1832 a tutti li 30 dello spirato mese novembre ».

In appoggio si alligano le copie conformi cioè:

1. Della deliberazione Decurionale dei 14 marzo 1832.
2. Dell'Ufficio del signor Intendente dei 18 ottobre 1832.

N. 15979 portante la inscrizione della Ministeriale di S. E. il Ministro, con Sovrano Rescritto del 15 settembre 1832.

Pensione accordata alla madre di Vincenzo Bellini.

Il padre godette la pensione fino al 3 febbraio 1840 giorno della di lui morte.

La madre cominciò a godere la pensione da gennaio 1842 in ducati 108 annuali giusta la Deliberazione Decurionale del 6 giugno 1842 e R. Rescritto comunicato con Ministeriale del 31 agosto 1842.

II.

Dichiarazioni intorno ad alcune osservazioni del signor Anselmo Del Zio.

Anselmo Del Zio, che il Cicconetti, e dopo di lui il Pougín, chiamano artista, non fu mai tale, e perciò non poteva essere compagno di Bellini nel Collegio di musica. Egli non era nativo di Napoli, ma di Bareile, in provincia di Basilicata. Fu prete e dotato di una sufficiente istruzione. Faceva da aio e precettore all'attuale principe Colonna, ed era uomo di cuore, ma vanitoso e parolaio; di carattere ameno, bramava di rendersi piacevole con tutti, ed era amicissimo di Bellini e mio. La storiella ch'egli si fece lecito d'inventare, e che al signor Cicconetti, che forse l'avrà intesa raccontare da lui stesso, piacque riferire nella vita che scrisse di Bellini (1), è falsa de capo a fondo. Lo Zingarelli, quantunque ruvido nelle maniere, non era però capace di discendere a modi ignobili, chiamando Bellini *ignorante*. Solo un giorno, e nel ricordo bene, rimproverandolo perchè tentava svincolarsi un poco dalle severe regole di scuola, gli disse sul viso queste secche e concise parole: « A voi, che già credete fare l'innovatore, io dico che non siete nato per la musica! » Esse naturalmente avrebbero colpito chichessia, ed afflissero Bellini al punto di fargli versare lagrime, come egli stesso confessò poi; ma io, che ho pur conosciuto, e molto da vicino, lo Zingarelli, debbo dire che egli, nell'indirizzare le dure parole al discepolo, non ebbe altra mira che di scuoterlo, svegliarne l'amor proprio e renderlo più docile ai suoi consigli; e non già umiliarlo o scoraggiarlo. E posto che Bellini si fosse creduto offeso dallo Zingarelli, come volle far credere il signor Del Zio, per la parola lanciategli di *ignorante*, avrebbe piuttosto manifestato a me, che vivevo con lui, il dispiacere provato, e non, chiusa

(1) Vedi CICCONETTI, *Vita di Bellini*, pag. 12.

in petto l'ira sua, sarebbe corso a cercare il Del Zio, che abitava a due buone miglia di distanza dal Collegio, e che per Bellini in fondo non era che un semplice conoscente! Nè, dopo avergli narrato il fatto, avrebbe soggiunto: « *A me ignorante?*... giuro, per quanto vi è di più sacro, che se riuscirò mai a buon fine, comporrò una musica sopra l'argomento della *Giulietta e Romeo* » (che fu il capolavoro dello Zingarelli). Una tale minaccia di vendetta sarebbe stata puerile e sconvenevole a Bellini, che, quantunque giovanissimo, nutrivà sentimenti ben più elevati e di sentita gratitudine pel suo maestro. — In quel tempo poi (e seguitiamo a confutare il Del Zio) Bellini poco conosceva il Donizetti, giacchè lo aveva avvicinato una sola volta, e non conosceva il Pacini che solo per fama; nè valeva la pena che questi chiari maestri, che allora erano molto in auge, si fossero occupati di cercare nel fondo del Collegio di musica il giovinetto Bellini (ancora ignoto e confuso fra altri cento alunni) per calmar la sua collera contro lo Zingarelli, che l'aveva chiamato *ignorante*, e consigliargli a scrivere l'opera che fu l'*Adelson e Salvini*!

In questo pettegolezzo, male immaginato e peggio accozzato dal Del Zio, e riportato anche dal signor Pougin, altro non si scorge che anacronismo e puerilità; il che prova sempre più la leggerezza del suo inventore. Ma, ammesso anche per poco che la storiella sia vera, il signor Del Zio, se non fosse stato sì leggiero, avrebbe dovuto accorgersi che, semmai, essa faceva più torto a Bellini che allo Zingarelli, sapiente musicista e degnamente collocato alla direzione del Collegio di Napoli. Adunque io, dando alla narrazione del Del Zio la niuna fede che merita, siccome testimone dei fatti ed intimo di Bellini, posso coscienzaamente narrare la cosa come avvenne, che fu nel modo seguente.

Bellini trovavasi in Venezia il 1830, andatovi, come ho detto nella *Biografia*, per mettere in iscena il *Pirata*, quando il maestro Pacini, cadendo ammalato, protestò alla Direzione della Fenice di non potere scrivere l'opera d'obbligo per quel teatro. Subito si ricorse a Bellini, pregandolo di surrogare nell'impegno il Pacini. Egli per ben ripetute volte ricusò l'onorevole offerta, adducendo, per valevolissima e sufficiente ragione, che soli quaranta giorni, quanti ne aveva avanti di sé per mandar l'opera in iscena, non gli erano bastevoli; ma, finalmente, sopraffatto dalle cortesie e dalle lusinghiere premure che i Veneziani seppero fargli in tale circostanza, ne accettò l'offerta, e corse subito dal Romani per avere un *libretto*. Questi rispose essere impossibile farglielo per la brevità del tempo: pure gli propose, come unica risorsa, di rimaneggiare, a bella posta, un libro che già avea pronto, la *Giulietta e Romeo*, scritta molto tempo prima pel maestro Vaccaj. Bellini, non trovando altra via per uscire d'impaccio, accettò la proposta, e d'accordo si misero al lavoro. Contemporaneamente Bellini scrisse allo Zingarelli una gentilissima lettera, nella quale lo metteva a parte della sua difficile posizione, e nel medesimo tempo lo pregava di perdonargli, se ardiva musicare un soggetto sì felicemente trattato da lui, e con tanto meritato successo.

Lo Zingarelli, da uomo di spirito, risposegli (ed ebbe la cortesia di leggere a me la risposta prima d'inviargliela), che ei non gliene voleva affatto, anzi lo premurava e consigliava di studiare bene l'argomento

228 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

di per sè stesso molto interessante, giacchè offriva situazioni affettuosè e molto confacenti al carattere della sua patetica musica. Non nego che, dopo il successo dei *Capuleti e Montecchi*, qualche maligno abbia cercato di servirsi dell'accaduto per mettere male fra Bellini e lo Zingarelli: ma il primo nudriva troppo rispetto ed affezione verso il suo degno e venerato maestro per commettere in suo danno il menomo atto irriverente; ed il secondo aveva ben'alta opinione di sè per invidiare il suo prediletto allievo, il quale allora appena si slanciava nel difficile campo dell'arte. Dimodochè le ciarle degl' invidiosi riuscirono vane e senza risultato alcuno e maestro e discepolo rimasero nel medesimo buon accordo di prima. Tutto il detto di sopra, che a me consta e posso garentire e provare con documenti, spero sarà bastevole a smentire la favoletta del signor Anselmo Dei Zio, dispiacevolmente creduta vera sino ad oggi.

III.

L'Oreste dell'Alferi.

Ho letto in più di una Biografia di Bellini, ch'egli manifestasse il desiderio di porre in musica l'*Oreste* dell'Alferi; ma ciò mi ha recato sempre la più gran meraviglia, poichè Bellini, mentre visse, non me ne parlò mai nè scrisse. Unito a Bellini nel viaggio della Sicilia e nel ritorno in Napoli, di questa tragedia non si è mai fatto parola, nè vi accenna menomamente nelle più centinaia di lettere scritte. Molto meno trovo verisimile che volesse musicare la tragedia tal quale l'aveva scritta il gran poeta, di cui egli era ammiratore entusiasta; ed io, di pari consentimento col signor Pougìn, dico che il suo genio elegiaco, tenero e melanconico si sarebbe trovato assai male, anzi in positiva lotta colla impetuosità e ferezza del gran tragico italiano. L'agnello (mi si passi il paragone) si sarebbe messo alle prese col leone; ma Bellini aveva troppo buon senso per accingersi ad una tale impresa. Aggiungi poi la sua incontentabilità in quanto a forma poetica, armonia di parole e ritmo di versi! A stento egli si appagava del Romani! Perciò quanto è stato scritto dell'*Oreste* devesi porre fra le cose indebitamente attribuitegli, salvo che da qualcuno non venga validamente provato.

IV.

Il Teatro Bellini a Porta Alba al Mercatello.

Il Teatro Bellini, costruito vicino a Porta Alba in piazza del Mercatello nel 1864, e distrutto poi dal fuoco nell' inverno dell'anno 1869, non era, come ingenuamente crede e scrive il Pougìn al capo XI del suo libro (*Bellini, sa vie et ses œuvres*), un teatro di prim'ordine. Fatto dapprima per servire a spettacoli equestri, e modificato poi graziosamente secondo l'uso dei teatri francesi, fu destinato alla rappresentazione di opere semiserie e buffe. Pel mal vezzo poi degli odierni appaltatori, che non hanno ritegno di sacrificare importanti *spartiti* purchè richiamino gente, anch'esso, negli ultimi tempi, cedette alla corrente, mettendo in iscena,

con mezzi disadatti, parecchi capolavori musicali dei tempi nostri, non esclusa la stessa *Norma*. Ora, poco distante dal vecchio teatro Bellini, se n'è costruito uno nuovo più grande ed elegantissimo, detto anche Teatro *Bellini*, che si aprì coi *Puritani*.

V.

Notizia sull'Ernani.

L'*Ernani*, immaginoso dramma di V. Hugo, era un soggetto che ispirava molta simpatia a Bellini ed al suo poeta Romani. Entrambi avevano divisato di trattarlo, destinandolo poi a quel teatro che offrì miglior complesso di artisti esecutori. Rammento bene che Bellini mi pose a parte di tutto ciò, e mi trascrisse la poesia di un duetto tra Ernani ed Elvira, e le parole particolarmente dell'andante erano bellissime; ond'ei mi palesava il contento di averle ben musicate. Ma poi, i motivi preparati per quest'opera, servirono per la *Sonnambula*, come si è raccontato a suo luogo. Riferiamo qui un brano di lettera del Bellini all'editore Giovanni Ricordi, che conferma un tal fatto «... non posso con indifferenza sentire le lagnanze degli impresari per le paghe che domando! Che forse non potrei scrivere quattro opere in un anno ancor io? ma avrei il rischio di rovinare la mia fama, ed i rimorsi d'ingannare chi mi paga. Ah forse non scrissi la *Sonnambula*, incominciandola gli 11 di gennaio, e andata in iscena il 6 marzo? Ma fu un accidente, e poi aveva qualche idea che avea composto per l'*Hernani*, che ci fu proibito ».

VI.

Lo spettro di Bellini.

Questa storiella di uno spettro che appariva tremendo al povero Bellini, ogni volta che sedeva al pianoforte, è riportata a questo modo dal signor Cicconetti, a pag. 101:

« Spesso Bellini, con fantasia meridionale, soleva ripetere, che ogni volta che si poneva al cembalo e lasciavasi in potere del proprio genio, vedeva alzarsi e grandeggiare un lungo spettro, giallo nel viso, con due grandi occhiali: questo gli si attraversava dinanzi, e guardandolo fissamente con amaro sorriso, gli agghiacciava l'ispirazione nel cuore e gli faceva tremare le dita sulla tastiera. Quello spettro, diceva, essere l'immagine del pedantismo musicale, che pareva dirgli: Bada, che a me non importerà nulla che colle tue patetiche cantilene, coi tuoi accenti passionati tu ottenga di commuovere gli spettatori ed eccitarli all'entusiasmo: io pure dovrò giudicarti, e guai se non avrai saputo addimostrarti profondo contrappuntista, se avrai messe nei tuoi accompagnamenti armonie fiacche e non complicate. Guai se mi parrà che tu abbia avuto ambizione di darti a scorgere più ispirato che dotto ».

Al Cicconetti, forse, la riferì qualcuno di quei tali, per cui ogni minimo atto della vita non potrebbe sussistere sfornito di soprannaturale, e che, trattandosi di grandi uomini, voglion sempre trovare fra questi il parallelismo delle soprannaturali combinazioni. Io francamente asse-

risco che questo parallelo fra Socrate, Bruto e Bellini è falso ed insussistente. Bellini al pianoforte non vedeva che uno spettro solo, grande, immenso, e questo era la sua musa.

Sono interamente poi del parere del Pougin, cioè che lo spavento di Bellini per l'apparizione del sedicente spettro era di breve durata, e che il potere di questo operava debolmente sulla sua intelligenza: perchè, a dispetto dei consigli e dei rimproveri del fantasma, egli non seppe mai risolversi a cambiare condotta nelle sue composizioni o modificare le sue forme. E fu bene: perchè, in caso opposto, dopo il *Pirata* non avremmo avuto quella meschina operetta della *Sonnambula*; nè, dopo questa, quella sconnessa ed insipiente *Norma*; e nè anche i triviali brani della *Beatrice e l'insipido e melenso spartito dei Puritani*, come osa dire il De La Fage. Certamente se ogni uomo di buon senso non presterà mai fede all'apparizione dei fantasmi di Bellini, ognuno poi riderà della saccenteria e delle profezie dei pedanti sedicenti dottoroni.

VII.

Rossini e Bellini.

Io non intendo fare alcun paragone fra questi due grandi uomini. Ma l'aver veduto persone d'ingegno sciupare tempo ed inchiostro ad illustrare un soggetto cosiffatto (che invece di arrecar lustro potrebbe nuocere alla gloria dei due grandi maestri), spinge anche me a dire la mia opinione; la quale intanto potrà valere, in quanto che i miei sentimenti non nuoceranno alla mia imparzialità.

Un paragone fra il Rossini e Bellini è assurdo, incoerente. « Il genio di Rossini e quello di Bellini (scrive il signor Pougin in una nota del già citato suo libro) sono di natura essenzialmente differenti e quasi in antipatia tra loro ». Niuno più di me è entusiasta di Bellini e della sua musica: però, siccome la mia non è un'ammirazione cieca e irragionevole, ma una reverenza fatta forte dall'amicizia e temperata dalla ragione; così volentieri io convengo nel dire, che, se grandissima era in ambedue l'impronta geniale che li individualizzava, pure una gran differenza correva fra l'uno e l'altro. Nè Bellini, buono e coscienzioso qual era, la sconosceva. Egli stesso, in una sua lettera, scrittami da Parigi il 15 maggio 1833, si dichiara pigmeo vicino al colosso maestro dei maestri; ed in altra circostanza chiama il Rossini, non il primo fra tutti, ma il solo, l'unico nell'universo. Tali confessioni sincere, spontanee, senza finzione od ipocrisia, dello stesso Bellini, che si gloriava di mostrare ammirazione ed affetto pel Rossini, provano quanto egli fosse ben lontano dal potersi mai credere paragonabile a lui. Io opino che il miglior giudizio sopra l'indole e le differenze dei due grandi maestri l'abbia dato il signor Blaze de Bury nel suo libro: *Les Musiciens contemporains*. Egli dice: « Rossini fait l'amour, Bellini aime ! » E non si può meglio definire la differenza di questi due genii.

Il Pougin poi soggiunge su tal proposito: « L'amour, une tendresse languissante, une mélancolie rêveuse et une douleur plaintive, voilà le fond de la musique de Bellini. Lequel de ses opéras ne respire un pareil sentiment?... la *Sonnambula* est une idylle amoureuse; la partition des

Puritains une élégie; *Norma*, un hymne, et quel hymne!! tous les éléments de l'amour semblent s'y être donné rendez-vous: la volupté tendre et le délire, la joie et l'enivrement, le repentir et l'immolation! Chaque mesure, chaque note de cette musique respire l'amour, un amour ardent, passionné, sublime, et qui se résout dans un désespoir infini. Oui, cela est vrai, la base du génie de Bellini c'est l'amour, l'amour qu'il n'a cessé de peindre, qu'il a ressenti toute sa vie, et auquel il a su prêter des accents parfois réellement pathétiques, souvent ardents, presque toujours enchanteurs». Bellini, facendo risonare la sola corda elegiaca del dolore sulla sua lira, ha conquistato l'affetto di tutti i cuori sensibili; egli è il benvenuto d'ogni anima amante e sventurata. Per tal modo ha preso il suo posto d'onore sul trono della gloria, donde non potrebbe esser più smosso, se prima il cuore umano non fosse atrofizzato.

Il Rossini poi prevale in questo, che egli non ha trattato un genere solo, non ha commosso il cuore umano per un verso solo; e questo costituisce la sua preminenza su Bellini. Egli è stato grandissimo nella trattazione generale delle passioni, nessuna delle quali fu curata meno potentemente delle altre dal suo ingegno portentoso. L'arte musicale fu compresa da lui nella sua totalità; egli la modificò, l'innovò, le impose la legge: Bellini si contentò di coltivare una faccia sola di quell'arte, ma fu la più intima, la più profonda, la più necessaria. Furono grandi entrambi; ma l'uno fu l'aquila, l'altro fu l'usignuolo. « C'est par là (disse a me un giorno in Praga nel 1857 l'incontentabile Fétis padre), c'est par là que Bellini a pris son petit coin qu'il gardera toujours».

VIII.

Relazioni fra Bellini e Pacini.

Tutti quelli che scrissero biografie o cenni storici intorno a Bellini non ebbero sempre l'opportunità di attingere le loro notizie a fonti vere e spassionate; ed ecco perchè gran parte di quei fatti che furono pubblicati come realmente avvenuti, il più delle volte si allontanano dalla verità. In questo lavoro di rettificazione adunque io credo mio dovere dichiararne e modificarne parecchi, riportando i fatti al vero modo come sono accaduti. Venendo al nostro proposito, dalla lunghissima corrispondenza di otto anni, dal 1827 al 1835, si fa chiaro, che tutte le volte che gli occorreva di parlarmi del maestro Pacini, non lo faceva con quei sensi di soddisfazione e di affetto come fa chi discorre di un amico. Quale né fosse la cagione vera, io non so. Entrambi sono nel mondo dei più, e ad entrambi io nulla ho mai domandato delle possibili ragioni di tali dissapori. Mi bastava vedere che correavano tutti e due lo stesso arringo, che la rivalità in arte non è meno fiera che quella in amore, e che Bellini, essendo il più fortunato dei suoi compagni, qualcuno di questi non poteva certo rimanerne molto contento. Ma se ciò è mai avvenuto, debbo pure dire che il Pacini ha più che ampiamente compensato i suoi possibili torti verso Bellini negli ultimi anni della sua vita. Ancor mi suona nell'orecchio il sincero trasporto con che nel dicembre del 1866, egli, quantunque a settantun anno, mi parlava dei suoi progetti di recarsi a Parigi per tras-

ferire di là a Catania le ceneri di Bellini, secondo la deliberazione di quel Municipio; e mi faceva anche, come dirò appresso, sincere istanze perchè consentissi ad essere della deputazione, di cui egli era il capo (1).

Essendo stato anche io uno degli ammiratori del Pacini, per quella specialità delle sue composizioni che lo resero celebre nell' arte, non voglio, ora che più non esiste, fermarmi su tale argomento: tanto più che lo credo riunito a Bellini in quel soggiorno di pace, in cui nè onori nè odii terreni possono albergare. Perciò lasciamoli in quel paradiso di armonia, ove le loro sublimi ed incantevoli composizioni hanno ad essi dato il diritto di pigliar posto. Solo mi permetto di esporre nella sua vera luce quel brano di lettera del maestro Pacini che scrisse, *cortesemente richiesto* (come asserisce il signor Cicconetti), sulla *Norma*, e che il Pougin letteralmente tradusse nel suo libro su Bellini. Ecco qui:

« J'ai vu Bellini à Milan, lorsqu'il y fit représenter son chef-d'œuvre, la *Norma*; et je me rappelle bien qu'à la première, à la seconde et à la troisième représentation ce sublime ouvrage eut un sort presque malheureux, qui affligea le jeune compositeur au point que je lui vis verser des larmes ».

Il racconto è poco esatto. La *Norma* fu fischiata, come scrisse anche Bellini, nella sola prima sera. Nella seconda rappresentazione venne applaudita più della metà dell' opera. Nella terza ebbe unanime approvazione dalla prima all'ultima nota, ed il successo fu completo. Dunque non ebbe *un sort presque malheureux* in tutte le tre rappresentazioni, come, probabilmente mal informato, scrisse al Cicconetti il Pacini, ma solamente alla prima. Di più, continuò a rappresentarsi per quaranta sere consecutive, sempre con gran favore del pubblico freneticamente plaudente, e fu l' opera colla quale terminò la stagione d'inverno del teatro della Scala.

Bel lini, come evidentemente appare dalla sua lettera a me diretta rientrando in casa dopo il teatro, all'alba del giorno 27 dicembre partì

(1) A debito d'imparzialità, estraggo dalle *Memorie artistiche* della propria vita, scritte dal Pacini, i vari frammenti che riguardano l'autore della *Norma*.

« Mi occupai dopo la mia *Margherita regina d'Inghilterra*, di assistere alle prove (*il Pacini era allora maestro direttore della musica al San Carlo*) della *Bianca e Gernando*, secondo parto del caro Bellini, ch'ebbe successo, se non di entusiasmo, al certo felice, talchè io proposi al Barbaia, e di ciò me ne faccio vanto, di fare accettare come maestro d'obbligo al teatro della Scala il mio celebre concittadino, il quale compose il *Pirata*, ch'ebbe successo, come ognuno sa, di pieno fanatismo ». (*Memorie*, ec, Firenze, 1865, pag. 63).

« Ma una malattia sopraggiunta mi fece perdere le due scritte (*di Torino e di Venezia*); lo che se mi recò particolare danno, portò vantaggio all' arte, essendo stato scritturato in mia vece in Venezia il Bellini, ove compose i suoi *Capuleti e Montecchi* ». (*Idem*, pag. 69).

« Il Rossini fin dal 1829 aveva cessato di regalare al mondo musicale altri suoi capolavori: Bellini, il patetico Bellini, era stato rapito all' arte nel 1835, terminando i suoi giorni in terra straniera, ove riposa tuttavia. L' Italia dovrebbe ora pensare a recuperare la salma di chi tante e tante dolci, incancellabili emozioni, coi suoi divini concerti le fe' provare!... Pensiamoci pensiamoci tutti a tanto santa idea, per la qual cosa spero che la mia diletta Catania vorrà prendere l'iniziativa ». (*Idem*, pag. 93).

per Napoli col corriere postale; dunque sol dopo la prima rappresentazione, e probabilmente all'uscir della scena, potè vederlo il Pacini per *consolarlo e tergerne le lagrime*, e, come anche scrisse il signor Cicconetti, per *rallegrarlo ancora colla sua presenza, stimolarlo coi suoi consigli e vincolarlo per l'avvenire*. Così e non altrimenti va interpretato il brano di lettera che ho riportato.

IX.

Bellini ed i suoi primi amori.

Sul finire dell'anno 1822, Bellini fu preso d'amore per una gentile ed erudita giovinetta, avvenente di aspetto, e di modi più che cortesi che si chiamava Maddalena Fumaroli ed apparteneva ad onesta famiglia di gentiluomini. Era figlia del presidente Francesco Saverio, dotto magistrato, integerrimo e molto stimato nel fòro napoletano; e per quel degno uomo l'educazione della sua Maddalena fu l'oggetto delle più amorevoli cure. Nè queste andarono perdute, chè la fanciulla contava appena venti anni, e già trovavasi molto versata nell'arte del disegno, ed era valente ancora nella musica. Quanto a letteratura, il Presidente ve la faceva istruire dall'erudito D. Raimondo Guarini: diletlandosi essa particolarmente nella poesia. Presentato Bellini in casa Fumaroli, quando era ancora alunno del Collegio, venne cortesemente ricevuto, come era costumanza di quella gentile famiglia. Di lì a poco tempo seppe colle sue cortesi maniere insinuarsi talmente nell'animo di tutti, che riguardi, considerazioni e preferenze non si prodigavano che a lui; ed agli allora, che sentiva già una tendenza per la giovinetta, si offrì graziosamente a darle lezione di canto; proposta che fu con piacere gradita ed accettata. I giovani cuori s'incontrarono, s'intesero, si amarono. Le due fide ed inseparabili sorelle, la *poesia* e la *musica*, colle loro mutue attrattive alimentavano questa vicendevole inclinazione, che in breve tempo prese colossali proporzioni. Nè ciò deve recare sorpresa, giacchè se tutti amano a venti anni, molto più doveva amare Bellini, dotato di quell'anima ardente e di quello squisito sentire, che si rivelano nelle sue composizioni. E poi, ben degna delle sue premure era la giovinetta: dotata di grazia, di spirito e di virtù assai rare, seppe svegliare nel cuore di lui quell'amore che più tardi egli doveva tanto idealizzare nelle eroine delle sue opere. Per niuno di quelli che frequentavano casa Fumaroli fu più un mistero l'onesto amore dei due giovanetti; solo lo ignoravano i genitori, che, ultimi ad avvedersene, presero la ferma ed irremovibile risoluzione di pregar Bellini a sospendere le sue lezioni, render più rare le sue visite, e poi finirè con allontanarsi per sempre. Si può immaginare il dolore dei due giovani: poche volte sono state versate tante lagrime, e più sentite, più cocenti; rare volte il cuore umano è stato più crudelmente lacerato. Bellini dovè chinare il capo ed obbedire; vi era altro da fare? Pur nondimeno con quell'astuzia, che non va mai disgiunta dalla prima età, d'accordo coll'amata trovò mezzi per alimentare tutti i giorni una epistolare corrispondenza. Fu allora che Bellini scrisse la romanza: *Dolente immagine di Fille mia*; e la scena con recitativo, andante e cabaletta, poesia della stessa Maddalena: *Quando*

234 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

incise su quel marmo L'infedele il nome mio, con note così commoventi, che ottennero gran successo nella società elegante. Altre poesie pur composte la giovinetta, le quali ora non ricordo; ma tutte rivelavano l'intensità della sua passione, come la purezza della sua bell'anima. Intanto Bellini era tutto dedito a scrivere l'operetta, che doveva rappresentarsi nel prossimo carnevale 1825 sul teatrino del Collegio in San Sebastiano: dal modo con cui verrebbe accolta questa prima produzione speravano i due amanti il consenso alla loro sospirata unione. Si comprenderà con quale ardore lavorasse l'amico mio!

Vane speranze! Quantunque l'*Adelson e Salvini* ottenesse riuscita splendida e venisse rappresentato con favore sempre crescente tutte le domeniche di quell'anno, e Bellini incoraggiato da tanto successo credesse venuto il momento di arrischiare la formale dimanda ai genitori per mezzo del suo e loro amico signor Giuseppe Marsigli, valente artista pittore, maestro della Maddalena; pure la missione di questo ebbe, pur troppo, infelicissimo esito. Il giovine faceva a fidanzar sul suo solo avvenire, nè una famiglia ben costituita nella società poteva (e questo era giusto) affidare l'essere di sua predilezione a chi non godeva di una posizione già stabilita. Ripeto: ciò era ragionevole, giustissimo, nello stesso modo che il passo fatto dal mio amico, e da me sconsigliato, era stato soverchiamente arrischiato e quale poteva suggerirlo la gioventù inesperta. Ma solo chi non ha mai amato può ignorare qual fiera punta fosse stata questa per i due amanti; i quali, benchè desolati per un sì reciso rifiuto, invece di deporre il pensiero, ne trassero argomento di viemaggiormente accendersi: e giurarono di non appartenere giammai ad altri per volgere di casi umani; anzi Bellini si valse di un tal fatto come di sprone maggiore alla sua carriera. Garantito da una legge, che conferiva a quel giovine del Collegio, riconosciuto provetto nella composizione e capace di musicare un libretto, il diritto di scrivere una cantata od un'opera in un atto pel teatro del Fondo o pel San Carlo (1), Bellini, per la mediazione del Duca di Noja, ottenne dall'impre-

(1) Il Duca di Noja, nell'interesse degli alunni del Collegio di Musica, come governatore di esso, e coi poteri che conferivagli l'alta sua carica di soprintendente generale di tutti i Teatri e Spettacoli di Napoli, ebbe la felice idea, che condusse a compimento, di inserire nel contratto che il Real Governo, per mezzo della Soprintendenza, stipulava coll'impresario dei Reali Teatri, nell'assegnare la vistosa dotazione per lustro, incoraggiamento e buon andamento di essi, un articolo così concepito: « L'impresario dei Reali Teatri, ogni qualvolta il Collegio di Musica potrà presentare un giovine alunno compositore alla portata di cimentarsi a scrivere per un giorno di gran gala una cantata od un'opera in un atto pel teatro del Fondo o per quello di San Carlo, si obbliga di scritturarla col compenso a titolo di gratificazione di ducati 300, e più fornirli di un libretto di valente poeta ». Senza parlare dei tempi passati perchè non posso con precisione asserire se il Mercadante avesse scritta la sua *Apoteosi di Ercole*, e il Conti la sua *Olimpia*, in forza di un tal patto; sono nel caso però di dichiarare che in conseguenza di tale convenzione, il Bellini scrisse la sua *Bianca e Gerardo*, e Luigi Ricci la cantata l'*Ulisse*, ch'ebbero lietissimo successo, in ispecie la prima. Dopo di essi, l'alunno del Collegio che esordì nel teatro del Fondo, esclusivamente destinato in seguito

sario Barbaja di scrivere invece un'opera in due atti per la gala del 12 gennaio, rimandata poi all'altra del 30 maggio dello stesso anno. *Bianca e Gernando* fu il soggetto scelto, e Bellini, dominato sempre dalla ferma idea di uscire dalla folla dei compositori e divenire un giorno preclaro nell'arte sua, si pose al lavoro con tanta buona volontà e tanto fervore, che, al termine di esso, se ne dichiarava assai contento e così me ne parlava: « Questa *Bianca*, che ho studiato e scritto il meglio che ho potuto, spero mi apporterà fortuna e mi aprirà la strada ad un bell'avvenire. Ah! quanto ne sarà contenta la diletta del mio cuore! Dopo il successo, se Dio lo benedirà, rinnoverò le istanze per ottenere la sua mano, spero che non la vorranno negare a chi abbia trionfato in San Carlo: vedremo!! ».

La *Bianca e Gernando* ebbe infatti un pieno successo (1): gli applausi che riscosse furono unanimi, spontanei e davvero incoraggianti; ma non per questo però si smossero menomamente i genitori della Maddalena, che al Marsigli, il quale rinnovò le antiche istanze, diedero per la seconda volta un formale rifiuto, replicando le stesse ragioni di prima. E siccome il Marsigli discorreva di speranza future, che accennavano di essere splendidissime, quelli mostrarono avervi ben poca e ben limitata fede. Mi ricordo che Bellini aspettava con me l'esito di questo messaggio, e si può credere con quanta ansia; ma, appena comparve il Marsi-

a tali esperimenti, fu Giuseppe Lillo che, nel 1840, mise in iscena *L'Osteria di Andujar*. Dipoi Gaetano Braga diede nel 1853 l'opera semiseria *Alina*. Venne quindi Ernesto Viceconti che fece rappresentare l'*Evelina* nel 1856. Paolo Ser-rao scrisse nell'anno appresso il suo *Giambattista Pergolesi*; ed in ultimo Luigi Vespoli con la sua opera giocosa *La Cantante* nel 1858. Alla sua volta Claudio Conti, primo alunno del Collegio, nel 1860 doveva dare *La Figlia del Marinaro*; ma, per le accadute vicende politiche, cambiato il regolare andamento di molte cose, abolita la Soprintendenza, ed invece creata una Commissione amministrativa e dirigente le cose de' Reali Teatri, questa credè concedere (né so con quanto sano accorgimento) il Real Teatro del Fondo ad una Compagnia drammatica, togliendolo, senza plausibile ragione, alla musica, e lasciando una gran città, come Napoli, di quasi seicentomila abitanti, i quali hanno tanta tendenza alla musica, con non meno di otto teatri di prosa ed un solo di musica (San Carlo), e questo aperto per soli cinque mesi, cioè dal novembre al marzo. Con un atto così inconsiderato, chiuse parimente le porte ai giovani alunni del Collegio di Musica; i quali nell'esistenza di quel teatro (dopo aver anche perduto il teatro Nuovo, perchè anch'esso dato alla prosa) trovavano il solo mezzo come prodursi ed incominciare modestamente la loro carriera di compositori. Coerente a sè stessa, la Commissione credè di non tenere più conto negli ulteriori contratti coi nuovi impresari di quell'antica condizione, che pure favoriva tanto i giovani esordienti usciti dal Collegio di Musica, che, volenterosi e fiduciosi in un brillante avvenire, si dedicavano all'arte difficilissima del compositore.

(1) In una lettera che il Donizetti scriveva da Napoli il 30 maggio 1826, si legge: « Questa sera va in iscena a San Carlo *Bianca e Gernando* (*Fernando* no, perchè è peccato) del nostro Bellini, prima sua produzione, bella, bella, bella, e specialmente per la prima volta che scrive. È pur troppo bella, e me ne accorgerò io con la mia da qui a quindici giorni! » (Allude all'opera *Elvira*, datasi al San Carlo il 6 luglio. Vedi vol. IV, pag. 290).

gli, lesse subito sul volto dell'amico, sebbene questi cercasse di dissimularlo, l'infausto risultato. Io lo vidi impallidire alle parole di lui che gli confermarono siffatti timori; lo vidi tutto tremare; ma la fermezza dell'animo suo ripigliò ben presto il disopra, e mi assicurò, stringendomi la mano, che avrebbe perduto e vinto.

Stavano così le cose, allorchè gli venne, non saprei se bene o male a proposito per la sua passione, la proposta dal Barbaja di scrivere per la stagione autunnale una grande opera alla Scala di Milano, dovendo, in caso che accettasse, partire sollecitamente col Rubini per quella città. La voce della gloria non poteva non risvegliare immediata eco in quell'animo: esultante egli accettò, tutto fiducioso che la via della gloria sarebbe stata per lui altresì quella della felicità in amore. Si potrà comprendere quanto sofferissero quei due cuori virtuosi ed innamorati in quella cruda separazione; la quale essi credevano di poca durata, laddove nell'eterno libro del destino stava scritto: — PER SEMPRE!! — Mille furono le promesse di fedeltà, mille i giuramenti che si scambiarono. Bellini potè rivedere la diletta del cuore, e, per quanto egli avesse fede di riuscire nel suo intento, il pianto che versarono in quella circostanza fu straziante.

Stabilitosi a Milano, Bellini cominciò di proposito e seriamente ad occuparsi del suo avvenire, ed il melodramma del *Pirata*, che aveva incominciato a musicare, era il suo primo pensiero del mattino e l'ultimo della sera. Egli non viveva che in quell'atmosfera di ansie, di palpiti, di timori e di speranze, non mai disgiunti da chi vuole ad ogni costo riuscire un grande artista. Pur nondimeno il carteggio colla Maddalena in Napoli perdurava sempre; ma pure questo subì le consuete fasi. Fu entusiastico da principio; più calmo dipoi; persuasivo e rassegnato in appresso; ed in ultimo quasi freddo.... Come si capirà, il gran trionfo del *Pirata*, se aveva fatto concepire alla donna le più liete speranze, aveva per parte dell'uomo, o, a dir meglio, dell'artista, dato il primo urto a precipitare dal piedistallo a quell'amore che si era annunziato come se volesse sfidare il tempo e la fortuna. Bellini divenne tranquillo: dalle sue lettere si rileva ch'egli ragionava più che non amasse, e che in lui il posto, che prima occupava l'amore, era stato surrogato dall'assai più ardente passione per la gloria. Nè potrà esserne biasimato: l'Europa intera lo ammirava, ed egli era fatto segno dell'irresistibile simpatia di tutti quelli che già vedevano in lui un novello astro, prossimo a sfiorare sull'orizzonte musicale.

Non ricordo precisamente per impulso di chi in Napoli si rinnovarono le già fallite istanze presso i coniugi Fumaroli: ma probabilmente lo furono per mezzo del Marsigli, istigato forse dalla povera Maddalena. Questa volta non era più l'amico che metteva in rilievo i meriti dell'amico; era la fama dalle cento trombe che li bandiva e ben forte. Si comprenderà perciò che i parenti assentirono subito, e che il Marsigli esultante scrisse a Milano al Bellini; ma tal proposta non poteva in più malaugurato momento giungere. Essa trovò Bellini tutt'altro che entusiasta! Pure ei non volle rispondere lì per lì, e restò per qualche giorno indeciso sul da fare. Finalmente la volontà, il ragionamento furono più forti del residuo del suo avvizzito amore, e per uno sforzo di energia prese la ferma risoluzione di rispondere negativamente all'of-

ferta che gli veniva fatta. Fu il virile proposito di consacrarsi esclusivamente all' arte sua?... Fu perchè in quel cuore l' antica fiamma si andava estinguendo?... Probabilmente l'una e l'altra cosa, e quest'ultima in ispecie: la storia del cuore umano è poi sempre la stessa!

Non mancò pertanto, il meglio che gli riuscì possibile, di motivare il rifiuto, adducendo i serissimi doveri che gl'imponeva la sua cangiata condizione; ma era indubitato che il cuore di Bellini taceva quando ragionava in tal modo. Nun fu così però del cuore della povera Maddalena: nel percorrere il foglio fatale, esso sanguinò da cento ferite, nè le valsero parole consolatrici. Ma educata a nobili e generosi sentimenti e dotata di una bell'anima, colla calma della più sublime rassegnazione, finì per trovare un qualche sollievo riflettendo all'avvenire che si parava innanzi al suo Bellini; e quando si toccava in famiglia di un tale argomento, mentre altri biasimava il maestro assente, ella invece giuste e valevolissime sosteneva le ragioni esposte nel rifiuto di lui. In pari tempo si dichiarava contentissima, non di abbandonarlo, chè non l'avrebbe potuto giammai, ma di cederlo alla sua crudele rivale, a quell' arte che già aveva cominciato a dargli gloria, onori e fortuna. Come si disinteressati e delicati sentimenti onorassero quella cara giovinetta, non seconda ad altra per bellezza, intelligenza e squisitezza di modi, Bellini lo capì: e non saprei dire se per giustificarsi, o per serenare alquanto la povera derelitta, le scrisse una lettera ricolma di affettuose parole, che ella lesse versando tenerissime lagrime, e gelosa la custodì per tutto il resto di sua vita, perchè in essa le prometteva di non isposare mai altra donna (debolissima consolazione per chi ama e soffre), ed assicuravala che le sole rivali, ch' ella poteva temere nell' avvenire, non sarebbero che le sole sue *opere*. Fu gioia però di corta durata: la Maddalena, sotto l'impressione di una cupa malinconia e preoccupata sempre dall' antica sua passione, ogni giorno deperiva nella salute, sino a che finì col soccombere vittima di lunga e penosa malattia. Ella fu compianta da tutti quelli che l' avevano conosciuta e da quanti la ricordavano giovinetta piena di vita e di belle speranze, e dotata di rare virtù. La sua morte scosse Bellini: ei ne risentì vera tristezza, tanto che da Parigi, in data del 7 giugno 1835, mi scrisse la seguente lettera:

« Carissimo Florimo,

« La prematura morte della povera Maddalena mi ha spezzato il cuore, e la sensazione lacerante che nell'anima mia produsse l'infausta novella è più facile a comprendersi che a descriversi: leggendo la tua lettera ne piansi amaramente la perdita. Quante passate cose mi sono ritornate alla mente! quanti ricordi! quante promesse! quante speranze!! Come tutto è passeggiato in questo mondo di fantasmagorie! Che Iddio riceva la sua bell'anima nell'eterna sua gloria: la terra non era degna di possederla: le poesie che tu facesti scrivere espressamente per la luttuosa circostanza e che vestisti di tristissima musica, mi piacciono assai tutte e due, e dalle lagrime che ho versato canticchiandole tra i singhiozzi, veggio pur troppo che il mio esulcerato cuore è ancora suscettibile, se non di amare più, di soffrire certo... Basta!! non voglio affliggerti davvantaggio: fammi scrivere una poesia dallo stesso autore delle *Due Speranze*, analoga alle rare virtù ed alle tenerezze della

238 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

Maddalena, chè io la musicherò, e così obbedirò con piacere a chi per essa desidera un canto mio alla sua memoria dedicato. Fa che sia di risposta alle *Due Speranze*, perchè certo allora sarà tenera; e fa che io parli alla sua anima bella. Addio, caro Florimo: la penna mi cade dalla mano e le lagrime m'impediscono di proseguire. Rìama

« BELLINI ».

« Questa lettera scritta ieri, stordito come ero, la dimenticai sul tavolo: ora vado io stesso a lasciarla in posta, e ti aggiungo come *PS.*, che la funesta morte della Maddalena, caduta come fulmine dal cielo, che sembra sdegnato contro di me, mi ha oscurato il cuore gonfio di lagrime e mi ha fatto divenire triste, spaventevolmente triste !! Sono diversi giorni che una lugubre idea mi segue ovunque e temo anche di esternarla a te... Ma !! eccola, non ispaventarti. Mi sembra, e te lo dico con ribrezzo, che tra poc'altro tempo dovrò seguire nel sepolero la poveretta che non è più, e che pure una volta io amai tanto. Che si disperda l' infausto augurio! Non dire puerili questi miei timori: è la mia natura fatta così. Che vuoi?... compatiscimi, o come meglio ti aggrada compiangimi, caro il mio Florimo. Addio! » (1)

A tanta sventura io non potevo restare freddo spettatore: forza irresistibile fece anche a me rendere un debole tributo di lagrime; e poche donne infatti lo meritavano del pari. Pregai perciò l' egregio signor G. Morelli, amico esso pure di Bellini e dei Fumaroli, e dolente anch'egli per tanta sciagura, di scrivere alcuni versi adatti alla luttuosa circostanza. Ei gentilmente me li favorì, ed io li messi in musica in forma di romanza, che dedicai e mandai subito a Bellini. Il mio amico mi rispose, come si è visto di sopra. Disgraziatamente i suoi funesti timori si avverarono! La poesia ch'egli dimandava allo stesso autore, di risposta alle *Due Speranze*, non gli giunse in tempo. A contare quasi dai giorno che a me scrisse da Parigi, un morbo crudele lo colse, il quale quattro mesi e mezzo più tardi doveva troncarne i giovanissimi anni: sicchè il delicato pensiero di scrivere un canto alla memoria della Maddalena scese con lui nella tomba!

Non vi è forse una certa fatalità nella semplice storia che ho riportata ?...

Ecco i versi del Morelli a me dedicati e da me posti in musica:

IN MORTE DI MADDALENA FUMAROLI

Due Speranze

Mia prima speme l' o roseo
Sogno di prima etade.

(1) Qualcuno ha voluto, ultimamente, malignare su questo primo amore belliniano, deducendone conseguenze che offendono la delicatezza del cuore del mio amico; ma gli ha risposto trionfalmente, con una accurata critica psicologica, Michele Scherillo, nella II delle sue *Belliniane, Conversazioni col Florimo*.

Dal cor cadesti rapido,
 Qual fior reciso cade!
 Ah! trista è la memoria
 D'un bene che passò;
 Tristissima è la storia
 Che a me il destin segnò.
 Te vidi, e fosti, o giovine,
 De' miei pensier desio....
 Ma a te un sentier di gloria
 In suol lontan s'aprió,
 E mi lasciavi... e grande
 Il nome tuo si udi,
 Celere al par che spande
 Fulgor l'astro del dì.
 Sui vanni del tuo genio
 L'amor mio ti seguiva;
 Fido al partir, partivasi;
 Fido al redir, rediva;
 Ma tu... al Sebezio lido (1)
 Se a me ritorni ancor,
 Senti di gloria il grido,
 Ma più non senti amor.
 Misera! e vivo?... in tenebre
 Di morte omai mi avvolgo.
 Uomo fatale, ascoltami:
 Altra speranza io volgo;
 Se all'urna un mesto canto
 Da te s'innalzerà,
 Eternamente pianto
 Il fato mio sarà.

X.

Una dichiarazione intorno alla stretta del finale del Pirata.

Lessi, non senza mia sorpresa, nel giornale *Il Trovatore* di Milano, 19 luglio 1868 (*Necrologia del cavalier Carlo Conti*), il seguente brano:

« Un caso che pochi sapranno, e che ci viene narrato da un amico nostro, al quale il Conti ne fece la confidenza, è che la stretta del finale del *Pirata* non è di Bellini, ma di Conti, al quale l'autore della *Norma*, trovandosi impacciato, avea ricorso ».

Io risposi, anche per le stampe, così: — « Amicissimo come io ebbi la fortuna di essere tanto di Bellini, quanto del Conti, non certo per parteggiare più per l'uno che per l'altro, ma solo in omaggio alla verità,

(1) Si allude al ritorno di Bellini in Napoli nel gennaio del 1831, dopo l'andata in iscena della *Norma* in Milano.

espongo le mie idee sul proposito, nè intendo perciò entrare in liti od in polemiche con chiechessia, perciò ognuno è libero di pensare come meglio gli accomoda, ed anche io mi credo libero di pensarla a modo mio.

« Il maestro Carlo Conti appunto nel 1827 trovavasi in Roma a comporre per quel Teatro Valle le due opere semiserie intitolate: *L'Innocente in periglio* e *L'Audacia fortunata*, che ebbero splendido successo; indi recossi qui, perchè era impegnato a scrivere *Gli Aragonesi in Napoli*, che fece rappresentare sulle scene del Teatro Nuovo nel dicembre del medesimo anno. Contemporaneamente Bellini, partito da Napoli il 5 aprile 1827, si trovava nello stesso tempo in Milano, intento a scrivere per la stagione di autunno il *Pirata* pel Teatro della Scala. Il che stabilito, mi sembra illogico supporre che Bellini ricorresse ad altri per ben poca cosa, la *stretta di un finale*, dopo avere condotto a termine la sinfonia e tutto il primo atto del *Pirata*. Creava la bellissima introduzione; quella famosa cavatina che finora non ebbe l'eguale (e sono cinquanta e più anni che fu scritta): *Nel furor delle tempeste*; ed il felicissimo Coro dei pirati, che, nuovo per melodia, forma, condotta ed effetto teatrale, fin dalle prime sere incontrò tanto il favore del pubblico. Creava il gran duetto tra Imogene e Gualtiero, il cui recitativo solo vale a caratterizzare un gran genio nell'arte, e l'andante regge ancora, seppure non ha il primato, fra i più begli squarci di declamazione cantata del Teatro moderno. Creava finalmente, senza parlare dei pezzi di minore importanza che compongono il primo atto, l'*adagio* del finale (1), bello per novità di concetto drammatico, per felice disposizione ed intreccio delle voci; lavoro che, per eleganza di stile, ogni maestro sarebbe contento di avere scritto. E fin qui Bellini fu felice nella sua creazione; arrivato alla *stretta* del finale, la Musa poi l'avrebbe abbandonato, per modo che si trovò *impacciato*, e non sapendo come procedere alla fine, secondo l'autore dell'articolo, avrebbe preso il disperato partito di ricorrere a un altro, ch'era il Conti. Non sappiamo ove questi allora si trovasse, se in Roma od in Napoli; e sembra naturale che Bellini dovesse spedirgli anche la poesia, almeno quella del primo atto, acciocchè il Conti potesse scrivergli una musica adatta al soggetto, alla situazione drammatica, ec. ec.; e che, scritta questa, quasi a rigor di posta, del pari gliela avesse sollecitamente mandata, dovendogli premere in questo caso più la condizione in cui trovavasi Bellini, che la propria, secondo noi molto più impacciata, di comporre cioè due opere per Roma ed una terza per Napoli a termine fisso! Aggiungasi che il Conti non doveva comporre secondo il proprio genere o stile, bensì *imitare* Bellini; e dite poi se tutto ciò regge alla critica ed al buon senso più elementari!

Ma l'*amico del Conti* non bada a queste miserie di ragionamento; secondo lui, Bellini ebbe la velleità di far passare per propria la composizione che non era tale, e di lasciare il mondo musicale per mezzo se-

(1) Questo *adagio* autografo di Bellini, che a me mandò prima che l'opera fosse andata in iscena, come avea l'abitudine di fare dei pezzi che componeva ed ai quali dava importanza, fu da me donato come preziosa cosa all'ottimo amico, egregio dilettante e celebre sonatore di violoncello, cav. Federigo Raffaele.

colo in siffatto inganno; ma siccome le maschere o presto o tardi debbono cadere, il pubblico è ora in grado di conoscere il vero pel semplice asserto del sedicente amico del Conti, cui questi avrebbe fatta la confidenza, e che si credette in dovere di renderla di pubblica ragione immediatamente dopo la sua morte! Così avvenne: perchè cessato di vivere il 10 luglio 1868, appena venuto in cognizione di siffatta perdita, il sullodato amico, che, per modestia, vuol serbare l'incognito, si diede la massima premura di fare la gran rivelazione al Direttore del *Trovatore* di Milano, che la pubblicò il giorno 19, e ciò senza scopo alcuno, se non quello di cicalare a caso, oppure di far torto alla memoria di Bellini, mostrandolo capace di dare per cosa sua quello che era roba di altri. Alla fama di un maestro così celebre, sono questi veri colpi di spillo, non altro! Né era il caso di giovare alla riputazione del Conti, che non ne aveva mestieri; bensì il vero modo di mostrarlo vanitoso e sleale amico, quale non era, tradendo un segreto, che, se fosse stato vero, avrebbe dovuto custodire l...

A fare spiccar meglio il nostro assunto, poniamo questo ragionamento: ammesso che Bellini fosse ricorso al Conti per avere da lui la *stretta* pel finale del *Pirata*, certo non è per questa *stretta*, la quale come musica è passata senza biasimo e senza lode, che il *Pirata* ebbe quel gran successo; come l'egregio maestro Conti non fu certamente per quella *stretta* (ammettendo che fosse sua) salutato dal mondo artistico come uno dei più dotti contrappuntisti dei nostri tempi. Bastavano alla sua fama le opere che compose, e tra queste: *Misanthropia e Pentimento*, *Olimpia*, *Giovanna Shore*, *Gli Aragonesi in Napoli*; le quali se non si rappresentano più, saranno pur sempre consultate dagli studiosi con rispetto e considerazione, e resteranno sempre come tipo di bella composizione musicale. Ozioso dunque resterebbe lo sforzo del suo sedicente amico in volere aggiungere altra fronda d'alloro alla sua corona artistica, ingemmandola con la *stretta* del finale del *Pirata*.

Né questa diceria ha potuto partire dall'illustre compositore. Nessuno più di me conobbe il Conti: fui condiscipolo di Bellini in Collegio, quando il Conti faceva da maestrino nostro. Ma oltre al suo gran sapere musicale, io, nel corso della mia vita, non conobbi alcuno più gentile, più cortese e più umile di lui: modesto, senza ombra di vanità, ammiratore sempre e non mai dispregiatore degli altri suoi colleghi, adorno insomma di quante possano dirsi belle e rare qualità, non avrebbe, non dico detto cosa non vera, ma nemmeno rivelato un segreto che avesse potuto far torto a Bellini.

Tutto al più il Conti avrà potuto dire che Bellini abbia a lui tolta quella *idea*, che poi adattò per la *stretta* nel finale del *Pirata*; e ciò non farebbe alcun torto a Bellini, perchè ove è il maestro che non ha preso o volontariamente o involontariamente idee degli altri per giovarsene nella propria musica? Ed a tal proposito diceva il vecchio Zingarelli, che « se esistesse un codice per punire ed un tribunale per giudicare tutti i reati di furti musicali, non vi sarebbe compositore che non meritasse la prigione ed i ferri ».

Ma tutto ciò è ben lungi dall'asserzione che abbiamo preso a combattere, come chi ha fior di senno è nel caso di vedere.

In ultimo osservo che la famosa *stretta* in questione, che comincia con

242 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

un assolo d'Imogene, la quale, rinvenuta dal suo sbalordimento, con un'agitazione crescente, prorompe a dire:

« Ah! partiamo; i miei tormenti
 Sien celati ad ogni sguardo;
 Temo, avvampo, gelo ed ardo,
 Gonfio in sen mi scoppia il cor ».

Or questo non è che un pensiero di trentaquattro *battute*, dopo il quale attacca un *crescendo* nell'orchestra assieme col Coro e con gli attori, i quali qui si limitano a far da accompagnamento staccato al motivo dominante, che pure è lo stesso del *crescendo* della sinfonia. Dal che sembra, e non mi par che ci possa esser dubbio, che la metà della *stretta* era già stata fatta dal Bellini, perchè messa nel *crescendo* della sinfonia; dunque non erano che quelle trentaquattro povere *battute* che Bellini era impacciato a trovare nella sua fantasia!

Ed osservando bene le medesime, chi in esse non avverte il pensiero melodico del Bellini, la sua naturale tendenza ai modi minori, la sua maniera spontanea e facile di modulare?... Si ponga questa *stretta* vicino a quel brano della *Straniera*: « *Or sei pago, o ciel tremendo* », ed ognuno si convincerà se Bellini o il Conti sia stato l'autore della *stretta* finale del primo atto del *Pirata*. Ma se Bellini avesse incagliato nella *stretta* del primo *finale*, ben più difficilmente avrebbe potuto andare innanzi a comporre il secondo atto: invece il secondo atto del *Pirata* rivaleggia col primo in ispirazione e abilità. Il grazioso *Coro* di donne, il bel duetto tra Imogene ed Ernesto, il magnifico terzetto, il cui andante a canone basterebbe solo ad assicurare la riputazione di un maestro, la scena d'Imogene che servi in seguito quasi di modello agli altri compositori che si trovarono in situazioni simili, ed in ultimo, *pour la bonne bouche*, la famosa scena finale del tenore: *Tu vedrai la sventurata*, preceduta da un altro *Coro*; la quale scena, nuova veramente per condotta, per purità ed eleganza di melodia, per sublimità di effetto, rese allora celebre il Rubini ed è rimasta unica nel repertorio dei tenori; mostrano che l'estro del giovine compositore si trovava in tutta la sua freschezza e nella piena sua potenza.

La smania degli aneddoti, specialmente in fatti artistici, è oggi una vera epidemia. Capisco bene che i giornalisti ne debbano inventare per mestiere; ma sarebbe pur necessario che non eccedessero la misura delle invenzioni permesse! È vero che il buon senso dei lettori finisce col riderne più che col confutarli; ma è sempre una profanazione arrecata alla memoria di artisti celebri, che pur dovebb'essere per tutti sacra, anche per gli aneddotisti di professione.

XI.

Alcune osservazioni intorno ai giudizi di Adriano De La Fage su Bellini, riportati nei numeri 7 e 8 del giornale L'Art Musical, anno VII.

Non è vero, come pretese e scrisse il De La Fage, che nei giorni di *gala* e *gran gala* la Corte di Napoli assistesse allo spettacolo nel Teatro San

Carlo dal gran *palchettone*; essa invece prendeva posto negli ultimi cinque palchetti di sinistra del secondo ordine, l'ultimo dei quali terminava sul proscenio, ed era quello che per lo più occupava il re Ferdinando I e dipoi i suoi successori. Il gran *palchettone*, situato sulla porta d'ingresso, dirimpetto all'arco scenico, veniva adoperato soltanto nelle grandissime solennità; ed io, che da sessant'anni frequento il teatro San Carlo, lo vidi occupato solo allorchè ascese al trono Francesco I, quando vi salì il figlio Ferdinando II, nell'occasione che l'arciduca Carlo (detto il Gran capitano) venne a visitare la figlia Maria Teresa regina di Napoli, quando reduce dalla Sicilia l'imperatore di tutte le Russie Niccolò I si fermò per qualche giorno in questa città, ed in ultimo quando ascese al trono Francesco II.

Circa la cantata *Ismene* (1), Bellini la scrisse per le nozze di un suo amico, e non già per la gala del 1825 al San Carlo, come è detto dal Pougin al capo II del suo libro. Egli compose per la gala del 12 gennaio, come è detto prima, la *Bianca e Gernando*, che, messa in concerto con la Tosi, il David e il Lablache, per circostanze che ora più non ricordo fu differita alla gala del 30 maggio dello stesso anno, e venne invece eseguita dalla Meric Lalande, da Giambattista Rubini e da Luigi Labache. Lo Zingarelli tenne per la *Bianca e Gernando* lo stesso sistema tenuto quando Bellini compose l'*Adelson e Salvini*: persistè in non voler vedere la composizione, per lasciarlo libero nelle sue ispirazioni. Solamente ricordo che assistette alle tre ultime prove in San Carlo, e gli diede, sulle generali, qualche consiglio, come altra volta avea fatto con l'*Adelson*. È senza fondamento dunque quel che si scrisse, cioè che quantunque l'opera fosse debolissima, pure emergeva un *quartetto* assai notevole, nel quale, come in altri brani degni di attenzione, potevasi riconoscere la mano maestra dello Zingarelli. Bellini non iscrisse questo spartito in Catania, bensì nel Collegio di San Sebastiano, dov'era primo alunno maestrino (2).

Il signor Adriano De La Fage dice ancora che Bellini non conosceva sufficientemente l'arte di svolgere un pensiero musicale, di servirsi di un'idea e di ricavarne da essa tutto il partito possibile, di svilupparla in tutti i modi e in diverse forme, di separarla e di colorirla in mille guise ec. ec.

Noi dimandiamo alla nostra volta al signor De La Fage se, anche poggiandosi sulle sue semplici teorie e sopra le regole di scuola, si sarebbe potuto dare sviluppo maggiore e cavare più gran partito da quella idea: *In mia mano alfin tu sei*, del duetto della *Norma*; dall'altra: *Casta Diva che inargenti*; o pure da quella: *Ah non credea mirarti* della *Sonnamb-*

(1) La musica di questa *Cantata*, composta per le nozze del signor Antonio Naclerio, andò dimenticata o dispersa: io stesso non ne ho udito più parlare.

(2) Quest'opera applaudita in Napoli, e della quale si fecero non meno di venticinque rappresentazioni, ebbe poi gran successo di fanatismo, quando Bellini, aggiungendovi altri quattro pezzi, la diede per l'apertura del nuovo Teatro Carlo Felice in Genova l'anno 1828: anzi ivi fu l'opera della stagione, con la quale si aprì e si chiuse il teatro. In Milano ottenne pure buon successo. Come dunque con riprovervole leggerezza si è potuto dichiarare *debolissima* un'opera sanzionata dal suffragio dei pubblici, tutt'altro che indulgenti, di Napoli, di Genova e di Milano?

bula; dal *Qui la voce sua soave dei Puritani*; dalla frase del quartetto: *A te, o cara, amor talora*, della stessa opera; non che dal finale dell'atto secondo della *Norma*, da quello della *Sonnambula*, dal quintetto della *Beatrice di Tenda*, e da moltissime altre che per brevità ometto. Se sulle teorie espresse dal De La Fage avesse Bellini da prima fatto udire queste vergini idee, « e dopo aver fatto valutare la grazia, il valore e l'eleganza di esse, l'avesse abbandonate un istante; indi, coll'aiuto di un artificio ingegnoso, condotte in una tonalità diversa; e dopo averle affidate ad una voce, fatte passare ad una seconda, e finalmente nell'orchestra, distribuendole successivamente all'uno od all'altro strumento, sia cambiando la tonalità, sia modificando le armonie, sia variando il ritmo dell'accompagnamento, » ec. ec.... allora sa il De La Fage che cosa sarebbe avvenuto?... Il genio che traspira e si manifesta in esse sarebbe rimasto soffocato dal pedantismo di scuola, senza poi arrecar loro il sussidio di alcun effetto. Persuadiamoci anche una volta che tutte le idee nascono nella mente degli uomini colla forma che è la loro propria; e se è una mente privilegiata che le concepisce, non ispetta al primo venuto di chiamarle dinanzi al suo tribunale e sottoporle alla propria sentenza. È quanto ha limpidamente veduto l'egregio Arturo Pougin, il quale, tenuto conto di una così insulsa accusa, non ha esitato di proclamare le idee di Bellini: « *modello di una sentita declamazione, di verità, di saggezza, di emozione e di sobrietà*; basterà una sola di quelle frasi a commuovere un intero pubblico e tenerlo sospeso e palpitante. » Ecco, continua il Pougin, « *la sorgente sempre novella degli effetti* prepotenti ed inattesi di Bellini ».

In arte l'ideale è lo scopo principalissimo, e la forma deve essere adoperata in modo, che senza aver nulla di sconcio, nulla che possa offendere la vista o l'orecchio, non mai aspiri, mercè un meccanismo artificiale, ad una qualunque siasi supremazia sullo stesso, svisando così il concetto primitivo dell'artista. Chi nella forma ripone la sua massima cura, sacrificando anche in lieve parte l'ideale, vi presenta un quadro, il cui troppo studio, sia di disegno, sia di colorito, travisa e soffoca l'idea che in esso dovrebbe risaltare, la quale è il costante scopo dell'arte. Tornando al nostro proposito, ha forse il Bellini mostrato, anche nelle sue prime opere, imperizia nello sviluppo di una frase melodica, o nel congegno delle parti di un tutto armonico? O che per caso i nostri sapienti critici vogliano confondere le qualità che deve possedere un compositore di *Trii*, *Quartetti*, *Quintetti* o *Sinfonie concertate*, come ne composero l'Haydn, il Mozart, il Beethoven, il Mendelssohn ed altri, con le qualità del compositore teatrale?... Bellini nelle sue opere è stato semplice, spontaneo, affettuoso, e sopra tutto chiaro; non ha fatto che ubbidire al suo stile, che voleva intrinsecamente diverso da quello di coloro che lo avevano preceduto; il suo esclusivo scopo era di animare i suoi personaggi di quel soffio sovrumano che scuote e commuove profondamente le fibre, più che intasarli e farli scendere dal loro ideale con sudate combinazioni dotte ed imponenti, spremute dalla meditazione di freddi armonisti e non figlie del genio. Infine Bellini fu quello che doveva essere; e se avesse adulterata la sua melodica natura, mettendo in esagerata mostra le proprie teoriche, avrebbe perduto la sua individualità, e chi sa che non fosse risultato un compositore volgare, un meschino accozzatore di accordi. Dal che emerge questa considerazione, che coloro i

quali hanno buon senso, e sono scevri di passioni nel giudicare le cose umane, comprendono l'opera del genio e ammirano in conseguenza Bellini; mentre i pedanti, e tutti coloro che non possono comprenderlo, declamano contro di lui.

Il Donizetti diceva sempre: *Datemi idee nuove, ed io vi darò nuove opere*. Egli comprendeva che non ci occorreano teorie o sterili i precetti di scuola. Ed a tal proposito è da ricordare che tanto il famoso nostro caposcuola Francesco Durante, quanto i suoi allievi e successori Fenaroli e Speranza, ed altri nell'arte musicale reputati sommi, non si avventurarono mai a scrivere opere teatrali, perchè si conoscevano privi d'idee originali: e se ne potrebbero citare tanti e tanti altri.

Il signor De La Fage si assise da dittatore sul piedistallo della severa critica, ed in ciò poteva trovare, a seconda delle diverse opinioni, fautori e contraddittori. In questa ultima classe ci mettiamo noi, solo per quanto riguarda Bellini, e ci lusinghiamo aver molti compagni; nè possiamo intendere come ei volesse anche assumere un carattere che dal secolo non è più consentito, cioè quello di *profeta*. E tale ei si presume, quando, in tuono solenne, dichiara che, « *se Bellini fosse vissuto venti anni ancora, in nulla avrebbe guadagnato nell'arte* », mostrando così di non comprendere la differenza che passa tra *Bianca e Gernando*, la *Norma*, la *Sonnambula* e i *Puritani*. Pur senza entrare in ulteriore disamina, e volendo ammettere, come ogni uomo di buon senso farebbe, che da ciò che Bellini aveva fatto si potesse desumere quanto in avvenire avrebbe prodotto, io ho a riferire un altro *vaticinio*. Il *profeta* però sarà più accetto, giacchè chiamasi *Gioacchino Rossini*. Parlando meco un giorno del merito artistico di Bellini, egli mi disse: « Bellini non giunse a conoscere tutti i segreti della scienza musicale; gli restava ancora molto da imparare; però ciò che non possedeva, coll'ingegno di cui la natura lo aveva dotato, coll'assidua applicazione, e col pensiero fisso che lo dominava di uscire dalla folla dei compositori, lo avrebbe acquistato nel volgere di due o tre anni: quello però che possedeva, gli altri maestri non l'avrebbero acquistato giammai, se Iddio non l'avesse loro concesso. » E conchiuse dicendo: *Bellini si nasce, non si diviene*.

Fra i due profeti, io credo che i lettori avranno, come me, la debolezza di preferire Rossini!

A questo proposito, mi giova riferire un aneddoto intorno allo Zingarelli; il quale, vivacissimo per natura, molte volte voleva fare il critico, nè sempre si apponeva.

Conversando egli un giorno con parecchi uomini illustri di Napoli, che a lui prestavano omaggio come al Nestore dei compositori viventi, cioè col marchese Basilio Puoti, col marchese Gargallo, col cavalier Gaspere Selvaggi, con Raimondo Guarini, con Michele Baldacchini (giovannissimo allora e che mi narrò tal fatto), uscendo a parlare del Cimarosa, da tutti debitamente ritenuto un *portento musicale*, sentenziò altro non esser egli che un buon compositore, e che il *Matrimonio Segrato* era un'opera scritta bene sì, ma niente di più; opinione che per deferenza verso tanto uomo non venne combattuta, come si meritava. Ed un'altra volta, parlando del Pergolesi, si fe' lecito dire che la fama, di cui godeva questo maestro, era di molto superiore al suo merito; e che lo *Stabat* era l'opera più incompiuta

che potesse immaginarsi; poichè, toltone il primo versetto *Stabat Mater*, tutto il rimanente era musica più *comica* e *teatrale* che sacra, aggiungendo che nello *Stabat* eranvi frasi che si trovavano nella *Serva Padrona* (1). Più di tutti i pezzi disapprovava altamente l'ultimo, perchè diceva bene espresse le prime parole: *Quando corpus morietur*, non già le ultime: *Paradisi gloria*; ove, a suo dire, doveva trovar musica da esprimere il *Paradisi*.

Tutto ciò lo Zingarelli, di fino spirito qual era, si permetteva di dirlo coi letterati; giacchè egli aveva l'avvedutezza, per imporre la propria opinione, di parlar di musica coi letterati, e di letteratura coi musicisti (2). Pure tutte e due le volte scandalizzò il suo sapiente uditorio, quantunque gli egregi uomini che ho citato appartenessero alla classe degli eruditi più che a quella degli artisti. Taluni paradossi saltano agli occhi di chiunque!

Se ho citato questo aneddoto, non mi si accusi d'irriverenza verso il venerando musicista e maestro mio; l'ho voluto solo riportare per mostrare che, quando si entra nel campo della critica, cioè del giudizio sulle opere del genio, bisogna sussidiarsi del più sottile buon senso e depurarsi da ogni passione, altrimenti, anche possedendo il criterio musicale in sommo grado, come al certo lo possedeva lo Zingarelli, si rischia di dirne delle marchiane.

Noi diciamo al signor De La Fage: mostrare mente finissima ed arguta, è bene; palesare qualche sentimento, il quale sappia, anche alla lontana, d'invidia o di poca competenza, non è certamente la più bella cosa; e poi altro è discorrere, altro è consegnare, e con pretensione, alla stampa le proprie sentenze. Si può scusare la svista dello Zingarelli vecchio: ognuno, massime da vecchio, può avere il suo *quart d'heure*; ma non potrà mai scusarsi la prosopopea del De La Fage, tanto più che le opere ch'egli critica esistono, e tutti hanno modo di udirle e giudicarle, destinate come sono a vivere fin nei più lontani secoli. Morrà la critica, ed esse saranno mai sempre moderne, perchè contengono quel vero bello, quel puro ideale ch'è di tutti i tempi e di tutte le nazioni, nè va soggetto ai capricci della moda ed alle vicissitudini del gusto.

(1) Vi sono nella musica frasi che hanno un carattere distinto per esprimere una passione; ma ve ne sono anche altre, che, variando nei tempi, e rinvenendo un accento diverso, possono prestarsi a situazioni fra loro totalmente opposte. La frase adoperata dal Rossini nell'aria della *Calunnia* del *Barbiere*, dove rende una viva ilarità, è adoperata da lui nel duetto finale dell'*Otello*, in cui esprime un istante di orrore e di spavento che fa battere il cuore e i polsi. Se il Pergolesi si servì di alcune idee della *Serva Padrona* nello *Stabat*, comprese che quelle idee potevano piegarsi a quei sentimenti diametralmente opposti. Ma lo Zingarelli, che non aveva il genio del Pergolesi e del Rossini, si appigliava nella sua critica alla sola parte materiale della somiglianza, e forse lo faceva in buona fede.

(2) Così soleva dire il Rossini dello Zingarelli. L'autore del *Barbiere* non se la fa fare!! Ciò non toglie del resto che il Rossini non avesse in grande stima il valore artistico dello Zingarelli. Il gran Pesarese, si sa bene, per amore innato all'epigramma, si lasciava egli stesso un tantino trascinare in certe critiche.

L'amicizia che mi legava a Bellini non mi rende però entusiasta a segno da crederlo perfetto ed inappuntabile in tutte le sue composizioni; anche perchè uscito il 1827 dal Collegio, non ebbe che solo otto anni di carriera teatrale, e le sue opere, che nel numero sono quante le Muse, certo non sono esenti da difetti, perchè la perfezione non si può mai rinvenire negli uomini.

Degli appunti fatti a Bellini, io ho accettato quelli in che tutte le persone dotate di squisito intendimento sono convenute. Qual ragione vi è mai di opporsi alla verità? E la fama dell'autore della *Norma* viene ad eclissarsi per questo?... Lo ripeto, quello che mi spiace è il sentenziare a casaccio di taluni; ed in ciò vi ha evidentemente mala fede, giacchè si profitta della sua immatura morte, per dire che egli non avrebbe mai raggiunto il pieno suo sviluppo; mentre sino alla sua ultima opera vi è progresso costante, indisputabile. Ma perchè negare questa potenzialità di progredire solo a Bellini?... Certo, gli altri celebri maestri non naquero grandi, ma lo divennero a poco a poco col tempo e con la lunghissima esperienza; solo nel cervelluccio del De La Fage è potuta nascere la puerile idea che il Bellini non lo sarebbe divenuto giammai!

Cominciando dal sommo Rossini, la *Cambiale di Matrimonio* (1810) vale forse quanto il *Guglielmo Tell?* (1829) — *Una Follia*, che il Donizetti scrisse nel 1818, può mettersi al paragone della *Lucia* del 1835? — *L'Apoteosi d'Ercole* (1819) col *Giuramento* del Mercadante? (1837) — *L'Annetta e Lucindo* (1813) colla *Saffo* del Pacini? (1840) — e l'*Oberlto conte di San Bonifacio* (1839); coll'*Aida* del Verdi? (1871). Il genio solo non si acquista, perchè è dono di Dio; ma l'arte ed il sapere si guadagnano con l'esercizio, con lo studio, con l'esperienza, sicura e certa guida nelle opere umane.

Volendo poi leggere una pagina critica su Bellini, ogni persona di buon senso non si atterrà a quella passionata, arrabbiata ed assurda del De La Fage; ma bensì all'altra che l'erudito Seudo (giudice ben competente in ciò che concerne musica italiana) scrisse sulle opere di lui e sul suo merito musicale. Io credo doverla qui trascrivere nella sua integrità, facendola seguire dalle assennatissime considerazioni che vi fece l'egregio Pouglin nell'*Art Musical*, anno VII, numero 8 (24 gennaio 1867), e che ha riportate nel volumetto, citato di sopra. Sono modello di critica, ed il lettore troverà il suo profitto nel meditarle:

« Nature fine et délicate, génie mélodique plus tendre que fort et plus emé que varié, Bellini échappe à l'influence de Rossini, et s'inspire directement des maîtres du dix-huitième siècle. Il procède particulièrement de Paisiello dont il a la suavité, et dont il aime à reproduire la mélodée pleine de langueur. Cette affinité est surtout frappante dans la *Sommambula*, la partition qui exprime le mieux la personnalité du jeune maestro, et qu'on dirait être la fille de la *Nina* encore tout émue de la douleur maternelle. Musicien d'un instinct heureux, qu'une éducation hâtive n'avait pas suffisamment développé, Bellini ne trouvait pas seulement dans l'émotion de son cœur des mélodies exquises et originales, mais il rencontrait parfois des harmonies piquantes (parfois, oui, mais bien rarement!), comme dans le beau quatuor des *Puritains*, l'ouvrage la mieux écrit qu'il ait laissé. Son instrumentation, généralement

faible, ne manque pourtant pas d'une certaine distinction... Son œuvre, peu variée, d'un caractère plus élégiaque que vraiment dramatique, se distingue par une déclamation sobre, contenue, où circule une émotion sincère; par des chants peu développés, et qui n'ont pas la splendeur luxuriante de ceux de Rossini, mais qui vous remuent profondément, parce qu'ils sont une émotion réelle de l'âme et non pas les produits de l'artifice. Né dans une contrée bienheureuse, l'oreille enchantée dès l'enfance par les mélodies plaintives que redisent depuis des siècles les pères de la Sicile; le cœur rempli de cette mélancolie sereine que vous inspirent, dans les pays aimés du soleil, les grandes ombres du soir et l'horizon infini de la mer; mélancolie dont on trouve déjà l'expression dans Théocrite, dans quelques madrigaux de Gesualdo au seizième siècle, mai surtout dans Pergolèse et dans Paisiello, Bellini mêle les accents natifs de son génie méridional à la rêverie, à l'aspirations brumeuses et panthéistiques de la littérature allemande et anglaise, et il en forme un tout exquis, plein de charme et de mystère».

Al che il Pougin, soggiunge: « La dernière phrase sent fort la divagation, et l'image de Bellini breumeux et panthéiste fera justement sourire bien des gens. Mais, cette fantaisie mise de côté, le sentiment exprimé par Scudo sur Bellini est très-juste, très-sain et très-net ». E termina così: « Le meilleur éloge qu'on puisse faire de Bellini c'est qu'après trente ans ses chants émouvent encore, et qu'on ne peut les entendre sans verser des larmes. Combien d'artistes peuvent se flatter de toucher le cœur avec cette puissance ? ».

XII.

Relazioni fra Bellini e Donizetti.

Fra questi due grandi compositori vi è stata un' analogia di tempi, di fatti e di sventure. Non era per anco entrato in Collegio Bellini, che il Donizetti aveva già composta la sua prima opera in Mantova, *Una Follia* (1818). Nell' anno dopo, proprio nel tempo che Bellini fu ammesso alunno in San Sebastiano (1819), egli scrisse in Venezia il suo *Enrico conte di Borgogna*, ed altre quattro poi ne compose: *Il Falegname di Livonia* (Mantova, 1820); *Zoraide di Granatu* (Roma, 1820); *Teresa e Gianfaldone* (Mantova, 1821), ottenendo in tutte pieno successo.

Preceduto da bella fama, anche perché educato alla severa scuola del Mattei e del sapiente Simone Mayr, venne in Napoli nel 1822 a comporre pel teatro Nuovo. La *Zingara* fu la prima e felice sua produzione, che annunziò e rivelò ai Napolitani questo futuro grande ingegno. Il successo fu splendido e compiuto: si ripeté per un anno, e sempre con crescente diletto del pubblico, non mai stanco di udirla. Come è naturale, accorrevano altresì col resto del pubblico quei giovani che intendevano percorrere lo stesso aringo musicale, fra i quali non ultimo il chiarissimo maestro Carlo Conti, che un giorno disse a Bellini, e a me: « Andate a sentire la *Zingara* di Donizetti, che io ammiro tutte le sere e con interesse crescente; e tra gli altri pezzi troverete un *settimino*, che solo un allievo di Mayr poteva e sapeva fare ». Noi vi

andammo subito, ed il *settimino* in parola, pezzo culminante dell'opera, fu quello che fissò l'attenzione e l'ammirazione di Bellini; il quale cercò subito di averne copia, e lo studiò e lo sonò tutt' i giorni, tanto che non lo toglieva mai dal leggio del suo cembalo. Indi a poco pregò e premurò il Conti di presentarlo al Donizetti; e rammento che il giorno che avvenne tale presentazione, fu giorno di festa per Bellini; il quale, ritornando dalla visita, mi diceva ancor tutto entusiasmato: « A parte il grande ingegno che ha questo Lombardo, è pure un gran bell'uomo, e la sua fisionomia nobile, dolce e nel tempo stesso imponente, ispira simpatia e rispetto ». Sono le sue precise parole che ricordo perfettamente.

Trascorsero degli anni: Bellini continuò gli studi in Collegio, e quando nel 1825 fece rappresentare la sua prima operetta nel teatrino del Collegio (*Adelson e Salvini*), tra il pubblico plaudente trovavasi Gaetano Donizetti; il quale, appena terminato lo spettacolo, corse sul palcoscenico ad abbracciare il giovanissimo autore, dicendogli parole sì lusinghiere da commuoverlo sino alle lagrime. Bellini (io era presente) divenuto muto dal contento, voleva baciargli la mano; ma il Donizetti lo abbracciò con trasporto, con vera effusione di cuore, e con solenni parole gli pronosticò felice avvenire. Questo vaticinio fu a caratteri d'oro scritto nel libro del destino.

Nel 1826 il Donizetti scriveva *Otto mesi in due ore* al teatro Nuovo e Bellini *Bianca e Gernando* al San Carlo, ed a me ripeteva sovente: « Ho davvero paura, caro Florimo, di scrivere un'opera nello stesso paese ove scrive un Donizetti: io sì poco esperto nelle composizioni teatrali, ed egli che tutta Italia saluta meritamente egregio maestro ». La *Bianca* ebbe gran successo, ed elogi ed applausi ebbe egualmente l'opera del Donizetti.

Fu questa l'ultima volta che si videro in Napoli; giacchè dopo il buon esito della *Bianca*, occorrendo un maestro compositore per la Scala di Milano, il Pacini, che allora dirigeva il teatro San Carlo, succeduto in tal carica al Rossini, consigliò il Barbaja, impresario di entrambi i teatri, ad inviare colà il giovine suo concittadino; e, poichè aveva molta influenza sull'animo del burbero appaltatore, questi vi acconsentì, commettendo al Bellini l'opera di obbligo per la consecutiva stagione autunnale, 1827. Tale opera, come si sa, fu il *Pirata*, il cui successo strepitoso non solo confermò la riputazione che Bellini aveva incominciato già a godere presso i Napoletani, ma ancora fece conoscere ai Milanesi un novello astro musicale. Questa fortunatissima opera, che segnò il principio di una nuova era del Teatro italiano, ebbe la sua eco nell'*Esule di Roma* del Donizetti, che, dato nell'anno dopo (1828) al San Carlo (1), ottenne successo di fanatismo, specialmente in un terzetto di sublime fattura, di nuova e variata forza drammatica e di prodigioso effetto, sì per l'impatto delle voci, come per la situazione scenica. Il pubblico non si stancò mai di udire siffatta opera, che fu tanto acclamata da rimanere sulle scene per l'intera stagione teatrale.

(1) Vedi vol. IV, pag. 292.

Se la *Bianca e Gerlando* aprì al Bellini le porte della Scala, l' *Esule di Roma* le dischiuse al Donizetti: circostanza che rannodò ancor più i legami della loro nascente amicizia, la quale si mantenne sempre salda ed inalterabile sino alla morte di Bellini. Allora il Donizetti, con le composizioni che scrisse per la luttuosa circostanza, mostrò al mondo come bramasse di onorare la cara memoria dell'amico e fratello d'arte.

Chiamati ambidue a scrivere per l'apertura del Teatro Carlo Felice in Genova (1828), Bellini rifece la sua *Bianca e Gerlando* con l'aggiunzione di molti nuovi pezzi, come si è detto sopra, e il Donizetti compose la *Regina di Golconda*. Il trionfo fu intero ed uguale per tutti e due. Nell'anno 1831, con quei sommi nell'arringo musicale, (sommi come loro forse non ne nasceranno mai più), il Rubini e la Pasta s'impegnarono di cantare al Teatro Carcano di Milano, i compositori chiamati a scrivere in quella stagione furono appunto i due amici giovani maestri. Fu una gara di bella rivalità; ma, come avviene nelle anime ben fatte, emulandosi a vicenda, riuscirono entrambi nel loro intento, e nacquerò l'*Anna Bolena* e la *Sonnambula*; ed anche uniti alla Scala produssero nell'anno stesso la *Norma* e *Ugo conte di Parigi*. Non basterebbero queste quattro sublimi produzioni a rendere immortali i nomi dei loro autori?

A proposito della *Norma*, cade qui in acconcio riferire il bel tratto di una lettera dal Donizetti scritta al suo più caro amico di Napoli, il signor Teodoro Ghezzi, e dallo stesso a me comunicata: « La *Norma* ier sera andata in iscena alla Scala non fu compresa, ed intempestivamente giudicata dai Milanesi. Per me sarei contentissimo di averla composta e metterei volentieri il mio nome sotto questa musica. Basta solo l'introduzione e l'ultimo finale del secondo atto per costituire la più grande delle riputazioni musicali; ed i Milanesi se ne accorgeranno bentosto con quale inconsideratezza avventarono un prematuro giudizio sul merito di quest' opera ».

Ma giacchè ci troviamo col Donizetti, non trasandiamo di qui riportare un'altra sua opinione sul merito della *Sonnambula*.

Quando giunsero in Napoli i pezzi di quest' opera, il Donizetti trovavasi nel negozio di Bernardo Girard in Via Toledo, e cominciò a percorrere la musica, mentre altri che ivi trovavansi, per scimottarlo, facevano lo stesso. Vi fu tra questi qualcuno che volle fare dello spirito, e, rivolgendo la parola al Donizetti, disse: « Bisogna convenire che Bellini alle sue musiche non sa adattare che accompagnamenti di chitarra francese! » Il Donizetti, assunta un'aria severa, rispose con indignazione al sedicente erudito, che Bellini, volendo, sapeva e poteva strumentare al par di ogni altro maestro, ma quello ch'egli praticava era l'accompagnamento necessario alla sua musica, tutta melodia. Indi soggiunse: « Sappiate, signori miei, che il teatro ha bisogno d' idee nuove, di bei canti spontanei, e non d' impasti armonici, che devono starvi solo per sorreggere le prime e non mai per suppeditarle e coprirle ». E concluse col dire: « Bellini sa quel che deve fare per ottenere gli effetti che si prefigge nel formar le sue creazioni. Lasciamo gli effetti armonici e fragorosi per le bande militari ». Infatti questo era il gran precetto, che insinuava sempre nei suoi allievi del Collegio.

L'amicizia dei due grandi maestri era tale, che anche da lontano s'incontravano nei pensieri musicali. È noto che, mentre Bellini scriveva

la *Beatrice di Tenda* per Venezia (1833), il Donizetti componeva per Firenze la *Parisina*: ad entrambi una felice idea venne in mente, e da questa nacque il famoso quintetto: *Io soffrii, soffrii tortura della Beatrice*, come la bellissima imprecazione dell'ultima scena finale della *Parisina*. Incontratisi dopo qualche tempo, il Donizetti pel primo disse: « Bravo da vero, il mio Bellini, bravo da vero; tu hai, non dico rubato, perchè so che sei incapace di ladronecci, ma preso di pianta una mia felice idea per fare quel sublime *quintetto della Beatrice* ». Bellini, che tranquillamente sino allora l'aveva ascoltato, alla sua volta prese a dire: « Caro il mio Donizetti, non son persuaso di aver presa o rubata a te quella patetica frase; ma se anche ciò fosse, dovrei essermi obbligato, perchè te la ho ben collocata e messa davvero al suo posto (modestia a parte!) Ma poi, a dirtela chiaro e tondo, credo fermamente che tutti e due l'abbiamo ritrovata in un terzo maestro, che più felice di noi seppe crearla. Al momento non ne ricordo il nome... » — « E neppure io », rispose il Donizetti scherzosamente.

Poco tempo dopo, il Bergamasco trovavasi nel negozio Girard e svolgeva musica, com'era solito a fare. Tra le carte gli venne sott'occhio quel famoso pezzo del Weber per pianoforte, intitolato *Dernière pensée*, divenuto popolare in tutti gli angoli del mondo. Tutto ad un tratto, nell'esaminarlo, il Donizetti dette in uno scoppio di riso; poi dimandò un foglio di carta e scrisse queste poche parole, che diresse a Parigi:

« Sai, caro Bellini, che ho trovato l'originale delle nostre copie?... è Carlo Maria di Weber !

« Il tuo DONIZETTI (1) ».

Bellini, venuto in Napoli a passare un po' di tempo dopo aver data la *Norma*, passeggiava un giorno con me per Via Totodo. In questo ci si fece incontro un certo signore, il quale voleva dargli ad intendere che il Donizetti avea parlato della sua musica. Bellini irritato risposegli, ciò essere *impossibile, umanamente impossibile*. Io, che gli ero vicino, scherzando, gli feci notare che meglio usar potea la parola *difficile* invece d' *impossibile*; ed egli, con quel suo fare ingenuo, che pure era il ritratto parlante della sua bell'anima, risposemi: « Sei curioso anche tu, caro Florimo, nel sospettare che Donizetti, amico mio, che io amo e stimo tanto, abbia potuto dir male della mia musica, quando io non dissi mai male della sua! Perciò, ripeto, ciò essere *impossibile*, dieci volte *impossibile* ».

Parigi fu fatalmente l'ultima loro stazione sulla terra. Invitati dal *Giove della musica* (così il Meyerbeer chiamava il Rossini), che allora ivi dirigeva il Teatro Italiano, per misurarsi sulla stessa arena, i *Puri-*

(1) In diversi giornali ho letto questo aneddoto variamente riportato; io l'ho esposto tal quale a me lo scrisse Bellini, in una delle sue lettere. Solo la fine mi fu poi narrata dal signor Ghezzi, che col Donizetti trovavasi dal Girard, quando quegli rinvenne la fonte, a cui entrambi avevano attinto, e ne scrisse a Bellini.

tani ed il *Marino Faliero* segnarono per entrambi nuovi trionfi e proccacciarono loro novelli allori. Pel primo disgraziatamente furono gli ultimi! L'altro, dopo dieci anni e nella stessa città, divenuto demente, moriva all'arte; ed in tale deplorabile stato trascorrendo altri tre anni, trasportato in Italia, andò a cercare la tomba ove ebbe la culla.

Il Donizetti, per onorare la memoria del suo illustre amico, scrisse un *Lamento*, una *Sinfonia* sopra le più favorite melodie belliniane, ed una gran *Messa di requie*, da servire per l'anniversario della morte dell'amico estinto (1).

Chiamato il Donizetti a Napoli dalla *Società d'industrie e belle arti*, nel 1835, a comporre un'opera pel San Carlo, d'accordo col poeta Salvatore Cammarano scelsero il simpatico soggetto della *Lucia di Lammermoor*. Bellini era morto da poco. Un amico comune di questi due grandi ingegni disse un giorno al Donizetti: « Peccato che sia morto Bellini! La *Lucia* sarebbe stata proprio un soggetto per la sua vena tutta passione e malinconia ». Il Donizetti, ferito nell'amor proprio, rispose: « Metterò il mio poco ingegno in tortura per riuscire anche io ». Rappresentata l'opera, ed avuto quel successo di fanatismo che tutti sanno, trascorsi alquanti giorni, il Donizetti rivide l'amico, e fermatolo gli disse: « Spero che sarete rimasto contento della mia *Lucia*; ho io fatto torto al mio amico Bellini?... Ho pensato invocare la sua bell'anima, ed essa mi ha ispirato la *Lucia!* (2) ».

XIII.

La Giulietta del Vaccaj e i Capuleti del Bellini (3).

« ... Dopo che un coro di Capuleti ha composta nel sepolcro la salma di Giulietta creduta morta e l'ha sparsa di fiori, entra nel recinto funebre il Romeo di Vaccaj. Canta un lungo recitativo, sminuzzandolo, ed è interrotto da uno strumentale niente affatto opportuno e adattato alla situazione. Dopo ogni posa del recitativo, ripiglia un branetto del preludio; ed anzi ogni frase, ogni parola è preludiata. Romeo, durante tutto cotesto lavoro a mosaico di preludietti e brani di preludio intercalati nel recitativo, resta ozioso in iscena, aspettando che venga il suo turno per ripigliare ancora il canto, per abbandonarlo nuovamente. Questo cantare a sospiri potrebbe forse essere anche adatto alla situazione; ma quando l'orchestra sapesse di sotto non solo supplire ai silenzi del cantante, ma farci leggere nel suo animo. Preparata dal lavoro orchestrale, ogni frase dell'attore potrebbe commuoverci, perchè noi assisteremmo come al processo psi-

(1) Questa *Messa*, resa poi di pubblica ragione dall'editore signor Francesco Lucca di Milano, porta la dedica che il Donizetti ne faceva alla cara memoria di colui, che gli fu fedele compagno nella gloria e nella sventura.

(2) Dal più caro ed intimo amico del Donizetti, dal signor Teodoro Ghezzi, ho sentito raccontare i fatti narrati di sopra, che riguardano il Cigno di Bergamo.

(3) Dall'articolo « *Il maestro Vaccaj* » scritto da Michele Scherillo nel *Preludio* di Ancona, anno 1883, 16 gennaio.

cologico di lui, e le sue parole sminuzzate le intenderemmo meglio che se le avesse profferite intere. Ma lo strumentale del Vaccaj è troppo misero, troppo monotono, troppo sconveniente per poter pretendere di descriverci le ansie di quell'innamorato presso alla tomba di lei che egli ama tanto, al momento di avvelenarsi per non sopravvivere. Chi, più di ogni altro, s'è saputo giovare dei mezzi orchestrali, in quella scena sepolcrale, è stato, nei nostri tempi, il Gounod. Voi sentite, al muto avanzarsi dell'attore, un non so che terrore; un certo gemito continuo ed insistente nell'orchestra vi pare un singhiozzo di quel cuore innamorato, impietrato dal dolore. Ma invece, nei ritornelli petalanti del Vaccaj, voi non vedete che una smania rettorica ed impotente di ripetere, una smania di allungare ancora la scena, per poi far giungere con più effetto l'*adagio*!

La frase melodica del quale è innegabilmente bella; ma anche qui son troppo evidenti le concessioni che il maestro di canto fa al cantante, adoperando, nella cadenza, delle terzine fuori posto troppo, senz'altra giustificazione se non di mostrare un meccanismo vocale inopportuno e volgare. Ed è cabaletta da commedia quella che segue: « *Stagnate, o lagrime, Al core intorno* ».

Giulietta si desta; segue, nel libretto, un duetto pieno di passione. Ma il maestro, preoccupato sempre dall'effetto vocale, non cura le parole, e tira avanti con una frasetta snervata, monotona, e tira, tira, senza badare menomamente alla situazione, che richiedeva una interpretazione nervosa.

E questa invece le seppe dare Bellini.

Di tutto ciò che è dramma interno di amore e di dolore, Bellini fu miracoloso interprete. Usando dei mezzi più semplici, non distaccandosi mai radicalmente dal sistema melodrammatico stabilito potentemente dal Rossini, egli seppe leggere nel cuore dei suoi personaggi, malinconicamente amorosi, ed immedesimarsi con essi, piangere pei loro casi e far piangere. Fino ai *Capuleti* egli non aveva rivelato ancora tutto sè stesso, nè lo rivelò con questa opera, nè, forse, lo rivelò mai completamente. Ma, senza dubbio, la massima rivelazione sua la fece nella *Norma*. Nei *Capuleti*, « bien qu'il soit l'une des plus médiocres partitions de Bellini », come la disse il Berlioz (1), pure ci dà degli sprazzi di luce: vi si presentisce il futuro creatore di *Norma*!

Ch'egli fosse valente nella parte orchestrale, è contrario al vero, nè alcuno dei biografi belliniani l'ha mai asserito; ma è segno di sano acume artistico il non mettersi, coi piedi propri, nel punto di mostrare la propria debolezza. Forte nella parte melodica, è di questa che il Bellini si giova. Romeo comparisce in iscena seguito da' Montecchi; ed il suo recitativo viene alternato dal coro. Il lungo soliloquio vaccaiano qui è dialogizzato: il coro fa le voci dell'orchestra, e la situazione drammatica, anzichè perderne, forse ci guadagna. Quando il coro dice a Romeo:

(1) *A travers chants*.—Paris, Levy, 1862. Pag. 324.

254 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

« Vieni, partiam: periglio
È l'indugiare di più.
Romeo. — Per pochi istanti
Me qui lasciate. Arcani ha il duol che debbe
Solo alla tomba confidar.
Coro. — Lasciarti!
Solo! e in tanto cordoglio!
Oh tu ci spezzi il cor!
Romeo. — Partite! il voglio! »

dopo queste parole, voi siete già preparati ad una scena funesta, siete invasi da un brivido di terrore sepolcrale. Anche poeticamente la scena belliniana è superiore a quella del Vaccaj. Rimasto solo, Romeo esclama:

« Tu sola, o mia Giulietta,
M'odi tu sola. Ah vana speme! è sorda
La fredda salma di mia voce al suono!
Deserto in terra, abbandonato io sono! »

Quanto affetto in queste semplici parole, e come invece è slavato nei versi equivalenti del primo libretto, che incominciano con una imitazione petrarchesca:

« Bella è la morte
Nel suo semblante... a me sorrider sembra
Quel labbro ancora di dolcezza pieno...
Sembra giacere a cheto sonno in seno ».

Il recitativo belliniano è commovente e, soprattutto, vero; ma grandemente drammatico è il duetto fra Giulietta, che si risveglia, e Romeo, che si è avvelenato. Le parole dei due libretti qui sono perfettamente le stesse, ed il confronto riesce facilissimo; se pure un confronto è possibile, perchè nel Vaccaj questa scena è miserevolmente scadente. Non voglio accennare che ad un'unica cosa. All'invito di Giulietta:

« Son teo alfine; ogni dolor cancella
Un nostro amplesso... andiam ».

Romeo risponde:

« Restarmi io deggio
Eternamente qui ».

Al Vaccaj questa frase disperata dell'amante è scappata di mano inavvertentemente, sotto l'incalzare del motivetto dominante; l'attore del Bellini invece vi si ferma e la pronunzia in un grido straziante.

L'andante belliniano anch'esso, chi lo consideri con sano criterio artistico, per sentimento, è per lo meno più adatto alla situazione che non quello del Vaccaj. Ripetiamo che è bellissima la frase melodica dell'« *Ah se tu dormi* », quantunque sia esagerato il giudizio, che ci si riferisce dato-ene dal Rossini (1); ma più di effetto teatrale che drammatico. La melodia

(1) « ... Assicura al Vaccaj un posto luminoso fra i compositori di miglior rinomanza ». — *Vita cit. pag. 79.*

belliniana è soave, melanconica, sentimentale. Il Romeo del Bellini non domanda che si desti il corpo dell' « adorato suo bene » per fuggirne insieme, ove ne condurrà amore; ma si rivolge alla bell' anima di lei, che sale al cielo, perchè lo pigli con lei! (1) Sentimenti così diversi dovevano avere diversa interpretazione; ma non vi pare che della Giulietta Capuleti sia più degno amante il passionato Romeo belliniano?

Il Berlioz, entusiasta della stupenda concezione shakespeariana, risponderebbe subito che nessuno dei due è degno amante della divina Giulietta, come uscì della mente dello Shakespeare *God*, com'egli lo chiama. Egli, che il Biaggi ebbe a tacciare d'« idrofobo spregiatore della musica italiana », disse di non ricordare più l'ultimo atto belliniano, quantunque in generale ricordasse che quello spartito conteneva « des jolies choses et un finale plein d'élan »; ma rammenta benissimo il terz'atto del Vaccaj.

« Du *Romeo* de Vaccaj, egli dice, on n'exécute plus guère que le troisième acte, généralement cité comme un morceau plein de passion et d'une belle couleur dramatique. Je l'ai entendu à Londres, et je n'y ai vu, je l'avoue, ni couleur ni passion. Les deux amants s'y désespèrent encore d'une façon fort calme. *They do but jest, poison in jest*: il ne font que plaisanter, c'est du poisson pour rire! ... »

XIV.

Aneddoto di Bellini e della Malibran.

Maria Malibran è stata la più sublime interprete della *Sonnambula*. Ella seppe immedesimarsi talmente in quell' ingenuo carattere ed in quel-

(1) Mi piace di riferire da un articolo di GAETANO AMALFI, un aneddoto relativo all'andante belliniano.

« Il maestro aveva ideato la musica della cavatina (correggi: *andante*), per Romeo (parte IV, sc. II), senza avere avuto, al solito, i versi, mentre il Romani aveva composto i seguenti:

Deh! tu bell'anima
Che al cielo ascendi,
A me rivolgiti,
Con te mi prendi; ecc.

Oibò! il metro non corrispondeva al motivo ideato dal Bellini; ed egli pregò caldamente l'amico a cambiarlo. E il Romani, quantunque fosse stato sì compiacente con lui, fino a rifare otto volte la *Casta Diva* della *Norma*, pure stavolta si ostinò a dir di no. Finalmente, il Bellini gli disse: « Ebbene tu tieni duro per i tuoi versi ed io per la mia musica: e io ho trovato come salvar capra e cavoli ». — E, così dicendo, canterellò gli otto versi, ripetendo per ciascuno le prime sillabe:

Deh! tu... Deh! tu bell'anima,
Che al ciel... Che al cielo ascendi,
A me... A me rivolgiti; ecc.

Così fu creata la cavatina di Romeo; — quel celestiale pianto del cuore, che nell'animo si sente —, secondo mi ripeteva il Tamajo (che raccontò l'aneddoto) ». — *Romaniana* in *Giornale Napoletano della domenica*, a. l. n. 47, 19. novembre 1882.

lo schietto sentire della pastorella Amina, da tradurne perfettamente sulla scena i teneri affetti che l'agitavano, e che ella palesava con una voce temperata dalla passione più pura, dalla verità più squisita. Essa può dirsi di aver fatto della protagonista una seconda creazione, e ricordo bene che quando la rappresentò in Napoli, nella primavera del 1883, al Teatro del Fondo, fu tale e tanta l'impressione prodotta sugli animi, da far quasi porre in dubbio se gli onori del trionfo spettassero piuttosto a Bellini, autore di quel divino idillio, od all'eccezionale artista, la quale l'avea saputo sì bene interpretare. E l'entusiasmo del pubblico fu indicibile, quando l'ispirata cantatrice diceva quelle dolci e tenere parole: *Come per me sereno — Sopra il sen la man mi posa — Ah! vorrei trovar parola — Di un pensiero, di un accento — Non è questa, ingrato core*, ec. ec. Ma il pezzo culminante dell'opera, dove, invasa dal genio che la dominava, rilevavasi superiore a tutte le emule del suo tempo, era la scena ultima, che mostrava in tutto il suo splendore la soavità della musica di Bellini. L'egregio cavalier Crescentini (ultimo che tenne lo scettro di quella famosa Scuola nostra di canto, che disgraziatamente si estinse con lui) diceva, dopo avere intesa ed ammirata la Malibran in quest'opera, che i cantanti di vecchia data, Farinelli, Gizziello, Caffarelli, Marchesi, Velluti, la Conti, la Pasquali, la Gabrielli, lui non escluso, avrebbero potuto cantare l'andante di quella scena: *Ah! non credea mirarti*, al par della Malibran, ma meglio di lei no! *L'allegro* poi (continuava il Crescentini) niuno, anche delle passate celebrità, l'avrebbe accentuato con più sentimento e con più forza di passione, specialmente in quella frase: *Ah! m'abbraccia*, dove diveniva impareggiabile e trasportava il pubblico al più alto grado di entusiasmo.

A proposito dell'*allegro* di questa scena, sarà bello riportare un aneddoto tratto da una lettera di Bellini, scrittami da Londra: — « La dimane del mio arrivo in questo gran paese dal *cielo grigio*, che fu detto con molto spirito, *dal cielo di piombo*, lessi negli affissi teatrali (che qui si portano passeggiando per le strade) annunciata la *Sonnambula* tradotta in lingua inglese (protagonista Maria Malibran). Più per sentire ed ammirare la Diva, che di sé fa tanto parlare il mondo musicale e che io non conosceva che di reputazione, non manca di recarmi in teatro, essendovi invitato da una delle più altolocate dame della prima aristocrazia inglese, la duchessa d'Hamilton (che in parentesi canta divinamente, perchè stata allieva del nostro Crescentini, il quale, come sai, mi ha dato per lei una lettera di raccomandazione). Mi mancano le parole, caro Florimo, per dirti come venne straziata, dilaniata, e, volendomi esprimere alla maniera napoletana, *scorticata* la mia povera musica da questi.... d'Inglese, tanto più ch'era cantata nella lingua, che non ricordo chi con ragione chiamò la lingua degli uccelli e propriamente dei pappagalli, e di cui tuttavia non conosco né anche una sillaba. Solo quando cantava la Malibran io riconosceva la *Sonnambula*. Ma nell'*allegro* dell'ultima scena, e propriamente alle parole: *Ah! m'abbraccia*, ella mise tanta enfasi, ed espresse con tale verità quella frase, che mi sorprese da prima, e poi mi fece provare tale e tanto diletto, che, senza pensare che mi trovavo in un teatro inglese, e dimenticando le convenienze sociali ed i riguardi che pur dovevo alla dama, alla cui destra sedevo nella sua *loggia* al secondo ordine, e messa da banda la modestia (che, anche che un autore non

senta, deve mostrare di avere), fui il primo a gridare e squarciagola: *Viva! viva! Brava! brava!* ed a batter le mani a più non posso. Questo mio trasporto tutto meridionale, anzi vulcanico, nuovo affatto in questo paese *freddo, calcolatore e compassato*, sorprese e provocò la curiosità dei biondi figli d'Albione, che l'un l'altro si dimandavano chi poteva essere l'audace che tanto si permetteva. Ma, dopo qualche momento, venuti in cognizione (non saprei dirti come) che io era l'autore della *Son-nambula*, mi fecero tanta festa, che per discrezione debbo tacerlo anche a te. Non contenti di applaudirmi freneticamente, e quante volte non lo ricordo neanche, — ed io a ringraziarli dalla loggia ove mi trovava, — mi vollero a tutti i costi sul palcoscenico, ove fui quasi trascinato da una folla di nobili giovani, che si dicevano entusiasti della mia musica, e che io non aveva l'onore di conoscere. Fra questi, eravi il figlio della prelodata duchessa d'Hamilton, il marchese Douglas, giovinetto che tiene nell'anima tutta la poesia della Scozia, e nel cuore tutto il fuoco dei Napolitani. Prima a venirmi incontro fu la Malibran; la quale, gettatemi le braccia al collo, mi disse, nel più esaltato trasporto di gioia, con quelle mie quattro note: *Ah! m'abbraccia*; nè aggiunse altro... La mia commozione fu al sommo; credeva essere in Paradiso; non potei proferir parola, e rimasi stordito, non ne ricordo più nulla... Gli strepitosi e ripetuti applausi di un pubblico inglese, che quando si scaldi diviene furente, ci chiamavano sul proscenio; ci presentammo tenendoci per mano l'un coll'altro: immagina tu il resto... Quello che posso dirti è che non so se nella mia vita potrò avere un'emozione maggiore. Da questo momento io son divenuto intimo della Malibran: ella mi esternò tutta l'ammirazione che aveva per la mia musica, ed io quella che avevo pel suo immenso talento; e le ho promesso di scriverle un'opera sopra un soggetto di suo genio. È un pensiero che già mi elettrizza, mio caro Florimo. Addio... »

Quali speranze!... quali sogni!... Pochi anni dovevan trascorrere, e quei due genii della melodia e del canto, che quaggiù si erano abbracciati, dovevan presto ritornare alle eteree regioni, e come si fossero dati la posta, nel giorno stesso, a un anno d'intervallo! Bellini finiva a Puteaux il 23 settembre del 1835; la Malibran moriva a Manchester il 1836, e nello stesso luttuoso giorno del 23 settembre!

XV.

Il trasporto delle ceneri di Bellini a Catania.

Arturo Pougin, nel riportare la deliberazione del Municipio catanese circa questo trasporto, decretato ai 28 maggio 1865 e non ancora effettuato quand'ei pubblicò il suo libro, dice d'ignorare il perchè di una tale trascuranza. Mi si permetta di supplire a questa lacuna.

La guerra che sopravvenne in Italia nell'anno 1866, ed il *colera* che ci afflisse per ben tre volte consecutive, menando particolarmente strage in Sicilia, senza risparmiare Catania, fecero di necessità mettere da parte una tale disposizione, che non poteva certo aver luogo se non in momenti sereni, e quando gli animi fossero del tutto tranquilli. Come ho detto precedentemente, a capo di questa deputazione era stato destinato il Pacini, il quale, avendo già scritto (appena ricevutane la par-

tecipazione) una Messa funebre da eseguirsi in quell'occasione, non mancava, operosissimo com'era, di fare continue istanze, ripetendo, qualche volta con un sorriso e sovente con serietà: *Affrettiamoci, altrimenti non saremo più a tempo*; ed alludeva alla sua età che declinava, ed alla morte che, come difatti avvenne, poteva colpirlo.

Anche a me lo disse nelle due volte che, alla fine del 1866, e nella consecutiva primavera, venne a trovarmi al Collegio di Musica. Anzi, con quella sua premurosa cordialità, insisteva perchè facessi parte della deputazione, non volendo, come egli diceva, menomamente scompagnarsi in tale solennissima cerimonia dal più grande amico del suo compatriotta.

Tornato nella sua villa di Pescia in Toscana, il Pacini, saputo che io doveva recarmi a Parigi per visitare il Rossini, mi pregò di voler passare, sia nell'andata come nel ritorno, qualche settimana con lui, per rinnovare la memoria dei nostri anni giovanili, e discorrere del come condurre a termine il trasporto delle ceneri di Bellini. Ma io, che avevo divisato di recarmi da lui al ritorno, nol potei a causa di fieri dolori reumatici che mi presero fin da Marsiglia. Il buon Pacini intanto mi aspettava. Qualche mese dopo udivo la funesta notizia della sua fine, tanto impreveduta e dolorosa! Questo fatto paralizzò completamente il disegno del Municipio di Catania. Solo nel 1876 le ceneri di Bellini poterono ritornare in patria.

Il Consiglio municipale di Catania, composto di uomini di alta mente e di gran cuore, nell'agosto del 1876 deliberò di attuare il disegno concepito da tanti anni. Formossi all'uopo una Commissione. L'illustrissimo sindaco, cavaliere Tenerelli, invitommi a farne parte con una lettera assai gentile (1). Risposi all'invito accettando, e pareami quasi sogno

(1) « Al signor commendatore Francesco Florino, in Napoli.

« Catania, 23 agosto 1876.

« Ella è di già a conoscenza, in seguito al programma pubblicato il 4 antecedente, e di cui il sottoscritto Le trasmette alquante copie, come nel prossimo mese di settembre avverrà il trasferimento degli avanzi mortali di Bellini da Parigi a Catania.

« La Giunta municipale, in tale memorabile ricorrenza, desiderando che le ceneri dell'illustre autore della *Norma* e dei *Puritani* siano consegnate dalle Autorità francesi a distinti personaggi del Regno, a cui sarà parimenti affidato il sacro deposito lungo il viaggio, si è determinata a scegliere all'uopo una Commissione, composta dalla S. V. Illustrissima e dalle persone al margine indicate, per adempire a quel compito eminentemente patriottico e nazionale. Nella fiducia ch'Ella vorrà accettare una così importante e nobile missione, il sottoscritto con anticipazione La avverte che ognuno dei componenti la Commissione potrà muovere per proprio conto dall'attuale sua residenza alla volta di Parigi, dovendosi trovare colà il giorno 10 dell'entrante settembre, chiedendo ivi alla Legazione italiana l'indirizzo dell'albergo scelto dalla Presidenza, ove dovranno riunirsi i membri della Commissione.

« Gradisca intanto i sensi della mia particolare considerazione, favorendo un cenno di riscontro alla presente.

« Il Sindaco

« TENERELLI ».

poter rendere a Bellini, insieme con tanti egregi suoi concittadini (1), l'ultimo attestato di amore ed amicizia; e quindi, il giorno 26 agosto, alle 4 pomeridiane lasciai Napoli. La mattina del 29 arrivai in Parigi, che vedevo per l'ottava volta. Per una di quelle arcane coincidenze della vita, nel 1867 lasciai Parigi di venerdì, dopo aver visitato la tomba dell'amico; e, dopo nove anni, quando ritorno per rilevare le sue ceneri, vi giungo lo stesso giorno, e compio al mio arrivo il mesto e sacro dovere. Un destino incognito ne regge, ed i tenaci legami di terreno affetto hanno qualche cosa che parla oltre la tomba. Bellini finì di vivere a Puteaux il 23 settembre 1835 di venerdì! Tutte le volte che mi trovavo a Parigi, tal giorno per me non passava, senza che io avessi pagato sulla tomba dell'amico estinto il tributo di una lagrima e l'omaggio di una corona. Ora però la corona è stata la stessa, la lagrima meno amara: sapevo di versarla per l'ultima volta su terra straniera, e che fra poco avrei veduto quelle ceneri illustri riposare sulla terra natale, onorate da popoli interi. Dei componenti la Commissione il primo, dopo me, a giungere a Parigi, fu il marchese Paternò Castello di San Giuliano, ed ebbe la cortesia di darmene avviso; ed insieme col principe Satriano Filangieri, colà dimorante, ed anche componente della Commissione, cominciammo ad occuparci della nostra missione. Fu prima nostra cura di recarci allo stabilimento delle pompe funebri per regolare il servizio più grandioso possibile. Il nostro operato venne poi all'unanimità non solo approvato, ma elogiato dall'intera Commissione, riunita sotto la presidenza del principe Grimaldi di Serravalle, il 10 settembre.

« Parigi, diceva il corrispondente del *Fanfulla*, sembra voler ripetere in parte ora, e come consentono i tempi cangiati (che agli entusiasmi per l'anno hanno sostituito le battaglie politiche) le dimostrazioni del 1835, fatte all'annunzio della sua morte.

« Anzi tutto è d'uopo compiere un mesto pellegrinaggio, andando a visitare il monumento, ove egli riposava al *Père-Lachaise*: lo descriverò brevemente.

« Ascendendo il viale principale di questo luogo famoso, che tanti famosi rinchiude, una semplice tomba disposta a modo di cappella mi saltò subito agli occhi; a traverso l'inferriata vidi un altare, tutto coperto di immagini religiose. A quella tomba, che nulla indicava di chi fosse, mi fece sostare il guardiano. Alzai gli occhi e lessi un nome: *Rossini!* Rossini, e nulla più; Rossini infatti diceva tutto. Proseguì, e m'internai a destra in una foresta di monumenti, ove le celebrità d'ogni sorta s'incontrano ad ogni istante. Trovai le tombe di Nicolai, di Cherubini, di una delle sorelle Milanollo, e di tanti altri, le quali facevano come corona a quella di Bellini. Là un operaio stava già smovendo il suolo sacro che ne copriva il feretro; la terra levata di sotto il monumento, che si volle lasciare intatto, era gettata dalle due parti, e già potei scorgere

(1) 1. Cav. Francesco Tenerelli, sindaco.—2. Enrico Baronello di Serravalle.—3. Antonino Paternò Castello marchese di San Giuliano.—4. Marchese di Casalotto.—5. Professore Angelo Orsini Faraone.—6. Commendatore Rosario Curro.—7. Cav. Francesco Catalano.—8. Cav. Pietro Platania.—9. Professore Mario Rapisardi.—10. Gaetano Ardizzoni.

i frantumi della prima cassa di legno rosa dal tempo. L'operaio inconscio continuava il suo lavoro. Egli forse non conosceva il nome neppure di Bellini. Ieri lavorava alla tomba di un droghiere della via Saint-Denis, oggi a quella dell'autore della *Norma*! Se fosse stato un operaio italiano, almeno, forse senza pensarci, avrebbe accompagnato il lavoro con una delle melodie del Catanese, da noi così popolari...

« Il monumento, eretto dall'architetto Bienat, è semplice, e non si può dire nè bello nè brutto. Consiste in una piramide tronca a capitello, con alla parte superiore un medaglione, ov'è la testa di Bellini: è scolpito in bassorilievo, avendo al di sopra un trofeo con una lira. Sul sarcofago un angelo con grandi ali, col capo mestamente piegato. Il guardiano affermava che questo angelo era in gesso, stato messo in quel posto da pochi anni: affermazione non giustificata dallo stato di rovina in cui si trova. Infatti quel monumento era tutto intero, come al presente, fino dal primo momento. Sul davanti è scolpito il nome di Bellini, e nullo altro. Sulla faccia posteriore invece: — *Vincenzo Bellini* — *Né à Catania en Sicile* — *Mort a Puteaux près Paris*. — Nei tre lati sono messi i nomi delle opere di Bellini e le capitali che le acclamarono. A destra: — *Pirata, Norma, Puritani*: Milano, Milano, Parigi. A sinistra: — *Straniera, Zaira, Capuleti e Montecchi*: Milano, Parma, Venezia. Di dietro: — *Bianca e Gerardo, Sonnambula, Beatrice di Tenda*: Napoli, Milano, Venezia.

« Nascosto in mezzo a cento altre più sontuose, verde pel musco, ed in rovina, quella tomba aveva e avrà ancora, poichè il monumento si lascia intatto, un'attrazione per tutte le anime sentimentali e sensitive. Non ci è forestiere, mi diceva il vecchio guardiano, che non chieda di visitare la tomba di Bellini, *du grand Bellini*. E quanti ne ho veduti piangere! Le donne soprattutto restano tristi e malinconiche dinanzi a questa tomba: ed infatti i nomi di donne sono infiniti, e le Bianche e le Giuliette s'incontrano ad ogni momento. Trovai, cercandole lungamente, perchè mi era stato indicato che ci erano, le firme del Meyerbeer e del Rossini, e subito dopo di queste il nome di Florimo, molte volte in diversi siti ripetuto, perchè di Bellini ha fatto il culto della sua vita.

« Domani una lapide sarà incastonata fra quelle pietre. Sopra di essa stà scritto :

CATANIA

GRATA ALLA FRANCIA

NEL RICHIAMARE LE CENERI ILLUSTRI

QUESTA LAPIDE POSE

15 SETTEMBRE 1876.

« Essa indica che il voto dell'Italia è esaudito: *Vincenzo Bellini dormirà sul suolo che lo vide nascere!*

« Quando la Commissione si trovò riunita al cimitero del *Père-Lachaise*, il tempo uggioso sostò, e ciò fece dire ad un Francese ammiratore del Bellini: — L'Italia ci manda un raggio del suo sole. — Verso le 11 tutte le notabilità della Colonia afflirono al *Père-Lachaise*. Citerò alla rinfusa: tre senatori: il principe Giovanelli, il marchese Vitelleschi, il conte Manzoni; poi il duca di San Marco, il cavalier Vincenzo dei Principi Capece

Zurlo, il principe di Altomonte (ex-Ministro dell' ex-re di Napoli), il duca Gualtieri, il duca di Lavello, il principe Gravina, il cavalier Maurizio dei baroni Barracco, il principe Sciarra, il principe di Castelreale, il conte Galiani, il generale cavalier Ferdinando Bosco, il marchese di Castania, il cavalier Ferdinando dei Marchesi Tomasi, il marchese Tapputi, il Lanzirotti scultore di grido, l'autore del *Figaro* e del *Beaumarchais*, del Palazzo del *Figaro*, e il suo collega di Roma. Il barone Caccamisi, il cavalier Mattioli e il Boarelli delegati dal Ministero delle Finanze, il duca Zanello, le sculture Ansigliani, l'Accursi, un superstite della Repubblica romana, Nicola ed Antonio Lablache ed il Tamburrini (1), figli dei due sommi che nel 1835 divisero la gloria dell'autore dei *Puritani*, eseguendone il famoso duetto. Il nuovo console Spagnolini, il dottor Vito Bonato, che stese il processo verbale della constatazione, e sorvegliò con raro zelo all'esecuzione del trasporto; il De Filippi; l'egregio maestro Muzio, direttore dell'Orchestra degli Italiani; il Gardini, l'impresario di Trieste ed altri moltissimi che mi dispiace non ricordare mentre scrivo. Come vedete, le notabilità meridionali che vivono a Parigi, divise dalla politica in due campi bene spiccati, con un sentimento che altamente le onora, si sono riunite per rendere omaggio al genio del loro compatriotta. Notai finalmente la presenza di moltissime signore, specialmente inglesi e americane, e fra le italiane la gentilissima e giovane marchesa di Thémines. Paternò Castello, che divise col marito le fatiche del pio pellegrinaggio.

« Era presente l'Ambasciata *au grand complet*. Il cavalier Ressimann, che rappresenta l'Italia in assenza del generale Cialdini, e alle cui cure in gran parte si devono l'ordine e le onoranze che si resero alla memoria di Bellini, cooperò moltissimo pel lustro di questa cerimonia, e resesi utilissimo per appianare le difficoltà, che senza il suo intervento, difficilmente si sarebbero potuto vincere. Il signor cavaliere Gualtieri, il conte Bizio, e il luogotenente colonnello Raccagni addetto militare, giunto anche esso appositamente da Rouen, e che riparte stasera per uno dei campi francesi. Le celebrità artistiche brillavano per la loro assenza ».

A tale proposito lascio per un momento il corrispondente della *Perseveranza* e del *Fanfulla*, per riportare un brano dell'articolo del giornale *La Patrie* (lunedì 18 settembre), sottoscritto dal marchese di Thémines. E un Francese che parla, quindi lo riporto senza tema di essere tacciato di municipalismo: queste sono le sue parole :

« Je dois regretter l'absence des maîtres français. Etait-ce indolence, oubli, négligence, dédain ? Quelle que soit la cause de cette abstension, elle a été déplorable. Ah ! ce ne sont pas les illustres contemporains de Bellini qui lui marchandèrent les honneurs funèbres quand il s'éteignit, tout jeune encore, sur cette terre qui l'avait accueilli d'une façon si hospitalière ! Et pourtant, n'en déplaie aux contemporains, leurs aînés les va-

(1) Il celebre baritono Antonio Tamburrini, trovandosi a Nizza vecchio e malato, volle inviare il proprio figlio a rappresentarlo all'esumazione delle ceneri di Bellini, e disse essere questo l'ultimo omaggio che poteva tributare alla memoria di colui che fu causa prima dei suoi trionfi. Egli non errava nel suo presentimento; poche settimane dopo una tomba si aprì per ricevere i suoi avanzi !

laient! Le Conservatoire tout entier n'était représenté que par un secrétaire; l'Institut, lui, ne l'était pas du tout!

« On ne voyait que quelques rares musiciens de la nouvelle génération, et, fait étrange! ceux-là surtout qui ont toujours affecté un superbe dédain pour les mélodies de Bellini... et qui n'écriront jamais une page aussi belle que le finale de *Norma!*... »

« Et quand les maîtres français manquaient à la pieuse cérémonie, les Italiens rassemblés là ne faisaient entendre qu'un concert d'éloges pour *cette noble terre de France*, ou de vifs et sincères remerciement pour l'hospitalité qu'elle offrit à Bellini!... »

« È inutile nasconderlo (ripiglia il corrispondente della *Perseveranza* e del *Fanfulla*) e, sia per il poco tempo ch'ebbe la Commissione per fare della pubblicità, sia per la stagione, ch'è quella in cui Parigi intellettuale è in campagna, sia per altre ragioni, se coloro che vennero a dare un addio a Bellini furono molti, pochi ve n'erano di quelli che hanno un nome nelle arti e nelle lettere. Non sarebbe facile dare i nomi di coloro che ci sorprendeavamo di non vedere al *Père-Lachaise*: non ci erano nè il Gounod, nè Ambrois Thomas (1); non vi era il signor Halanzier, il quale si susò con lettera. Ci era il Joncières, autore del *Dimitri*, e gliene siamo grati; Leone Escudier, poi il Pougin, autore di una pregiata Vita di Bellini, il marchese Achille Delauzières, publicista conosciuto, ed altri che forse non ho ravvisati. Infine i rappresentanti della stampa vennero quasi tutti, e presero grandissimo interesse alle più minute particolarità.

« Se le individualità francesi mancavano, Parigi era però degnamente rappresentata dal suo più alto magistrato, il signor Leone Duval, prefetto della Senna; il quale assistette a tutta la cerimonia e onorò in ogni modo Bellini e gli Italiani che vennero a prendere le preziose reliquie. L'esercito, tre compagnie di linea con quattro tamburi e trombe velate, schierate nel gran viale del *Père-Lachaise*, rese gli onori militari al cavaliere della Legion d'onore, e, battendo a lutto, fece cordone durante tutto il lungo corteggio, restando sempre a disposizione del principe Grimaldi, secondo gli ordini espressi del generale Ladmiraunt.

« Alle 11 e mezzo incominciò la funzione, mesta al principio. La cassa di legno non esisteva si può dire più, perchè rosa e distrutta dal tempo; la cassa di piombo, che rinchiodava i resti mortali, quasi intatta, fu trasportata a pochi passi dal monumento. Fu un momento commoventissimo quello in cui, secondo le disposizioni date dal dottor Vito Bonato, che, con la solita gentilezza e affetto per le cose del suo paese, sopravvegliava a questa parte delicata della cerimonia, fu, dico, un momento pieno di emozione, quando gli operai fecero risonare il primo colpo di scalpello.

« In pochi secondi il coperchio di piombo, tagliato in tre parti, fu tolto; il povero Florimo, che era lì fra i più vicini, pallido e quasi impotente a sostenersi, in quel punto non poté rattenere il pianto! Non fu agli altri

(1) Questi, perchè lontano assai da Parigi, si fece rappresentare dal Segretario del suo Conservatorio, M. Emile Réty.

possibile il non versare una lagrima al pianto del vecchio venerabile, e le dame ivi presenti, comprendendo quel sublime dolore, con espansione di animo delicato strinsero la mano di quell'uomo affranto, che, all'età di settantasei anni, ha trovato la forza di venire da Napoli a Parigi, e quella più grande di assistere a un tale spettacolo. Rivedere la terrena spoglia del celebre amico, mezzo secolo fa per l'ultima volta abbracciato giovane, bello, pieno di vita, è somma fra le emozioni: l'amore pel fratello di adozione e l'entusiasmo per l'arte solo potettero reggerlo in tale supremo momento. Levata la materia che ricopriva il corpo, questo apparve tutto avvolto nelle tele ove fu messo dopo imbalsamato: si tagliarono, e si poté vedere per un momento ciò che il tempo e la morte aveano fatto del viso gentile del dolce cantore della *Sonnambula*. Fu completa la constatazione, quando, dopo strazianti ricerche, e in mezzo alla commozione generale, si trovò l'urna, entro la quale sta il cuore... il cuore di colui che fu Vincenzo Bellini!

« Questa esumazione venne eseguita il 15 settembre.—Era *Venerdì...!!*

« Rinchiusa la prima cassa, fu riposta in una nuova di piombo, e, saldata a fuoco, fu portata finalmente (il tempo allora sembrò lungo, tante dolorose memorie destò quel primo necessario lavoro) entro il feretro sontuoso preparato dalla Commissione, tutto velluto cremisi e ornamenti in metallo bianco cesellato con una croce e placca dello stesso metallo, sulla quale stava inciso: *Vincenzo Bellini nato a Catania il 1 novembre 1801, morto a Puteaux presso Parigi il 23 settembre 1835*. La bara e i resti di Bellini sono stati benedetti coi riti religiosi in mezzo al raccoglimento universale dal sacerdote che è addetto al *Père-Lachaise*.

« Il feretro, seguito da una folla riverente e commossa, dopo vari discorsi italiani fu alzato sul magnifico carro funebre tirato da otto cavalli, e del più gran lusso possibile. Su di esso furono deposte una corona di alloro della città di Catania, un'altra di fiori tricolori veramente magnifica dell'Ambasciata, e quelle dell'Escudier, del Muzio e del Teatro Italiano. Poi il lungo e imponente corteggio, scortato dalla truppa di linea, mosse verso la stazione di Lione. Si traversarono quartieri popolari soltanto, e da tutti gli opifici, da tutte le finestre, da tutte le porte uscì una folla curiosa di sapere quale era il personaggio che si onorava in così solenne modo. Il *B*, che si ripeteva su tutti i ricchi paramenti del carro, fu bentosto spiegato, e il nome di Bellini un po' alla volta corse su tutte le labbra, per molti, ahimè! un enimma. Perché, che cos'è la gloria? se un giorno a Victor Hugo, che faceva da testimonio, dopo ch'ebbe detto il suo nome, poté essergli chiesto che professione facesse?

« Verso l'una e mezzo, si giunse alla stazione. Quivi fu compiuta l'ultima formalità, circondando la bara con tre giri di nastro tricolore italiano, e apponendovi i suggelli dell'Ambasciata d'Italia. La sontuosa bara venne depositata in un furgone addobbato a nero, con ceri ardenti. Fu destinato a custodirla un sergente delle Guardie municipali catanesi unito ad altre di Parigi. La cerimonia, che rapidamente ho descritta, è riuscita imponente e commovente nell'istesso tempo.

« Alle 8 antimeridiane del sabato 16 settembre, ci trovammo riuniti

tutti alla stazione, e prendemmo posto nei due vagoni di prima classe che segnavano il sacro deposito.

« Messa la macchina in movimento, fu unanime e spontaneo l'addio rivolto alla grande città. Essa per quarantun'anno seppe religiosamente custodire le spoglie del grande Italiano, e se immensi furono il plauso e la gloria ch'egli ivi raccolse, del pari sarà immensa la gratitudine dell'Italia, che vide il suo diletto figlio e in vita e in morte dalla Francia con uguale amore onorato ».

Nessuno incidente nel tragitto da Parigi a Torino merita particolare menzione: gli animi erano troppo oppressi, e le nostre rare parole si volgevano sulle recenti emozioni provate; ogni frase era un tributo di lode al genio dell'estinto, o l'espressione di un sentimento di gratitudine per tutti coloro che con noi concorsero ad onorarne la salma.

Appena giunti all'estremo confine italiano, propriamente alla stazione di Bardonecchia, vennero ad incontrarci per unirsi a noi sino a Torino, due deputati provinciali, i signori Chiapusso e Cler, appartenenti al circondario di Susa. Pensiero delicato e gentile fu questo e che mostra come dalle Alpi al Lilibeo le città italiane, riunite oggi sotto un solo vessillo, fraternamente si stendano la mano, e come in pochi lustri abbiano saputo vincere quello spirito di municipalismo, che per tanti secoli le rese ludibrio dello straniero.

Si giunse alla stazione di Torino la domenica 17 settembre, ed ivi ebbe luogo una mesta funzione, che riuscì assai commovente e dignitosa.

La scena non poteva essere nè più solenne, nè più interessante e patetica. Aspettavano alla stazione per ricevere il prezioso deposito il Prefetto col Consiglio provinciale, il Sindaco ed i membri della Giunta, il Questore, gli ufficiali superiori dell'Esercito, i rappresentanti della Società Filarmonica, le più cospicue notabilità musicali del Piemonte, giornalisti e una moltitudine di gente di ogni specie, ceto e condizione. L'anticamera, che mette nella sala del dazio, era stata convertita sino dal giorno avanti in una cappella ardente, tutta tappezzata a festoni, che, intrecciandosi gli uni agli altri, nascondevano coi più vaghi colori il muro delle pareti. Dal soffitto pendevano lampadari di cristallo, che rischiaravano la sala. Alla parte destra eravi un catafalco, sopra il quale doveva deporsi la bara fra doppio fitto ordine di ceri ardenti; al muro adiacente era formato un trofeo musicale di violini e svariati strumenti, in bell'ordine disposti attorno ad un violoncello che sosteneva, in mezzo ad una corona di alloro, lo spartito della *Norma*. Due compagnie di fanteria facevano il servizio d'onore, e alternavano, con la banda della Guardia Nazionale, i più eletti pezzi delle opere di Bellini. Il drappello delle Guardie municipali era schierato sulla porta di entrata, destinato a presentare le armi al comparire della cassa mortuaria, che conteneva la salma dell'illustre Musicista; la banda di esse poi sonava nell'interno della camera. Il treno giunse alle 9 antimeridiane, ed il feretro, che racchiudeva i resti mortali di Vincenzo Bellini, ricevè i primi onori militari dalle due compagnie ivi schierate, e venne poi tratto fuori da un magnifico carrozzone della Società ferroviaria francese, mentre le due musiche sopraddette suonavano la fantasia del Mercadante: *Omaggio a Bellini*.

Un telegramma da Milano annunciò alla Commissione che la bene-

merita editrice signora Giovannina Strazza, vedova Lucca, avea spedita una corona per deporla sulla bara del cantore della *Norma*. Al momento della partenza, si ricevè l'annunziata corona, la più bella, la più grandiosa ed elegante, e di forma diversa dalle altre. Dal Presidente venne collocata al posto d'onore destinatole, così secondando il delicato pensiero della gentile e generosa donatrice. Questa corona, per la sua bellezza e per la sua forma ovale, risaltò in mezzo a tutte le altre, quando vennero collocate nella cattedrale di Catania.

La Commissione, prima di partire, recossi dal Prefetto e dal Sindaco per ringraziarli, ed allo stesso scopo scrisse al generale Mazé De la Roche per avere, senza alcuno invito, mandato all'arrivo della bara le milizie.

Alle 9 antimeriane del lunedì 18 settembre, si partiva con un vagone *salon* noleggiato dal Municipio di Catania, ed esclusivamente destinato, da Torino a Reggio di Calabria, per la Commissione; seguiva il *furgone* contenente l'arca sacra. Immensa folla di gente stivata alla stazione pareva colà convenuta per dare l'addio a quei mortali avanzi. L'egregio commendatore conte Corsi, assessore municipale di Torino, incaricato a rappresentare questa città in Catania, si unì alla Commissione. Al segnale, che annunciava la partenza, si lesse su tutti quei volti commossi il mesto palpito dell'intimo del cuore; ed il silenzioso addio, dato alla sacra salma che movea verso la terra natia, fu invero maestoso; una sola parola pareva che avrebbe forse profanata la solennità di quel momento.

Alla stazione di Bologna, stante l'ora troppo avanzata della notte (erano le 2,50 antimeridiane), il convoglio fu ricevuto dal prefetto commendator Gravina, senatore del Regno, il quale, come si sa, è Catanese, e dagl'impiegati di Prefettura. A Barletta, Molfetta e Giovinazzo, furono tributate splendide onoranze, e le stazioni erano ingombre di folla festante. Le bande, in costumi diversi molto pittoreschi, di cui una alla prussiana col rispettivo elmo, intonavano pezzi di Bellini; i Sindaci, i Parroci leggevano o fingevano d'improvvisare discorsi: gl'istituti e le signore offrivano corone; il popolo di tutte le classi gridava: *Viva Bellini, viva Catania*, e la Commissione rispondeva a seconda del paese: *Viva Barletta, viva Giovinazzo, viva Molfetta*. Queste dimostrazioni così sincere, così ingenuè, così calorose di quelle popolazioni erano veramente commoventi. A Trani non si fece in tempo a preparare la dimostrazione; si avvicinarono però l'ispettore delle gabelle e un ufficiale di pubblica sicurezza, e fecero le scuse per il paese. A Giovinazzo un prete pronunziò ad altissima voce queste precise parole: « Notabilità italiana, io ti saluto! Viva la Nazione con la Nazione, e sempre per la Nazione! » La forma era pessima, ma il concetto buono. A Bari il convoglio ricevè la stessa accoglienza; più di quattromila persone erano affollate nella stazione e facevano ressa intorno al treno, ad onta degli sforzi dei carabinieri e del pericolo di essere schiacciati. Centinaia di fiaccole erano agitate: due compagne di fanteria presentarono le armi, due bande intonarono un pezzo della *Norma*, ed un gruppo di eleganti signore stava presso alle Autorità per offrire una corona di alloro, che esse stesse avevano preparata. Soldati, bande, autorità, signore, Commissione furono però ben presto travolte e disperse dall'onda popolare.

« E qui sia lecito (conchiude l'articolista del *Corriere di Bari*) ricordare che anche in Bari ebbe culla un grande, Niccolò Piccinni, che ora, dimenticato, giace sepolto a Passy presso Parigi, e facciamo voti che il Municipio di Bari, imitando il nobile esempio di Catania, vorrà in un tempo non molto remoto anch'esso rivendicare le ceneri di lui, ch'è il maggior vanto della nostra terra ». E noi applaudiamo a questo patriottico pensiero, e ci auguriamo che questi voti generosi possano subito vedersi esauditi.

Lungo sarebbe il descrivere le dimostrazioni fatte nelle diverse stazioni della provincia di Bari, ove il treno si fermava anche per minuti: era uno splendido seguirsi di ovazioni. Popolo immenso, strette di mano, accoglienze gentili per noi tutti. Evviva clamorosi, poesie, corone e fiori sulla venerata bara dimostravano con quanto entusiasmo il nostro popolo sa tributare onoranze ai suoi genii più eletti. Non possiamo però trasandare di fermarci su quanto in tre paesi a preferenza si è praticato in questo trionfale viaggio.

« Ad Acquaviva delle Fonti (diceva un articolo del *Piccolo Corriere di Bari*) la Commissione catanese, che accompagnava il feretro di Bellini, fu ricevuta assai lietamente dal Sindaco e dal Consiglio municipale, dal Pretore, dalle notabilità di quella cittadinanza e da una gran folla di cittadini. Come giunse il treno, scoppiò un grido unanime di evviva e di saluti all'Italia, a Catania e a Bellini, mentre la banda cittadina intuonava meste armonie.

« In Grumo Appula, non altrimenti che nei rimanenti paesi, straordinario è stato il numero dei cittadini concorsi alla stazione per onorare i resti dell'illustre Catanese; non poche egregie signore, assorte in un santo dolore, faceanvi sopra riporre, con gentil pensiero e con pietoso affetto, una corona di eletti fiori per mano dell'egregio sindaco signor Lupis Giuseppe; il quale dappol, con animo altamente commosso, ricambiava calde e sentite parole con la prestantissima Commissione e con la nobile marchesa di San Giuliano, che seguivano con immenso amore il feretro racchiuso in un apposito vagone. E fu allora che la banda musicale faceva risonare le bellissime note del finale della *Norma*, le quali produssero in tutti la più viva e sublime commozione; fu allora che più copiose sugli occhi di tutti ricorsero lagrime di tenerezza indescrivibile, e che ciascuno ebbe in cuor suo a rimpiangere che inesorabile la morte non risparmi neppure quegli stessi, che, astri fulgidissimi di eterna gloria, si rado splendono su questa misera terra! »

A Gioia del Colle il treno fermossi per quindici minuti alla stazione. Quivi accorse un gran numero di eletti cittadini e molto popolo, sicchè tutto il luogo ne era gremito; e la banda musicale suonò varii pezzi della *Norma*, che molto commossero gli astanti. Nel vagone, dove era la Commissione, si presentava il Sindaco con la Giunta ed altri signori del luogo, ed in nome di tutta la cittadinanza offerivasi all'illustre estinto il tributo di una corona di alloro, e si rilasciava in attestato un doppio foglio firmato da molti nobili cittadini, che conteneva un'epigrafe dedicatoria del signor Eugenio Canudo, ed un sonetto che in tal'occasione avea scritto il professore Giacomo can. Passiatore.

A Massafra, in provincia di Lecce, un abitante di quella pittoresca cittaduzza, il quale avea viaggiato con noi, si avvicinò al vagone della

Commissione e fece le scuse per il Comune di Massafra, che non era informato del passaggio delle ceneri illustri; nè ciò gli basta, chè, raccolte le poche persone presenti nella stazione, improvvisò una dimostrazione, e appena la locomotiva diè il segnale della partenza, gridò: *Viva il riformatore della Musica italiana, viva Catania!* e le sue cinque o sei comparse replicarono macchinamente: *Viva Catania!* Saluto spontaneo e gentile, eguale al certo a tutte le grandi dimostrazioni; queste rappresentavano la vita ed il movimento delle grandi città, quello la cordialità ed il retto sentire degli abitatori dei campi.

A Taranto però la dimostrazione, da noi inaspettata per l'ora tarda, giunse quasi al delirio. L'ora inoltrata della mezzanotte non impedì a quel popolo di trovarsi stivato lungo lo stradale della stazione: fiaccole, lumi di bengala, bandiere da' colori nazionali, corone di fiori, bande, grida di entusiasmo, più che di un ricevimento funebre davano l'idea di un momento supremo di gioia. Tutti i marinari e soldati della squadra erano schierati ai due lati della ferrovia per quasi cento metri prima che si arrivasse alla stazione; e più in fondo era la fanteria. I due Ammiragli in grande uniforme, adorni delle insegne cavalleresche; le Autorità civili, le bande, l'immensa folla giuliva e plaudente stavano là per riceverci; e dopo le più splendide manifestazioni di cordiale affetto e di reverenza al sacro deposito, dalla folla stipata fummo spinti e portati quasi sulle braccia in una stanza di quel dipartimento, ove il Municipio aveva preparato un sontuoso banchetto. I pochi minuti colà trascorsi furono come una festa di famiglia, una sincera espansione di stima, di affetto, di gratitudine, e di unanimi spontanee onoranze al Genio estinto. Affrettati dal conduttore della ferrovia, che aveva ritardato più del consueto l'ora della partenza, si sali sul vagone *salon*, acclamati dalle festanti grida di evviva a Bellini, a Catania, all'Italia, a Parigi; a cui noi rispondevamo con gli applausi all'ospitalissima terra di Taranto.

Lungo la via sino a Reggio, in tutte le stazioni ove il treno si fermava anche per pochi minuti, come a Buffaloria, a Corigliano Calabro, a Rossano, a Cirò, a Cotrone, a Squillace, a Rocella ed a Gerace, si ebbero le medesime entusiastiche dimostrazioni. Reggio però, estremo confine della Penisola italiana, doveva porre il suggello agli omaggi tributati ad una gloria italiana; e, prima che quella salma toccasse il suolo natio, riceve degnamente l'ultimo saluto dalle calabre terre.

Si seppe che le ceneri di Lui si sarebbero fermate per un giorno a Reggio — e il cuore di questa gentile città, Eden delle Calabrie, palpito!... Il paese era entusiasmato.

« La mattina del 20 (scriveva un giornale reggino) si leggeva sulle cantonate della città un invito del Sindaco. Un nome volò sulle bocche di tutti, e a quel nome rispose un battito del cuore in quanti hanno la religione del bello, santa fra le religioni dell'umanità! Un nome, ma qual nome!... *Bellini*: nome che suona dolce come musica celeste, nome che è gloria d'Italia, del mondo! La mattina del 21, giorno che la memoria ha scritto a rosei e incancellabili caratteri nel nostro cuore, il paese si svegliò esultante. Il sole pioveva i suoi raggi d'oro, e pareva che splendesse più lucente, più terso: pareva che prendesse parte anch'egli col riso dei suoi milioni di raggi alla festa per chi tanto sole di melodia ebbe negli estri sublimi di sua giovinezza! Il più bell'azzurro del cielo d'Italia avvolge-

va, come drappo festivo, il creato. La gente correva a onde a onde alla stazione... ed era un affacciarsi per non perder tempo... un timore d'arrivar tardi. S'ode a un tratto uno scalpar di cavalli... una carrozza spuntata... due... dieci. E il Sindaco; è il Prefetto; sono le altre Autorità del paese.

« È l'ora! è l'ora! Per le vie era un fremito di gioia, e la bandiera dell'Italia, la gloriosa bandiera, sventolava dai balconi, quasi ci annunziasse che nuovi giorni e più belli spuntarono per l'Italia. Quella bandiera tricolore ci avvisava che ogni festa del popolo è festa del Governo, che dal popolo emana. E la gente correva... correva... E appena appena si fermava a guardare un bell'arco di trionfo, sorto come per incanto al cominciare del Corso.

« Gl' istituti della città, l'Ospizio di Redenzione, la Società operaia, con a capo quel bravo cittadino ch'è il signor Pasquale De Benedetto, le Autorità politiche, civili e militari, i rappresentanti del commercio, delle arti, il Corpo insegnante, letterati, analfabeti, donne, piccini; tutto era là: aristocrazia, borghesia, plebe, s'eran fuse... L'ala del genio avea soffiato sulle meschine vanità degli uomini; e l'illustre principessa e l'umile popolana eran chiamate là da una nobile idea: omaggio a Bellini, omaggio a chi avea loro strappate le lagrime colla delicata melodia dei suoi concerti. Che importa se le lagrime della prima asciugò sottil lino trapunto e della seconda meschina pezzuola? Che importa: il cuore d'una popolana vale bene quello d'una principessa!

« E la folla invadeva i limiti assegnatili, nè preghiera di soldati, o minacce di questurini bastavano a impedire che quell'onda di popolo si avanzasse... si avanzasse... Il cuore batteva a tutti, l'ora s'approssimava, e si contavano i minuti. Gli addetti alla ferrovia ordinarono di sgombrar le rotaie. Ancora lontano dalla stazione, si udivano le bande militari e municipali alternar l'*Inno reale* con le musiche belliniane... S'ode un fischio, vedesi una colonna di fumo: finalmente alle 10 antimeridiane il lungo treno arriva. Maestosa e solenne la locomotiva avanzava. Si spalancano gli occhi sorpresi da un incantesimo: i più lunghi rubano il posto ai più corti; si sale sui pilastri, sulle sedie; spintoni a diritta e a manca senza una compassione al mondo. Un movimento di curiosità generale, poi religioso silenzio. Da due bande s'intuonò l'*Inno reale*. Un brivido corse per le vene di quella immensa moltitudine, che s'accalcava dovunque, che avea invaso le rotaie, i vagoni... ogni luogo. Poco dopo s'apri il carrozzone che racchiudeva il feretro, e si vide in mezzo a miriadi di fiori, circondata da corone e ghirlande, posar la mortuaria cassa, che chiudeva ciò che Dio permise che di Vincenzo Bellini restasse alla terra, dopo che, quasi geloso delle divine melodie della sua creatura, prese l'anima gentile di lui per accrescerne il coro dei suoi angeli! Io non posso descrivere la commozione di tutti nel momento che comparve il feretro; e quando fu preso per esser deposto sopra un gran catafalco, circondato da ceri nella stanza, addobbata a cappella, coi simboli di nostra religione e con bandiera nazionale, il grido di entusiasmo venne seguito da solenne e rispettoso silenzio.

« Certe impressioni grandi, sublimi sfuggono all'analisi. Erano tutti commossi, tutti; e una malinconica musica della banda, e un mestissimo coro cantate da varii dilettanti del paese, disponeva vieppiù a quella soa-

ve commozione, durante la quale l'anima nostra, infranto il meschino involucri d'argilla, spazia a sua voglia in altri mondi più luminosi, in altro aere più puro. Che è la parola, quand'anche le donaste lo splendore infuso dall'Alighieri, innanzi a quel fremito che ti scuote le fibre, quando l'anima ti dice: sei alla presenza d'un genio; vale a dire d'uomo cui Dio volle concedere più gran parte di sé, per lanciarlo fra le creature ed affermare la sua potenza?

« La sera del 21 fu pari in entusiasmo alla mattina. Il Corso Garibaldi con quintuplicata illuminazione; la Villa colla solita profusione di lumi; il passeggio animato, numeroso, elegante. Suonò prima la banda militare, poi la cittadina; e alle prime note della *Sonnambula* scoppiarono frenetici applausi, che si ripeterono più volte, e si gridò: *Viva Bellini!* »

« Sul finir della musica, a molti venne in mente di organizzare una dimostrazione d'affetto alla Commissione catanese. Detto fatto: si va dal Sindaco, s'ottiene la bandiera del Municipio, s'invita la banda, che premurosa accettò, e si muove prima di tutto alla stazione. La dimostrazione era imponente, sia pel numero delle persone, sia per la loro qualità, sia per l'ordine con cui procedeva. Dalla stazione si tornò, e sempre alle grida di *Viva Bellini! Viva l'Arte italiana! Viva il genio d'Italia!*; e accompagnando con plausi unanimi, clamorosi, le note della musica, si giunse sotto i balconi dell'*Albergo della Vittoria*, ove alloggiava, a spese del Municipio, la Commissione catanese. E lì a gridar tutti *fuori! fuori!* e ad applaudire, finchè la Commissione dovette mostrarsi al balcone, visibilmente commossa, e ringraziare ripetutamente quella moltitudine plaudente ».

Reggio in quest'occasione ebbe molto da lodarsi dei suoi rappresentanti, i quali, secondando il nobile slancio popolare, fecero prodigi di buon volere; ed in ispecie del suo Sindaco d'allora, che non risparmiò cure pel lustro della città, di cui era alla testa. Se poi si considera il brevissimo tempo di che disponevasi, pare impossibile, assolutamente impossibile, come siasi fatto tanto e tanto bene, come si sia ottenuta una festa così brillante, così ordinata, così perfetta, da far dire al Presidente della Deputazione: « Io voglio augurarmi che la mia città natia, Catania, eguagli Reggio nelle simpatiche accoglienze a noi prodigate, nella splendida festa con cui volle solennizzare il passaggio delle ceneri di Bellini! » Lode adunque, e lode sincera, al Municipio di Reggio, lode all'illustre sindaco barone Palizzi!

Il giorno 22, alle 10 antimeridiane, quel feretro, oggetto di tanti palpiti, di tante cure amorose, dovea muovere per andare a Catania. Già dalle 7 la stazione era inondata di gente, di soldati, di carrozze; sei cavalli riccamente bardati dovevano trasportare il feretro sino alla marina, ove una pirocorvetta, messa a disposizione della Deputazione dal Governo, dovea trasportarlo a Catania. Prima d'incamminarci, l'avvocato Forcignanò lesse un canto in versi sciolti: un canto bello di pensieri e di forma. Il tratto di strada prima di cominciare il Corso era imbandierato e inghirlandato. L'arco trionfale era veramente una cosa bella, magnifica.

Dalla stazione alla marina fu una marcia trionfale, entusiastica. I balconi erano affollatissimi, ed eran gentili mani di giovinette, cui amore sorride e inebria di care fantasie, che versavan fiori sul feretro di lui

che l'amore cantò con note divine sulla cetra temprata dagli angeli. La marina presenta uno spettacolo nuovo, imponente, solenne. Mille e mille teste s'agitano, si elevano per veder meglio. Dai balconi migliaia di persone contemplan la bella scena.

Il mare è tranquillo come un lago; limpido, azzurro, come il canto dell'uomo ch'ei amorosamente dovrà cullare in una ben triste culla, il feretro! Le ultime cerimonie son compiute... una barca invellutata, ove sono dei marinai vestiti a lutto, s'approssima... Il feretro vien ivi collocato... E la moltitudine con un sospiro guardò quella barca scostarsi lentamente... vogare... Cento barche messe a festa, ripiene di gente, fan corteo a quell'una di lutto! Ahimè! ella s'avvicina alla piro-fregata... è giunta! Il feretro sale... Un saluto che parte da mille e mille petti... un applauso ch'erompe frenetico dalla riva!... Ma già dei buffi di fumo s'elevano al cielo... si dilatano... dileguano. Le grandi ruote della *Guiscardo* cominciano a muoversi, e la tranquilla onda, percossa, s'agita già e freme attorno ai bruni fianchi della piro-fregata, che la prora volge a Catania. Ella muove... ella s'avvanza... Ancora un agitarsi di cappelli, uno sventolar di fazzoletti... ancora qualche lagrima che tremula sulla cerula pupilla di una vergine bionda... e da quasi ventimila persone, che, trepidanti, assistono all'imbarco del sacro deposito, sorge spontanea un'ultima voce di *addio!*

Reggio, fantastica fata del Faro, che si specchia in incantevole stretto e si appoggia voluttuosa su facili colline tra i profumati verzieri degli aranci; memore degli antichi amori di Alfeo e di Aretusa e dello scambio perenne di arcane geniali simpatie tra due incantate rive, che si guardano amoroze, vagheggianti e vagheggiate a vicenda, si destò al passaggio di Bellini in tutto l'incanto di quelle magiche bellezze, che, sotto le affascinanti sembianze di *fata Morgona*, talvolta spiega misteriosa sul mare; e tennesi stretto per uu di in dolce amplesso di appassionatissima amante un genio, ricco delle simpatie del mondo, un reduce figlio alla vicina isola natia. Ella raccolse e spiegò intorno al deposito prezioso delle ceneri di lui tutti i suoi più seducenti vezzi e di natura e d'arte; lo circondò de' profumi dei suoi fiori, delle rugiadoso corone dei suoi giardini, del limpido e azzurro manto del suo cielo, della vivissima gloria del suo sole, dei concenti delle sue rive vocali; lo accolse in trionfo fra l'ansia amorosa e i plausi entusiastici dei suoi cittadini, fra il canto de' suoi giovani e de' suoi fanciulli e le armonie delle sue bande musicali.

Onore a te, inclita Reggio! onore a te, che si splendidamente rappresentasti nel funereo viaggio del Cigno catanese la Calabria. Io ti saluto, o cara perla di questa tirrena marina, o Eden di Calabria mia! che luminosamente hai intrecciato il tuo nome nella corona di plausi e di onori, che da Parigi a Catania l'entusiasmo dei popoli intesse sul feretro di Vincenzo Bellini!

La mattina del 22 settembre fu giorno memorabile nei fasti gloriosi della Sicilia. Catania mostravasi bella, magnifica, grandiosa ed in tutta la pienezza del suo lusso e del suo splendore. Tutto un popolo con la gioia, che gl'inebria il cuore, dipinta sul viso, cammina, si alterna, si urta, si pigia. La città è imbandierata; pendono dalle finestre, da' balconi, drappi, arazzi, broccati, fiori a festoni per tutto. Lungo il Corso Vittorio Emanuele e Via Garibaldi, a guisa di proscenio, vedonsi migliaia e migliaia

di bandiere a pennoni; ogni officina, ogni bottega s'è messa a festa. Tatlune sul frontone della porta, in mezzo a corone di fiori, hanno scritto: *A Vincenzo Bellini*; altre, *Viva Bellini*. La città, dal più umile casolare al ricco palagio del magnate, festeggia. Essa era parata per ricevere qualche cosa di grande, come grande era la solennità che stava per compiersi.

« Pia la terra
Che lo raccolse infante e lo nutria,
Nel suo grembo materno ultimo asilo
Porgeva ».

I cittadini, comprendendo l'importanza di tale giorno, non mancarono di tributare i più sontuosi onori al genio della melodia. L'Accademia Gioenia tenne una seduta in onore del suo antico socio Bellini, e vi intervennero le rappresentanze delle diverse associazioni ed accademie. Il cavalier Gaetano Tedeschi vi lesse un elaboratissimo studio sulla vita e le opere di Bellini, e riscosse applauso generale e sentito. Il noto scrittore Raffaele Villari con accento vibrato disse bellissime poesie. Altri due discorsi scientifici furono tenuti da altri due soci: l'uno proponendo che una stazione astronomica fosse innalzata sull'Etna, dandole il nome di *Stazione Bellini*; e l'altro che si nominasse *Bellini* la prima scoperta che nel firmamento venisse fatta.

È il pomeriggio: un punto nero si avvanza sull'orizzonte venendo da Messina: è un battello a vapore, è una nave di guerra, è la *Guiscardo*: bandiere di colori nazionali sventolano sulle antenne; una popolazione di molte migliaia, distribuita fantasticamente per la curva del porto, dal faro sino all'ultimo punto della scogliera: sul molo, sugli edifici circostanti, nel giardino Pacini, ronzava, gesticolava, gridava, s'impazientiva, batteva le mani, aspettava che cosa? Voi lo sapete!... le ceneri di Vincenzo Bellini, di colui che, nato artista, consunse la sua vita nelle lotte del genio, nei delirii dell'estro, nelle febbri della fantasia, e fondò una nuova scuola: scuola di palpiti, di lagrime, di sentimenti gentili, scuola di amore. Non erano scoccate le 5 e mezzo, che la pirocorvetta *Guiscardo* trovavasi a vista del porto, e rispondeva col tuono dei suoi cannoni ai colpi di due bocche da fuoco poste sulla spiaggia: erano queste le voci con cui il figlio prediletto rispondeva alla madre, che l'invitava a dormire nel suo grembo i sonni dell'eternità, quasi in premio della lotta da lui sostenuta nell'accennarla al mondo patria di grandi, e nel riaffermarla Atene della Sicilia. Alle ore 6, la *Guiscardo* toccava il porto e procedeva lenta lenta a *piccolo vapore*, colla bandiera di poppa a mezz'asta, attrezzata a lutto, colla prora coperta da un velo nero. La folla tumultuante la salutava d'acclamazioni, e la Commissione municipale, ferma sul cassero del legno, rispondeva a quel saluto con un cenno di ringraziamento.

La *Guiscardo*, sotto la forza della poderosa sua ruota, prendeva posto in mezzo al porto, ed allora una folla innumerevole di barche di tutte le dimensioni, addobbate di arazzi, adorne di fanaletti colorati, cariche di popolo, accorreva da tutti i punti a farle corteo ed a stendere sul mare circostante un vasto tappeto di tende variopinte, di teste e di braccia agitate fantasticamente dalla commozione di un popolo entusiasta, scapigliato, siciliano; di un popolo, che attinge lo slancio dell'animo suo nell'aria

ardente che respira, e nei vapori sulfurei che sprigionansi dal suo vulcano. Il Sindaco e la Giunta, in gondole adorne leggiadramente, correvano all'incontro del legno, e da questo venivano accolti con evviva entusiastici. La patria aspettava ansiosa gli avanzi mortali di un suo figlio grande e diletto. Lo aspetta come un'amante, come una madre, ed agogna di veder quel feretro, e teme che un soffio di vento le rapisca quelle ossa. Più forte del cannone è il grido della madre, dell'amata, del popolo che grida *Viva Bellini!*; ma quel grido è strozzato, quella voce non esce sonora dal petto: accanto alla gioia ci è il dolore, e l'amplesso che Catania dà al suo diletto è bagnato di lagrime. Invece di celebrare il trionfo del maestro, sentire i battiti di quel cuore sensibile, bearsi in quello sguardo intelligente e melanconico, guardare la fronte del genio in tutto il suo splendore, in tutta la sua vita, le tocca solo mirarne la scomposta salma, e piangere su di una bara.

Cadeva il giorno, ed i vapori sollevavansi dal mare, misti alle tenebre che cominciavano a spandersi intorno, avvolgevano in un velo misterioso quella scena meravigliosa; di quella selva di braccia e di teste null'altro si scorgeva che una massa compatta, oscura, brulicante, clamorosa. Quand'ecco tutti i fanali si accendono, mille torce spandono intorno la loro luce rossiccia, ed innumerevoli *soli* di fuochi di bengala riflettono sulle onde fosforescenti le loro variopinte spirali ed il contorno di mille capricciose curve, che si dividono, si inseguono, si ricercano, si uniscono, divergono e si confondono tutte in una sola, immensa iride, in un'aurora boreale dagli sprazzi di mille tinte. La banda musicale, che all'arrivo della piro-corvetta ha intonata la *Marcia reale*, fa sentire dalla poppa della sua barca le armonie di cento *marce*, interrotte di quando in quando e coperte dal grido di applauso di mille gole; innumerevoli razzi multicolori vengono lanciati a rivaleggiare cogli astri, confondendosi, cozzando tra loro con mille baleni, con mille raggi, con mille scoppi. Finalmente anche la piro-corvetta, l'avviso *Messaggero* ed alcuni legni, ancorati nel porto, si illuminano della bianca luce di molti fuochi di bengala, riflessa vaporosamente dalle acque, attraverso un fumo bianco e compatto. Non si può avere idea di una scena cotanto splendida: la immaginazione avrebbe potuto forse, trasportandosi ne' mondi ideali, concepirla, ma la ragione non mai; tanto è lungi quello spettacolo da tutto quanto puoi considerare nei termini del possibile e del reale.

Le ceneri di Bellini erano già presso Catania, ma dovevano toccare il patrio suolo nella notte, per trasportarsi privatamente al Borgo, donde la dimani doveva muovere il corteggio che aveva da scortarle alla Basilica. Il popolo lasciò adunque la marina, e si sparse commosso e clamoroso per tutte le vie della città, e si riversò poi tutto alla piazza del Duomo. Una quintupla illuminazione vinceva interamente le tenebre: era giorno chiaro. La città era bella, incantevole, ornata di arazzi, di fiori, di bandiere, che, sospese sulle vie in numero sterminato, confondevansi sventolando in un padiglione tricolore dalle mille pieghe, vario, qua e là frastagliato da lembi di cielo brillante d' innumerevoli stelle, che la natura festeggiava, con lo sfoggio del suo sereno più puro, quella sera felice. Alle luminarie municipali si aggiungevano i raggi sparsi di innumeri fanali, sospesi alle ringhiere di tutti i balconi; le vie erano un'onda di luce, in cui guizzava una folla tumultuante, ardente, estatica. Il palazzo dell'Uni-

versità illuminato da doppia riga di lumi a gas, adorno di festoni e di corone di fiori, portava all'altezza del suo verone di centro un'enorme orchestra, su cui erano ordinati valentissimi artisti ad eseguire varie fantasie sulle opere di Bellini, ed alcune composizioni d'occasione regalate dai maestri Gandolfi, Platania, e finalmente l'*Apoteosi di Bellini*, scritta da G. Abate, musicata dal concittadino Pacini e cantata egregiamente dalla signora Maria L. Swift (soprano), Bozzi (contralto), e dai signori Giacomini (tenore) e Zezevich (basso). Sull'orchestra, addossata al verone di centro del detto edificio, era il quadro trasparente, rappresentante l'*Apoteosi di Bellini*, opera dell'artista Rapisardi, dove il sommo Maestro viene assunto in cielo sostenuto da due angeli. Alla fine dell'*Apoteosi*, la Piazza degli Studi e tutto il Corso Vittorio Emanuele venivano illuminati da mille fuochi di bengala; sulla Porta Uzeda accendevansi una stella di magnesio; sulla Piazza dei Martiri disegnavasi a colori vivissimi un'enorme lira, ed al capo opposto della via uno splendido arco di trionfo.

Il giardino Bellini, i cui cancelli erano chiusi da più giorni, pareva trasformato in un giardino incantato. Ai globi luminosi sospesi sulla ringhiera, molti altri tricolori se ne erano aggiunti in fila, di un effetto magico. Sulla porta di centro leggevasi *Giardino Bellini*, tracciato da innumerevoli becchi a gas; il viale di centro era rischiarato vivamente da molti archi di luce, ed in fondo a questo splendeva il mezzo-busto di Bellini, decorato da un'aureola a gas semovente, che attirava gli sguardi, ma che li abbagliava per effetto del suo splendore e del suo movimento. In mezzo alla vasca sorgeva un isolotto di verzura, frastagliato da cento lumi a gas, su cui si elevava una statua che sembrava d'argento, coronata di torri, avente sulla fronte una stella di luce, e che col braccio destro disteso, accennava il mezzo-busto. È l'Italia, che nella materna espressione di patria accenna il figliuolo prediletto, che seppe commoverla fin nelle ultime latebre del cuore cogli angelici concerti della sua lira. Tutto il giardino poi era imbandierato ed illuminato, e la banda musicale di Messina vi eseguiva dei concerti sull'esteso piano di centro, il quale era addirittura impenetrabile.

All'una antimeridiana, come un repentino colpo di vento annunzia la procella che si avvicina, il grido di mille voci si diffonde per l'aere; una moltitudine si spande dalle case e dai vicoli lungo il Corso, la carrozza mortuaria portante le ceneri del Genio sbocca dalla Porta Uzeda, tirata da quattro cavalli, accompagnata dalla Giunta municipale, scortata da un drappello di soldati di marina. La gente, che la precede e la segue, aumenta di momento in momento: avviene come, al fiume, il quale per via ingrossa la sua corrente, mesce dov'è le acque dei mille rivi che vi si scaricano. La carrozza è già sotto il palazzo dei Tribunali, ma qui l'entusiasmo popolare è al sommo. Si grida: *Lume, lume*, e cento faci splendono da tutte le finestre; nè ciò basta: s'improvvisa un'illuminazione di nuovo genere. Migliaia di fiammiferi sulla punta dei bastoni illuminano la piazza. *Viva Bellini!* gridano tutti; *Viva l'illustre concittadino nostro!* e una folla delirante, commossa, stacca i cavalli dalla vettura, si unisce al Sindaco ed alla Commissione municipale, e la trascina... È una scena sublime, la più alta espressione dell'entusiasmo, del più sentito orgoglio verso un uomo, che sulle ali del genio e della fantasia, seppe indiarci, a volerla dire con frase dantesca, e vincere i secoli!

274 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

Giunti alla spianata del Borgo, si apre la chiesa, dov'è preparato un feretro, e dove, a braccia di popolo, viene posta la cassa. *Benedetto il paese che non dimentica i suoi figli*, disse il Masson: benedetta dunque Catania che sa così onorare la memoria del suo Bellini!

Il 23, numerosi invitati popolavano la gran sala del Palazzo di città addobbata a festa. Sulla parete a sinistra, incorniciato da una corona di alloro e da un trofeo di bandiere, era il ritratto di Bellini; sulla parete opposta erano i busti in marmo del Re e del principe Umberto, sostenuti da un piedistallo, di marmo anch'esso, e spicanti per la loro bianchezza saccaroidale sul fondo multicolore di ricche bandiere, effigiate, ricamate, gallonate delle imprese di varie associazioni che si univano alla splendida solennità. In mezzo alle due porte, sulla parete dirimpetto ai veroni, che sporgono sulla piazza del Duomo, prendeva posto la Commissione municipale ed il rappresentante del Re, generale Belli.

Dopo un lungo e bel discorso del Prof. Ardizzone, doveva tener dietro la distribuzione delle medaglie commemorative che il Municipio offriva ai diversi enti che erano intervenuti alla festa; ma si tenne come per fatta, perchè il tempo stringeva, ed altre cerimonie si dovevano compiere. Le medaglie commemorative sono di bronzo, di elegante conio, segnate dalle seguenti leggende, scritte dal professor Mario Rapisardi. Nella parte anteriore, attorno all'effigie:

A VINCENZO BELLINI
CREATORE D'ITALICHE MELODIE.

e nel rovescio:

LA PATRIA
SUPERBA DI AVERGLI DATO I NATALI
GELOSA DI CUSTODIRNE LE OSSA
NEL RICHIAMO
DELLE VENERATE RELIQUIE
TRIBUTA ONORANZE SUPREME.

Scoccavano le ore 3 pomeridiane, e tutto il popolo era già sulla più splendida piazza del Borgo ad attendere la cerimonia. In mezzo a quel vasto parallelogramma, un enorme arco di trionfo stendeva le sue grandi braccia e cavalcava le vie. I tre archi che lo costituivano, maggiore quello del centro, minori i due laterali, erano tagliati a sesto acuto, leggermente proporzionati al corpo dell'edificio, svelti, arrischiati, leggiери. L'arco era rivestito tutto di mirto; gli sporti ed i rilievi di cipresso e di alloro. Sulle due facciate leggevasi a carattere di semprevivi gialli:

A VINCENZO BELLINI
LA PATRIA.

ed ai due lati di ciascuna facciata erano incrociate le trombe simboliche della Fama. Sotto a queste, corrispondenti sopra i due archi laterali, erano effigiati i blasoni della città.

La campana maggiore del Duomo ha suonato il primo tocco, e a questo segno le campane di tutte le chiese della città suonarono a morto. Quel suono lugubre, lento, monotono ha qualche cosa di straziante. Io ho visto piangere e singhiozzare a fianco di me un operaio; e ancora mi suona all'orecchio il grido di un giovine che a persona, la quale voleva traversare in fretta: *Levatevi il cappello*, disse, *Bellini è morto*. Alle 4 pomeridiane il gran corteo, muto, perplesso, coi segni del dolore sul volto, muoveva dalla piazza del Borgo (oggi *Bellini*) e passava sotto le grandi braccia dell'arco di trionfo a capo scoperto. L'immenso popolo, come le acque del Mar Rosso, al suo appressarsi si apre e fa argine dall'una all'altra sponda di strada; precedono le Associazioni cittadine con le bandiere listate a lutto, seguono i rappresentanti dei corpi costituiti municipali, provinciali, governativi, sì nazionali che esteri, e dinanzi a tutti la croce astile con due chierici ai lati, e dietro due cappellani. Indi viene il sontuoso carro, preceduto da due gonfalonieri riccamente vestiti in costume, portanti i gonfaloni della città, tirato da tre quadrighe di cavalli neri, riccamente bardati a lutto e condotti a mano da quindici valletti in costume del XIV secolo. Bello, imponente è l'aspetto del carro, dove le parti sono disposte con tanta e sì bella armonia, da essere naturale la sorpresa in chi a prima giunta l'osserva, e generale il plauso per chi ne ideò l'opera e per gli artefici che ne condussero il lavoro. Visto da lontano, sembra una mole piramidale tutta in bronzo e in argento, alla cui cima leggiero leggiero sulle braccia delle cariatidi che lo sostengono, si eleva il sarcofago, quasi per innalzarsi al cielo.

L'imbasamento di questa gran mole, che misura ben più di metri dieci d'altezza ed altrettanto di lunghezza contro quattro di larghezza, è di forma ellittica, da arieggiare quella di una nave. Sulla parte dinanzi, seduta su d'un sasso, solitaria e mesta sta una donna, le cui vaghe forme nasconde appena il peplo che, succinto alla vita, le cade in pieghe molteplici fin sopra ai piedi. Bello è il volto, ove tu leggi il dolore che l'ha conquistata, e che la rende immobile e muta; perocchè, stracciate nel delirio dell'angoscia le corone che ora tu vedi sparse per terra, e rotte le corde della lira su cui poggia la sinistra mano, l'altra con abbandono uguale alla morte lascia cadersi sulla gamba destra, il capo piega mestamente sul petto, e gli occhi tiene fitti al suolo, quasi che altro non le consenta il pensiero che morir di dolore. Essa è la Melodia. Questa grandiosa figura, di circa metri due e quaranta di altezza, che non manca nè di originalità nè di bellezza artistica, fu opera del signor Lorenzo Grasso. Un trofeo musicale, ove agli strumenti di corda e di fiato s'intrecciano corone di quercia e bandiere, sorge più in fondo; ed è alto da giungere al livello del secondo basamento. Nella parte posteriore poi, e in modo da far riscontro a questo corpo anteriore, vedonsi sventolare otto bandiere, a' cui stemmi si conoscono le otto città, che prima ammirarono e plaudirono alle belliniane melodie; e in mezzo a queste la bandiera nazionale e la francese, le due nazioni ove colse gli allori, ove rese immortale il suo nome, ov'ebbe insomma e cuna e tomba. In mezzo sorge il secondo basamento, a forma quasi di un tronco di piramide quadrangolare. La facciata anteriore è coperta dal trofeo musicale, e la posteriore dalle bandiere poco prima descritte; non così

i fianchi, perocchè da quattro candidissimi cigni, posti agli angoli del secondo basamento, pendono, per le cocche annodati a' festoni posti al petto de' cigni, dall'uno e dall'altro lato due funerei drappi di velluto nerissimo, che sfarzosamente cadono giù fin sotto il primo basamento del carro.

Larga frangia d'argento adorna gli orli del drappo, di cui il ricamo, pure d'argento, segue con arte meravigliosa le pieghe disposte ad angolo sì da formare fra le volte e rivolte tutta una fascia con meandro; in mezzo, ricamata anche in argento, leggeasi la parola: *Bellini*; mentre dal sommo cadono giù i cordoni con nappe magnifiche dello stesso metallo.

Al terzo ordine del carro, una piccola base fa da piedistallo a dieci cariatidi, che, disposte in giro, sostengono la barella, su cui posa il sarcofago che forma così il vertice della piramide. Scolpiti nell'architrave, e in modo da rispondere uno a ciascuna di quelle cariatidi, stanno i nomi delle dieci opere musicali di quel divino.

Il sarcofago, di forma prettamente greca, misura metri due e quarantacinque di lunghezza contro novantotto centimetri di larghezza e ottantacinque di altezza; è d'ebano segnato da fili d'argento, ed ha ai due lati maggiori due grosse corone d'argento, una a' minori; sur esso un origliere di raso bianco, una corona d'alloro e la lira; e, in modo da lasciarne parte scoperto, come se fosse neglettamente gettata, una coltre di raso bianco ricamata in oro.

Gli otto cordoni erano sostenuti dagli artisti Coppola, Florimo, Platania, Monteverde, e dai signori Santocanale, rappresentante il Municipio di Palermo, conte Corsi, rappresentante la città di Torino, cavalier Ronchetti-Monteviti, rappresentante il Conservatorio musicale di Milano, e dal barone di Palizzi, rappresentante il Municipio di Reggio (Calabria).

Dopo il magnifico carro, ecco qualche cosa che ti scuote, ti commuove, che ti strappa le lagrime: è la famiglia dell'illustre compositore—un fratello, una sorella, un nipote—coperta di gramaglie, piangente, commossa da tanto apparato e dolorante l'antica perdita, di cui si era in essa riaperta la piaga. A circa dieci passi di distanza, venivano in bel'ordine il generale Belli, rappresentante del Re, il Sindaco, la Giunta municipale, il Comitato e la Commissione, i rappresentanti del Ministero, della Camera legislativa e del Senato del Regno, i Corpi amministrativi, militari, giudiziari, scientifici ed i cittadini invitati.

La via Stesicoro-Etnea, in tutta la sua lunghezza, era ingombra di popolo commosso ed entusiasmato al più alto grado dalla pietosa imponenza del funebre convoglio, con cui la patria onorava i resti mortali di un uomo di genio, prima di accoglierli nelle sue viscere. Popolo pigiato e compatto sulla via, popolo sui palehi eretti in varii punti del Corso, popolo su tutti i balconi, su tutte le terrazze; sugli sporti degli edifici, sui tetti, ovunque; popolo agitato, lagrimoso, delirante, simile ad un sol corpo, su cui si potesse passeggiare come su d'un piano solido e uguale. Era quello uno spettacolo che non si potrà mai cancellare dalla memoria di tutti coloro che vi assisterono. Il cielo per un momento si rabbiò, come se volesse rendere quella scena più commovente e luttuosa colle sue gramaglie di nubi. Un precoce crepuscolo successe allo splen-

dore di un giorno magnifico, che aveva illuminato una di quelle scene, per cui l'umanità offre allo sguardo attonito della natura un uomo, che, infrante le sue leggi, vive oltre la tomba!

Il convoglio nel suo passaggio veniva salutato da piogge di fiori, di corone, di banderuole di carta colorata, su cui leggevansi versi d'occasione; veniva accolto con un fremito e con una commozione di teste e di braccia, le quali formavano come un campo di biada, mosso dal vento, e chiazzato di tutti i colori. I fazzoletti si agitavano, e, se abbassavansi, non era perchè stanchi di far plauso, ma perchè dovevano asciugare una lagrima. Lughesso il tragitto, le bande musicali d'accompagnamento suonavano due marce funebri, scritte per l'occasione dai maestri Platania e Gandolfi, e varie altre marce su motivi lugubri, tratti dalle sette principali opere di Bellini e ridotte dal maestro Martino Frontini.

Pervenuto il corteeggio alla piazza del Duomo, in mezzo a doppia fila di soldati di marina e di fanteria, veniva accolto con le armonie di un coro cantato da cento voci e dal fremito della moltitudine, che a perdita d'occhio era accalcata in tutte le vie adiacenti, sulla piazza, in tutti i luoghi occupabili.

Otto giovani si caricarono del sacro peso del prezioso sarcofago. In chiesa fu ricevuto da uno dei dignitari della medesima, e posto sul catafalco, passando in mezzo ai rappresentanti e delegati delle varie Associazioni cittadine, nazionali e straniere, che coi loro vessilli gli facevano ala a destra ed a sinistra. Tutto il corteeggio poi lo seguiva e prendeva posto dietro al catafalco, ai piedi dell'orchestra.

L'aspetto della basilica, parata a lutto ed illuminata a cera, vince ogni descrizione. Se gli spettacoli che ho notati hanno superato colla loro commovente gravità l'aspettazione di tutti, la cerimonia, che ebbe luogo in chiesa, può dirsi veramente magnifica, regale. Tutt' i pilastri del tempio erano coperti di arazzi di velluto nero con ornamenti d'argento; a tutti gli archi, che uniscono la navata di mezzo alle laterali, erano sospese enormi cortine di velo nero con frange e stelle d'argento; dagli sporti del cornicione pendevano, a larghe pieghe ed a curve eleganti, ricche bandinelle di velluto nero, anch'esse con frange e rabeschi d'argento; l'ultimo arco della navata di centro accoglieva sotto un magnifico addobbo di velluto, di veli e d'argento, listato, rabescato, frangiato, un'enorme orchestra, ai cui piedi, corrispondente alla balaustrata della cappella, si ergeva un altare col suo pallio d'argento, ricco di pregevoli bassorilievi, istorianti varie scene religiose. A tutti gli sporti erano attaccate ghirlande d'alloro e di fiori, ed alle quattro bande della navata di mezzo, corrispondenti agli angoli del catafalco, su quattro marmi leggevansi belle iscrizioni.

Il catafalco grave, artistico, elegante, destava in tutti gli spettatori di quella scena di lutto l'ammirazione. Lo *stilobato* era alto per tre gradini, coperto di un tappeto verde oscuro, attorniato da torce rituali di cera vergine, e portava ai quattro angoli altrettanti tripodi di bronzo, su cui bruciava l'incenso. Ergevasi in mezzo allo *stilobato* un basamento ad archi di sesto acuto, vestito tutto di mirto e di cipresso, sparso di fiori. Ognuno degli archi eleganti e proporzionati all'intera costruzione accoglieva un puttino d'argento dell'altezza di un fanciullo, portante la

fiaccola rovesciata e spenta. Su questo basamento era disposto un altro ordine di torce, ed in mezzo ergevasi una base, coperta da un drappo funebre di velluto nero, arricchito di eleganti ricami d'argento ai quattro centri, rappresentanti un'arpa in due lati, ed una lira negli altri, intrecciate di rami di alloro e di quercia. Sul sarcofago, che splendeva per tutto il lucido del suo ebano e per tutto l'argenteo dei suoi bassorilievi alla luce di mille torce, era un cuscino di raso bianco, ricamato in oro, su cui posava una ghirlanda d'alloro ed una lira con le corde rotte. Era il segnale dell'opera della morte, che aveva infranta quell'armonica esistenza; la quale però era destinata a rivivere nella memoria degli uomini, per un monumento eterno di sospiri, di slanci e di melodie. Una ricca coltre di raso bianco, ricamata in oro ed improntata, in mezzo a ghirlanda d'alloro e di quercia, coi titoli delle varie opere dell'immortale artista, veniva messa dal Comitato sul sarcofago, appena fu posato sul catafalco; ed un coro di duecento fanciulle, scritto espressamente dal maestro Coppola, destava gli echi della basilica, facendoli risuonare dei lamenti della patria desolata per la perdita del figliuolo prediletto, e de' suoi elogi. Poscia veniva suonata a piena orchestra la fantasia del Mercadante: *Omaggio a Bellini*, nella quale sono ordinati e connessi i pensieri più ispirati delle sue opere.

O immortale genio delle melodie! La patria oggi ti prodiga onori che non si concedono che al genio, a chi la illustrò con opere immortali, al creatore di armonie paradisiache, di concerti che conoscono la via del cuore e che s'improntano di quello spirito sublime che ti agitava la mente e ti faceva ardere di sacro fuoco. Essa oggi depone sulle tue ceneri una pietra, che le renda sacre

« Dall'insultar de' nemi e dal profano
Piede del vulgo »,

e sulla quale verrà a versare le sue lagrime, a deporre le sue corone e ad attingere scintille d'estro e di poesia!...

Alle ore 8 pomeridiane, i giardini Pacini e Bellini venivano illuminati, come nella sera precedente, da innumerevoli candelabri e da fiammelle chiuse in globi di carta variopinta. Simili globi si aggiungevano ai lumi a gas della Via Lincoln e di tutte le piazze. Le vie principali splendevano di quintupla illuminazione, e concerti musicali venivano eseguiti nei pubblici giardini e nella Piazza degli Studi sino alle ore 11 pomeridiane.

Siamo al giorno 24, alle 10 antimeridiane. Numerosa folla ingombra la piazza del Duomo e quella parte del Corso Vittorio Emanuele che corrisponde al portone dell'Arcivescovato. Aspettasi la cerimonia della Messa da requie, scritta in musica dal maestro Coppola, da celebrarsi nella basilica coll'assistenza pontificale di monsignor Arcivescovo, e l'inaugurazione del monumento sepolcrale, opera in marmo dello scultore Giambattista Tassara. Gli animi fervono d'impazienza, il popolo pigiasì, accalcasi, urtasi, disputandosi i posti più vicini all'entrata; le Autorità giungono, prendono posto nella chiesa dietro il catafalco, vengono gli invitati, il popolo penetra.

Bello, imponente, il tempio mostra nei suoi addobbi quel fasto grave, eh' è proprio delle cerimonie luttuose dei funerali. Alla luce delle torce

esso presentasi sfolgorante d'argenti, cupo del nero dei suoi drappi funerali: di giorno, alla luce incerta, filtrante dagli schermi delle finestre soppannate di veli neri, mostrasi sempre maestoso ed offre allo sguardo tutta la pompa dei suoi arazzi, senza l'incanto che la penombra, distribuita dai lumi giudiziosamente disseminati, suole infondere colle sue tinte di misteriosa incertezza. Addossato al pilastro del secondo arco, a destra, ergesi il mausoleo, che dovrà accennare ai pietosi visitatori il sepolcro di Vincenzo Bellini.

Un arco a tutto sesto, sovrastato da una croce a bracci eguali, disegnasi in marmo sul fondo nero degli arazzi e comprende un bassorilievo rappresentante l'*Apoteosi di Bellini*. Posata su d'un basamento effigiato in bronzo, rappresentante una scena della *Norma*, sta l'urna su cui sono scolpite tre corone. Il genio della Melodia in marmo veglia il sepolcro, quasiché, dopo di avere accompagnato l'estinto nel triste viaggio dall'arco di trionfo alla tomba, vi fosse rimasto in sembianze addolorato, piangente la perdita del suo prediletto. Ai piedi del mausoleo è la lapide, su cui è inciso il nome di Bellini; essa ne coprirà le sacre ossa, allorché gli uomini avranno tributato loro gli onori.

Comincia la Messa del Coppola... Questo egregio maestro non ismentiva nel comporla la sua valentia; egli è concittadino di Bellini, ed occupa tra gli eletti un posto non lontano dal suo. Lo spirito del Bellini dovette consolarsi e gioire alle note che il maestro scrisse per glorificarlo. Le armonie religiose scuotono l'anima con la loro gravità sacra, piovono nel cuore una dolce mestizia, non opprimono, ma sollevano lo spirito alla contemplazione del bello. La musica, di una varietà prodigiosa e di una dolcezza ineffabile, è quella che con una sola nota ti rapisce e ti trasporta. Il compatto uditorio era commosso; la gravità delle sacre note strappava ad ogni ciglio una lagrima di dolore e di rammarico.

La Messa volge al suo fine, e la chiesa co' suoi riti ha pregato *requisie* all'anima del defunto. Quand'ecco un'eletta schiera di signore, belle come la Niobe, dolenti come le Marie, si avanzano, salgono i gradini del catafalco e vi depongono una corona di fiori.

La signora Maria Luisa Swift si presenta alla porta della cappella del Duomo, dove la Commissione dei dottori è occupata intorno al corpo di Bellini: « Signora, è vietato l'ingresso », dice un sergente delle guardie civiche; — « Dite al Sindaco ch'io parto per l'America, nè potrà più vedere le reliquie di Bellini ». — « Lasciate il passo », grida il pubblico; il quale, sia detto in parentesi, guardava sin dal mattino dietro la porta. — « La signora Swift può entrare », rispose il Sindaco, fattosi innanzi. La Americana entra, guarda il cadavere con occhio languido e soffuso di lagrime; poi: « Posso baciarlo? » ella dice. — Le è permesso. Si avvanza, e lo bacia con bacio da innamorata, lungo e sonante. Quel momento bastò alla Swift per strappare due peli dal petto al defunto; e, ricca di sì pietoso furto, dà l'addio a Catania.

Alle ore 8 pomeridiane, sulla Piazza degli Studi si eseguivano concerti vocali e strumentali, ed una compatta onda di popolo vi assisteva plaudente. Le note di Bellini commovevano gli animi, e li inebriavano di quella gioia che accompagna ogni festa della patria, di quell'orgoglio per tutto ciò ch'essa contiene di sacro e di venerabile. E dopo, l'orchestra risuona per le armonie della fantasia del Mercadante; e l'Inno di

guerra della *Norma* prorompe colle sue note robuste a spirare quell'ebbrezza che sente un popolo vicino a rompere le sue catene e redimersi. La piazza s'illumina di mille fuochi di bengala dai cento colori; e fragorosi, frenetici applausi e *Viva Bellini* scoppiarono ed echeggiarono per tutto il Corso fino alle vie circostanti. Quell'onda di popolo è commossa, si agita, acclama, respira quell'aria, si elettrizza a quei suoni che tante volte ha ripetuti, eco dei suoi palpiti di libertà.

L'*Apoteosi di Bellini* venne cantata come nella sera del primo giorno; la *Cantica* per soprano, scritta per la circostanza dal maestro cavalier Platania, eseguita dall'egregia signora Maria L. Swift, destò entusiasmo. Nella stessa sera venivano eseguiti dei concerti musicali nei giardini Bellini e Pacini; e dopo il pezzo finale *Il voto sciolto*, scritto dal maestro Coppola ed eseguito dall'orchestra sulla Piazza degli Studi, la via Stesicoro-Etnea veniva illuminata da variopinti fuochi di bengala. Nel mezzo della piazza del Borgo, *Bellini*, questo augusto nome, disegnava sul fondo del cielo a caratteri di luce cilestre. Era l'estremo saluto che la patria commossa volgeva al suo figliuolo.

Gli ultimi bagliori dei fuochi che si estinguono illuminano una moltitudine, la quale, dopo tre giorni di entusiasmo, entra nella sua calma abituale. I centomila e più ospiti, che in quest'occasione accorsero a Catania, ritornano a' loro lari con un voto sciolto ed una mesta ricordanza di più. Il richiamo in patria delle ceneri dell'immortale Bellini, che costò tante lotte, ora è un fatto compiuto. La salma dell'illustre estinto dorme nella patria terra! Il rumore delle feste è finito; rimane solo una tomba, che, se non è splendida per gemme e per oro, come le tombe dei re, non verrà come quelle dimenticata od esecrata, perchè su di essa pioverà sempre dal cielo un raggio di poesia, che le rivendicherà corone ed allori!

Ed ora, o mio Bellini, sollevati un istante dal freddo sudario ove posi, dilegua l'amaro sorriso e la tristezza che ti stringeva l'animo in un momento supremo di sconforto: — tu non sei dimenticato! Guarda: i parenti e gli amici, che pur troppo invano chiamavi morendo, sono piangenti innanzi al tuo feretro, la patria ti rende splendide onoranze, un popolo intero ti festeggia! Un giorno, carico di allori, Catania ti accolse festante, promettendoti un seggio di gloria; oggi, di te superba, ti ha eretto un trono... la tomba!...

La morte però nulla ti tolse..., deluse solo ogni nostra speranza, lasciando al superstite amico lo sterile conforto di offrirti il tributo di amarissime lagrime e di queste memorie!(1)

XVI.

Bellini e Ferdinando von Hiller.

Questo articolo è un capitolo del *Künstlerleben*, opera meritamente stimata in Germania, come ogni cosa uscita dalla penna del maestro

(1) Per una più estesa Relazione di quel trasporto vedi il nostro volume *Bellini, memorie e lettere* (Firenze, Barbera, 1882).

Ferdinando von Hiller. In Italia il libro è poco o niente conosciuto. So che fa parte della biblioteca della regina, ma oltre questa non so se altra lo posseggia.

Se però è sconosciuta l'opera, non giunge nuovo certamente il nome dell'autore. Non parlo dei cultori dell'arte musicale; ma poco tempo fa la sua composizione « In guardia » fu accolta con applausi dal pubblico di Torino e di Milano.

Il maestro Hiller non è più un giovanotto. La sua celebrità comincia dal principio del secolo. Fanciullo di nove o dieci anni appena, come già Mozart, strappava gli applausi del pubblico e l'ammirazione del Goethe, tra le cui opere esiste una poesia per quel prodigio di bambino. A diciassette anni, si faceva conoscere come compositore. Partito per Parigi, vi passò qualche anno nello studio e nella più stretta intimità coi primi compositori di quel tempo. A venticinque anni dirigeva i grandi concerti di Francoforte, e dopo un viaggio in Italia, scriveva il famoso oratorio « La distruzione di Gerusalemme », ritenuto per la sua migliore composizione.

Fu poi direttore delle orchestre di Lipsia, di Dresda, di Düsseldorf; e nel 1850 andò a Colonia, che specialmente per suo merito diventò una delle prime città musicali della Germania. Egli fu fondatore e direttore del Conservatorio di Colonia, la cui fama attira allievi numerosi da ogni parte della Germania, dall'Inghilterra e dall'Olanda, e donde uscirono maestri ed artisti rinomati. Egli è l'anima della vita musicale di quella città; per merito suo sono pure celebri i dieci concerti invernali ed i grandi concerti triennali da lui diretti ed a cui convengono come esecutori o come uditori gli artisti più famosi della Germania e di fuori. All'ultimo, per esempio, suonava Joachim, assisteva Gounod, e fu eseguita tra le altre cose, l'*Ave Maria* del Verdi; al penultimo, Verdi in persona dirigeva il suo *Requiem*.

Coll'opera *Rebecca*, il Hiller si guadagnò i titoli di nobiltà; ed all'occasione del giubileo dell'università di Bona ne fu creato dottore onorario. Come scrittore, oltre ai numerosi articoli sui giornali di maggior valore, è autore di molti libri apprezzatissimi, dall'ultimo dei quali appunto è tolto il brano che segue.

Nei suoi scritti come nel suo discorso, ci si sente nella migliore società, si sente l'uomo che ha fatto la conoscenza di molti uomini e paesi, ed acquistata una vasta erudizione coll'educazione più fine. Portato, come dissi, fin dal principio del secolo, per favorevoli circostanze della vita, in Germania, in Francia, in Italia, in Inghilterra, dovunque il suo genio gli aprì la via fra le migliori brigate, e lo mise in istretta relazione coi personaggi più importanti nelle scienze, nella politica, nelle arti. Di questa vita tra le arti e le scienze il Hiller ci dà una serie di appunti e d'impressioni, interessanti specialmente per la storia dell'arte musicale; e colla storia dell'arte s'intrecciano le vicende dei tempi, degli artisti, degli uomini famosi, con pochi tocchi resi vivi, parlanti, come colla finezza della critica si intreccia l'attrattiva e la potenza artistica, che si rivelano nell'opera di lui.

« Qualche tempo fa, mi pervenne da Napoli l'invito di raccogliere sottoscrizioni per un monumento a Vincenzo Bellini. La lettera era scritta

in quello stile colorito che è proprio dei gentili italiani; tradotta letteralmente in tedesco, non sarebbe sopportabile; in italiano pare l'espressione naturale.

« Risposi agli entusiastici ammiratori del compositore della *Norma* non essere impossibile raccogliere contribuzioni, ma doversene ben ponderare le conseguenze; poichè noi siamo occupati in Germania ad erigere statue ad una grande quantità di compositori estinti, e non è inverisimile che tra questi tocchi pur troppo enumerare fra poco anche taluno dei viventi; e per quella legge di vicendevolesse aiuto, che ora più che mai governa la società, avrebbero dovuto prepararsi a contribuire per una mezza dozzina di monumenti e per compositori, di cui, a dire il vero, non hanno mai inteso una nota. Essere dunque più semplice che ogni paese tramandasse a proprie spese alla posterità i suoi musicisti favoriti.

« Mi parve che le mie osservazioni, fatte in buona fede, avessero trovato approvazione, poichè non venne opposizione alcuna.

« Ma qualche mese più tardi, ricevetti una lettera da parte del dotto bibliotecario del Conservatorio di Napoli, cavalier Florimo, nella quale mi pregava di dare una composizione per un album di pianisti internazionali, il provento della cui vendita avrebbe contribuito alle spese per la statua.

« Volentieri corrisposi al desiderio dell'onorato vecchio amico, che domandava qualche cosa solamente a me, e spero che l'album troverà esito da Londra a Jokohama, e servirà a pagare almeno alcune pieghe del mantello della statua progettata.

« Ma mentre io stava disegnando quella composizione, mi si presentò di nuovo vivamente all'anima l'immagine del più amabile dei compositori, circondato dai suoi canti soavi, come un'immagine della Madonna da teste di angioletti. Sono passati più di quarant'anni dacchè ci è stato tolto, crudelmente rapito in mezzo alla più fiorente gioventù, alla più fiorente gloria; ma se ognuno degli ancora viventi, che egli inebbrava un tempo colle sue dolci melodie così profondamente sentite come sgorgavano dalle gole d'oro, che ora anche da gran tempo son mute, spendesse solamente pochi quattrini per quella statua, la somma che se ne ricaverebbe farebbe certo onore alla magnificenza di un re. Ed ancor oggi, benchè le così dette rivoluzioni nel regno dell'opera siano più frequenti che non in Francia nella politica, non ci sentiam noi invasi da entusiasmo quando una Etelka Gerster canta l'affanno ed il giubilo dell'amore nelle arie del maestro siciliano?

« Come si sa, Bellini veniva alla capitale francese per far mettere al lauro conquistato in Italia il sigillo parigino. Non può negarsi che la gloria d'artista possa essere più lucrativa a Londra, a Berlino più onorevole, a Milano più tumultuosa; ma in nessun luogo, come a Parigi, pare così dolce agli eletti. E tra questi era Bellini, ed a nessuno più volentieri che a lui si voleva accordare.

« La sua figura era, come le sue melodie, graziosa, simpatica, affascinante. Una corporatura perfettamente proporzionata, una testa, la cui alta fronte poteva appartenere al più severo pensatore, mentre che i fini ricci biondi, lo sguardo chiaro e fedele, il naso affilato, le labbra tumide, capaci di ogni espressione, le davano un aspetto, che più leggiadro non si sarebbe desiderato per una creatura amata. Il suo esteriore non corrispon-

deva per nessun modo alla solita idea che si ha di un siciliano; si vedeva piuttosto in lui il discendente d'uno di quei figli del Nord, che un tempo avevano trovato gradito asilo nella sua isola natale, e che volentieri avevano cambiato le foreste d'abeti coi boschetti d'aranci.

« Le nature privilegiate non brillano soltanto per le loro doti; anche le loro imperfezioni hanno talora grande fascino. Bellini, come vero siciliano, non parlava bene l'italiano; nel francese, anche nella pronuncia, non era molto innanzi; ma pensava acutamente e sentiva vivamente, e perciò le sue parole, alquanto confuse, dalla loro disposizione e dalla vigoria del contenuto, ritraevano un'attrattiva che manca sovente al discorso del retore meglio provvisto.

« Durante i troppo corti inverni che il maestro passava a Parigi, io aveva spesso il piacere di vederlo. Era un nuovo mondo musicale, che gli si apriva dinanzi, ed in cui una grande quantità di apparizioni lo commoveva profondamente. Jos. Dessauer, uno dei migliori compositori di canzoni di Vienna, lo aveva già a Milano introdotto nella meraviglia della musica strumentale, e Bellini già ne aveva ricavato grande profitto. Ma che era questo in comparazione delle visioni che riceveva per le sinfonie di Beethoven ai concerti del Conservatorio? È bello come la natura! esclamava Bellini, quando ci incontrammo nel vestibolo, dopo la Pastorale; ed i suoi occhi splendevano, come se egli stesso avesse compiuto una grande azione.

« Prendeva anche molto interesse per la musica di pianoforte, anche se non era un Chopin che suonava se stesso, e non dimenticherò mai le sere che passavo nel più intimo circolo con lui e Chopin dalla signora Freppa.

« La signora Freppa, donna finamente istruita e appassionata per la musica, nata a Napoli, ma di origine francese, per fuggire penose relazioni di famiglia si era stabilita a Parigi, e dava lezioni di canto nelle famiglie più notabili. La sua voce, se non era forte, era straordinariamente melodiosa, il suo metodo eccellente, e le sue canzoni popolari italiane ed altri semplici canti d'antichi compositori avevano sulla sua bocca la magia di affascinare persino i malavvezzati abbonati dell'Opera italiana. Noi la onoravamo di vero cuore, ed andavamo talvolta insieme a vederla nella più lontana parte del sobborgo di San Germano, ove, con sua madre, abitava al terzo piano, elevata sopra tutto il rumore e lo strepito della città in continuo fermento. E colà era un continuo alternarsi di suoni, di canti o di discorsi di musica. Chopin e la signora Freppa si mettevano alternativamente al pianoforte; anch'io faceva il mio possibile. Bellini faceva le sue osservazioni e si accompagnava l'una o l'altra delle sue melodie, più ad illustrazione di ciò che produceva, che per farle sentire. Sapeva cantare meglio di nessun compositore tedesco che abbia incontrato mai, con una voce più piena di sentimento che sonora. Il suo suonar di piano bastava appena per la riproduzione della sua orchestra, che veramente non vuol dir gran cosa: solo sapeva benissimo ciò che voleva, ed era ben lontano dall'essere una specie di poeta naturale, come forse taluno se lo figura. Così mi ricordo che all'occasione di un canto senza parole, nel quale si faceva valere la veste armonica a spese della melodia stessa, egli ci spiegava con gran fuoco le regole per guardarsene nel teatro.

« Molto raramente e poco si serviva di tali eccitanti per accrescere flui-

dita alla melodia; ed a conferma di ciò, ci cantò la vaghissima frase in fa minore « Ah vorrei trovar parola » della *Sonnambula*, nella quale per due mezze misure la continuazione è procurata con pochi cambiamenti degli accordi. Nell'opera, voleva nei canti capitali espressione leggiadra, ma non mai disgiunta da una piena sostanzialità.

« Dunque le opere di Bellini sono essenzialmente melodrammi. Non solamente ogni situazione si acumina in un canto ben serrato, anche la ripetizione in forma di canzone non manca mai. Ciò che è prima di questo *da capo*, non ha pretese d'importanza; serve piuttosto di accompagnamento agli applausi, di riposo pei cantanti e per il pubblico, di occasione a qualche movimento sulla scena. Dopo la breve interruzione, gli spettatori e gli artisti hanno di nuovo recuperato le loro forze pel dare come pel ricevere, per cantare come per applaudire; ne nasce una specie di appassionato rapporto fra le due parti, e sarebbe difficile dire chi rimanga più soddisfatto.

« Senza contare prove precedenti che ne dimostrano l'ingegno, dopo lo straordinario successo che Bellini ebbe alla Scala di Milano col suo *Pirata*, si possono ripetere le parole del *Faust*: « *Das Unzulängliche, hier wird's Ereigniss* ».

« Quanto piccola è la forza musicale di Bellini in comparazione di quella di Rossini! Un dominatore più esclusivo del teatro lirico in Italia, come Rossini a questo tempo, non fu giammai.—Ti ripeti troppo spesso, gli rimproverava un giorno un amico.—E come non farlo, rispondeva, sento pure dappertutto la mia musica! — Tutti rossinizzavano: Mercadante, Carafa, Donizetti, ed anche il giovane tedesco Meyerbeer. La vena del grande maestro, il largo fiume in cui il suo sentimento si versava, la prodigalità con cui gettava le sue melodie fra il popolo era per loro inarrivabile; non sapevano imitare che il vivo giuoco della sua orchestra, il bel trattamento del canto, il bel suono e la chiara forma della sua musica. E questi Rossiniani erano uomini abili come ci ha mostrato il tempo, e tutti ne sapevano più che il Bellini di venticinque anni. Come avvenne dunque che la sua musa quasi inetta si acquistò il favore di ognuno? Era l'unione dell'attrattiva sensibile col fervore dei sentimenti e colla semplicità dell'espressione. Si sentiva che queste melodie venivano da un'anima, amante ed appassionata; se il maestro vi attacca talvolta alcuni lustrini per il piacere del pubblico, pensava anche a quelli a cui le destinava: il suo io non si perdeva mai.

« Quando, seduto al pianoforte, cominciava a cantare i versi del suo poeta, in cento modi rigirandoli, provandone l'effetto, e pensando anche a Rubini ed alla Pasta, il suo sentimento non si raffreddava. Simile ad un grande attore, sentiva le emozioni di coloro, che la sua musica ispirava, la loro gioia, il loro affanno. Piangeva e giubilava con essi, mentre le sue dita, solamente per aiuto, andavano accarezzando alcuni arpeggi sul piano. Che erano per lui quei freddi suonatori dell'orchestra laggiù? Canta forse con accompagnamento l'usignuolo? Cantare, sempre cantare era la sua parola; questo domandava, questo voleva, e un Dio glie ne aveva dato il potere.

« Bellini abitò per lungo tempo un edificio del *boulevard des Italiens*, che i vecchi visitatori della capitale forse ricordano ancora, poichè dava più all'occhio che gli altri. — Sotto il nome di « *bains chinois* » vede-

vasi colà una riunione di case piccole e grandi, fiancheggiate da una torre dipinta coi colori che siamo avvezzi a vedere agli oggetti verniciati che ci vengono dalla China; ma nell'interno non era che un bagno, caduto poi sotto i picconi di Hausmann. In questa torre, occupava Bellini alcune camere eleganti e comode e che avevano per lui il vantaggio dell'immediata vicinanza dell'Opera italiana. Oltre a ciò, la veduta era deliziosa ed i bagnanti non facevano musica. Bellini compose allora i *Puritani*, che furono ancora rappresentanti in quella medesima stagione.

« Entrando da lui un dopo pranzo, lo trovai al pianoforte, occupato intorno all'ultimo finale. — Udite, gridò al mio comparire; e cominciò a cantare con sovrabbondante sentimento la bella frase in re minore. Per l'ultima cantilena del tenore aveva due versioni poco differenti, che mi cantava alternativamente, e voleva sapere quale mi piacesse di più; ma io non poteva avere un'opinione decisa, mi piacevano entrambe. Devo farnele cantare da Rubini, mi disse molto commosso, avvolto in la carta di musica; e c'incamminammo verso la dimora di lui, dove io lo lasciai.

« Rubini! chi non ha inteso da lui le parti scritte per lui non sa immaginarsi a quale grado di estasi la musica di Bellini potesse rapire il pubblico. Che voce straordinaria! che perfezione fenomenale! Pieni, ed anche dolcemente velati, risuonavano i toni del basso; — bellissimo il falsetto, che sapeva prendere tanto con leggerezza, quanto con forza. La sonorità unita alla più grande chiarezza dell'intonazione, faceva già tremare i cuori, ed oltre a ciò un'abilità ed un'agilità pari a quella del più eccellente suonatore di strumento, la più distinta pronunzia e sopra ogni cosa la più ardente maniera d'espressione per ogni sentimento di cuori amanti. Dolce bisbigliare, fedele amore, minacciosa e disperata gelosia, pena dell'abbandono, tremito di speranza, sorte beata: tutti questi eterni motivi della lirica in parole ed in musica credo che avrebbe potuto rendere col semplice cantar d'una scala!

« Noi, musicisti tedeschi, non pretendiamo prestare passaggi nel canto, e facciamo bene, perchè i nostri cantanti non saprebbero che farne; dalle nostre cantanti, che il pubblico favorisce, abbiamo per lo più la gioia umana, che si prova se alcuno passa per una via pericolosa senza rompersi un membro; che ondeggi o sdruciuoli è naturale, e si è lieti se non cade. I nostri migliori compositori moderni non scrivono il più piccolo passaggio per la voce. Weber, l'ultimo che lo faceva qua e là, non la conosceva bene, si sentono sempre le dita del suonatore di piano-forte.

« Certamente per il canto la maniera più semplice è la più convenevole, ma non è detto con ciò che l'espressione profonda possa mancare ad un canto accelerato. — Non solamente il grande Händel, che era quasi un compositore secondo la moda, ma anche il molto serio e solitario Giovanni Sebastiano Bach ha domandato scale agitate dai solisti ed anche dai coristi, non certo per brillare per tecnicismo senza contenuto a spese della verità. Se già è necessaria una rara perfezione della voce per cantare un passaggio accelerato in maniera da farlo valere, quanto più è difficile dare l'espressione drammatica, appassionata o serenamente graziosa che il compositore desidera! — Bellini aveva la fortuna di scrivere per artisti, che al più alto grado sapevano far valere ogni intenzione del compositore. Nel vago duetto della *Sonnambula* (prima che

gli amanti vadano a riposarsi), la Grisi e Rubini si gettavano i loro trilli come rose fiorenti, e le terze e le seste erano baci cantati. E quando la Pasta cominciò nella *Norma*: « Oh non tremare o perfido! » e lanciò le sue scale a Pollione, un verso di Shakespeare non avrebbe prodotto maggior effetto di quei solfeggi così ben consentiti.

« Ho chiamato le opere di Bellini melodrammi, e mantengo la parola per ciò che riguarda l'essenza del contenuto. Sarebbe ingiusto non menzionare anche la grande maestria nel trattamento del recitativo. Quanto meno Bellini è disposto al trattamento sinfonico dell'orchestra, tanto più attinge pienamente dalla profondità dell'anima sua, quando vuole rendere in musica il dialogo dei suoi personaggi. Non solo si accorge del minimo cambiamento che avviene nelle disposizioni degli attori, e per ognuno trova l'accento corrispondente; ma anche il giro che dà alla modulazione dell'armonia, i brevi intermezzi dell'orchestra, i momenti in cui la declamazione passa al canto melodioso, tutto ciò attesta l'acuto ingegno, l'ardente sentimento e la completa dominazione delle forze.

« All'estimazione di quest'arte, fu ed è impedimento in Germania la traduzione del testo originale italiano. È noto ciò che a tal riguardo è inteso da noi, come le numerose opere dei nostri più grandi maestri dovettero sopportare una traduzione meccanica, inesatta e barbarica. Colà dove la musica si presenta nella sua piena potenza, il più miserabile testo non può nuocere; ma là dove, come nel recitativo, la parola domina il suono, il compositore può solamente essere giudicato se vien letto ed inteso nella lingua in cui è scritto. Non vi è niente di più burlesco che udire i tedeschi ammiratori di Gluck parlare con entusiasmo dei recitativi del loro ideale, i quali in verità, non hanno mai inteso; o udire i dispregiatori dell'opera italiana citare stupide parole del testo, alle quali, essi dicono, la musica allora non corrisponde. Il fatto che le opere dei compositori italiani hanno tali successi da noi, ad onta che loro manchi la dolce e melodiosa favella e ad onta che siano interpretate da cantanti, che per la maggior parte non sanno che sia cantare, è prova che portano in sé un elemento tale, che non è possibile annientare, malgrado che gli levino contro sì gravi difficoltà.

« Bellini ebbe ancora una fortuna, che mancò ai suoi predecessori dai tempi di Metastasio in poi. Invece dei librettisti, dalle cui mani difficilmente poté liberarsi in Parigi Rossini, egli trovò per alcune delle sue opere un poeta gentile e di buon gusto.

« Felice Romani non era drammaturgo. Egli attinse all'inesauribile sorgente d'invenzione teatrale che sgorgava in Francia. Ma egli non solamente sapeva rendere melodrammatica la materia che prendeva a prestito, dava ancora alla musica dei versi in cui circolava un sangue di vera poesia.

« La *Norma*, ridotta da una tragedia poco conosciuta di Soumet, oltre i più gentili canti (come quello della famosa aria « Casta Diva ») contiene dei dialoghi in cui arde la passione più intensa; la *Sonnambula* è uno dei più leggiadri idillii, composto sul programma di un balletto parigino.

« Romani non è mai inclinato a far valere il suo ingegno poetico a svantaggio del compositore. Con economia e col sacrificio di sé stesso, egli non dà che quanto è accessibile alla musica e risparmia al compositore vana fatica, allo spettatore inutile noia. Invece di far perdere il fiato al-

l'artista in lunghe canzoni, lascia che il compositore possa formare di quattro versi una prolungata cantilena. Non mi è noto fino a che punto Bellini facesse valere le sue ragioni musicali per andar d'accordo col Romani; ma quando col conte Pepoli scriveva a Parigi i *Puritani*, non limitava la sua attività al semplice comporre, ma dirigeva il lavoro dello scrittore del libretto più di quanto avrebbe avuto diritto. Vero è che allora aveva già scritto una mezza dozzina di opere per il teatro.

« Sarebbe pure degno di nota il vedere come i compositori italiani facciano poco uso delle decorazioni e dei meccanismi. E colla musica che essi vogliono produrre effetto. Quando per la prima volta fu rappresentato il *Guglielmo Tell*, era fiera battaglia con Rossini per ottenere da lui il permesso e la musica per un balletto.

« In un'opera come la *Norma*, tutte le scene si limitano ad una foresta e ad una camera. Due secoli prima, l'opera aveva cominciato in Italia con sceneggiamento pomposo, poi se ne rese sempre più libera. In Germania si è tenuta la via inversa. Il compromesso che il dramma e la musica devono concludere, se vogliono operare d'accordo, presso gl' Italiani ha preso contorni così precisi, come se fosse stato sottoscritto davanti a notaio e testimoni. Quindi la facile intelligenza per lo spettatore che sa sempre a che punto si è, ma anche la facilità pel maestro, che, senza perdersi in tanti rigiri, non ha che a versare la sua pasta musicale nella coppa bell'e fatta. Per il dialogo: vivace lavoro di orchestra; per il coro: frasi sinfoniche; per tutto il resto una cantilena che esiste di per sé sola ed è compartita o divisa tra i cantanti principali; fra tutto ciò sta il recitativo, che, secondo l'importanza delle parole, si avvicina più o meno all'arioso.

« I punti fondamentali di questo procedimento si sono formati organicamente, sono del tutto conformi a natura, e, benché siano così nascosti, si ritroveranno sempre colà dove possa essere discorso di musica vocale-drammatica.

« Come poi una forma logica possa ben poco impedire le infinite ricchezze di formazione, allorchè la forza inventiva se ne impadronisce, mille volte dimostrarono ed in mille modi, i grandi nostri maestri di musica strumentale.

« I compositori italiani, cui prima di tutto preme guadagnarsi un certo pubblico in un certo giorno con certi cantanti, non si danno generalmente gran pena di quanto sta attorno ai punti salienti, in cui fanno risuonare le loro infiammantì melodie. Più numerosi sono i vertici sopra i quali dispongono le loro liriche batterie, più forte è la forza d'espansione delle medesime, tanto meglio. Se però hanno sprecato la loro polvere lassù, allora mostrasi la loro debolezza e la mancanza di sostegno del terreno più basso circostante: ed il nemico arriva alla vittoria.

« Rossini, parlando delle sue relazioni personali, aveva una frase favorita: *Je suis à prendre ou à laisser*. E questa frase dovrebbe valere in Germania quando si tratta dell'opera italiana. Possiamo rifiutarla, ma se vogliamo giudicarla, dobbiamo, per essere giusti, rinunciare al punto di vista tedesco.

« Per dire la verità, anche gl' Italiani non la rendono troppo facile ai loro compositori; di ciò è prova il piccolo numero di quelli il cui successo non è solo del momento, e di più il fatto, che le opere, che hanno guadagnata l'approvazione generale nella loro patria, si spandono a tutti i tea-

tri lirici. Il trovar melodie che rapiscano i cuori non è affare del primo venuto.

« Queste melodie erano un patrimonio di Bellini, a cui dobbiamo ritornare. A sua lode particolare debbo aggiungere che, benchè non si domandasse quasi più altro da lui, se non di cantare, per così dire, se stesso, egli era tuttavia in continuo travaglio per dare alla sua cantilena un contenuto più profondo, un sentimento più caratteristico.

« La *Norma* ha più valore che il *Pirata*. Una sublime, seria disposizione penetra tutta l'opera, c'è un colore individuale, che forse non si ritrova in alcun' altra opera tragica italiana. Anche ai cori ha posto gran cura e sono disegnati con una forza incisiva. Alcuni dei momenti che sono fra i recitativi ed i canti distinti, nominati nella lingua tecnica delle opere « scene », sono veramente patetici. Il grande accelerando alla fine è non soltanto di un effetto che rapisce, ma è rimasto come un tipo, o almeno, un impulso per molte composizioni apparse dopo quel tempo; e ciò anche là dove meno si presume. Molti recitativi sono modelli di vera declamazione e d' intimo sentimento. Al lavoro meccanico appartengono invero soltanto gl' intermezzi, che tengono divise le ripetizioni delle cabalette. Il trattamento dell' orchestra è certo molto povero, ma pure vi sono passi in cui gli strumenti soli si presentano in una maniera altamente pittoresca. Nei pochi pezzi d' insieme, l'unisone tiene la prima parte, e l'effetto ottenuto non vela molto l' insufficienza del trattamento a più voci. Le cadenze vengono ordinariamente con troppa frequenza e le finali sono talvolta triviali. Tali debolezze si presentano sempre più quando si è avvezzi alle attrattive delle parti liriche; ma non devono rendere ingiusti verso le tante vere bellezze di sentimento e d' invenzione che l'opera ci dà.

« Non meno che alla *Norma*, è data alla *Sonnambula* un'impronta affatto particolare ed esattamente corrispondente al carattere idillico del piccolo dramma, benchè tale impronta sia affatto diversa, la qual cosa prova efficacemente la forza creatrice del Bellini. Un melodramma più ricco di leggiadri e dolci canti, che giungono al cuore, non si può immaginare; è un mazzo di fiori primaverili, tanto modesti, quanto deliziosamente odoriferi.

« Le debolezze che vediamo nella *Norma*, si trovano anche qui, ma l'aspetto modesto in cui tutta l'opera si presenta le fa meno evidenti. Non contenesse soltanto troppe concessioni, talora inammissibili, alla valentia del cantante per cui fu scritta! Ma quale effetto facesse con ciò ho già detto. Un giorno fui presente ad una rappresentazione con Chopin, al quale il maneggio dell'armonia più originale, più sovrabbondante era divenuto come una seconda natura. Ed anch' egli era così commosso come rare volte lo vidi; e dopo il secondo atto, quando nel finale Rubini sembrava cantar lacrime, anch'egli aveva le lacrime agli occhi. Quanto è triste che anche per una tale così graziosa produzione d'una fantasia casta e quasi infantile valga, o presto o tardi, il detto francese: *tout passe, tout casse, tout lasse!*

« La composizione dei *Puritani* mostrava che le impressioni che Bellini aveva ricevute a Parigi non erano state senza influenza sul suo stile; ma è dubbio se ciò sia in suo vantaggio. Sicuramente in questa sua ultima opera egli cercava di dare più libertà e maggior pienezza all'or e-

stra, forma più scelta all'accompagnamento, alle frasi d'insieme una libera direzione delle voci, alla costruzione nel tutto e nelle parti più gravità e più larghezza; ma la spontaneità dell'invenzione, secondo me, ne ha sofferto. Le frasi più belle e più efficaci sono pur sempre quelle cantilene sovrabbondanti, e talvolta con una dose di sensibilità che era la sua maniera, ed al cui perfezionamento lavorava con tutta l'anima sua; e non è ben certo se c'è da rallegrarsi di parecchie combinazioni, quando altri le hanno fatte assai meglio. È cosa stupida il credere che la più grande maestria possa essere raggiunta collo studio, anche da quelli che hanno meno ingegno. E se una natura così scelta come quella di Bellini avrebbe creato opere di maggior importanza, se avesse avuto una educazione più energica e più artistica, *questo è il problema*. Avrebbe trovato opere più belle se fosse vissuto più lungamente? Chi vorrebbe negarlo? Chi potrebbe dire la perfezione, che avrebbe raggiunta nelle serie ispirazioni dell'età più avanzata?

« Ad onta che Bellini fosse parziale nel meglio che poteva produrre, o forse appunto perchè era tale, trovò numerosi imitatori. Nessuno di loro fu grande. Ma è d'uopo notare come Bellini abbia avuto una grande influenza su Donizetti, che era più vecchio di lui, e molto superiore quanto ad abilità nello scrivere, e che Donizetti acquistò la sua popolarità, dopo che ebbe approfittato di ciò che ebbe da Bellini. La *Lucia di Lammermoor* difficilmente sarebbe stata composta senza il *Pirata*, e l'aria favorita, intesa un tempo così sovente, di *Edgardo disperato*, è una variazione del finale di quest'opera.

« Rossini gli aveva appianato la via per le sue più serene opere, che sono le sue migliori e le più durevoli; anche dai Francesi ha molto imparato; e così col suo straordinario ingegno è pervenuto a creazioni, che alla grazia, allo spirito, alla vivacità congiungono un alto grado di sostanzialità.

« Nemmeno Verdi è rimasto libero dell'influenza belliniana, e l'ultimo canto del *Trovatore* ne ricorda ancora la maniera. Ma appunto Verdi ha più di tutti contribuito a scacciare le opere di Bellini dal teatro italiano, per il ritmo energico e le forti pulsazioni di vita drammatica delle sue opere, che dovevano trovarsi più conformi all'eccitazione rivoluzionaria dell'Italia.

« Nel settembre del 1835 io viaggiava colla mia buona madre alla riviera. Di ritorno da una passeggiata, incontrammo presso la porta il noto professore Zimmermann, maestro al Conservatorio. Egli ci chiamò, i cocchieri fermarono; le prime parole che egli pronunciò in preda a viva commozione furono: Bellini è morto ieri! Anche noi rimanemmo profondamente commossi; poco tempo prima avevamo veduto l'amabile giovane in perfetta salute, e non aveva raggiunto ancora l'anno trentesimo terzo! Tutta l'aristocrazia dello spirito si radunò a Parigi alle sue esequie alla Madeleine, dove i cantanti italiani, i compagni della sua gloria, cantarono il *Requiem* di Mozart; così intimamente commossi non avevano forse mai cantato insieme.

« Ma Bellini non era da compiangere, egli aveva vissuto una bella vita — di gioventù, di arte, di gloria e di amore. Uno dei nostri evangelisti tedeschi dice che « al felice non suona alcun'ora »; ma deve pur suonare una volta, poichè la durata produce indifferenza. La gloria e l'amo-

re, anche al preferito, si mostrano solamente una volta in tutto il loro splendore (1) ».

XVII.

Una lettera di Federico Ricci su Bellini.

Avendo avvicinato nel mio penultimo viaggio a Parigi l' egregio ed erudito uomo di lettere signor Francesco De Villars, questi ebbe la cortesia di farmi dono di una lettera autografa del chiarissimo maestro Federico Ricci, nella quale, con lo scherzevole spirito che tanto lo distingueva e lo rendeva caro a tutti, e con un' amenità di dire tutta sua propria, questo campione della musica semiseria confuta i pedanti detrattori di Bellini. Per fare cosa grata ai lettori, ho creduto bene di qui riportarla, anche collo scopo di avvalorare con l'opinione di un chiarissimo maestro e coscienzioso artista la mia maniera di vedere nel giudicare Bellini e la sua musica.

« Al signor F. De Villars.

« Pietroburgo, 28 aprile 1867.

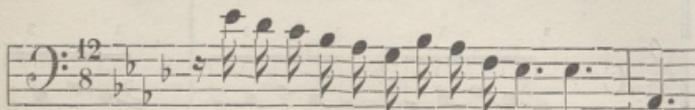
« Carissimo amico mio,

« Ho letto con attenzione le due Biografie di Bellini, per potervi dire, secondo che voi desiderate, l'impressione a me prodotta da queste composizioni.

« I due autori espongono benissimo le loro idee, e meritano elogio nel sapere apprezzare il raro ingegno del Cigno catanese; però non posso essere d'accordo con uno dei sullodati scrittori, quando assicura e cerca di provare che Bellini era un ignorante!!! Ah!... mi verrebbe voglia di piangere per un tale ingiusto giudizio; ma!... ma le lagrime inaridiscono, ed invece il buon umore mi rende gli occhi scintillanti di un ironico sorriso, quando leggo nel libro *La Saison musicale* un articolo di *Alexis Azevedo*, nel quale è detto: « Un pédagogue eut] un jour « la bonté de dire: Rossini n'est pas savant; et aussitôt les gens crédules, « qui forment l'immense majorité du public, de répéter à qui mieux le « dire du pédagogue. L'auteur du final du troisième acte de *Moïse* etc. « etc. etc... n'est pas savant: le pédagogue l'avait dit, et son aimable et « judicieuse [observation devint un axiome!!!... » Convenite, caro mio François, che qualora si è detto *Rossini n'est pas savant*, gli amici e gli ammiratori di Bellini possono ben darsi nel buon umore, quando piace a qualcuno di qualificarlo insciente al par del gran Maestro de' maestri. Se il *Largo al factotum della città* — *Mi manca la voce* — *Troncar suoi di quell'empio ardea*, *Ed il mio acciar non si snudò* — *In mia mano*

(1) Dalla *Gazzetta letteraria* di Torino, anno VI, n.° 40.

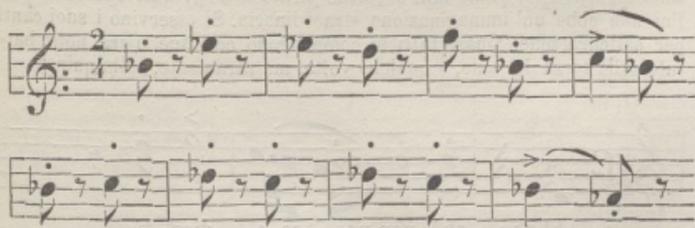
al fin tu sei—Io soffrui, soffrui tortura—Ite sul colle, o Druidi, Ite a spiare nei cieli—Di un pensiero, di un accento..., sono produzioni di due autori *qui ne sont pas sacants!!!* ah!... ah!... allora i pedagoghi sapientissimi ed i critici rispettabilissimi ci permetteranno di rider loro sul muso, *de leur faire une toute petite grimace, et puis chanter* :



Ah ah dal ri-de-re sto per crepar cre - par

« Ma siccome ridendo troppo si può crepar davvero... alto là!... riprendo la penna per notarvi tutto quello che mi è apparso ingiusto nelle Biografie di Bellini. Per rendermi più chiaro, metterò le mie osservazioni a fronte de' brani che mi hanno fatto piang... no... che mi hanno fatto più ridere.

« Art. I. — *Bellini ebbe il torto di non cercare a rifare un'educazione rimasta incompleta.* — L'educazione musicale di Bellini fu completissima. Oltre tutti gli studi regolari del contrappunto, fatti da lui sotto la direzione del sapiente Tritto, e poi dopo del dotto Zingarelli, Bellini studiava in collegio indefessamente gli autori classici e più rinomati, e questa abitudine la conservò sempre durante la sua brillante carriera. Volete una prova che Bellini ha studiato le produzioni de' più celebri compositori? Esaminando, troverete nelle sue opere che spesso egli si è prevalso de' concetti de' classici da lui ammirati. Guardate la Sinfonia in *mi bemolle* di Beethoven, contate dal principio una sessantina di battute, vi troverete questa frase:



Da questi periodi Bellini ha fatto un Coro nell'opera la *Straniera*: *Qui non visti, qui segreti—Appiattati, cheti, cheti,—Esploriam, spiam gl' indegni*, ec. Rammentatevi dell'accompagnamento flebile dei violini che si trova nel finale della *Norma*, e propriamente nella preghiera: *Deh! non volerli vittima...*

Deh! non voler - - - li vit-ti - ma

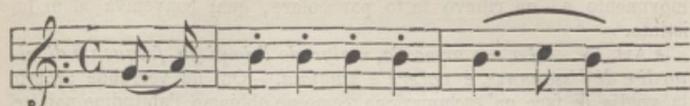
Questo passaggio è preso di pianta da una delle ultime scene del *Fidelio*. Fate attenzione al Coro della *Norma*: *Non parti?, finora è al campo*; troverete questa frase con lo stesso procedere in una *Sonata* di Beethoven. Solamente per ricordarvelo, vi cito pure la marcia della *Norma*:

ch'è, come saprete, la seconda parte del motivo di Mozart: *Non più andrai farfallone amoroso!!!... Ebbene non studiava Bellini i classici?... Mi pare che li studiava anche troppo!!!...*

« Art. II. — *Bellini aveva il genio prodotto dalla natura che fa i grandi artisti, ma egli non aveva il talento che risulta dal travaglio umano, senza del quale non si fanno punto delle grandi opere.* — Bellini non ebbe un'immaginazione straordinaria. Si osservino i suoi canti per assicurarsene. Quasi tutti si compongono con due o tre note, battute sulla terza del tono, e qualche volta, ma raramente, sulla quinta.

Ah! per - chè non pos - so o - diar-ti

Me-co tu vie-ni o mi - se - ra



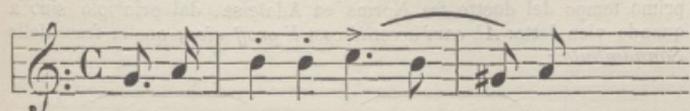
Miglior pa-tria avrem di que - - - sta



Suo-ni la tromba in - tre - pi - do



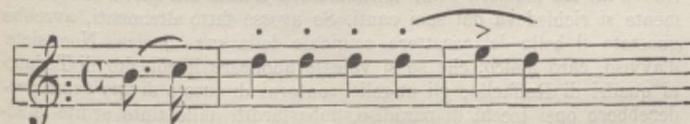
Sovra il sen la man mi po-sa



Vie-ni in Ro-ma vie - ni o ca - ra



Nor-ma de' tuoi rim-pro - - - ve - ri



Già mi pa-sco nei tuoi sguar-di

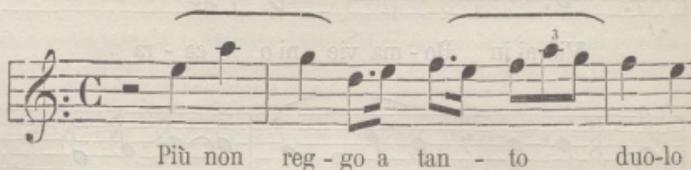
E potrei trascriverne cento altri esempi. Ciò per provare che fu giustamente il travaglio umano che faceva vincere a Bellini le difficoltà della natura. Appare impossibile, come, con una stessa nota ripercossa, egli abbia potuto dare tanta varietà ai suoi divini ed angelici canti!

« Art. III. — *Questa ignoranza così completa in lui delle regole teoriche gli faceva adottare delle forme gauches et lâches...* — Ciò è falso. Bellini possedeva alla perfezione la conoscenza degli studi teorici, e le forme ch'egli adottò non erano né *gauches*, né *lâches*, anzi avevano un

movimento ed un rilievo tutto particolare, qual conveniva al di lui istinto.

« Art. IV. — *La sua armonia, malgrado l'impiego frequente di ritardi e di dissonanze, è pocera e studiata.* — Qui mi verrebbe proprio la voglia di fare un' esclamazione, come ne abbiamo l'abitudine noi altri Italiani, ma la convenienza me lo inibisce... Come si può dire un tale assurdo, se tutte le musiche di Bellini sono armonizzate sempre con la più accurata eleganza?... Ed egli, fra tutti i compositori italiani, può ottenere il vanto di aver saputo unire alla semplicità delle sue cantilene un'armonia di un gusto irreprensibile, ed una delicatezza da destare ammirazione. Notate bene che, se parlo de' maestri italiani, si deve eccettuare il gran Rossini. Egli è il Sole che rischiarà tutti.

« Art. V. — *Queste continuazioni di accordi mal combinati e malamente amalgamati, queste modulazioni senza gusto e senza rilievo, quest'orchestrazione quasi sempre plaqués, dalla quale non sorge alcun effetto particolare di sonorità, ed ove gli strumenti da fiato restano affogati, non distinguendo che delle insopportabili ed eterne batturie di violini... ec... ec.* — E dágli... dágli... dágli... Gli accordi dell'Introduzione della *Norma* sono essi mal combinati?... Quelli del coro *Guerra guerra* non garbano nemmeno al critico?! Le modulazioni del primo tempo del duetto fra *Norma* ed *Adalgisa*, dal principio sino a quando vien detto: *Ah cari accenti, così li profferiva*; quella frase della *Sonnambula*:



sono queste, e moltissime altre, delle modulazioni senza gusto, senza rilievo?... La maniera come istrumentava Bellini era quella che giustamente si richiedeva dai suoi canti. Se avesse fatto altrimenti, avrebbe guastato il bello del carattere originale della sua musica. Non siete d'avviso, caro amico, che se si volesse applicare il colorito di Tiziano ai quadri di Raffaello, gli angelici contorni di questo divino genio perderebbero quei tocchi di paradiso, imbastarditi dalle tinte ardite e sovranamente belle del colorista per eccellenza? I critici non vogliono persuadersi che ogni artista deve seguire il proprio istinto, e, devian-done quegli ch'è grande nel suo genere, diventa piccolo se ne vuol seguire un altro. Sarebbe stato ridicolo di dimandare a Cimarosa che componesse i canti flebili che venivano fuori dalla mente di Paisiello, e a questo richiedere la volubilità e la gaiezza dell'autore del *Matrimonio Segreto*. Si dimandi, si richiegga ai sapientissimi istrumentatori dell'epoca attuale che compongano una sola frase che equivalga la dolcezza, la soave melanconia di quelle che sapeva crear Bellini... *Nenni!!!*... Si aspetterebbe molto per vederle spuntare.

« Avreste voluto, o voi critici benevolissimi, che Bellini avesse ac-

compagnato i suoi melanconici canti con due flauti che suonano a senso inverso, da imitare perfettamente il rumore di un gargarismo!!!... oppure d'infiorarli con l'accompagnamento di due soli oboè, che producono l'effetto del *pioler* di due piccole anitre?... No!... Bellini aveva un orecchio armonico, un sentimento celeste; mai si sarebbe prestato a tal barocco procedere, venuto di moda da oltre i monti. Che tutti quelli, a cui ora si dà il titolo di Dottori, si provino ad istruire di nuovo, con altre armonie, e col loro sapiente discernimento, qualche canto patetico del Bellini, ed allora i critici si persuaderanno che gl'innovatori non farebbero che guastare le belle melodie del Catanese. Per finirla su questo proposito, è bene di ricordarsi delle parole profondamente rese dal celebre autore della *Lodoiska*: « Interrogé Cherubini sur la va-
« leur de l'instrumentation de Bellini, il répondait qu'il n'en eût pas
« pu placer une autre sous ses mélodies!... » Qui ci cade opportuno il verso di Dante: *E questo fia suggel ch'ogni uomo sganni.*

« Art. VI. — *La grand'arte consiste a sapere sviluppare e continuare una frase, il che mancava a Bellini.* — A queste savie e ponderate riflessioni, domando al benevolo critico: Nel primo tempo del famoso pezzo concertato della *Beatrice di Tenda*:



l'idea principale proposta dagli strumenti, poi a modo interrotto accentuata dalla donna con risposte diverse, ed in fine continuata con delizioso sviluppo dal tenore, non è di una fattura mirabile, tale da dichiarar magistrale la condotta di un pezzo di musica?... e la forma di questo primo tempo non è essa di un'originalità degna di ogni considerazione?... Lo stesso domanderò, tanto per la forma come per la condotta, del celebrato duetto della *Norma*: *In mia mano alfin tu sei*, per non citare tanti altri. Ebbene, un compositore che crea questi due pezzi è un ignorante?... ignorante in teoria?... ignorante in pratica?...

« Art. VII. — *Se Bellini avesse vissuto venti anni ancora, i difetti della sua prima educazione si sarebbero opposti ad ogni progresso.* — Se Bellini avesse voluto cambiar genere, e voluto seguire un'altra strada, si sarebbe eclissato, non per difetto di sapere, no... ma l'individualità caratteristica, appassionata della sua musica, ne avrebbe sofferto. Nei *Puritani* ha voluto contentare, in qualche luogo, *les savants*, e giustamente in quei luoghi lo splendore del suo malinconico e tenero ingegno resta offuscato. Invece risplende della più bella luce, ove ha consultato il suo proprio gusto, e quando ha voluto rimaner Bellini.

« Art. VIII. — *In realtà Bellini non ha apportato all'arte nessun progresso.* — Domando scusa!... Bellini ha recato infinito progresso nell'arte, specialmente nel senso drammatico. Potrei provarlo coi fatti, ma questi mi costringerebbero a citare dei nomi di altri compositori

rants. Grand Dieu! Grand Dieu! En - - -

con anima

vous bien loin à paï-tre tous ceux qui sont sa - - -

vants. A - - men a - - men.

« E, con questo, pace, sanità e allegrezza. Intanto un abbraccio vi dà di cuore

« il vostro affez. amico
« FEDERICO RICCI ».

GIUSEPPE BORNACCINI

Giuseppe Bornaccini nacque in Ancona il 5 maggio 1805, da Antonio e da Sofia Persichetti. Nel 1810 tutta la sua famiglia si trasferì in Roma, e colà Giuseppe, in età di sette anni, intraprese lo studio della musica sotto il maestro Sante Pascali, organista in S. Pietro al Vaticano. Più tardi continuò a studiarla sotto il maestro Valentino Fioravanti, a consiglio del quale, nel 1822, (contava allora diciassette anni) venne a stabilirsi in Napoli ed entrò in San Sebastiano, ove ebbe a maestri il Furno, il Mosca, il Tritto, ed alla morte di costui passò sotto l'insegnamento del direttore Zingarelli, col quale terminò gli studi musicali. Scrisse in Collegio svariati pezzi vocali e strumentali, una *Messa*, un *Dixit* per quattro voci a grande orchestra, ed una *Sinfonia*, che venivano eseguiti dai suoi compagni alunni nelle diverse chiese di Napoli, e particolarmente in un'annua solennità che si faceva nel monastero di San Marcellino. Abbandonò il Collegio nello scorcio del 1825, e si recò in patria, ove scrisse e fece eseguire diverse sue composizioni, che incontrarono la pubblica approvazione; e prima tra queste fu una *Cantata* in onore di santa Cecilia, per voce di tenore, con coro ed orchestra. Poi compose un *Al-*

bum di sei pezzi vocali per soprano e tenore con accompagnamento di pianoforte. Nel 1827 scrisse una *Messa*, un *Credo*, ed un *Vespero* per sei voci e coro con orchestra, che si eseguirono nella chiesa cattedrale di S. Ciriaco in Ancona. Nel 1830 invitato a Tolentino, scrisse espressamente per la festa di S. Nicola, patrono di quella città, un gran servizio sacro, composto di una *Messa* per quattro voci, *Offertorio*, *Dixit*, *Magnificat*, *Laudate pueri*, *Tantum ergo*, ed una *Sinfonia in mi*. Dopo lo splendido successo che ebbero le sopraddette composizioni, venne nominato direttore del nuovo teatro delle *Muse* già eretto in Ancona fin dal 1827, e dove scrisse molti pezzi, per favorire gli artisti che colà rappresentavano; inoltre tre *Sinfonie* ed un *Concertone* per oboè e corno inglese. Nel 1832 invitato in Venezia, scrisse per quel teatro Malibran l'opera buffa intitolata *Aver moglie è poco, guidarla è molto*, che ebbe ottimo successo. Ivi rivide Bellini, ed assistè a diverse prove della *Beatrice di Tenda*, ch'egli giudicava opera progevolissima; ma, obbligato a ritornare in Ancona, non poté essere presente all'ingiusta accoglienza che i Veneziani le fecero. E quando Bellini per lettera gli comunicò (1) il non

(1) Vedi biografia di Bellini pag. 205 in nota.

lieto esito del suo lavoro, questo fatto spiaceque tanto al Bornaccini, e produsse nell'animo suo sconforto tale, che risolse di non iscrivere più opere teatrali, perchè, come egli diceva, non poteva più in alcun modo stimare il giudizio di un pubblico che, capricciosissimo, molte volte applaude ciecamente a ciò che dovrebbe condannare, e viceversa. Ma, per anteriori impegni che trovavasi di aver preso, dovè scrivere per la riapertura del teatro Apollo (1833) nella stessa Venezia l'opera seria *Ida*, e per Roma nella stagione invernale 1833-1834 al teatro Valle *I due Incogniti*, ossia *Il Misanthropo* di Kotzebue, che ebbe ad esecutori la Persiani-Tacchinardi, Giorgio Ronconi, il tenore Poggi, il basso Valentini ed il buffo Lauretti. Quantunque queste produzioni avessero ottenuto il pubblico suffragio, pure egli si tenne saldo nel suo proponimento, e decisamente volle abbandonare la carriera melodrammatica. Noi non conosciamo le opere sopraccennate, ma possiamo asserire con fondamento che dall'attitudine che in Collegio mostrava di avere per la composizione e dagli sperimenti ivi dati, anche per lui gloriosa sarebbe stata la palestra teatrale se l'avesse continuata, come fu pei suoi condiscipoli, educati nello stesso tempo ed alla stessa scuola, Bellini cioè, i due Ricci, Costa ed Errico Petrella, di cui fu maestrino nelle scuole esterne del Collegio.

Invitato, con vantaggiose condizioni, a recarsi in Trieste, ivi si dedicò interamente all'insegnamento del canto, dell'armonia, del contrappunto e della composizione; e nel periodo di quattordici anni, che ivi si fermò, ebbe allievi di qualche importanza, i quali ora esercitano la professione e come maestri e come cantanti. Nel 1844, in occasione che l'Imperator Ferdinando II

e l'Imperatrice Maria Anna visitarono quella città, ebbe incarico dalla Società del Lloyd Austriaco di comporre una *Cantata*, che fu eseguita sul mare, in presenza degli augusti personaggi da parecchie centinaia di esecutori, si dilettranti come artisti. Terminata che fu, l'Imperatore ne chiese la replica, e di moto proprio gli accordò la gran medaglia d'oro di gran dimensione (*Recta tueri*). La Società poi del Lloyd gli donò un servizio da caffè in argento. Ritornato in patria nel 1848, fu nominato maestro della Cattedrale, direttore dell'Accademia filarmonica e professore della Scuola comunale di Musica. Ivi scrisse una *Cantata*, che si eseguì nel teatro delle Muse, allorchando si consegnarono le bandiere alla Guardia Civica, che portava per titolo *Il Giuramento Italiano*, sopra parole di un suo cognato, avvocato Angelo cavalier Mazzoleni, vi prese parte due orchestre, cioè quella addetta al teatro, e l'altra dell'Accademia filarmonica, da lui medesimo dirette. Negli anni 1849, 50 e 51, in diverse serate musicali, si produssero nella sala dell'Accademia molti suoi allievi di canto, e nelle occasioni vi compose svariati pezzi di musica, e tra questi due cori per voci bianche e due grandi sinfonie, che ebbero lieta accoglienza. Nel 1852 fu nuovamente chiamato in Tolentino per la la stessa festività di S. Nicola, ed allora scrisse, come nel 1830, un nuovo servizio chiesastico per quattro e per sei voci con coro e grande orchestra. Nel 1853, solennizzandosi la festa dell'Immacolata Concezione, fece eseguire due altri grandi servizi, uno nella Chiesa degli Zoccolanti e l'altro in quella dei Cappuccini, ove intervennero anche i cantori di Loreto, e vi scrisse appositamente due *Ave Maris Stella* e due *Tota pulchra*. Nel 1855 fe-

ce eseguire una gran Cantata intitolata *L'Inaugurazione*, per sei voci, coro e grande orchestra, nell'occasione che si collocò il busto di Pio IX nella sala comunale; ed altra simile intitolata *Il Tributo*, quando fu fatto Cardinale il vescovo di Ancona. Nel 1856, pel centenario di S. Ciriaco, compose un nuovo gran servizio per otto voci concertate, coro ed orchestra. Nel 1857, per l'arrivo in Ancona di Pio IX, un'altra apposita Cantata, eseguita nella gran piazza di S. Domenico la sera del 27 maggio da duecento voci e da tre corpi d'orchestra, quella del teatro, la banda austriaca e la fanfara dei Cacciatori. Per la proclamazione dello Statuto (1861), compose pel teatro Vittorio Emanuele l'opera in un atto intitolata *L'Assedio di Ancona del 1174*, con poesia dell'anconitano Filippo Barattani, che ebbe lieta accoglienza. In patria, ove ha vissuti gli ultimi anni della sua vita, il Bornaccini formò dei valorosi allievi, sì nel canto, come nel sonare il pianoforte e nella composizione. Amato, rispettato e carezzato dai suoi compatriotti, gode colla stima universale anche una lusinghiera condizione. Fattosi col proprio ingegno e con l'esercizio

di quell'arte che coltivò sempre con alacrità, un onesto e comodo stato, si decise di abbandonare a mano a mano i posti che si decorosamente occupava da lungo spazio di tempo. Nel 1863 rinunziò alla Cappella della Cattedrale, e nel 1869 alla direzione dell'Accademia ed alla Scuola comunale. Il Municipio di Ancona, grato e riconoscente a quanto il Bornaccini operò di bene coll'arte sua per illustrare sempre più la sua patria, gli accordò la pensione di ritiro. Giuseppe Bornaccini fu fregiato delle seguenti onorificenze: fu Accademico filarmonico ordinario dell'Ateneo Forlivese; Maestro compositore onorario dell'Accademia filarmonica di Bologna; Maestro compositore dell'Accademia filarmonica di Lugo; Maestro di cappella della Congregazione ed Accademia di S. Cecilia in Roma; Socio promotore del monumento a Guido d'Arezzo; Socio corrispondente della Reale Accademia Raffaello d'Urbino; Socio onorario dell'Accademia filarmonica di Ancona; Maestro onorario ed Archivistista della Cattedrale di Ancona; Cavaliere della Corona d'Italia.

È morto a settantasei anni, il 17 dicembre 1881, di una filtrazione calcinosa agl'intestini.

Composizioni di G. Bornaccini menzionate nelle diverse biografie.

1. *Aver moglie è poco, guidarla è molto*, opera buffa, Venezia, Teatro Malibran, 1832.—2. *Ida*, opera seria, Venezia, Teatro Apollo, 1833.—3. *I due Incogniti* ossia *Il Misanthropo* di Kotzebue, opera semiseria, Roma, Teatro Valle, 1834.—4. *L'Assedio di Ancona del 1174*, Ancona, Teatro Vittorio Emanuele, 1861.—5. Cantata per voce di tenore con coro ed orchestra in onore di S. Cecilia.—6. Cantata per più voci e grande orchestra, composta per la venuta dell'Imperatore Ferdinando II in Trieste, 1844.—7. Altra idem intitolata *Il Giuramento italiano*.—8. Altra idem, Ancona, 1849.—9. Altra idem, *L'Inaugurazione*, per sei voci, coro e grande orchestra, idem, 1855.—10. Altra idem, *Il Tributo*, idem, 1855.—11. Altra idem pel centenario di S. Ciriaco, idem, 1856.—12. Altra idem per l'arrivo di Pio IX in Ancona, 1857.—13. Due cori per voci bianche con orchestra, idem, 1847.—14. Inno per più voci e grande orchestra, Ancona, Teatro delle Muse, 1848.—15. *Messa* per 4 voci e *Dixit* id., con orchestra, scritti in Collegio, 1825.—16. Altra per sei voci col *Credo* e *Vespero*, coro ed orchestra, Ancona, 1827.—17. Gran servizio completo, *Messa*,

LUIGI RICCI ¹⁾

Pietro Ricci, nato fiorentino, ma da più anni stabilito in Napoli, avea sposato una donzella di belle forme e di cuore eccellente, la quale presto lo rese padre di un bambino, che vide la luce nell'alba del giorno 8 luglio 1805, ed a cui si diede il nome di Luigi. L'attitudine e l'inclinazione che mostrava per la musica decisero i genitori a porlo nel Real Collegio di S. Sebastiano, e fanciullo ancora vi fu ammesso nel 1814. Dal direttore Zingarelli gli fu imposto lo studio del violino.

Egli vi si assoggettò molto a malincuore, perchè lo studio di quello strumento era per lui un' improba fatica, che spossava il suo intelletto. Insieme coi suoi genitori, e colla cooperazione del Rettore del luogo D. Gennaro Lambiase, mosse preghiera a quel severo Direttore che gli permettesse di studiare, invece, il cembalo e dedicarsi esclusivamente alla composizione teatrale. Sorrise il vegliardo a quel libero dire, e con benevolenza risposegli: « Dite di volere studiare « per divenire maestro, e pretendete poi essere anche compositore; ma lo sarete?... »

Zingarelli, uomo di rare qualità

e di molto spirito, non parve aver qui il dono di leggere nel futuro. Luigi Ricci era nato compositore. In quel tempo lo studio del pianoforte era poco o nulla curato in Collegio, ed il Ricci si dedicò subito a quello del *partimento*. Fu suo maestro in questa branca dell'arte musicale Giovanni Furno, che vedendo come nel Ricci concorressero le più felici disposizioni, lo prese a ben volere.

Il giovinetto non tardò molto a divenir valente, e tanto, che decise il maestro a presentarlo con fondate raccomandazioni allo Zingarelli, il quale, dopo averlo bene esaminato, assunse volentieri l'impegno di educarlo e dirigerlo nello studio del contrappunto.

Dopo qualche anno di tirocinio scolastico, essendo passato alla composizione ideale, scrisse una *Messa* per quattro voci a grande orchestra, che fu il primo parto del suo bell'ingegno, giudicato superiore alla tenera età sua. I compagni del Collegio facevano a gara per eseguirla il meglio che si potesse, e la *Messa* del Ricci veniva ripetuta ed encomiata in tutte le chiese di Napoli. Bellini, che allora brillava come il primo tra gli alunni, di a-

(1) Ci siamo molto giovati, nel tracciare la presente biografia, de' lavori del De Villars e del Dal Torso su Luigi Ricci, eorredandola di

molte altre notizie in maggior parte a noi riferite da lui stesso e dal fratello Federico.

nimo mite e gentile, era il più grande ammiratore della *Messa* del Ricci, e piacevagli riudirla sempre che si eseguiva in pubblico.

Venuto in Napoli il chiarissimo maestro Pietro Generali, intimo amico della famiglia Ricci, fu da questa pregato di dare in segreto, per non urtare le suscettibilità del vecchio Zingarelli, delle lezioni di composizione al giovinetto Luigi: impegno che volentieri assunse il Generali, e infatti cominciò a guidarlo nelle composizioni teatrali, specie nell'opera buffa e giocosa, perchè l'allunno sentivasi nato a godere e festeggiare, non a piangere la vita. Dai suggerimenti, che dettavagli sì valente artista, grandi gioventi ei ritrasse; e come gli rimanesse grato e riconoscente, lo mostrano la stima ed il rispetto che sino all'ultimo dei suoi giorni costantemente gli testimoniò.

Sotto la direzione del Generali, compose la prima operetta giocosa, *L'Impresario in angustie*, rappresentata nel 1823 al teatrino del Collegio, ed eseguita dagli allievi dello stesso.

L'accoglienza fatta a questo lavoro fu oltremodo lusinghiera pel maestro ancora in erba, ma che mostrava voler un giorno uscir dalla folla.

Luigi, nella solitudine del Collegio, l'aveva composta quasi clandestinamente ed il rettore, presagendo molto facilmente il dispiacere e la collera dello Zingarelli se venisse a sapere che il suo allievo, dimentico delle istruzioni di lui, aveva composta un'opera profana senza il suo permesso, gli nascose con molta cura il nome del colpevole, invitandolo a questo esercizio musicale; e gli lasciò credere che

si sarebbe eseguita la farsa composta già dal Cimarosa sullo stesso libretto e con lo stesso titolo. Lo Zingarelli, nulla sospettando, si recò all'invito e prese il suo posto d'onore. Tutto va benissimo per l'esordiente, e un duetto buffo eccita l'entusiasmo; il pubblico, al quale era ignoto il piccolo intrigo, applaude, grida, fa strepito, domanda l'autore, ed il povero Luigi, felice e confuso insieme del suo trionfo, è costretto a presentarsi alla ribalta. Il segreto è svelato; e Zingarelli, che avrebbe dovuto ridere della cosa e perdonare, si credette offeso dallo scherzo, andò in collera, e mostrò rancore al giovane maestro, volgendogli le spalle. Ma il giorno della festa dell'austero musicista, poco tempo dopo, il Ricci compose una cantata in suo onore, ed egli, invitato ad assistere ad una semplice rappresentazione data dagli allievi, trova il proprio busto coronato di lauro. È commosso, e perdona finalmente la disubbidienza innocente, nella quale la sua grande severità avea creduto vedere un'offesa.

Dopo breve tempo, dall'Impresario del Teatro Nuovo fu invitato a scrivere l'opera intitolata *La Cena frastornata*, che andò in scena nell'autunno del 1824, ed ebbe felicissimo incontro, tanto che all'autore fu offerto di scrivere altra opera per lo stesso teatro nel 1825, e questa fu *L'Abate Taccarella* (1).

Essa ottenne un vero incontro di entusiasmo, e si accordarono tutti nel trovarla vivace, brillante e caratteristica dal principio alla fine, anzi notavano alcuni pezzi come originalissimi, di novella fattura e di egregio lavoro. Fra gli altri v'era un *terzetto*, giudicato

(1) Quest'opera si riproduce più tardi sotto i titoli *Aladino*, *La Gabbia dei matti*. Per queste tre intitolazioni, alcuni ne hanno fatto tre

diverse opere. Una delle ultime volte che si riproduce, la censura napoletana la volle intitolare *Il poeta Taccarella o il vate Taccarella*.

di molto effetto e degno di gran maestro. Cresciuto in fama per i due successi ottenuti, ebbe invito dallo stesso impresario di comporre una terza opera buffa: *Il Diavolo condannato a prender moglie*, rappresentata nel carnevale del 1826. Questa, più delle altre fortunata, fu ricevuta con tanto plauso, che segnò quasi un'epoca in quel teatro, e procurò al maestro l'invito per una quarta opera nell'inverno del 1827, che portava il titolo *La lucerna di Epitteto*.

Scritta sopra un libretto pieno di fantasmagoria, non ebbe buona accoglienza dal pubblico, che Dio sa che cosa s'immaginava sentire di sorprendente e straordinario dopo il *Diavolo*... Pure si notavano rare bellezze, che dispiacevolmente passarono quasi inosservate nella generalità. Ciò per altro non impedì che l'impresario dei reali Teatri, Domenico Barbaja, lo invitasse a scrivere per S. Carlo, nella ricorrenza di una gala di corte, la cantata in un atto *Ulisse*, che anche meno fortunata dell'ultima opera data al Teatro Nuovo, non accrebbe la fama del maestro.

In quel tempo fu chiamato il Ricci ad esaminare se una tale Angiolina Gandolfi avesse prerogative per divenire un'artista cantante. Nel fiore dell'età, bellissima di forme, dotata di buona voce, fu giudicata facile a riuscire, e prese impegno il Ricci d'istruirla nel canto e di condurla sino al punto che potesse presentarsi al pubblico sulle scene. Ma la natura che l'aveva fatta tanto bella, non l'aveva voluta artista. Molti mesi passarono, e l'occasione di vederla ogni giorno per la lezione, infiammò il cuore del giovine compositore a tal segno, che per lei si accese perdutamente d'amore; ella gli corrispose, e mostrò prediligerlo, comunque vi-

vesse a spese di altro amante. Il Ricci, arrivato il momento che ella potesse esordire, ottenne di farla cantare nella qualità di prima donna al Teatro Nuovo in Napoli.

Il pubblico, per riguardi che volle avere pel simpatico maestro, non le diede l'umiliazione di fischiarla, ma le fece bene intendere che non l'avrebbe sofferta una seconda volta; ed il Ricci stesso se ne avvide, nè la fece cantare più su quelle scene malaugurate. La creduta e voluta cantante, che era bellissima, indispettita della fredda accoglienza dei Napoletani, decise di abbandonar questo paese. L'anima ardente del povero Luigi, dominata dalle più forti passioni che in quel primo periodo della vita invadono il cuore umano, l'amore e la gloria, volle secondarla; e per salvare un po' le apparenze, partì egli primo per Roma, ove promise di attenderla. Però la bella sirena, che lungi dall'amar Ricci, non si era che per capriccio a lui legata, appena questi si allontanò, si diede in braccio ad altro amante, nobile giovine napoletano di belle forme, di molto spirito e ricco di beni di fortuna. Pure, dopo qualche tempo, per non sembrare infedele al Ricci, d'accordo con questo novello amatore, che promise di raggiungerla, mosse verso Roma, e di là si diresse col Ricci a Bologna, ove colla raccomandazione del suo bel visino ottenne una scrittura per cantare in Sinigaglia. Luigi, nella qualità di amante riamato, come egli immaginava, volle accompagnarla; ma non andò guari, ch'ebbe la più patente disillusione. Una notte che egli trovavasi dalla Gandolfi, si bussò forte ed a varie riprese alla porta. Era l'ultimo preferito di Napoli, che secondo il concertato veniva a bella posta ad incontrare la signora. La Gandolfi, che restò atterrita, per finto pudore non volle

aprire; ma Luigi, furioso, appena fu giorno, lasciò Sinigaglia e l'infedele per non rivederla mai più. Presse la via di Venezia, ed ivi, trascorso appena poco tempo, quando meno se l'aspettava, ricevè l'invito di scrivere la seconda opera pel nuovo gran teatro Ducale di Parma, nella primavera del 1829; e dopo la caduta della *Zaira* di Bellini, che servi di apertura, il suo *Colombo* ebbe successo, se non clamoroso, almeno di stima. Dopo Parma, fu chiamato a comporre in Roma pel teatro Valle, nell'autunno dello stesso anno, l'opera semiseria *L'Orfanella di Ginevra*, che i Romani accolsero con vero trasporto, ed in ogni maniera ne festeggiarono l'autore. Il genio del Ricci mostrava le sue tendenze più per l'opera giocosa e comica che per l'opera seria. La natura per lui non era ricca che di tinte piacevoli. Non è da meravigliarsi dunque se *Il Sonnambulo*, composto in brevissimo tempo e rappresentato sulle stesse scene nel 26 dicembre del medesimo anno, fu trovato pallido componimento. Cadde, e minore parve anche *L'Eroina del Messico*, ossia *Fernando Cortez*, che il Ricci, fiducioso troppo di sè, scrisse in meno di un mese, e fece rappresentare a quel teatro Apollo, detto altrimenti il Tordinona, nel febbraio del 1830. Nel *Sonnambulo* notavansi diversi brani molto ben musicati, e particolarmente la cavatina del soprano, egregiamente cantata dalla bella Fanny Ekerlin, che levò il pubblico ad entusiasmo; ma nell'insieme l'opera mancava di ca-

rattere, e faceva molto scorgere la fretta colla quale era stata scritta.

Dopo tali insuccessi, il Ricci lasciò Roma in compagnia della seducente Ekerlin, che mostrava per lui, più che stima, una certa predilezione; e si diressero a Milano. Ivi arrivato, prese impegno di scrivere pel teatro Regio di Torino l'opera che portava per titolo *Anibale in Torino*, soggetto privo d'interesse e di situazioni sceniche e mediocrementemente anche verseggiato. Quantunque la parte della prima donna fosse sostenuta dalla signora Favelli, l'opera non ebbe che un modestissimo incontro. Pur nondimeno la Favelli prese tanto interesse pel giovane maestro, che nel partire lo presentò al marchese Antonio Visconti, esimio protettore degli artisti, il quale da quel momento ebbe pel Ricci gran benevolenza ed amicizia. Di ritorno in Milano, questi fu impegnato a comporre un'opera pel teatro della Canobbiana; ma la mala fortuna gli attraversava ancora i passi. Gli venne offerto un libretto giocoso con parole ingratissime; inconsideratamente lo accettò, ma molto a malincuore si mise a vestirlo di musica, che pure si volle aver presto, ed in pochi giorni dovè consegnare l'intero spartito col titolo *La neve* (1). Poesia e musica risposero al titolo; il pubblico ne rimase agghiacciato, o poco meno, e l'opera fece fiasco.

Corrucciato con sè stesso per tale insuccesso, si fissò in mente di avere una revincita, e l'ottenne. Raccolse le felici ispirazioni del suo

(1) Questa *Neve* è stata cambiata da alcuni nel fiume la *Neva*; e non si limitano soltanto a questa l'irregolarità che troviamo scritte sul conto di Luigi Ricci. Di molte opere non giusta la data e il luogo ove furono rappresentate; qualche volta invertito l'ordine cronologico; qualche altra le opere indicate sotto differenti titoli; alcune produzioni del fratello Federico poste sotto il nome di Luigi; molte opere di

quest'ultimo non nominate affatto, e fra queste alcune di gran rilievo, come due *album* di melodie editi dal Ricordi di Milano ecc. Di tutto questo non intendiamo fare un carico ad alcuno; ma lo avvertiamo per dichiarare, che, ove da noi si trovano diversamente alcune cose riportate, lo abbiamo fatto con fondati motivi, siccome può ben dedursi dalla nota che abbiamo messa in principio.

buon genio e quelle sue facili e spontanee melodie, improntate di speciale naturalezza, tutte moto, novità, eleganza e brio, diè loro novello indirizzo e scrisse per la Scala, nell'autunno del 1831, con libretto di G. Rossi, la *Chiara di Rosenberg*, che, riuscita stupendamente, gli accrebbe la fama di pronto e fervido ingegno. Quest'opera, cantata dalla Giuditta Grisi (sorella della celebre Giulia), dalla Sacchi, dal tenore Winter, dal baritono Badiali, da Spiaggi e da Vincenzo Galli, eccitò un vero entusiasmo. In essa si ammira arte finissima, spontaneità di freschissime idee, felicissime ispirazioni, finezza ed eleganza di frasi. Allo scherzevole e giocoso, che era in lui così naturale, un felicemente il patetico ed il passionato: il riso ed il pianto si alternano e vincono il cuore, e, nei pezzi d'insieme e concertati, si ammira molta scienza. Ricci, acclamato dal principio alla fine della rappresentazione, capi che quei numerosi festeggiamenti erano veri e spontanei. La *Chiara*, meritamente fortunata, in breve tempo fece il giro di tutti i teatri non solo della Penisola, ma dei paesi stranieri, ed anche di quei lontani del nuovo mondo. Quasi tutti i pezzi si disputavano il primato; ma sopra tutti venne encomiato, ed è rimasto ancora all'ammirazione della presente generazione, il famoso duetto così detto della *pistola*, che comincia con le parole *Quell'antipatica vostra figura*, divenuto popolare per la sua forza incisiva e buffa, e che, dopo quello del *Matrimonio Segreto*, *Se fiato in corpo avete*, e l'altro

della *Cenerentola*, *Unsegreto d'importanza*, è il più classico pezzo che si sia scritto in questo genere (1).

L'aneddoto riportato dal signor Dal Torsò come accaduto al Ricci prima che avesse terminato lo spartito della *Chiara*, è molto inesatto. Vi è del vero; ma successe in altro tempo, in altro luogo, ed in altro modo, come qui verremo narrando. Quando Ricci era occupato a scrivere la *Chiara di Rosenberg*, per essere più tranquillo, insieme al fratello Federico (2) andò ad abitare fuori Porta Renza in Milano, in un'osteria di campagna, ove menavano vita semplicissima e tranquilla. Non vi furono amori sentimentali nè rimproveri d'impresarii, tanto più che l'opera fu data regolarmente senza pressioni di chicchessia, essendovi stato tutto il tempo per poterla comporre. Invece l'episodio avvenne in Napoli, quando Ricci componeva l'opera *Il diavolo condannato a prender moglie*. In quel tempo si trovava un poco in ritardo col suo lavoro, avendolo promesso all'impressario del teatro Nuovo pel carnevale. Visitava spesso la Manfredini, che aveva cantato alla Fenice di Venezia. Un giorno che si trovava da lei, giunse, colla ferma idea di scritturarla, l'impressario Checcherini ed il poeta Tottola. Come entrarono nel salone, Luigi se ne fuggì in una stanza attigua, lasciando il cappello sul tavolino; ciò fu avvertito dai due visitatori, ed essi da principio finsero di non accorgersi della disparizione del Ricci, e dopo che dalla Manfredini furono accettate

(1) A proposito del duetto del *Matrimonio Segreto*, Rossini diceva che tutti i maestri che scrissero in quel genere lo fecero ad imitazione del Cimarosa. «Primo fui io, vostro servitor *Brighella* (così scherzosamente soleva indicare la propria persona), poi venne Mercadante, poi Donizetti, in seguito Luigi Ricci, e quanti ne verranno appresso non potranno fare diversamente. Quando il tipo è perfetto, bisogna

prenderlo a modello, e se per essere troppo bello non si può imitare, è però permesso di copiare, o meglio detto, rubare l'inventore. Chi si ubriaca di vino del Reno o di sciampagna (egli aggiungeva), non sarà detto mai uomo volgare e poco educato».

(2) E precisamente il fratello Federico mi ha diretto una sua lettera da Parigi, nella quale riferisce l'avvenimento come qui si espone.

le loro proposizioni, assunsero un'aria da scherzo dicendo: « Sarebbe meglio che alcune persone che si nascondono, andassero a terminare le opere che noi attendiamo con tanta impazienza: » e tante altre cose su questo genere; e celiando sempre, nell'andarsene, Tottola disse le seguenti parole: « Saluto quelli che mi sentono e mi vedono; ed anche coloro che non mi vedono, ma mi sentono ».

Invitato a comporre una nuova opera in Parma, scrisse, in poco tempo, il *Nuovo Figaro*, che, andato in iscena nel febbraio del 1832, ebbe splendido successo. La parte della prima donna fu cantata dalla *Roser*, divenuta poi moglie del compositore Balfè. Le altre parti erano affidate a Pedrazzi, ed ai due eccellenti buffi Frezzolini (il padre della celebre Erminia) ed il Zuccoli suo emulo, impareggiabile nell'arte della celebre Erminia) ed il Zuccoli suo emulo, pieno d'intelligenza e di spirito comico, a nessuno secondo, perchè niuno meglio di lui seppe impossessarsi del carattere del personaggio che rappresentava. Dai paesi che attorniano Parma accorrevano le genti in gran folla per udire la novella opera del favorito maestro, ed i plausi e le chiamate si aumentarono col numero delle recite, talchè l'opera fu la prediletta della stagione. La gloria e l'amore erano elementi necessari e da non potersi disgiungere nella natura del Ricci; ma, divenuto positivo, non amava più di quell'amore ideale, vaporoso, e romantico, che inebbriva ed esalta la mente ed il cuore, bensì di quell'amore quasi di capriccio e passeggero, atto solo ad alimentare e formolare l'ispirazione dell'arte.

Ritornato il Ricci in Milano, che, come egli diceva, era la città che lo aveva stregato, prese impegno di scrivere per la Scala un'opera seria. *I due sergenti*, soggetto trat-

to da un dramma del Roti, con poesia di Felice Romani. Andato in iscena nel 1833, ebbe gran parte nel successo il cantante baritono signor Cartagenova, che con la sua anima di fuoco dava potente vita e risalto a quelle melodie ora dolci e giulive, ora calde di affetto o d'ira. Il Ricci aveva sparse tante bellezze in questa partizione, che venne applaudita da quei Milanesi, i quali pure non avevano voluto dividere il giudizio dei Parmigiani sul merito del *Nuovo Figaro*, opera che, rappresentata alla Scala, nella primavera dello stesso anno, aveva avuto poco successo.

Messi da banda gli argomenti serii e seguendo la sua naturale inclinazione, il Ricci ritornò alla musica giocosa. *Un'avventura di Scaramuccia* fu la fortunatissima opera rappresentata alla Scala il dì 8 marzo 1834, straordinariamente acclamata e giudicata dappoi, dall'Italia tutta, il suo capolavoro. In appresso i teatri di Europa, udendola, nella pienezza dell'entusiasmo rinnovarono i plausi di Milano. Interpreti di questa fortunata opera, che fu un nuovo gioiello aggiunto alla corona del Ricci, furono le signore Demerie e Brambilla, il Pedrazzi, il Maricio, il Galli e lo Spiaggi, artisti tutti in quel tempo di gran rinomanza.

A proposito dello *Scaramuccia*, ci piace ripetere ciò che ne scrisse il De Villars: « Cette mélodieuse « bouffonnerie, dont le livre est de « F. Romani, le librettiste par « excellence, nous a fort divertis « jadis au Théâtre-Italien. Une des « pages les plus pétillantes d'esprit « de Scaramuccia est le trio célèbre « *La scena è un mare instabile*: véritable petit poème burlesque inspiré par les ballottements « de la fortune et la foule: des petites misères attachées au théâtre ». E benchè in poche parole, maggio-

re elogio è quanto dello *Scaramuccia* scrisse il Fétis padre: « *Una avventura di Scaramuccia*, représenté e à Milan, charmant ouvrage, dont le succès fut universel, et qui, par la verve comique ainsi que par le charme des mélodies, peut prendre place parmi les meilleures productions théâtrales du dix-neuvième siècle ».

Nelle prove di questa musica, avvenne il seguente aneddoto. La Marietta Brambilla, che rappresentava la parte del giovine Conte de Pontigny, era poco contenta della sua cavatina. Alla prova generale, in presenza di tutta la compagnia e dei professori di orchestra, si permise di dire al maestro sconvenienti parole, e con disprezzo gittò la musica per terra, assicurando che non voleva cantarla. Non le si diede retta, come era naturale, dovette cantarla. Alla prima rappresentazione, la povera cavatina tanto disprezzata ebbe un successo di entusiasmo e fu un vero trionfo per l'ingraticantatrice. Il maestro, nella sua dignità, per non umiliarla, non le rivolse parola; ma suo fratello Federico, che si trovava sulle scene, si avvicinò alla cantante, e dopo le lusinghiere ovazioni ricevute e le molte chiamate sul proscenio, con la sua aria *sans façons* le disse: « Ecco la più bella vendetta per le vostre insolenti proposizioni ». Ella se ne mortificò, dimandò grazia e perdono, e la pace fu fatta (1). Più tardi, scrisse in Torino l'opera buffa *Gli Esposti* (trovatelli), ivi rappresentata nel teatro Angennes l'estate del 1834. Ebbe successo non solo, ma fece il giro d'Italia.

(1) Tali errori per parte di esecutori cantanti sono comunissimi. A Verdi, quando scrisse l'*Ernani* per Venezia, accadde lo stesso: la Loeve, oggi Principessa Lichtenstein, era scontenta della parte, che in tutti i modi non voleva cantare, e ne mostrava il suo dispetto al maestro. Alla rappresentazione l'opera andò alle stelle, e la cantante ebbe la sua buona parte

Fu chiamato a scrivere in Roma pel teatro Valle l'opera che portava per titolo *Chi dura vince*, conosciuta ancora sotto l'altro titolo *La luna di miele*, che andò in iscena nel dì 21 dicembre 1834. Essa ebbe infelicissimo successo, ma replicata sulle scene di Milano e di molte altre città sotto il titolo di *Chi dura vince*, ebbe grata e favorevole accoglienza.

La Maria Malibran, l'artista sublime, scritturata nell'inverno del 1835 a cantare nel teatro del Fondo in Napoli, volle come condizione nel suo contratto che il Ricci scrivesse l'opera di obbligo per lei; e fu quella intitolata il *Colonnello*, alla quale collaborò il fratello Federico. Per un disgraziato accidente, la celebre artista non potè eseguirlo, perchè, rovesciatasi la carrozza un giorno che andava a passeggiare e slogatosi un braccio, volle sciogliersi dal resto degli obblighi suoi. La parte della Malibran fu assunta dalla Ungher, che ebbe a compagni Duprez e Pedrazzi.

Lo spartito, andato in iscena nel febbraio del 1836, ebbe un'accoglienza la più festosa per Napoli. L'autore trascorse qui un mese veramente d'incanto, tra la tenerezza dei suoi parenti, e le affettuose cure che gli amici gli prodigavano, fra i quali prediligeva i suoi cari compagni del Collegio. Ah! come fu bello il giorno che venne a visitare questo santuario della musica, la casa che lo ricevé fanciullo e donde uscì adulto, provetto nell'arte che tanta gloria gli apportò! Con quale entusiasmo fu riveduto dagli alunni, che lo festeggiarono, lo ac-

di successo. Ella conobbe il suo errore, e voleva rientrare nelle buone grazie del Verdi. La cosa non fu però sì facile. Il compositore lasciò Venezia e con risentimento contro di lei. Più tardi poi si rappaciarono, e fu per lei che scrisse l'*Attila*. Bellini anche ebbe un aneddoto simile, siccome nella sua biografia fu riferito.

clamarono e lo colmarono di entusiastici evviva di gloria, accompagnandolo al partire sino alla porta d'uscita! Egli, per l'emozione che provava, non trovava parole per ringraziar tutti, e appoggiato al mio braccio, versava lagrime di tenerezza. Che bei momenti sono questi nella vita di artista, e quanti dolori passati compensano! Nella breve sua dimora qui, godette, come egli stesso diceva, una vera contentezza.

Mi ripeteva continuamente: « Io non mi sazio mai di vedere Napoli ed i suoi dintorni. Tutto trovo più bello, più incantevole di quando lo lasciai ». E mi ripeteva spesso una poesia di Cesare Malpica, che mi diceva voler musicare il giorno che si sarebbe svegliato più incantato delle bellezze di Napoli (1).

Ma Milano di bel nuovo lo chiamava alla vita dell'arte, e lo invitò a scrivere per la Scala, il teatro dei suoi trionfi maggiori. *Chiara di Montalbano* fu l'opera che gli commisero, con meschino libretto, che per di più anche in gran fretta dovè vestire di musica per l'autunno dello stesso anno, e non piacque punto.

Luigi Ricci, dopo una caduta, voleva subito una rivincita: questa volta l'ebbe col *Disertore per amore*, che scrisse anche in collaborazione col fratello pel teatro del Fondo in Napoli nel 1836, avendo a principali interpreti la Tacchinardi-

Persiani e Giorgio Ronconi, i quali fecero il loro meglio per interpretare e rendere gradite al pubblico le belle ispirazioni del maestro.

Di ritorno a Milano, e pregato di scrivere per la Scala, gli fu dato il libretto *Le nozze di Figaro* (2) musicato dall'immortale Mozart, ed egli ebbe il torto di non rifiutare; ma più tardi se ne pentì e non poco.

Dopo di avere accettato l'impegno, seppe che per la morte di Giuseppe Farinelli rimanevano vuoti i due posti di Maestro alla Cattedrale di Trieste e di direttore e concertatore della musica del Teatro Grande della stessa città. Si indusse a far dimanda di occuparli, e li ottenne da quel Municipio, per la protezione del principe Alfonso Porcia, nel 1837. La sua esistenza è ormai assicurata: egli non ha più bisogno di correr da diritta a manca per provvedere ai mezzi di vita, proseguendo una carriera, se lusinghiera e gloriosa, pure faticosa e stentata.

Tutto dedito agli obblighi dei suoi nuovi impieghi, a comporre musica sacra, della quale oltremisura arricchì la cappella della Cattedrale, il Ricci non poteva alacramente adempire l'impegno contratto in Milano, e le *Nozze di Figaro* andarono in iscena nell'autunno del 1837 al teatro alla Scala. Toltane una canzone per contratto che, piacque moltissimo tanto che se ne volle

(1) Il Malpica la compose estemporaneamente, una volta che venne a visitare questo archivio.

« Sulla terra dell'incanto
Siede placida la sera,
La natura è un inno, un canto,
È una fervida preghiera
Al Signore dei potenti,
Al conforto dei gementi,
Che stampava in ogni sfera
Un prodigio di bontà.
Ah! mia Patria, in te più bella
È la gioia e la speranza,
In te dolce è la favella,

In te pura è la fidanza.
Tutto ah! tutto in te sorride,
Non ti amò chi non ti vide.
Ah! tu fai la lontananza
La più cruda avversità ».

(2) Il Fétis confuse *Le nozze di Figaro* col *Nuovo Figaro* dello stesso Ricci, senza ricordarsi che il primo fu tratto da una commedia di Beaumarchais, e l'altro appartiene al repertorio dello Scribe. Queste due opere diverse, che furono rappresentate in diverse città, e che ebbero risultati interamente diversi, non debbono confondersi tra loro.

la replica, tutto il rimanente dell'opera passò inosservato, e non solo non poté reggersi a lungo, ma, aumentandosi ogni sera la freddezza del pubblico, fu generalmente disapprovata, e la critica e i giornali d'ogni sorta se le pronunziarono decisamente avversi.

Il Ricci provò somma contrarietà per la caduta di quest'opera, tanto più che avea posto gran fatica e studio nel comporla. Si dolse dell'ingiustizia dei Milanesi col gran Rossini, il quale allora colà trovavasi per mettere in iscena la sua *Semiramide*; ma questi gli rispose: « Mio caro, la doveva andar così, tu l'hai fatta troppo da dotto ». E di queste parole il nostro maestro fu contentissimo, anzi ne menava vanto con coloro che volevano riprovare il suo lavoro; e più tardi a Trieste, ripetendo l'osservazione del gran maestro a suo fratello Federico, questi conveniva della perfetta giustezza dell'avviso. Non solo l'Italia tutta dissapprovò questa sua riproduzione, ma vi si associò la Germania intera, se non per altro, perchè il Ricci avea osato musicare un libretto che l'autore del *Don Giovanni* prima avea rivestito di musica sublime, ammirata fin' oggi da quanti vi sono cultori di buon gusto nell'arte.

Pure, tenacissimo nei suoi propositi e quasi testardo, non convinto interamente della condanna decretata dalla generalità contro quelle sue disgraziate *Nozze di Figaro*, volle tentare un ultimo esperimento nel Teatro Grande di Trieste, ove le fece rappresentare nell'autunno del 1839 (1).

La fortuna gli fu del pari contraria, chè il *fiasco* si rinnovellò: tremenda disillusione che doveva

omai farlo rientrare in sè! Ma, vedi ostinatezza! anche dopo ciò, non voleva o non poteva farsene ragione, come avrebbe dovuto, se una smodata passione (come diremo or ora) non l'avesse padroneggiato in quel momento. Era inconsolabile di questo secondo rovescio, e diventò intollerante. Molto a malincuore soffriva le osservazioni di coloro che, pregati da lui ad emettere un'opinione, non la emettevano conforme alla sua.

Passò qualche tempo ancora quasi in un'apatia musicale, trovando solo conforto o nell'arte dedicandosi alla composizione della musica sacra, o nell'intimità di suo fratello.

Esempio impareggiabile di amor fraterno davano Luigi e Federico; essi non avevano che una sola volontà, un sol modo di vedere, e non sapevano vivere che l'uno per l'altro. Molte opere lavorarono assieme, e tra queste la più fortunata è *Crispino e la Comare*, come diremo più innanzi. Tutto era comune tra loro, e nella più perfetta intimità domestica passavano i più felici giorni, occupandosi dell'arte, che tanta rinomanza dava loro. Ma un caso malaugurato venne a rompere l'accordo perfetto, l'unità, l'intimità della vita e degli interessi, che sembravano inalterabili tra loro.

Ecco il punto di partenza di quella che noi chiameremo catastrofe, avvenuta nel consorzio famigliare dei Ricci. Fu nel 1843, quando ad un concerto nel Teatro Filodrammatico, Luigi fece la conoscenza delle sorelle gemelle Lidia e Francesca Stolz, boeme di nascita, allieve del Conservatorio di Praga, da poco uscite, lodate e premiate artiste di canto. Erano belle della

(1) Qui vi è qualche divergenza da quanto si trova detto in altre biografie; ma debbo dichia-

rare che le mie piccole rettifiche mi sono state suggerite direttamente dal fratello Federico.

persona, graziose, amabili, seducenti, e si somigliavano tanto! Luigi ne rimase incantato, ne fu entusiasta. Divenutone famigliare, compose subito e dedicò loro due cantate; l'esecuzione di questa musica, quasi dal Ricci improvvisata in casa loro, suscitò in lui un nuovo incanto, e tale che decise in cuor suo di amarla. Ma a quale dare la preferenza?... Sotto l'impero del Legislatore Profeta, le avrebbe sposate entrambe, ma.... Rivedendole continuamente, pare che gli occhi della Lidia l'avessero saettato di più, e si decise ad amare questa, accordando all'altra tenera ed affettuosa amicizia. Pure nel libro del destino era diversamente scritto.

Desideroso di essere utile e giovare a tutte due, cercò di proporle pel teatro di Odessa, dove anche egli, dopo il congedo di un anno ottenuto dal Municipio di Trieste, prese impegno di recarsi per comporre un'opera, che fu *La Solitaria delle Asturie*, libretto di Felice Romani già musicato nel 1838 da Carlo Coccia e nel 1840 da Mercadante, entrambi con non molto prospero successo.

Quest'opera non ebbe incontro di vero entusiasmo; ma i canti affettuosi e variati, l'espressione delle parole, la sveltezza dei passaggi, la disinvoltura degli accompagnamenti ed il sentimento musicale furono tali pregi che spinsero quel pubblico ad applaudirla e ad acclamarla molto. Furono primi ad ottenere gli onori del trionfo, dopo quelli meritati dal maestro, la Lidia dagli occhi affascinanti, che vi esordiva, ed il baritono Fiore. In Odessa avvenne un altro grazioso aneddoto, che il dal Torso narra anche inesattamente, dicendolo avvenuto a Parma, all'epoca del *Nuovo Figaro*.

Mi servirò, per narrarlo, d'un brano di lettera di Federico Ricci.

« Luigi, per non compromettersi in faccia al mondo e far vedere che alloggiava insieme con le due sorelle Stolz, avea combinato in modo che dalle stanze in cui egli dimorava, le sorelle erano affatto divise; ma avevano tra loro stabilito, per trovarsi facilmente insieme, un armadio senza fondo che mascherava una porta, e di là le Stolz venivano da Luigi, ed egli andava da loro. Avvenne un giorno che la prima donna che cantava in Odessa si recò, accompagnata dal marito, a visitare il maestro Ricci: una delle Stolz (probabilmente la Lidia) avendo intesa una voce di donna nelle stanze di Luigi, volle far la gelosa e sortì incollerita dall'armadio. Sorpresa generale di quelli che erano presenti (bel punto di scena per un libretto comico), collera di Luigi, imbarazzo di tutti che si guardavano l'un l'altro con istupore fingendo di non intendere l'imbroglio, che risolvè Luigi con una gran risata, alla quale fecero eco gli astanti. Tu vedi bene che siamo lontani dal romanzo creato dal Torso. Luigi è vero ch'ebbe delle relazioni in Parma; ma queste furono più nobili di quelle a cui dopo disgraziatamente si diede in preda ».

Prima di ritornare in Trieste, Luigi volle visitare Costantinopoli, in compagnia delle indivisibili Stolz.

Rappresentavasi allora a quel teatro di Pera il suo *Scaramuccia*, che molto piaceva. Egli v'intervenne una sera, e saputo la sua presenza in teatro, ebbe tali e tante ovazioni da quel pubblico che fu infine obbligato, in mezzo a festevoli grida, di mostrarsi ripetute volte sul proscenio. Nè qui si limitarono le sue soddisfazioni di amor proprio; poichè un giorno, passeggiando sul Bosforo colle belle Boeme e con pochi scelti amici, udì non lontano eseguire sulle pittoresche rive di quell'incantato golfo delle svariate

musiche militari, tratte dai più favoriti motivi delle sue opere. Era Giuseppe Donizetti, il fratello dell'autore della *Lucia*, che onorava così l'emulo del suo caro Gaetano. Poco lontano, i due maestri italiani incontraronsi, e con quale cordialità si fossero strettamente abbracciati, ognuno può bene immaginarlo. Il Donizetti, nella qualità di direttore della musica del Sultano, l'introdusse a visitare l'interno del palazzo del Gran Signore, ricco di quanto di più splendido può offrire l'Oriente.

Di lì a venti giorni, correva l'anno 1843, tutti ritornarono in Trieste. Luigi consacrò il suo tempo e le sue cure a scrivere *Messe* pel servizio di quella Cattedrale, ed in questo anno, invitato a comporre pel teatro di Torino, musicò in unione del fratello Federico l'opera *L'Amante in richiamo*, che questi andò a mettere in iscena, e che, quantunque venisse unitamente applaudita, non fece però il solito giro delle opere fortunate.

L'anno 1847 il Ricci, impegnatosi a scrivere per la Pergola di Firenze, compose il *Birraio di Preston* (1), ch'egli stesso andò a concertare e dirigere. Prima passò per Milano, per rivedere le ammaliatrici sorelle, già sulle mosse per Cremona ove erano impegnate a cantare nel carnevale. Preso con loro formale impegno di raggiungerle, partì per Firenze. Il *Birraio* ebbe esito felicissimo, e fu trovato lavoro di erudito maestro, pieno di leggiadri pensieri, bello, immaginoso, dettato in uno stile prettamente italiano; con canti corretti e forbiti, improntati piuttosto all'opera seria che al mezzo carattere; coi parlanti di vero genere giocoso, accompagnati da vivace e ben

nudrita istrumentazione; e con un finale sì bello e grandioso, da eccedere forse per ampiezza di forma e di concerto, le proporzioni del genere semiserio.

Pago il Ricci di tanto risultato, prese immediatamente la via di Cremona, dove passò incantevolmente parecchi giorni, tra le sollecitudini e gli omaggi che in tutti i geniali convegni gli venivano prodigati.

Ritornò in Trieste a disimpegnare le sue cariche e le sue particolari faccende. Avvertito dalle Stoiz come fossero state richieste per cantare nel teatro di Copenaghen, si assunse l'obbligo di scrivere per loro un'opera buffa, *Il diavolo a quattro*; ed in questo momento pare che la preferenza tra le due incominciasse ad averla la Lidia. L'opera fu composta, e le parti di donne vennero scritte in modo da fare egualmente brillare le fortunate gemelle.

Ogni cosa era conchiusa con l'appaltatore di quel teatro, quando, a rovesciare il tutto, venne improvvisamente la morte del Re di Danimarca, e poi la guerra fra i Danesi e quelli dello Schleswig Holstein, circostanza che fece tener chiuso il teatro.

La rivoluzione del 1848 apportò gran male alle arti in generale, ma molto più alla musica.

In quel breve periodo di generale sconvolgimento, poco si frequentarono i teatri, pochi maestri scrivevano nuove opere, ed i pubblici di tutti i paesi non volevano neanche sentirle, preoccupati e distratti come erano, non curanti di altro che della sola politica, che aveva assorbite, inebbricate e sconvolte le menti di tutti.

In questo stato di apatia arti-

(1) Soggetto, che nel 1838 venne posto in musica da Adolfo Adam per l'Opera Comica in

Parigi.

stica, Ricci si dedicò interamente alla musica chiesastica, e ne compose molta e pregiatissima.

La vita ritirata e monotona che egli menava, gli fece credere una necessità per lui la vita domestica di cui sentiva il bisogno, e lo disponeva a dare un addio a quella tumultuosa del teatro.

Preoccupatissimo sempre della bella Lidia, divenuta italiana per mente, per cuore e per la maniera di sentire e di amare, le propose di sposarla: proposta che venne immediatamente accettata, e con entusiasmo.

Ecco la data della totale separazione dei due fratelli Ricci. Federico dal bel principio mal soffriva le tendenze amorose oltremodo spinte del fratello per le artiste Boeme. Vi si opponeva sempre, e, con un certo risentimento, disapprovava l'andamento troppo libero e poco regolare di Luigi, il quale, nel campo dello scherzo, rideva dei timori di Federico e trovava puerili tutte le sue apprensioni. Ma dal momento che Luigi prese la ferma risoluzione di sposare una delle Stolz, alla sua volta egli prese quella di separarsi da lui, anche per mostrare agli amici ed ai conoscenti di entrambi che egli disapprovava siffatta inconsiderata determinazione. Mi ricordo che Federico disse a me ripetutamente come da quel punto cominciassero a vedere qualche cosa di tristo e di fatale nell'avvenire del fratello.

Intanto tra i fortunati sposi tutto correva a vele gonfie. La Lidia, non più fanciulla, ma donna dal cuore ardente e dagli occhi appassionati, era già la signora Ricci.

Dopo qualche tempo la Francesca sentiva il bisogno di unirsi alla sorella, e presto la raggiunse in Trieste, ove alloggiò presso di lei, facendo tutti e tre con la buona ed

affettuosa madre del Ricci una famiglia sola.

In questo tempo il nostro maestro volle esclusivamente dedicarsi a scrivere musica sacra; ma non conoscendo noi il genere di questi chiesastici suoi componimenti, crediamo non poter far meglio che riportare quanto il dal Torso scrisse sul proposito:

« La musica sacra era divenuta per lui lo studio di predilezione, tanto più ch'ei vedea la popolazione di Trieste salire di buon grado ed a frotte l'erta e faticosa via che mena alla vetusta basilica, per bearsi delle sue caste melodie. E molti, a certe feste, venivan di lontano per udirle. Era questa una prova più che evidente della loro eccellenza. Nelle opere d'arte primo giudice è sempre il popolo. Che valgono le ciaramellate dei teoristi se quelle opere sono dal popolo dannate?

« Alcuni attribuirono a versatilità d'ingegno il fatto che, mentre di questi tempi egli era il primo dei compositori di musica buffa, cogliesse pure invidiabili, anzi insuperabili palme nel campo della musica religiosa. Noi demmo al principio di questo libro ben più ampia ragione a quest'apparente anomalia artistica. Resta che ora si tocchi del carattere particolare di questa musica sacra. Il Ricci volle che il senso veramente divino delle note ritraesse il divino linguaggio dei libri sacri. Non si lasciò trascinare dalla sua fantasia, talvolta sbrigliata, a quei suoni ed a quei canti ch'era assuefatto a comporre per le scene; ma invece maravigliosamente la padroneggiò, dettando note più che mai adatte ad esprimere la forza ed il sentimento nelle sacre parole racchiuso. La sua musica sacra non pure è spoglia di quei motivi che richiamano spesso al pensiero le cose terrene, ma è

tutta maestà, tutta piena di quel canto dignitoso e devoto, che anziché distrarre la mente, la raccoglie a gravi concetti, e profondamente ci commuove. In essa nulla v'ha che suscita, anzi nulla che pur ricordi quella febbrile ebbrezza che agli esaltamenti trascina.

« Il Ricci aveva sopra tutti conosciuta quest'arte di riprodurre i canti tradizionali della chiesa colla novità delle forme delle moderne scuole musicali. In una parola, egli dispò alla musica sacra i progressi della scienza. Una prova ne sieno le ben venti *Messe* che, da lui composte, ora arricchiscono l'archivio della cappella nella Basilica di S. Giusto in Trieste. Queste sacre musicali composizioni fecero dimenticare le molte scritte dai maestri Rampini e Farinelli che lo precedettero, tutti e due rinomati. Soprattutto bella è la *Messa pastorale* da eseguirsi nel Natale. Essa è tutta melodia; un vero capolavoro d'un tipo, di una originalità unica: i suoi canti, improntati di novissima e caratteristica semplicità, sgorgano da un'ispirazione vergine, purissima da influssi terreni, tutta effusa in celestiali concetti. Altromagistrale lavoro per arte e sentimento religioso è la sua *Messa di Requiem*, commessagli ed eseguita per la prima volta il 2 marzo 1853 per l'anniversario di esequie imperiali: il canto e l'istrumentazione sono condotti con austerità singolarissima di forme, con gravità di accordi che spirano malinconia e fanno dei vari suoni, in essi maestrevolmente combinati, un' espressione fedele delle parole del mestissimo rito. Va specialmente notato il *Dies irae*, funerea lamentazione, che oltremisura ispirò il genio del Ricci. Ne' primi versi esce in un canto vivace con rapide mosse di violini, i quali tratto tratto appoggiati dagli istrumenti di ottone, muoiono insensibilmente con

tremuli di mirabile effetto, quasi i gemiti dell'anima che si prepara al gran giudizio; indi la tromba, luttuosamente squillando, pronunzia ed accompagna la voce del basso, che maestosa sollevasi nel silenzio al verso *Tuba mirum*, e s'accoppia, poco poi, con magico effetto, a quella del tenore teneramente commossa. E queste due voci che dominano già tutto quanto l'accordo funereo, non tardano ad essere suffragate dalla massa dei cantori; ed il canto procede allora dolentissimo sino alla fine, lasciando che ora la tromba ora l'oboe flebilmente ad esso qua e là si sposi per estinguersi poi insieme pianissimamente. Gli è questo un pezzo musicale di massimo effetto.

L'arrivo in Trieste nel 1849 del fratello Federico distolse il nostro maestro dalle severe salmodie, e ritornati così entrambi ad una fraterna unione, presero la risoluzione di comporre insieme una musica giocosa sopra un soggetto intitolato *Crispino e la Comare*. In questa, tra le fortunate fortunatissima opera, si fusero in uno le briose melodie, i vivacissimi canti, le squisite e ben calcolate armonie, ed i graziosissimi effetti che essi sapevano ritrovare negli svariati componimenti; e coll'arte che ambidue eminentemente possedevano, ne venne fuori uno spartito che ben può dirsi modello in questo genere di componimenti. Dato nel 1850 (11 marzo) al teatro s. Benedetto di Venezia, ebbe il più fortunato e splendido successo, e pari fortuna lo seguì sempre in tutta Italia, in America, in Parigi nel 1866, in Londra, Bruxelles e Pietroburgo.

Avendo molto parlato del merito di quest'opera tutt' i giornali musicali, e nei vari tempi essendo stati sempre concordi, crediamo che sarebbe inutile il venire sì tardi a farne accurata disamina. Il plauso che

essa, dopo trentatré anni da che vide la luce, da per ogni dove ancor riscuote, e la più luminosa dimostrazione del suo vero merito, e dell'effetto che costantemente produce in tutte le civili nazioni, ove non può certo mancare il gusto dell'arte.

Il Ricci fu invitato nel 1852 a comporre un'opera giocosa pel teatro Nuovo di Napoli, *La Festa di Piedigrotta* (1), scritta nel dialetto natio. L'argomento fu tratto, dal poeta Marco d'Arienzo, dalla festa che in Napoli con gran pompa si celebra nel giorno 8 settembre di ogni anno, e nella quale il nostro popolo, gridando, cantando, danzando e mangiando, si abbandona a ballorie e bagordi lungo le vie che menano al Santuario; il quale, per essere posto quasi all'imboccatura del-

l'antico traforo che nel volgo porta il nome di *Grotta di Pozzuoli*, vien detto della Madonna di *Piedigrotta*.

Alla proposta fattagli dall'impresario di quel teatro, egli rispose: « Ricevo con vera soddisfazione il grazioso invito di scrivere l'opera che mi proponete: questo patrio soggetto m'inebria e mi sorride tanto, che l'accetto come dire a bocca baciata, lo considero come cosa mia, e mi spremerò il cervello a far che riesca a vestirlo di musica che possa esprimere gli usi ed i costumi di cotesto popolo sì gaio, sì insinuante, affettuoso e ciarliero » (2).

Egli felicemente ottenne il suo intento; la musica riuscì così briosa, così piena di vita, di poesia, di

(1) Nel 1353, regnando in Napoli Giovanna I, secondo la leggenda, tre persone di luogo e di professione assai diverse, e distanti l'una dall'altra, ebbero una visione. La prima fu un monaco chiamato Benedetto che abitava a Santa Maria a Cappella, alla porta di Chiaia; la seconda, Pietro, un eremita che menava vita solitaria nella chiesa detta S. Maria dell'Idra, situata alla parte occidentale della grotta che mena a Pozzuoli; e la terza, una monaca a nome D. Maria, della famiglia reale di Durazzo, che viveva nel monastero delle dame domenicane; sito ove ora trovasi il castello dell'Uovo. La visione ingiungeva alle persone sopradette di edificare vicino alla grotta un tempio in onore della gran madre di Dio, e propriamente nel luogo, ove nei tempi andati era esistita una cappella che a poco a poco rimase infrequentata ed abbandonata e poi fu distrutta da tremuoti ed alluvioni.

Il popolo napoletano, inclinatissimo ad essequiare la Vergine, prestando intera credenza alla citata rivelazione, con voti, oblazioni ed elemosine diede principio nel 1353 a cavare le fondamenta di una seconda cappella nel luogo allora detto il borgo di Chiaia, e propriamente dirimpetto all'antica grotta, ed ivi fu trovata sotto terra la statua di una Madonna che probabilmente doveva appartenere alla vecchia cappella distrutta. Questa immagine è la stessa che al presente si venera, non più nella modesta cappella, ma nel tempio divenuto sontuoso col volgere dei secoli. La gente in gran folla accorre anche dai paesi limitrofi ad unirsi ai Napoletani, fin dalla vigilia e notte che precedono il dì della festa; ed anche i vicere ed i sovrani *pro tempore*, in gran corteo, circondati da un popolo festante, ed in mezzo alla soldatesca di diverse armi, rendevano più solenne colla loro presenza la pia e religiosa cerimonia. Dei Borboni che intervennero fu primo il re Carlo III di Spagna, e dopo lui il figlio Fer-

dinando IV. A questi succedettero i re dell'occupazione militare francese, e, dopo la restaurazione del 1815, Ferdinando I ed i suoi discendenti. Dal 1860 la festa è rimasta soltanto religiosa, e la parte civile governativa abbandonò qualunque sua ingerenza ed intervento di sorta (Vedi Egesio, Celano, Capaccio e G. Scherillo che su tali fatti scrisse una lunga ed erudita memoria).

(2) Ecco la lettera che poi scrisse ad Arienzo, quando questi gli inviò il manoscritto del suo lavoro.

All' egregio poeta signor Marco d'Arienzo.

« Caro poeta,

« Prima di rispondere, ho voluto leggere e rileggere la tua graziosa e bellissima commedia, e sono rimasto oltremodo contento; ma devi con me convenire che ho molto a studiare per ben condurre tutt'i pezzi concertati. Se lo dovessi dire quali sono quelli che più mi piacciono, dovrei parlarli a lungo; perciò ti ripeto che mi piacciono tutti, e ne sono rimasto contentissimo.

« Dal Maestro Moretti, che aveva pregato di darmi un'idea di tutta la Compagnia e dell'orchestra, nessuna risposta mi è ancora arrivata. Collo stesso ordinario scrivo all'illustre Mercadante, pregandolo di darmi un esatto dettaglio di tutto.

« Non posso decidere la mia venuta in Napoli, la quale mi sarebbe facile in primavera o in estate. Basta, vedremo, se mi riuscirà. Accetto l'offerta dell'impresario Musella sul pagamento del viaggio di andata e ritorno.

« Osservo che nell'esecuzione della commedia bisognerà della musica sul palcoscenico. L'impresa farà questa spesa?

« Osservo che si scritturano cantanti a tre mesi; se vi è un posto si potrebbe scritturare

belle immaginazioni, e di novissime melodie, che pur ora ricordano anche da lontano le notti di Mergelina, il cielo azzurro di questo incantato luogo che si chiama *Golfo di Napoli*.

In questa fortunatissima creazione, Ricci è stato poeta, pittore e sommo compositore. Ma nelle prime sere l'accoglimento fu tutt'altro che festosissimo, e per niente eguale al merito della musica; non per partito contrario o per malevolenza, perchè Ricci era dal cuore e dalla bocca di tutti amato e rispettato; ma prima per un po' di lungaggine, cui subito si riparò, e poi per le dicerie di pochi pedanti od invidiosi che non sanno trovare il bello se non nelle regole imparate a scuola. Le novità introdotte dal Ricci nella *Piedigrotta*, che da questi vennero giudicate licenze, non erano che il risultato della sua lunga esperienza, del suo gusto, del suo squisito sentire, e del progresso di quell'arte che lo rese vero maestro. L'aver fatto spesse volte di meno delle cadenze convenzionali nei pezzi capitali, il novello impasto dato ai pezzi concertati e d'insieme, la variata tessitura degli altri, ed una strumentazione in alcuni momenti tutta sua originale ed anche qualche volta strana ed azzardata, furono le principali colpe che i maestrucci gli addebitarono. Ma egli, con la coscienza del suo saper fare, sopportò coraggiosamente la dura prova, quasi avesse voluto dire per tutta risposta ai suoi avversari:

«mia cognata per prima donna, che io credo, si trovi ora in Napoli. Potrei così darle la parte di Rita. Parlane a Musella da mia parte (C)».

«Tutte le canzoni sono belle specialmente quelle al terzo atto, come pure il finale, il quarto atto ec. ec.»

«Mi dimenticava di dirti che il quintetto delle donne mi ha sorpreso, ma io, studiando, spero che mi riuscirà.»

(C) La cognata del Ricci, alla quale voleva affidare la parte di Rita nella *Piedigrotta* al

«Ora vi lascio abbaiare alla luna; ma dopo di me, gli altri che verranno faranno come me».

Sera per sera il cielo si diradò; l'opera fu a poco a poco capita e gustata, e crescendo sempre più nel successo, attrasse per 374 rappresentazioni consecutive un pubblico numerosissimo; ed io il posso dire, che, se non assistei a tutte le 374, per una buona metà di esse non vi mancai di certo. Ne faremo una breve ma accurata disamina.

Nel primo atto, dopo il coro di introduzione di genere popolare, o per dir meglio tutto napoletano, pel modo come il compositore è riuscito a scolpire al vero l'indole del nostro volgo tanto portato alle feste, viene un'aria di *Deucalion*, indi una graziosa ed elegante *serenata* per due voci *tenore e basso*, *Achille* e *Renzo*, istrumentata con quartetto pizzicato ad imitazione della chitarra e due flauti. La frase di questo bellissimo pezzo, oltre all'essere popolare, ha una tinta espressiva locale, che produce una gratissima impressione nell'animo di chi l'ascolta, e può dirsi veramente una *serenata* modello nel suo genere. Segue un quartettino e coro, ed entrambi formano la stretta dell'introduzione; ed abbenchè sia un poco lungo, e d'idee non nuove, pure pel brio che vi domina, non lascia di produrre un grazioso effetto. La *cavatina* di *Pollifemo* nel primo atto è un pezzo molto facile con idee popolari. Nel quartetto finale dell'atto primo con

«Caro poeta, mi hai dato molto da fare; ma la commedia mi piace interamente, e scriverò con piacere».

«Addio.»

«Trieste 4 ottobre 1851.»

«Amico affez.^o»

«Luigi Ricci».

modesto Teatro Nuovo, ora è nota come la celebre *Stolz*.

solì uomini, vi sono molte idee e molte ripetizioni. Se questo pezzo si accorciasse di una buona metà, diverrebbe piacevole ed abbastanza vivo e di buono effetto.

Nell'atto secondo, l'*andante* della cavatina di *Rita in fa minore*, ove notasi un graziosissimo *pertichino* affidato alla seconda donna, è bellissimo e produce grata impressione. La sortita di *Crezza* con *coro* è un pezzo di elegante fattura. Bello il parlante accompagnato dai violini sincopati, e soave la melodia del coro a bassa voce. Il quintetto finale dell'atto secondo può dirsi veramente una delle più belle pagine del Ricci: fattura magistrale, impasto armonico, distinto, fraseggio spiccato e sobrio, disposizione delle voci perfetta e degna davvero di un allievo educato alla grande scuola di Napoli; idee novissime, in particolare nella stretta in *mi maggiore tempo quattro due*, per la gradazione del colorito, che mette il brio in chiunque l'ascolta.

Aprè il terzo atto un piccolo *coro*, e dopo attacca subito la famosa *tantarella* con *coro*, forse la più geniale e la più voluttuosa delle moltissime finora composte: tipo vero di grazia e di eleganza. Le frasi sono nuove, caratteristiche, e di un brio tutto popolare, con una certa tinta melanconica, tutta propria di questo genere di componimento, ed è stramentata con gusto e bizzarria. Questo pezzo, che può dirsi creato di getto, è un piccolo capolavoro dalla prima all'ultima nota.

Per fare poi il contrapposto e come un *chiaro oscuro* per l'effetto del quadro, la *canzone e coro* che succede è poca cosa; però un'altra che le vien dopo per voce di tenore in *si bemolle quattro due* è

bellissima per spontaneità d'idee, di condotta non comune, ed in perfetto carattere: la ripresa della prima idea fatta dal coro dà molta vita al pezzo e produce grande effetto. La canzone del *cucurù, chichirichè*, ed il seguito che forma il terzo finale, possono chiamarsi piuttosto una sequela di scene popolari, che, se vengono ben rappresentate, non lasciano di produrre grato e piacevole effetto in Napoli, perchè serbano un certo carattere locale e delle forme e tinte tra noi convenzionali; e nessuno meglio del Ricci conosceva il carattere l'indole ed i costumi del nostro popolo. Le idee di tutto questo insieme non sono le più nuove davvero, e sono anche ripetute di troppo, il che produce un po' di lungaggine, senza la quale forse l'effetto sarebbe maggiore.

Il quarto atto non regge in paragone dei precedenti, sì per la soverchia lunghezza del pezzo di commedia, come per la povertà d'invenzione. Difettosa poi è la marcia militare in tempo *otto sei*, che meglio potrebbe chiamarsi *canzone popolare*. La frase viene ripetuta dalle parti principali sino al forte di tutto il *coro*, e così si chiude l'opera con languido effetto.

Ad onta di ciò, la musica della *Piedigrotta* è vivacissima, piena di brio e di forza comica ed adorna di quel patetico tanto insito al carattere dei Napoletani! Ed il fatto certo è che, dopo tanti anni da che fu composta, la senti sempre cantare dal volgo, è divenuta popolare, è il patrimonio di tutti, ed ogni qual volta si rappresenta nei pubblici teatri, la folla stivata accorre a sentirla e risentirla ed applaudirla, come se fosse il primo giorno della sua rappresentazione (1).

(1) Quest'opera, rappresentata nel dicembre del 1868 all'Ateneo di Parigi, non ebbe che un

meschino successo, come a me scrisse lo stesso Federico Ricci nella sua lettera del 5 gennaio

Oh! che bel trionfo per un maestro quando può scrivere un'opera come *Piedigrotta*!! Dopo tanta universale approvazione, chi più felice e più beato di lui?... Stimato, amato, carezzato e rispettato da tutti e dappertutto.

E pure, pochi giorni prima della sua dipartita da Napoli, fu assalito da una profonda malinconia, ch'egli voleva nascondere a tutti, ed anche a sè stesso; e dagli amici dimandato quale ne fosse la causa, rispondeva ignorarla, interamente ignorarla.

Ritornato in Trieste, lo spirito triste e melanconico, che costantemente l'aveva seguito lungo il viaggio, contro la sua natura e la sua volontà si era fatto padrone dell'anima sua.

Egli, se non per liberarsene, ch'è già lo credeva impossibile, ma per distrarsene alcun poco almeno, pensò che il meglio da fare era di ritornare alla cetra dei profeti.

« Rivenuto il Ricci a Trieste, soggiunge il Dal Torso, gli balenò tosto alla mente il pensiero di porre in musica anche tutte quelle parti dell' Ufficio della Settimana Santa che solevansi seguire in coro *a canto fermo*. Buona parte di questa fatica era già compiuta, non trattavasi che di raccogliere, connettere e rivedere. E quivi appunto tutti i suoi pensieri filosofici, non obliò mai

che il soggetto era tutto sacro, talchè non una nota fe' tralignare in leziosità teatrali, non un santo concetto rivesti colla canzone del mondo. I motivi or semplici e stringenti, or maestosi e gravi, spirarono la fragranza de' cedri del Libano, il dolore profondo dell'ultimo rito, e la mestizia inenarrabile del Calvario. La è questa una dotta musica, degna d'altissima lode, varia sempre, e sempre nondimeno uguale a sè stessa: dalla domenica delle Palme a quella di Pasqua si trae giorno per giorno con sempre nuove ispirazioni. Divisa in più parti, quelle si compiono l'una coll'altra, talchè se alle varie *Messe* di essa settimana santa, si aggiungano a lor luogo i canti corali, se ne ha un tutto perfetto, un libro, un poema di musica sacra. In sì onerosa fatica, non gli è mai venuta meno la musa dei sepolcri e della croce; anzi sembra che a misura che elaborava i vari canti, il suo ingegno vie più s'accendesse e pigliasse forza, l'immaginazione afferrasse nuovi prodigi, o vuoi che il pensiero spiccasse solitario e spoglio d'istruimentazione, o vuoi che da essa sostenuto, fuggendo il deserto dell'anima, si levasse pieno di colorito e d'espressione a vagheggiare ne'cieli una speranza. La prima volta che questa musica venne tutta quanta eseguita, fu nell'aprile del 1854, e

1870, della quale riporto il seguente periodo: « Anche invitato, non ho voluto assistere alle prove della *Piedigrotta*, prevedendo che le cose non potevano andar bene, anzi dovevano, come dispiacevolmente avvenne, andar male, malissimo. Figurati, mio caro Fiorino, che il poeta che tradusse l'opera nell'idioma francese, nella sua stranezza ha cambiato tutto il soggetto del libro!! sostituzione altro a piacer suo e togliendo così alla commedia il carattere ed il tipo nazionale, come l'avevano ideato e maestro e poeta, per cui l'effetto fu tutt'altro di quello che ognuno si aspettava. Il sig. Wilder, ch'è stato il manipolatore di tutto questo *pasticcio* di cattivo gusto, si permise introdurre nella stessa musica degli episodi fuori luogo ed affatto estranei al soggetto, che gran torto apportarono alla produzione. Di più fu commes-

so il vandalismo di un sol pezzo di musica farne due, ed empierà simili. Di poi dell'antico libretto ha lasciato tutto quello che doveasi togliere, cioè quei personaggi raddoppiati che parlano sempre a due (difetto per altro del libretto napoletano, che Luigi, d'accordo col poeta D'Arienzo, avevano diviso modificare), togliendo poi con poco giudizio ed a spesse del buon senso quello che lasciar si doveva, cioè il colore locale del dramma e la tinta di quei personaggi, tipo vero napoletano, perdendo così il cento per cento dell'effetto. Dopo subita una sì fatale trasformazione, puoi bene immaginare qual risultato poteva e doveva avere la povera *Piedigrotta*! Io che non volli assistere a nessuna prova, non ho visto lo scempio dell'opera che solo quando era impossibile 'salvarla dalla tremenda caduta ch'ebbe ».

tale profonda impressione ella fece nella popolazione accorsa ad udirla, che da quell'anno in poi nei mesti giorni di Passione le vaste e doppie navate della basilica di San Giusto riescono troppo anguste a capire i devoti.

« Il Ricci, sommo maestro nelle melodie dell' allegrezza, era maraviglioso nella musica sacra. Nel suo *Miserere*, che maestosamente elaborato non pur cede, ma vince quello del Zingarelli, in ciò almeno che senza allontanarsi dallo stile severo, arieggia a maggior melodia (1), udivi la pietà e la speranza piena di rimorsi del monarca peccatore; nel *Dies irae* vedesi il secolo dissolversi e non rimaner di esso che nudo e sepolerale il vero; nelle *Lamentazioni* di Geremia ti pareva ascoltare il diroccar le mura di Sionne, le strida delle madri che davano non latte ma sangue a spremere dalle loro poppe ai famelici bambini, lo stridere degli incendi, l'urlo disperato di un popolo che vuol cadere sotto le rovine della patria. Un sacro ribrezzo mi ricercava le vene, e le antiche volte di San Giusto, su cui già passarono ben quattordici secoli, mi pareano nella loro rozzezza più venerande e nella loro nudità più rispondenti all'agonia di un popolo che ora non ha più patria nè trono nè altare sulla terra ».

In questo tempo venne dal Ricci proposta l'istituzione di una scuola di canto ecclesiastico ed accademico, onde in essa venissero educati

quei giovanetti che poi dovevano eseguire le sue musiche sacre; e quantunque tutte le autorità municipali ed ecclesiastiche triestine concorressero d'accordo all'ottimo scopo e la scuola avesse già cominciato sotto favorevolissimi auspicii, pur nondimeno per basse invidie e pel latrare di meschini maestrucoli che per progetto volevano denigrare il Ricci, e per tante altre contrarietà, non si ebbero i risultati che dal Ricci si attendevano.

Tutte queste peripezie cominciarono ad alterare la sua salute, per altro non validissima e che depriveva ogni giorno di più. Egli erasi addossato moltissime fatiche superiori alle forze della sua età, non vecchia di anni, ma assai logorata da una vita tempestosa; perchè oltre gli obblighi che lo legavano al teatro, alla Cattedrale, alla sopradetta scuola che dirigeva, pure girava tutta la città da mattina a sera, da destra a sinistra, dando particolari lezioni. Il fratello Federico, nei tre mesi che in ogni anno aveva di vacanze in Pietroburgo e che veniva a passare in Trieste presso la buona madre e il fratello, restava addoloratissimo vedendo il suo Luigi in quella vita di fatica molto superiore alle sue forze.

In lotta continua col suo focoso carattere e coll'amor proprio di artista, sembrava oppresso da una mano di ferro che gli pesava sul capo, ed egli sentiva il bisogno di una divagazione. Propizia giunse quella dell'invito ricevuto di re-

(1) Mi permetta il Dal Torsò di non dividere punto la sua opinione, che rispetto, sul paragone e sulla preferenza che intende dare al *Miserere* del Ricci su quello dello Zingarelli. I paragoni sono per lo più odiosi, specialmente quando cadono sopra uomini di gran rinomanza e valore. Io conosco il *Miserere* del Ricci, che è indubitatamente un bellissimo componimento degno del suo nome. Quello dello Zingarelli però ha una riputazione mondiale, che da un mezzo secolo si mantiene costante, ed è superiormente bello per la sua brevità, ed in ultimo per

un'inappuntabile disposizione delle quattro voci, che producono un magico effetto; e quest'arte di disporre le voci, come tutti sanno, era uno dei pregi più eminenti dello Zingarelli. Potremmo però metterci di accordo col Dal Torsò, dichiarando due capitoli i due *Misereri* in questione; ma mettere quello dello Zingarelli al secondo posto, mel perdoni l'erudito autore delle *Memorie* di Luigi Ricci, non so proprio farlo, ad onta della stima ed ammirazione che io professo ed ho professato sempre per l'estinto amico.

carsi in Praga, ove nel giorno 6 luglio 1858 dovevasi solennizzare il cinquantesimo anno dalla fondazione di quel Conservatorio, dal quale nel periodo di mezzo secolo erano usciti tanti grandi artisti e celebri compositori.

Il Ricci, sapendomi in Venezia, donde anch'io doveva muovere per lo stesso oggetto verso Praga, mi scrisse una lettera affettuosissima, premurandomi di partire subito per raggiungerlo in Trieste e proseguire insieme il viaggio. Il mare tempestoso non mi permise di fare la traversata che dopo due giorni; appena arrivato in Trieste, mi recai all'indirizzo che mi aveva dato della sua abitazione e lo trovai partito per Vienna, ove lo raggiunsi la dimani, e lo rinvenni in compagnia dell'egregio maestro cavalier Lauro Rossi. Qual fu il contento di tutti e tre nel rivederci, abbracciarci, passare a rassegna tutta la nostra vita, dall'alunnato del Collegio sino a quel punto della nostra riunione in Vienna! Mi mancano le parole per farne esatta la descrizione. Irrequieto come era di sua natura, il Ricci volle affrettare di un giorno la sua gita a Praga per unirsi presto coi parenti della famiglia della moglie, che colà l'attendevano, ed insieme preparare, come quasi del paese, il conveniente pel nostro ricevimento. Il Rossi ed io lo raggiungemmo il giorno appresso, e lo trovammo alla stazione della ferrovia pronto per riceverci in compagnia del chiarissimo Giovanni Gordigiani, maestro in quel Conservatorio, fratello dell'illustre compositore dei Canti toscani, deputato colà per fare gli onori agli artisti italiani che vi si recavano.

Quella settimana trascorsa in Praga, e tutti e tre io dicevamo, fu una delle più bella e delle più felici del-

la nostra vita: eravamo sempre insieme, ricercati da tutti, tra le feste della circostanza, gl'inviti ai pranzi, ai teatri, alle accademie. L'essere in continuo consorzio coi più cospicui artisti di tutti i paesi, ivi convenuti, era cosa davvero da inebriare e far perdere la testa. Noi tre Italiani, e pel nostro facile conversare e pel brio del carattere meridionale, fummo, forse a confronto di quelli delle altre nazioni, i più festeggiati. Le più gentili signore facevano a gara per avere nei loro saloni, nelle loro feste, nei pranzi, nelle conversazioni, nelle passeggiate, ed anche nei privati convegni i tre Italiani. Il luogo più assiduo del nostro ritrovo era l'*Isola bella*, detta *Isola di Sofia* (1), ove le più distinte e le più cortesi padrone di casa, Maria Michel e Lorenza Doubek con la gentile figlia di costei Leontina, ci colmavano di favori affini di renderci più piacevole e gradito quel poetico soggiorno: favori che a noi giungevano più accetti pel modo affettuoso e sincero col quale le donne Boeme sanno offrire ospitalità a' forestieri. Ivi spessissimo si pranzava in mezzo ad un giardino sparso di fiori, circondato da un lago, da un ponte, da una cascata, in somma formante un insieme romantico di vero incantesimo, in compagnia di tante care persone di ambo i sessi, che per essere graziose con noi, ci parlavano sempre della bella Napoli che qualche anno prima avevano visitato, di Posillipo, di Sorrento, del Vesuvio ecc., non esclusi s'intende, i *maccheroni*; e tutti a bella posta colà riuniti per rallegrare la nostra presenza ripetevano a coro: « I tre Napolitani bastano essi soli a svegliare la freddezza boema, a tenere allegra una brigata ». Ed il caro Ricci rideva

(1) Essa si denomina *Sophien-Insel*, e preso un tal nome da che l'Arciduchessa Sofia fu ad

abitarla, ed è il luogo di delizie di quelle rispettabilissime dame.

a sganasciarsi, mangiava sempre, e non si saziava mai di godere della vita, quasi presago che breve doveva essere per lui. Quei pochi giorni vissuti in Praga furono una vera sospensione al malore che lentamente lo minava. Dopo otto giorni di questa incantevole dimora, terminate le splendide feste musicali, ognuno di noi riprese la sua via (1).

Il cavalier Rossi mosse il primo per Milano alla direzione di quel Conservatorio ch'era venuto a rappresentare in Praga; io per Dresda, continuando il mio viaggio artistico per la Germania; e Ricci per alquanti giorni rimase coi suoi di famiglia in Praga. Il giorno della mia partenza volle accompagnarmi sino alla stazione della ferrovia. Egli non era allegro come al solito, ma triste e taciturno; appoggiato al mio braccio, mi stringeva fortemente e convulsivamente la mano, ed assorto in una cupa melanconia, non rispondeva neanche alle svariate cose che per distrarlo io gli domandavo. Si dà il segnale della partenza. Io l'abbraccio con vera effusione di cuore, e gli dico: *Addio, addio, mio caro Ricci; a rivederci, e presto.* Egli, interrompendomi, risposemi: *E quando? e dove?...* poi si tacque un momento, e fisandomi mestamente riprese a dire: *Addio, Florino mio, noi non ci vedremo più...* L'ultimo abbraccio io l'eppi confuso colle sue lagrime. Povero amico mio!! il cuore glielo presagiva che non ci saremmo riveduti più mai: e forse anche gli presagiva che a quella stessa Praga, ove avea tanto goduto, dovea ritornare in ben diverso aspetto... demente!!

Di ritorno il Ricci in Trieste,

non si mosse più, divenendo sempre più triste e pensieroso, e trovando qualche sollievo alle sue sofferenze, o nella solitudine o nelle continue carezze che i suoi gli prodigavano. Un'idea fissa non l'abbandonava mai, e lo rendeva cupo taciturno. Egli guardava con dolore un'opera che avea composta da più tempo e che giaceva nel suo armadio quasi dimenticata: era, com'egli diceva, la sua composizione prediletta, l'ultimo parto del suo fecondissimo ingegno. Mille diverse idee gli frullavano per la mente, e sperava realizzarle tutte solo col far rappresentare il suo *Diavolo a quattro*. In questo stato di cose, si aprì nel maggio del 1859 in Trieste quel leggiadro teatro l'*Armonia*, con opera e ballo. Al Ricci si schiuse il cuore alla speranza; i suoi fervidi voti vennero appagati; egli ebbe finalmente il contento di vedere eseguita su quelle vergini scene l'opera per la quale nutriva tanta affezione, e che ebbe il successo più clamoroso, più entusiastico, la sera del 16 maggio 1859. Noi non possiamo entrare nei particolari di quest'opera, non conoscendola; ma, secondo il signor Dal Torso, vi sono profuse a larga mano « le idee musicali leggiadramente svolte, i concetti armonici benissimo immaginati e condotti, le melodie nuove e varie e diremmo anche soprabbondanti, poichè stante la eccezionale lunghezza del libretto dovette porre a lunga ed istancabile contribuzione la sua fantasia senza punto affiaccarsi. Ed è mirabile come il Ricci avesse potuto tanto egregiamente trar profitto da un libretto della fatta di questo *Diavolo a quattro*, che quella

(1) Non intendo come l'egregio signor Fétis, che per la stessa solennità era fra gl'invitati in Praga e spesse volte ebbe occasione d'incontrarsi con noi, abbia potuto dire che in quel tempo Luigi Ricci trovavasi già rinchiuso nel Manicomio, e che non Luigi, ma Federico fosse in quella città convenuto. È stato sicuramente

per poca memoria del fatto; ma si è qui dovuto far notare l'inesattezza per non dar motivo a far nascere dubbi in chi, nel leggere la nostra opera, ricordasse di avere altrimenti letto nella Biografia musicale del Fétis, che a buon diritto è tenuta in tanto pregio.

buon'anima di Gaetano Rossi gli avea posto tra mani. Sonvi intese scene musicate con comica vivacità maravigliosa; e d'arie, duetti, cori, ci è più del bisogno, tutti di un pregio sopra il comune. V'è un duetto grazioso per soprano e contralto di sicurissimo effetto, foggiato nella cabaletta su quello mirabile della *Semiramide* del Rossini; v'è un superbo finale, e perfino l'immane tarantella. In brevissimo, la è una musica pregevole d'assai, vittoriosa a studio di tutte le difficoltà dell'arte, ed ove scienza, immaginazione, novità e naturalezza si danno la mano » (1).

Ma per il Ricci fu fatale questo trionfo, e micidiali del pari gli furono le molte e ripetute acclamazioni ed ovazioni, le quali si rinnovarono tutte le sere, e l'obbligarono a presentarsi quasi in ogni pezzo al proscenio. Tali spontanee, unanimi e clamorose dimostrazioni produssero scosse tanto violente nel suo cervello, che alla quarta rappresentazione dell'opera, in una delle tante volte che venne chiamato al proscenio, quasi macchinalmente condusse per mano il figlio, presentandolo al pubblico, come volesse divider con lui gli applausi che gli si tributavano. Esaltato d'immaginazione, caldo della febbre del delirio, sotto una vecchiaia prematura, la sua ragione, sensibilmente, giorno per giorno, si alterava di più.

Vane riuscirono le attenzioni e le indefesse cure dell'arte salutare, anche solamente per mitigare in parte le sue bollenti esaltazioni. Il suo stato richiedeva assistenza di molte persone, e luoghi adatti ed i mezzi per usare alcuni rimedi all'uopo indicati, ed impossibili a praticarsi in case private; perciò fu dagli amici tutti e da' più cospicui personaggi

di Trieste consigliata la famiglia di collocarlo e presto, nel famoso manicomio di Praga diretto dal dottissimo professore Köstl. Il fratello Federico, che trovavasi a Pietroburgo, sollecitamente accorse in Trieste, donde insieme alla moglie e alla cognata Stolz, prendendo la più dura e dolorosa delle risoluzioni, ma necessaria, e la sola che restasse in quel miserando stato dell'infermo, trasse il povero Luigi nella capitale boema.

Ivi, nel triste asilo dei dementi, era affidato non solo alle cure, ma alle spontanee sollecitudini di tutti coloro che erano addetti a sorvegliare e ad assistere gl'infermi, e che volenterosamente vi si prestavano.

Nel bel principio, il male fatale sembrava arrestarsi e prendere un avviamento migliore; perciò si aumentarono lo zelo e le tenere premure di quel valentissimo direttore, cui balenava ancora una lontana speranza di poterlo salvare. Ma dopo qualche giorno, ricaduto in un letale abbattimento, e prostrato di forze com'era, minacciò pur troppo una prossima fine!

Il 31 dicembre del 1859, Luigi Ricci, alle ore 8 e mezzo a. m. cessava di vivere, — come Gaetano Donizetti, morto dieci anni prima per le stesse cause, e dello stesso male. Il povero Luigi, negli ultimi suoi anni, trovandosi in Trieste e presentando la sua prossima fine, sovente soffermandosi dinanzi al ritratto del Bergamasco che avea nel suo salotto, e contemplandolo a lungo, prorompeva in queste parole di dolore e quasi di disperazione: « Io finirò com'esso!!! »

I funerali in Praga furono modestissimi; non così quelli nella città di sua elezione, il 19 gennaio del

(1) Fu eseguita dalla Galli, soprano, dalla Lucioni Landi, contralto, dal Vincetelli, tenore,

dall'Olandi baritono, dal Ciampi, basso comico.

1860. Dal Teatro Grande prese le mosse il lungo corteo, ch'era formato da cento e cento poverelli dell'Istituto di beneficenza (riconoscenti al defunto che a loro vantaggio si era prestato in parecchi concerti), dagli artisti e coristi del teatro, dalla numerosa civica scuola di canto ecclesiastico, dai professori di orchestra, dalla militare banda musicale della marina, e da una straor-

dinaria moltitudine di cittadini, accorsi spontanei ad onorare la memoria d'un tanto uomo; i quali tutti, sfilando a due a due, vennero condotti dal maestro Rota, che li precedeva, alla cattedrale di sanGiusto.

Sulla porta maggiore della vetusta Basilica, messa a gramaglia e risplendente per numerose faci, leggevasi la seguente iscrizione dettata dal cavalier dottore Pietro Händler:

LUCE PERPETUA REQUIE ETERNA

A LUIGI RICCI

NAPOLETANO DI NASCITA

TERGESTINO DI ELEZIONE

IN OGNI GENERE DI ARMONIE PER MODI MIRABILISSIMI

COMPOSITORE E MAESTRO

MORTO LI XXXI DIC. MDCCCLIX

DI ANNI LIV

Nel mezzo della maggior navata, levavasi un superbo catafalco, a destra ed a manca del quale spiccava

la seguente iscrizione latina, scritta essa pure dal sullodato illustre archeologo:

ALOYSIO RICCI

PATRIA PARTHENOPE

DOMO TERGESTE

SACRORUM MODULORUM

IN BASILICA AD DIVI JUSTI M.

MAGISTRO EXPERTISSIMO

IN MUNERE DEFUNCTO

CONLEGAE IN MAGISTERIO

FIDICINES CORNICENSES CANTORES

JUSTA PARENTALIA

PERSOLVUNT

Dai quattro lati pendevan bandelle bianche, che vennero sostenute durante la funzione da' maestri Scaramella e Sawerthal e dagli istruttori de' cori Desirò e Bellon-din, mentre all' intorno stavano collocate le coriste vestite a bruno.

A celebrare la santa Messa si pre-

stò il Preposito, e vi assisteva il Vescovo con tutto il clero.

Dava al funebre rito lustro maggiore l'intervento del Podestà, di cospicue autorità governative e cittadine, e di strabocchevol numero di persone di ogni classe, convenute al pietoso ufficio.

Per tale luttuosa circostanza veniva saggiamente proposta, dal suo discepolo maestro Rota, che poi degnamente gli successe nella direzione della cappella, la bellissima *mesa* di requie del defunto; e concorse all'esecuzione i principali artisti di canto, i coristi e l'orchestra del Teatro Grande. L'esecuzione fu perfetta, ammirevole.

Fu anche felicissima idea del maestro Rota d'innalzare al Ricci nell'atrio del Teatro Grande un monumento che lo ricordasse ai futuri. La proposta venne accolta ed acclamata dalla deputazione del detto teatro e dal pubblico triestino intero. L'incarico di scolpirne il busto fu affidato al chiaro professor Ferrari; e quando venne inaugurato, fu tenuta un'accademia su quelle medesime scene ove, vivente, il maestro italiano aveva raccolto tanti allori. Il busto, dall'atrio trasportato sulle scene, e scoperto in mezzo ad una salva di unanimi ed interminabili applausi, venne coronato di lauri, e un coro numerosissimo di artisti e dilettranti scioglieva un bell'inno funebre, a cui successe un concerto di pianoforte, arpa ed armonio, sopra i motivi più favoriti del Ricci, composto dal sullodato maestro Rota, di bello e commovente effetto. I valenti e chiari artisti che si trovavano in Trieste, la Galletti Gianoli, la C. Poch, il Tombesi, il Monari Rocca e Luigi Fioravanti, eseguirono dei pezzi staccati, che resero la commemorazione più commovente e solenne.

Luigi Ricci lasciò due teneri figliuoli: Adelaide, vaga fanciulla di nove anni, e Luigi che ne contava meno, ma già mostrava molto ingegno per la musica.

Il Ricci non solo fu ottimo padre di famiglia, ma fu figlio affettuoso, e liberale ed amoroso fratello. Amò d'immenso amore la

madre, che dopo la morte del padre associò al suo destino: amò i suoi fratelli, e con ispecialità Federico, e dopo averlo assistito e guidato coi consigli e coll'esempio nell'apparare l'arte difficile del comporre, lo volle finalmente compagno nella gloria, scrivendo insieme delle opere degne di lode e di ammirazione, e tra queste la più fortunata *Crispino e la Comare*, che, come tutti sanno, da parecchi anni sta facendo il giro del mondo.

Il Ricci fu parimente generoso con gli artisti disgraziati e caduti in bisogno, che con delicati modi soccorreva, a tal punto che niuno arrossiva di presentarsi a lui, ed egli li mandava tutti consolati e contenti.

Luigi era bello della persona: aveva fronte alta, su cui pareva splendesse il genio: l'occhio nero, mobilissimo, scintillante; il portamento franco; gli atti, l'aspetto, tutto quanto da ispirato. Vestiva sempre pulitissimo, ma con certa originale sprezzatura artistica; barba e capelli genialmente incolti, non azzimati mai; un cappello di feltro bianco a larghe tese, qualunque fosse la stagione, ma che nella sua singolarità conferiva a quella bella figura qualcosa di distinto. Vederlo e non fissare in lui lo sguardo, come per simpatica attrazione, era impossibile.

L'umor del Ricci fu sempre gaio e vivace in gioventù: tale anche (salvo qualche divario) nell'età matura, se non che, negli ultimi anni, anche prima della sua gran malattia, più serie meditazioni lo facevano di tanto in tanto triste e pensieroso.

Il Ricci era adoratore dell'altissimo Rossini, di Bellini, di Donizetti e di Verdi; stimava Mercadante come gran contrappuntista, pratico piuttosto che scientifico. La musica che non gli andava a sangue era quella

di Pacini. Parlava con rispetto di Meyerbeer, ma prediligeva Mozart, e lo aveva per il più strenuo e saputo campione della Scuola Alemanna.

I suoi assennati giudizi non si aggravano soltanto intorno agli emuli, ma benanche si estendevano sugli ingegni che pullulavano ai suoi tempi, con più o meno vigoria, sul suolo d'Italia. Compiangeva nei giovani autori la smania d'imitare, anziché cercar di formarsi uno stile loro proprio; e ne biasimava oltre ogni credere le tendenze, e la smania continua di fare ognor più assordante l'istrumentazione.

Ebbe quattro egregi allievi: F. Bergher, A. Randegger, G. Rota ed A. Zelman. I primi due trovansi maestri a Londra, gli altri a Trieste.

Indipendente per natura, non amò mai il fasto nè la protezione dei grandi; e con quel sorriso che non gli mancava mai sulle labbra, diceva a tutti quelli che lo elogiavano e che gli consigliavano d'intitolare ai grandi qualche suo lavoro: « *I crachats* che questi potrebbero darmi valgono meno delle opere che io presento al pubblico per attendere da lui quella poca lode che merito. Egli n'è il padrone ed il vero giudice. Amo la gloria, però essa non deve essere nè serva, nè compra ». E perciò nè fasti, nè onorificenze, nè titoli annebbiarono mai la sua mente e quella sua sublime anima indipendente.

Conservò sempre, sino a che Idio non gli tolse il dono dell'intelletto, l'ammirevole sua naturale semplicità, la bontà di cuore, la spontaneità di maniere, di modi, di parole che lo distinsero, e che per tutta la sua vita formarono i pregi del suo carattere.

Amato e rispettato da tutti, era caro ai suoi stessi colleghi e rivali nell'arringa teatrale; modestissimo,

nel lodare gli altri, studiava il modo di esser dimenticato.

La Società filarmonico-drammatica di Trieste lo elesse a suo direttore. Per essa scrisse varie composizioni, che vennero eseguite con plauso da' suoi concittadini di elezione. Di queste a preferenza si ricordano tre bellissimi cori: uno dei *contrabbandieri*, robusto e marziale; l'altro un *brindisi* con un assolo di basso, animato, brillante e vivacissimo nella stretta; ed il terzo *La Pesca*, vero gioiello musicale, pensiero gentile espresso precipuamente da due voci di donne con coro d'accompagnamento, che con bello effetto s'intrecciano nella stretta che ha un elegante accompagnamento d'orchestra.

La Società musicale, che si era istituita nel 1850 e della quale egli era già socio onorario, avevagli offerto la direzione della medesima, a vicenda col maestro G. F. Lickl. Ma il Ricci, che cominciava a sentire un certo bisogno della vita privata, nella quale si concentrava dilettandosi in comporre musica sacra, genere a cui ormai si era in tutto e per tutto esclusivamente dedicato, con garbati e gentili modi ne declinava l'onorevole offerta, e la Società, che si credeva lusingata dalla presenza dell'illustre maestro, con istanze e premure lo pregava che acconsentisse almeno d'intervenire nelle grandiose accademie e nei geniali convegni: cosa che egli faceva anche di rado, perchè non amava che pochi amici intimi riuniti in sua casa, e voleva vivere solo per la famiglia e per l'educazione musicale dei suoi figliuoli che idolatrava, non meno che per gli obblighi della Cappella e del Teatro Grande, cariche ambedue che negli ultimi tempi gli erano divenute pesante ed increosciose.

Scopo principale del Ricci, meno

un solo momento di aberrazione quando scrisse *Le Nozze di Figaro*, è stato quello di conservare all'Italia la vera fisionomia della sua musica nazionale. Rendere l'immagine della vita del popolo: ecco l'intento precipuo dei poeti e dei maestri della musica comica, e per questo egli ottenne meritamente distinto posto nell'arte.

« La musica teatrale del Ricci (dice il Dal Torso) è tutta figlia del genio, tutta d'un'impronta affatto naturale: non artifici, non calcolo: non servilità convenzionali, non forme stiracchiate, non ritmi stentati, essa ti pare scritta senza fatica, senza pena, ma proprio di getto, come un frizzo di piacevole e pronto parlare, quasi sempre eguale a sè stessa dal principio alla fine, sempre gaia e festevole, sempre appropriata alla parola ed al soggetto. Vero conoscitore delle voci e del canto, non trascinò mai colle sue note l'attore al grido. Incredibile era la sua facilità nello scrivere i *parlanti*. E quanta varietà in essi! quanto felice l'imitazione del naturale mormoreggiamento del conversare! quanto ben ritratti i tafferugli, i tumulti, e quasi dico le mattie della vita popolare! Nella sillabazione del canto egli era poi inappuntabile, vero e squisito maestro. L'istrumentazione del Ricci sentiva del fare spontaneo, non meno che il concetto musicale: essa era sempre briosa, e quello che oggi più importa, non assordante mai. Il quartetto degli strumenti d'arco veniva da lui trattato in modo mirabile, tuttochè non fosse, o pare che non volesse mai essere e mostrarsi uno scrittore teorico di prim'ordine. In ogni sua cosa sfuggiva con istudio assiduo la mostra della teoria ».

Fra' pezzi migliori della produzione artistica di Luigi Ricci, possiamo ricordare: il terzetto dello

Scaramuccia, quello della *Chiara*, quello degli *Esposti* e l'altro del *Chi dura vince*; il quintetto del *Nuovo Figaro*, quello degli *Esposti*, quello del *Chi dura vince*, e quello di sole donne della *Piedi-grotta*; il duetto della *Chiara di Rosenberg* e quello delle *Nozze di Figaro*; il rondò del *Colombo*, quello dello *Scaramuccia*, e quello degli *Esposti*.

Al Ricci si può addebitare poca cura di emendare i suoi lavori dopo averli compiuti, perchè egli diceva essere per lui improba fatica rivedere, ritoccare e ritornare sul fatto, che pure molte volte avea bisogno della lima; ecco perchè alcune delle sue opere sembrano piuttosto abbozzate, che spartiti studiati e compiuti.

Altro difetto, l'abuso dei tempi dispari, dei motivi di valzer, ec. ec. ad onta però che molti di questi abbiano avuto successo di voga.

Qualche volta gli si addebitava ancora la monotonia, per la poca varietà del modulare, non che lo stile piuttosto triviale e trascurato; ed in questo difetto inciamparono molti maestri napolitani che scrissero opere giocose. Altri pretesero che soventi eccedesse in ripetizioni, e queste soverchiamente prolungate; ma per chi scrisse tanto, quanto egli scrisse, è facile il ripetere se stesso, ed alcune volte anche gli altri.

Egli, sebbene ligio ai severi principii della scuola ove venne educato, pur nondimeno camminava coi progressi che l'arte faceva tutti i giorni, conservando però nel suo stile il carattere di semplicità, di naturalezza, che lo portava a coltivare il canto ed il parlante libero e sciolto, sfuggendo sempre i complicati e chiassosi accompagnamenti. Giacchè intendeva il vero bello nella semplicità e nella chiarezza.

La scienza, come l'intendono i

pedanti, certo non brilla nelle sue composizioni, ove si scorge la facilità di fare, la spontaneità delle melodie, la bella disposizione delle voci, un'orchestrazione bizzarra, originale e tutta sua propria, una certa novità nelle forme, la fantasia che non gli viene quasi mai meno, specialmente nell'opera comica, e finalmente l'arte di trarre sicuri effetti, figli delle situazioni sceni-

che e dell'espressione delle parole: ed è perciò che, a giusto titolo, venne chiamato il poeta del popolo ed il maestro della musica più scrupolosamente nazionale.

Nel genere semiserio e giocoso, sempre che se ne eccettui Rossini, dopo Donizetti viene Luigi Ricci, il maestro di maggior rinomanza nella prima metà di questo secolo.

I. Composizioni di Luigi Ricci esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *L'Impresario in angustie*, opera buffa in due atti, Collegio di San Sebastiano 1832, riprodotta in San Pietro a Majella, 1835.
2. *La Cena frastornata*, opera semiseria in due atti, Teatro Nuovo, autunno del 1824.
3. *Aladino*, opera semiseria, Teatro Nuovo, 1825.
4. *Il Diavolo condannato a prender moglie*, opera semiseria, Teatro Nuovo, 1827.
5. *La Lucerna d'Epitteto*, opera semiseria in due atti, Teatro Nuovo, carnevale del 1827.
6. *Ulisse*, opera seria in due atti, San Carlo, 1828.
7. *Amina o l'Orfana di Ginevra*, opera semiseria in due atti, Roma, Teatro Valle, autunno del 1829.
8. *Chiara di Rosemberg*, opera semiseria in due atti, Milano, Teatro della Scala, 1831.
9. *I due Sergenti*, opera seria in due atti, Milano, Teatro della Scala, autunno del 1833 (riprodotta al Fondo al 1840).
10. *Chi dura vince* o *La Luna di miele*, opera semiseria in due atti, Roma, Teatro Valle, in dicembre 1834 (riprodotta al Fondo nel 1843).
11. *Eran due ed or son tre*, ovvero *Gli Esposti*, opera semiseria in due atti, Torino, Teatro di Angennes, estate del 1834.
12. *Il Colonnello*, opera giocosa in due atti (di Luigi e Federico Ricci), Fondo, 1835.
13. *Il Disertore per amore*, opera semiseria (di Luigi e Federico Ricci), Fondo, 1836.
14. *Il Birraio di Preston*, melodramma in tre atti, Firenze, Teatro della Pergola, 1847 (riprodotta al Teatro Nuovo nel 1854).
15. *Piedigrotta*, opera semiseria in quattro atti, Teatro Nuovo, 1852.
16. *Crispino e la Comare*, opera semiseria in quattro atti di Luigi e Federico Ricci, Venezia, 1852 (riprodotta al Teatro Nuovo nel 1853).
17. *Partenope*, cantata.
18. *Credo* a tre voci con orchestra.
19. *Litania* per due soprani e basso con organo.
20. Terzetto nell'opera *Dopo sette anni* di varii autori.
21. *Si cari e fidi accenti*, aria per soprano con coro.

H. Altre menzionate in diverse biografie.

1. *Colombo*, opera seria, Parma, primavera, 1829. — 2. *Il Sonnambulo*, opera semiseria, Roma, Teatro Valle, 1829. — 3. *L'Eroina del Messico o Fernando Cortez*, Roma, Teatro Tordinona, 1830. — 4. *Annibale in Torino*, Torino, 1830. — 5. *La Neve*, Milano, Teatro della Canobbiana, 1830. — 6. *Il Nuovo Figaro*, Parma, 1832. — 7. *Un'avventura di Scaramuccia*, Milano, Teatro della Scala, 1834. — 8. *Chiara di Montalbano*, idem., 1835. — 9. *La Serva e l'Ussero*, farsa, Pavia, 1835. — 10. *Le Nozze di Figaro*, Milano, Teatro della Scala. — 11. *L'Amante di richiamo*, musica di Luigi e Federico Ricci, Torino, Teatro d'Angennes, 1846. — 12. *Il Diavolo a quattro*, Trieste, Teatro dell'Armonia, 1859. — 13. *I Controbandieri*, coro con orchestra. — 14. *Il Brindisi*, coro, idem. — 15. *La Pesca*, coro idem. Questi tre cori furono scritti tutti e tre per la Società Filarmonica di Trieste. Venti Messe, tra le quali una in *Pastorale*, una di *Requie*, e più tutto il servizio chiesastico dalla Domenica delle Palme sino alla Pasqua di Risurrezione, che coi canti corali analoghi formano un insieme perfetto.

MICHELE COSTA

Nacque in Napoli il dì 3 febbraio 1806 da Pasquale Costa, discepolo di Leonardo Leo e scrittore di musiche sacre che faceva eseguire nelle diverse chiese di Napoli, e da una figlia di Giacomo Tritto a nome Rosa. Bambino ancora, mostrava le più belle disposizioni per la musica, e dal padre ne imparò i principi e la modesta maniera di sonare il cembalo, come in quei tempi si usava. La vocazione decisa che il giovanetto mostrava per la bell'arte ed i giornalieri progressi che in essa faceva, determinarono il padre a farlo aggregare alle scuole esterne del Collegio di Musica allora residente in San Sebastiano; ove, in uno degli esami annuali, ottenne di essere ammesso nel Collegio Convitto a posto gratuito. Entratovi, si dedicò da prima allo studio del *partimento* sotto la direzione di Giovanni Furno, e quando ne fu al caso, cominciò a studiar contrappunto col suo avo materno Giacomo Tritto.

Dopo qualche anno, passò nella scuola dello Zingarelli per perfezionarsi nella composizione. Imparò il canto sotto la savia scorta di quell'egregio Girolamo Crescentini, del quale divenne uno dei prediletti allievi. Nel 1824 scrisse, per la monacazione della signora Raffaella Amatucci, una Messa per quattro voci con orchestra che riuscì gra-

data al pubblico. Scrisse, pel teatro del Collegio, l'operetta intitolata il *Sospetto Funesto* nel 1826, ed una seconda nell'anno appresso, *Il Delitto punito*, le quali, eseguite dai suoi stessi compagni, ebbero entrambe felice successo. Poi, per le musiche che il Collegio aveva obbligo di dare in alcune chiese di Napoli, scrisse un *Dixit Dominus* per quattro voci e tre Sinfonie a grande orchestra. Invitato dall'impresario del teatro Nuovo a comporre un'opera semiseria, scrisse *Il Carcere d'Idegonda*, che nel 1828 ebbe felice incontro. Continuando sempre ad essere alunno del Collegio, fu chiamato dall'impresario Domenico Barbaja a scrivere pel teatro di S. Carlo un'opera in due atti, *Malvina*, che fu rappresentata nel gennaio del 1829. Il pubblico, per incoraggiarlo, non gli fu avaro di lodi e di plausi, perchè sperava molto nell'avvenire del giovane maestro.

Nella biografia di Zingarelli accennammo come e perchè il vecchio maestro inviasse il suo allievo a Birmingham. Il Costa, benchè giovanissimo e quindi non ancora esperto per dirigere le importanti ed imponenti masse di quanti erano gli esecutori cola radunati, senza neanche conoscere la lingua, col semplice suo ingegno per guida, seppe

si bene interpretare la grave composizione del suo dotto maestro e trovarvi gli effetti di colorito, che ne risultò un'esecuzione sì finita ed un insieme sì perfetto, da riscuotere le dimostrazioni più entusiastiche di gradimento. Dopo Birmingham si decise a prendere stanza a Londra; e recatosi colà, pubblicò varii pezzi per camera, fra i quali il quartetto *Ecco quel fiero istante*, composto espressamente per la Corte, che fu eseguito dalle celebri Pasta e Malibran, non che da Rubini e Tamburrini, ed ebbe successo di voga, che si prolungò per molti e moltissimi anni ne' concerti musicali, che si davano in tutte le principali città della Francia, dell'Inghilterra e della Germania.

Il Costa, divulgatosi a poco a poco il suo valore artistico, e fatosi evidente per la perfetta esecuzione di Birmingham quanto valesse come direttore d'orchestra, venne da M. Laporte, impresario del teatro Italiano detto della Regina, invitato ad assumerne la direzione ad onorevolissime condizioni; e diede non dubbie ma luminose prove del suo ingegno e del suo valore nel dirigere le più difficili esecuzioni musicali.

Nel 1837 volle riprendere la carriera di compositore teatrale, e per aver in ciò più probabilità di riuscita, pensò di recarsi a Parigi, ove scrisse per quel Teatro Italiano l'opera seria in tre atti *Malek-Adel*, eseguita dalla Giulia Grisi, dall'Albertazzi, da Rubini, Ivanoff, Tamburrini, e dal Lablache (1). Trovo

scritti pareri diversi intorno a questa musica, ma debbono tutti cedere al giudizio che contemporaneamente ne diede l'egregio maestro Carafa, in una lettera da lui diretta al maestro Carlo Conti e della quale fin d'allora io trassi copia. La lettera è la seguente:

« Mio caro ed amato Carlo,

« Mi brilla il cuore nel doverti annunziare il fortunatissimo esito della musica di Michelino, che si è data per la prima volta sabato scorso 14, a questo Teatro Italiano. I requisiti che hanno accompagnato il felice esito sono stati: la bella e dotta musica (punto essenziale), la perfetta esecuzione dei cantanti (fortuna pei maestri), ed il pubblico giusto e conoscitore. Lo spettacolo comincia con una bella introduzione, dove Lablache, in abito di Vescovo Cristiano, canta una cavatina piena di energia — Applausi — Segue un piccolo coro di donne con una graziosissima romanza della signora Albertazzi — Applausi — Dopo, un coro di Arabi che precede la cavatina di Rubini — Furore — Duetto fra Rubini e la Grisi — Così, così — Si è trovato questo pezzo un po' troppo lungo e di non molto effetto. Per testa del primo finale vi è un gran bel duetto fra Ivanoff e Tamburrini, ed è stato applauditissimo. Un largo assai ben fatto ed una stretta di un effetto esaltante chiudono il primo atto. L'assieme di questo primo atto è stato trovato un po' freddo, a causa del libretto che non of-

(1) Nel mese di marzo di questo corrente anno 1833, il Costa faceva dono a questo Archivio della partitura autografa del *Malek-Adel*, in due volumi splendidamente rilegati; e vi premetteva questa notizia « Quest'opera del *Malek-Adel*, da me composta e di mia mano scritta, fu rappresentata per la prima volta sul teatro italiano di Parigi (*Salte Favart*) nel 1837. Dopo l'incendio che distrusse quel teatro, la mia par-

titura fu rinvenuta quasi per miracolo, sotto que' rottami ancora fumanti, sbruciata ed in parte consumata dal fuoco. Pregato dal mio amico il comm. Francesco Florino di far dono al Real Collegio di musica in Napoli di un altro mio manoscritto, ho rallezionato novellamente questo spartito e con piacere lo offro al tanto rinomato Archivio del Collegio. — Londra, il 20 marzo 1833. — M. COSTA ».

fre alcuno interesse. Il secondo atto comincia con un coro di congiurati ed aria di Tamburini, ch'è stata assai applaudita. Siegue un gran bel duetto fra l'Albertazzi e Tamburini che il pubblico ha fatto replicare. Dopo questo duetto viene una interessantissima preghiera della Grisi vestita da Monaca, a cui siegue subito un duetto fra lei e Rubini, e mentre quest'ultimo cerca di strapparle il giuramento di seguirlo, sopraggiunge Lablache, interrompendo il giuramento, pronunciando con un'enfasi tutta sua: *Qual giuramento fai?... Mio caro Carlo, l'interesse di questo punto di scena è da paragonarsi, per dartene idea, a quello del terzetto dell'Esule di Roma del Donizetti. Tutto contribuisce all'effetto di questo grandioso pezzo, ed il pubblico, che difficilmente s'inganna, una coi cantanti ha chiamato il compositore sul proscenio. Con questo terzetto finisce il secondo atto. Il terzo atto principia con un coro di Pellegrini, e siegue una gran scena ed aria della Grisi — Furore — Dopo, viene un'altra scena ed aria di Rubini, in mezzo della quale si ode un canto religioso con accompagnamento d'organo: la cabaletta di questo pezzo ha fatto rivoltare il teatro; gli urli e gli applausi del pubblico sono arrivati alle stelle, ed hanno domandato la replica, dopo la quale si è chiamato fuori il maestro, assieme alla Grisi e Lablache.*

« Eccoti, mio caro Conti, l'esatto racconto dell'accaduto. Godi come me del trionfo del nostro Michellino, e non lasciarti di voler bene al tuo amico — MICHELE CARAFA ».

Ritornato in Londra, si dedicò interamente a musicare un dramma tratto dalla tragedia dello Schiller, *Don Carlos*, sopra parole espressamente scritte a sua dimanda e premura dal chiaro poeta Leopoldo Tarrantini. Le novità musicali, scris-

sero i giornali di quel tempo, il carattere drammatico, ed il colorito locale, facevano forse notevole difetto in questa musica, che non ha mai varcato le sponde del Tamigi; per nondimeno, pel tempo che si eseguì in Londra, piacque sempre e venne giudicata dagli intelligenti, se non nuova per l'invenzione e l'ispirazione, pure maestrevolmente elaborata e scritta.

Morto Laporte, M. Lumley subentrò come impresario, e dopo alcuni anni essendo sorte quistioni fra Lumley e Costa, il fu Giuseppe Persiani profitto di quella opportunità per formare un nuovo Teatro Italiano a Covent-Garden, che fu chiamato *Royal-Italian-Opera*, e destinò Costa con poteri assoluti alla direzione musicale. Nella lotta di questi due teatri, la riputazione già stabilita del Costa si sviluppò in modo che fu universalmente proclamato celebre direttore d'orchestra.

Nel 1855 scrisse un grande oratorio, *Eli*, ed altro grandioso del pari ne compose, il *Naaman*, coronati ambidue della favorevole pubblica approvazione come opere degne di un gran maestro e dottamente scritte. Ed anche qui, per conciliare il dovere di storico esatto con la prudenza che mi sono imposta riguardo ai compositori viventi, mi limito a trascrivere l'esordio e la conclusione di un articolo riportato nella *Gazzetta Musicale* di Napoli, anno IV, n. 38, 22 settembre 1855, sull'oratorio intitolato *Eli*.

« Birmingham, 29 agosto 1855.

« Nove anni or sono, in questo preciso giorno, un grande evento aveva luogo in Birmingham, ed il Mondo Artistico-Musicale veniva arricchito di un capolavoro. Intendo dire del grand'oratorio *Eli*, che il celebre Mendelssohn aveva espres-

samente composto pel *Festival* musicale di questa città e s'era recato a dirigere in persona. Quest'oggi un evento non meno importante compivasi nella città stessa, nella medesima gran sala municipale dei concerti, in simigliante occasione ed allo scopo identico. Un nuovo oratorio, intitolato *El*, composto dall'egregio e rinomato maestro Michele Costa sopra parole in idioma inglese del signor William Bartolomy, veniva per la prima volta eseguito dalla straordinaria ed imponente massa orchestrale e strumentale, che rende questo *Festival* il più grandioso del mondo. L'assemblea radunatasi per assistere a quest'interessante avvenimento, componevasi di circa 1800 persone. Tutte le principali notabilità letterarie ed artistiche, e molte nobili famiglie della più alta aristocrazia residente in Londra, accorsero in folla a prendere parte a questa festa, che tale sotto ogni rapporto può chiamarsi. Il ricevimento fatto al nuovo lavoro del maestro Costa fu davvero trionfale, ed al certo nessun compositore potrebbe ambire a più grandi onori di quelli prodigatigli questa mane. Al suo primo presentarsi in orchestra, e pubblico ed artisti lo salutarono con fragorosi e prolungati applausi, che si ripetono alla fine della prima parte dell'Oratorio ed al principio della seconda, quand'egli ritornò al suo posto. Le dimostrazioni però ch'ebbero luogo dopo terminato interamente l'Oratorio, sono alla lettera indescrivibili. Le signore sventolavano i loro fazzoletti, gli uomini agitavano i loro cappelli e gridavano a piena gola, in modo che l'eguale rumore di rado si sente nei teatri e non mai nelle sale de' concerti d'Inghilterra, in particolare trattandosi di musica sacra.

« L'orchestra ed il coro s'unirono unanimi all'uditorio con un en-

tusiasmo senza pari, gli uni battendo gli archi sul rovescio dei violini, gli altri imitando il pubblico col'agitare all'aria i fazzoletti, i cappelli, le proprie parti della musica, ed acclamando il Costa senza risparmio dei polmoni, che pure avevano esercitati per tre ore intero. Costa era visibilmente confuso e commosso a tanto spontanea e rumorosa ovazione, e questa giornata resterà memorabile e gloriosa non soltanto nella sua biografia, ma ben anche nei fasti musicali dell'Inghilterra, che non ricordano sinora alcuno esempio consimile. . . .

« Costa è il primo italiano, il quale, senza temere la competenza formidabile d'un Haydn, d'un Mendelssohn, s'avventurasse in tale scabroso aringo. Egli n'è uscito completamente vittorioso, e l'immenso onore che gliene ridonda è puranche onore e gloria nostra. Per amor nazionale ed artistico adunque dovrebbero cercare ogni mezzo, onde in degno ed efficace modo venisse riprodotto anche fra noi questo tanto encomiato lavoro dall'esimio discepolo dello Zingarelli — A. R. ».

Compose anche una gran cantata intitolata *The Dream* (il Sogno), nel 1858 per il matrimonio della Principessa Reale d'Inghilterra col Principe Reale di Prussia; ed un'altra nel 1863 per il matrimonio del Principe di Galles con la Principessa Alessandra di Danimarca, intitolata *Ethelberga*.

Il Costa è tenuto in conto di ottimo accompagnatore al pianoforte: è direttore inappuntabile dei famosi *Festivals* che si danno nel Palazzo di Cristallo in Londra ed in tutte le principali città dell'Inghilterra, come dei concerti di state a Corte ec. ec., è maestro di canto della Regina Vittoria, e lo fu del Principe Alberto mentre visse, come pure della

Principessa Imperiale di Germania. Costa non solo ottenne cittadinanza inglese, ma la regina, per ricompensarlo de' servizi resi e che rende tuttavia all'arte musicale, si degnò graziosamente conferirgli il grado di Cavaliere de' tre Regni Uniti, che gli dà un titolo di nobiltà, e ora chiamasi: Sir Michael Costa.

Nel 1867, in occasione della visita del Sultano in gran gala al teatro di Covent Garden, Costa compose un Inno in sua lode. L'Imperatore Ottomano, essendone rimasto molto compiaciuto, ne accettò la dedica, e lo decorò dell'ordine del Medjidîé.

Nel 1868, essendo stato chiamato a Stoccarda per dirigere il suo ora-

torio *Eli* che fu eseguito in presenza di tutta la famiglia Reale, il Re del Wirtemberg volle personalmente congratularsene e si degnò conferirgli l'Ordine Reale di Federico.

Nel 1869, invitato dalla famiglia Reale di Prussia a recarsi a Berlino, compose un Inno espressamente pel natalizio del Re (ora Imperatore di Germania); il quale, dopo averlo fatto ripetere tre volte, ne gradì la dedica, e gl' inviò lo stesso giorno, per mezzo del suo Ciambellano, l'ordine illustre dell'Aquila Rossa di terzo grado.

Costa ha pure altre decorazioni cavalleresche, che per brevità tralasciamo di enumerare.

I. Composizioni di Michele Costa esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *Idegonda*, melodramma semiserio in due atti, Napoli, Teatro Nuovo, 1827.
- (*) 2. *Malvina*, dramma serio in due atti, Napoli, Teatro S. Carlo, 1829.
- (*) 3. *Malek-Adel*, opera seria in tre atti, Teatro Italiano in Parigi, 1837.
4. *Naaman*, oratorio in due parti, composto espressamente pel Festival di Birmingham, 7 settembre, 1864.
- (*) 5. *Messa* a 4 voci e grand'orchestra in *la* modo minore.
6. *Eli*, oratorio a grande orchestra.
7. Detto con accompagnamento di pianoforte.
8. *The Dream*, serenata a grand'orchestra scritta per le nozze della Principessa reale d'Inghilterra col Principe Federico Guglielmo di Prussia.
9. Detta con accompagnamento di pianoforte.
10. Inno a grand'orchestra per l'Imperatore di Germania.
11. Detto con accompagnamento di pianoforte.
12. Antifona battesimale per soprano contralto e coro con organo.
13. Offertorio *Date sonum* per basso e coro con organo.
14. *Ecco quel fiero istante*, quartetto a canone con pianoforte.
15. *Notte che attristi e piaci*, notturno a 4 voci, id.
16. *Vanne a colei che adoro*, terzetto a canone, id.
17. *Non è la vaga rosa*, terzetto id.
18. *Pur nel sonno*, notturno a due voci, idem.
19. *Dall'asilo della pace*, aria scritta per la Grisi nell'opera *L'Assedio di Corinto* di Rossini, id.
20. *Dolce calma, oh Dio*, aria scritta per Tamburini nell'*Agnese di Päer*, id.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. Cantata scritta ed eseguita nel teatrino del Collegio, in onore del governatore dello stesso, Cav. Francesco Saverio de Rogati, 1825.—2. *Il Sospetto funesto*, opera semiseria, eseguita nel teatrino del Collegio dagli alunni dello stesso, 1826.—3. *Il Delitto punito*, opera idem, Napoli, 1827.—4. *Dixit Dominus* per quattro voci.—5. Quattro Ariette e due Notturmi per quattro voci con accompagnamento di pianoforte — 6. Tre Sinfonie a grande orchestra, in *do* modo maggiore; altra in *re* modo maggiore, ed altra in *mi* bemolle modo maggiore.

GIUSEPPE CURCI

Non è soltanto una gran valentia come maestro compositore che può dare diritto ad un posto in questa nostra opera; ma anche tutte le altre specie di lavori e di fatiche che hanno contribuito a sostenere e divulgare la scuola musicale di Napoli. Se de' primi si fosse voluto esclusivamente parlare, si sarebbe dato in luce un libro, se non del tutto inutile, per certo superfluo, perchè del loro nome il mondo musicale è troppo pieno, e molti altri scrittori ne hanno già (almeno dei principali) diffusamente discusso. Ma fra i secondi merita essere annoverato Giuseppe Curci, che sebbene non si sia spinto molto innanzi come compositore teatrale, è da tenersi fra' migliori come maestro di canto, e della nostra scuola di canto sostenitore e promulgatore indefesso, e insigne autore di musica di chiesa.

Nacque Giuseppe da Angelo Curci di professione notajo e da Irene Cortese, in Barletta il 15 giugno

1808. Ancor bambino, mostrava inclinazione per la musica, sicchè da uno zio paterno, Leonardo Curci, ne imparò i principii. Il padre prima gli fece imparare la chitarra francese, e a dodici anni eseguiva pezzi del Carulli e del Giuliani e strimpellava sul pianoforte alcune sonatine del Pleyel. Divenuto giovinetto, mostrava più decisamente la sua vocazione per la bell' arte, tanto che determinò il padre a condurlo in Napoli per collocarlo nel Collegio di Musica, ove venne ammesso nell'anno 1823. Fu messo alla scuola di Giovanni Furno per istudiare *partimenti ed armonia*, e passò di poi in quella dello Zingarelli per imparare contrappunto e composizione. Venuto Pietro Raimondi per maestro in Collegio nel 1825, il Curci volle, sotto la direzione e coll' assenso dello Zingarelli, studiare anche la scuola che il Raimondi insegnava, quella cioè derivata da Leonardo Leo (1). Indi apprese il canto dal Crescentini. Pie-

(1) Quando il Curci trovavasi in Vienna, in una mia lettera gli domandai ragione di quella bizzarria, o meglio della velleità ch' ebbero in quel primo tempo di apprendere anche dal Raimondi, quando aveva il vantaggio di essere diretto nei suoi studi di contrappunto e composizione da Zingarelli. Egli così mi rispose:

« Io fui sempre l' indefesso allievo del nostro amato e venerato padre Zingarelli. Ma quante cose strane non passano per la mente dei giovani! Tra queste fu per me quella di volere studiare la *fuga* sotto Raimondi, col beneplacito però di Zingarelli, che vi acconsentì, senza a-

dotarsene affatto. Però non mi dissi mai allievo del Raimondi, ma volli conoscere un poco la sua scuola *trita*, giacchè questo gran *fughista* aveva nel suo cervello non so che di nuovo, di originale, di strano, ma confuso, imbrogliato e senza estetica. La sua maniera di mettere parti sopra parti e note sopra note, m' indusse a dimandargli dei consigli: ei mi accolse con benevolenza, e quindi divenni suo amico piuttosto che suo allievo, non avendo mai lasciato di essere per interi dieci anni scolare del nostro caro ed amato Zingarelli ».

no d'ingegno e di buon volere, fece progressi notevoli, e presto scrisse una prima *Messa* per quattro voci ed orchestra sotto la direzione dello Zingarelli, eseguita nella chiesa di San Pietro a Majella il sabato santo del 1829. I suoi compagni di Collegio trovarono la *Messa* monotona e di poco effetto, e lo persuasero d'introdurvi un pezzo alla *moda*, come essi dicevano. Il Curci accondiscese, e, cedendo alle seduzioni, scrisse sulle parole *Domine Deus* un pezzo per voce di basso a tempo di valzer, che piacque ai giovani amici. Ma si temeva la presenza dello Zingarelli nell'esecuzione della *Messa*, e si convenne che se il maestro vi assistesse, la *Messa* si sarebbe eseguita come era fatta sotto la sua direzione; in contrario si sarebbe sostituito al vecchio il nuovo *Domine Deus*. E così accadde, tosto che si furono assicurati che lo Zingarelli non era in Chiesa. Ma, verso la metà del pezzo, si vide sorgere una testa mezzo calva di sotto l'orchestra, quasi per dimandare la ragione del sacrilegio commesso: costernazione generale... era appunto il temuto Direttore; ma che fare?... bisognava pur finire il malaugurato pezzo. Terminata la funzione, il Curci fu chiamato da Zingarelli nelle sue stanze: ove questi, fissandogli addosso i suoi grandi occhi cerulei, con un sorriso che era in lui il segno della disapprovazione, così l'apostrofò:—Siete voi cristiano?...—Sì signore, con voce tremula rispose il Curci.—Provate-melo!!—Allora l'altro cominciò a fare il segno della croce ec.—Dio dell'anima mia! (era il suo intercalare), incalzando la domanda riprese il primo a dire:—Siete davvero voi buon cristiano?... e non sapete il *Pater*, il *Credo*?...—Sì signore, si signore, tutto io so, rispose il Curci, e cominciò a recitare

il *Credo*. Arrivato alle parole *et in Jesu Christo*, il vecchio maestro lo arrestò dicendo:—*E credete che Gesù Cristo stia ballando un valzer in cielo, come lo esprimete col vostro Domine Deus?*—La confusione del Curci fu al colmo, e non trovando parole convenienti a rispondergli e giustificarsi, prese commiato, baciandogli la mano, ed abbandonando quelle stanze tra la confusione ed il timore. Per qualche tempo Zingarelli lo guardò alquanto in cagnesco; ma sovrabbondando in lui la bontà del cuore ed il bisogno di propagare tutti i segreti dell'arte ai suoi allievi, ricominciò a prendere seria cura degli avanzamenti di lui. Gli fece quindi scrivere una seconda *Messa* con un *Dixit Dominus* per quattro voci con orchestra, eseguiti nella chiesa di San Camillo de Lellis; un *Tantum Ergo* per tre voci con orchestra; una *Pastorale* per voce di basso con accompagnamento di orchestra; un *coro* per la festività di San Giovanni; e tre *sinfonie*: musiche tutte, che, eseguite nelle diverse chiese di Napoli, a vicenda colle composizioni di Bellini e di Ricci, rimaste nel repertorio delle musiche del Collegio, ebbero sempre felice incontro. Alla sua volta venne incaricato dal Direttore Zingarelli di scrivere l'operetta pel teatrino del Collegio, e fu nel carnevale del 1832 che questa si rappresentò sotto il titolo *Un' ora di prigione*, con parole di Michele Paturzio. Questo primo lavoro teatrale, eseguito dai suoi compagni, ebbe successo, e tale che l'imprenditore del teatro Nuovo, signor Turchiarola, lo invitò a scrivere l'anno appresso nel settembre del 1833 sul libretto del poeta Checcherini intitolato il *Ciabattino medico e la Morte*. Nel 1834 venne dall'imprenditore Domenico Barbaja impegnato a comporre per la quaresima di

quell'anno un'opera pel Real teatro del Fondo, con parole di Andrea Passaro, intitolata *I dodici tabarri*: esecutori furono David, Ambrogio e Luzzo. Come premio del bel successo ottenuto, Barbaja gli fece scrivere per la gala del 1 gennajo 1835 la cantata per il San Carlo, *Ruggiero*, sopra parole di Dalborno, ed ebbe interpreti Duprez, Pedrazzi e Filippo Coletti.

Non avendo ancora il Curci raggiunti gli anni voluti dai regolamenti per uscire dal Collegio, presero i Governatori che avesse composto una seconda operetta pel teatrino del luogo, e questa fu intitolata *Un Matrimonio concluso per le bugie*, con parole di Andrea Passaro. Il successo di questa quinta produzione fu superiore alle altre che l'avevano preceduta, e se ne menò tanto grido, che la Regina Isabella mostrò desiderio di sentirla. Invitata dal Governo del Collegio, intervenne ad una rappresentazione; terminata la quale, volle conoscere il giovine maestro, che contava allora ventiquattro anni, e gli disse: « Io vi felicito per la graziosa operetta che avete composta, che mi piace davvero: voi avete un bell'ingegno: continuate a studiare, e sarete un giorno valente compositore ». Poi rivoltasi a Zingarelli, che glielo aveva presentato, gli fece i più grandi elogi, e i suoi sentiti ringraziamenti per l'assidua ed indefessa cura che egli poneva nell'insegnare l'arte ai suoi allievi. Zingarelli ringraziò la sovrana con un semplice abbassamento di testa: poi, continuando la conversazione, fece cadere in acconcio che al Curci mancava davvero il tempo per terminare interamente e bene i suoi studi, perchè prossimo ad abbandonare il Collegio per gli anni che stava per compiere, a seconda dei regolamenti. « Che ciò non succeda, riprese a dire la Sovrana; io gli fa-

rò accordare la grazia di poter restare altri tre anni in questo luogo ». E così rimase fino agli anni ventisette.

Allora lasciò Napoli, e andò a Milano, per proseguire la carriera che aveva sì bene inaugurata. Ivi conobbe ed avvicinò Donizetti, che in vero non gli fece buon viso; nè certo per rivalità di mestiere. Era troppo in alto, per temere il confronto di un giovine quasi esordiente; oltrechè (e niuno il conosce meglio di me) quel caro Donizetti era propenso pei giovani, e molto benevolo con quelli che animosi si slanciavano nella carriera teatrale. Dovette dunque esservi altro motivo: forse rivalità di cuore, non difficile ad avvenire tra i giovani... Il nostro Curci non trovò adito in quella città per iscrivere un'opera, e perciò mosse per Torino, ove prese subito impegno di comporre per quel teatro d'Angennes nel 1837 *Il Proscritto*, che ebbe buon successo. Di ritorno a Milano, come punto centrale ove si recavano gli artisti compositori e cantanti appena disimpegnavano nelle altre città i loro obblighi, ebbe invito dall'impresario di Venezia signor Rubini di scrivere per l'apertura di quel teatro Apollo l'opera *Il Don Desiderio*, con libretto di Pietro Fontana, che ebbe pieno incontro; e per la Società Filarmonica *Camploy* scrisse *L'Uragano*, con accompagnamento di due pianoforti, che anche piacque. In quella incantevole città, piena di poesia e di storiche rimebranze, il Curci, giovanissimo ancora, piuttosto bello della persona, di modi gentili e di facile conversare, fece lunga dimora; e forse a tenerlo sulle lagune non ebbero l'ultima parte le belle Veneziane, dallo spirito arguto e dal dolce favellare!

Dopo un anno e più, deliziosamente ed entusiasticamente trascorso colà, prese la risoluzione di la-

sciare Venezia, portando seco la stima che avevano di lui il famoso dilettante compositore signor Pecucchini e l'ultimo dei musici, il celebre Velluti. Prese la via di Milano, ove, appena arrivato, fu sorpreso da fiera malattia, che per sei mesi continui lo fece lottare tra la vita e la morte. Rimessosi finalmente, fu consigliato, anzichè stabilirsi in Milano, di recarsi piuttosto a Vienna, ove ben diretto e ben raccomandato avrebbe fatto fortuna nella qualità di maestro di canto. Prima di lasciar Milano, nel 1840, compose quattro romanze per camera, che dedicò al celebre Alessandro Rolla.

Arrivato nella metropoli dell'Austria, e preceduto da bella fama, ebbe occasione di conoscere la Contessa di Gallemberg, moglie del ben noto compositore di musica da balli; la quale, dopo avere udito il Curci a cantare con quella sua simpatica voce baritonale, che tanto entusiasmo aveva destato nelle gentili Veneziane, la soave melodia *Io soffrì, soffrì tortura* della *Beatrice di Tenda*, lo assicurò di tutta la sua cooperazione per facilitargli la carriera in quella città. Infatti, nel corso di poche settimane, lo presentò al fiore della nobiltà Vienese, che a gara lo invitava chi per cantare nei saloni, chi per averlo a maestro, ed acclamato e ricercato da tutti divenne presto alla moda. Alla sua volta la padrona dell'albergo, detto dell'*Arciduca Carlo*, che anche mostrava interessarsi di lui, lo propose al signor Barone Ozezy, nobile signore di Pesth, per dare lezione alla sua figlia Eloisa; e rimasero talmente incantati del modo con'egli insegnava il canto, che lo trattavano, più che come maestro, quale intimo amico di casa. Più tardi dette lezione anche al figlio Béliér, che aveva graziosa voce di baritono, e tutti e tre

gli facevano le più lusinghiere offerte di andare a stabilirsi in Pesth, ma egli non accettò pel momento. Invitato da Pietro Micheletti lucchese, in quel tempo primo editore musicale italiano in Vienna, a comporre quattro *romanze* per camera, queste furono subito scritte e pubblicate per le stampe, e vennero dal Curci dedicate alla Contessa Stalberg, figlia della Contessa Gallemberg, maritata in Hannover. La Marietta Brambilla, che allora menava molto grido di sè in Vienna, le cantò per la prima volta alla Corte con gran successo, e poi le ripeteva in tutti i concerti che dava sì pubblici che privati; onde vennero in tanta fama, che l'editore sopraddetto fece al maestro le più calde istanze per avere altri sedici pezzi di musica vocale per camera a vantaggiosissime condizioni, e tra questi rimasero degne di ammirazione *Le Quattro Stagioni*, che gli valsero il titolo di romanziere napoletano. La Contessa Gallemberg, la cui opinione in fatto di musica prevaleva sull'animo di tutti in Vienna, vedendo con segreta compiacenza il volo che aveva preso il suo protetto maestro nell'aulica città, lo propose al ministro Jelduiski, per farlo nominare *Direttore del canto* al teatro Imperiale di Musica Italiana detto di Porta Carinzia, posto che era rimasto vacante per la morte del valente artista Ciccimarra. Fu di poi presentato a S. A. la Principessa russa nata Schuvaloff e maritata Ditrinchein, la cui casa era il convegno dell'alta società. Questa nobilissima dama, quantunque molto innanzi negli anni, artista d'animo, aveva il cuore sempre giovine, ed amava passionatamente il bello. Il Curci incontrò la benevolenza di questa gran signora, che gli aprì la sua casa, e con l'alta sua protezione gli apportò immensi vantaggi; anzi

volle pure che il Curci componesse un'opera per camera, che fu eseguita molte volte nel gran salone della principessa, alla presenza della più eletta società di Vienna.

La principessa, un giorno che trovavasi a diporto nella sua villa di Baden presso Vienna, disse al Curci: « Voglio darvi una bella allieva, mio caro maestro: una nobile Polacca, la Contessina Jeride Laddinsky, che verrà qui, ed alla quale mi farò un piacere di presentarvi ». Il nostro Curci aveva fatto la conoscenza di madamigella Emma Lebrun Robert, francese, amabile e gentile creatura, di un'educazione finissima e di uno spirito elevato, che vide in casa Czaeky, ove andava a dare lezione, ed alla quale famiglia era stata raccomandata da Parigi quella del Lebrun Robert; ed in un viaggio intrapreso con questa famiglia nella Germania era divenuto amante riamato dell'Emma, l'aveva dimandata in sposa e già n'era fidanzato. Presentato dalla Principessa Dittrichstein alla Contessa Laddinsky, questa, dopo le solite cortesie d'uso, lo pregò di voler dare lezione alla figlia Zaida ch'era una perfezione di bellezza. Il tipo della persona era singolare: dotata per di più di una simpatica voce di soprano, cantava benissimo solo le canzoni del suo paese, ma la musica italiana la cantava male. Il Curci accettò l'incarico d'istruirla. Ma non l'avesse mai fatto! Con l'animo ardente di artista, egli seppe a stento serbarsi costante alla Lebrun; e dopo pochi mesi la bella Zaida, col crucio nel cuore, si allontanò da Vienna, ed il Curci, profittando delle premurose e lusinghiere offerte che continuamente gli fa-

ceva la famiglia del Barone Ozezy, prese la via di Pesth.

Qui venne ricevuto a braccia aperte, ed in particular modo dalla Baronessa, che discendeva dall'illustre prosapia dei Bereny, altiera come un'imperatrice, ma dolce come un angelo cogli artisti. Questa nobil donna lo prese a molto ben volere, lo ammise come intimo nella sua famiglia, lo presentò a quei grandi Magiari, che tutti gli prodigavano le stesse cortesie, sicchè in breve tempo ei poté divenire il maestro ricercato, amato com'era da tutti e remunerato largamente. Quando la moglie, presa da paura per la rivoluzione di Ungheria, lo indusse ad abbandonare Pesth per andare a Parigi, fu dispiacevolissima la separazione da quella nobile gente, che di tante sincere prove di benevolenza e di vera affezione gli era stata prodiga, in tutto il tempo che si era fermato in mezzo a loro.

Nei due anni che si trattene in Pesth, scrisse dei pezzi sciolti per camera, che piacevano tanto, e compose il *Piccolo Solfeggio* (Le Petit Solfège) (1), che fu stampato in Ungheria e dopo ristampato in Francia ed in Inghilterra, e che ebbe un successo popolare.

Abbandonata Pesth, visitò l'Allemagna, il Belgio, la Francia, e quindi si recò a Parigi, arrivando in questa città pochi giorni prima che scoppiasse la rivoluzione del 1848. Ivi, adattandosi alle circostanze dei tempi, scrisse un *Inno di guerra*, eseguito con applauso nel Giardino d'Inverno. Concorse inoltre con molti altri maestri al Premio Nazionale del 1848, e scrisse un *Coro* senza accompagnamento. L'A-

(1) Questo *Petit solfège* si forma dell'unione di tanti piccoli *solfeggi* scritti per una voce limitata, ed utilissimi per far progredire i ragazi

zini e le giovinette, che cominciano a solfeggiare con accompagnamento figurato.

dam, egregio maestro destinato a giudicare del merito dei concorrenti e del valore delle loro composizioni, trovò tre sole di esse degne di ricompensa: il *Coro* di Curci, un pezzo di un Parigino suo allievo, ed un altro di un giovine Marsigliese. Adam, per carità cittadina, dette il premio al suo allievo Parigino, ed il giuri si uniformò al suo parere. Consisteva questo premio in una medaglia di bronzo, che portava da una parte l'effigie della Francia e dall'altra v'era scritto: *Al Merito*. Dipoi il Curci fu nominato membro della Società di soccorso musicale. Scrisse, negli otto anni che si trattene in Parigi, sino al 1856, una quantità di romanze, ed altra svariata musica per camera, non meno che l'opera buffa in due atti *Il Baccelliere*, sopra parole di M. Bigore, che non ottenne che la semplice udizione, e ciò per i torbidi tempi che allora correvano, nei quali gli animi esaltati erano rivolti più alla politica che ad ascoltar musica.

Invitato a recarsi in Manchester, colà scrisse il *Bel Canto*, opera scolastica dedicata a Mercadante (1), stampata e pubblicata in Londra dall'editore Westel e compagui. Quest'opera ebbe origine da ciò, che, trovandosi il Curci in Manchester alla direzione delle classi musicali vocali, ove si cantavano *Cori*, pezzi d'insieme e pezzi concertati in tre lingue differenti, e più ancora esercizi di canto, egli credette comporre all'uopo la sopradetta opera, per ottenere con tal metodo più felici e più pronti risultati dal suo insegnamento. L'editore Westel, che trovavasi in Manchester, ne fece l'acquisto, e poi la pubblicò per le stampe in

Londra. Fu anche per quelle classi che armonizzò per tre voci l'*Ave Maria* di Schubert, come pure l'*Erhörung*, la *Nonna* ed il *Wanderer* dello stesso autore, senza alterare in nulla gli accompagnamenti che lo Schubert avea posto al semplice pianoforte, e da questi stessi accompagnamenti traendo l'armonia vocale unita al canto principale dell'autore: di modo che la felice idea che ebbe il Curci di armonizzar questi componimenti, fu una grande novità, e nuovo l'effetto che produsse.

Dopo tanto peregrinare, il padre del Curci, ottoagenario, desiderava di rivederlo ed abbracciarlo. Manifestato questo suo desiderio al figlio, questi lasciò tutto e si mise in viaggio per Barletta; ove saputo il suo ritorno, venne da quel Municipio disposto che fosse ricevuto entusiasticamente. Un corteo di carrozze e bande musicali gli andò incontro, e fece veramente entrata trionfale in quel paese, che lo vide nascere, l'educò bambino, ed ora lo vedeva ritornare adulto, carico di onori e con un bel posto nell'arte. Chi nella qualità d'Intendente dirigeva le sorti di quella Provincia nel 1856 era il Cav. Mandarini, egregio uomo, che sentendo con quale entusiasmo venisse ricevuto ed acclamato il Curci nella sua patria, volle personalmente conoscerlo e l'invitò a recarsi in Bari. Il nostro maestro, di modi squisiti e dignitoso nel portamento, incontrò tanto nell'animo di quel funzionario, che fu prima da lui nominato direttore di quel teatro Piccinni, e poi si ordinò a quella Commissione teatrale che lo scritturasse per comporre la cantata che doveasi eseguire per festeggiare la na-

(1) Quest'opera del *Bel canto* è una raccolta di *colleggi*, ove non è scopo principale la parte meccanica, ma l'estetica. In essa, luogi dal trovare *agilità*, *lezioni di trilli* ed altre cose

che compongono i soliti *solleggi*, trovansi solamente *canti larghi*, *armoniosi* e con accompagnamento all'uopo.

scita di Ferdinando II, soggiungendosi che si desiderava un soggetto storico. Chiamato all' uopo il valente giovane poeta signor Francesco Rubino, questi propose per argomento della cantata *Alfonso d'Aragona in Napoli*, che incontrò il gradimento generale. Il libretto riuscì soddisfacentissimo al maestro e pel suo concetto e per i bellissimi versi, che li vestì di spontanea musica, la quale nelle pruove produceva grande effetto. Intanto si pensò dall' autorità di mandare il libretto in Napoli per l'approvazione: ma l'Areopago di qui scrisse all'Intendente in questi termini: « Fate conoscere al maestro Curci ed al poeta Rubino che non vi è niente a ridire sul poema scritto e musicato *Alfonso d'Aragona in Napoli*; ma per ragioni di Stato l'esecuzione non può aver luogo; perchè siccome nella fine del dramma gli Aragonesi cacciano via gli Angioini, il Governo del Re (sono le testuali parole della Ministeriale) ha creduto nell'alta sua prudenza non permettere la rappresentazione di un tal fatto sulle scene, per non ricordare dopo tanti secoli alla Francia l'umiliazione della disfatta ».

In appresso si ordinò che si facesse scrivere un *Inno* in lode del Re. Il Rubino si rifiutò di farlo, e fu giusto il rifiuto e decoroso. Allora si fece invito al professore d'eloquenza e poesia di quel liceo delle Puglie, Giulio Petroni, dalla cui scuola era uscito l'egregio Rubino; e quegli dettò l'Inno. Nel quale, lungi d'allargarsi in lodi stemperate o bugiarde, come si usava, accennando all'antica grandezza di Bari per dovizie ed arida possanza di commerci, esortava il Re a rialzarne le sorti, concedendole strade ferrate, telegrafi etc. perchè così avrebbesi acquistato gloria immortale e perenne gratitudine ed amore del popolo. Il Petroni fu felice

nella sua composizione, ed incontrò talmente il pubblico favore, che l'Inno rimase nella memoria di tutti come musica popolare; tanto che, allorquando Ferdinando II mosse per Bari nel 1858 e colà fermossi alquanti giorni, tutte le sere dalle masse popolari unite a tutti i dilettanti Baresi dei due sessi si eseguiva questo *Inno* avanti al palazzo dell'Intendente, ove risiedeva il Re, che sempre più si compiaceva a riudirlo.

Dopo essersi il Curci fermato un anno a Bari a dirigere quel teatro Piccini, chiamato dalle cure della famiglia, fu obbligato a ripatriare, ed in Barletta continuò ad esercitare l'arte di maestro di musica. Fu in quel frattempo che si aprirono diversi istituti d'istruzione letteraria; e pregato da quel Municipio perchè desse in uno di essi lezioni di lingua francese, vi acconsentì, se non altro per riposarsi delle fatiche durate nella gioventù, e non potendo più prestare all'arte sua prediletta il forte culto che le si doveva.

Nella quale tranquilla occupazione, egli che si era come ritirato dal mondo, avrebbe potuto dirsi in un certo modo felice, se la sventura non fosse venuta a colpirlo. La sua amata moglie, presa da lunga e crudele malattia, divenne demente e finì col perdere la vita: il suo dolore si accrebbe immensamente, quando nello spazio di due ore cessò di vivere anche la sua prima figlia Irene, cui non tardarono a seguirne nel sepolcro altresì la piccola sorella Maria ed il primogenito Angelo. D'allora in poi, le poche ore che l'esercizio della sua professione e le occupazioni del suo Ginnasio gli lasciavano libere, ritirato nella sua solitudine, per alleviare le sue pene, egli pensò di dedicarle alla composizione di musiche sacre. L'ultima di queste ch'è a nostra cono-

scenza è un *Christus e Miserere*. L'autografo di siffatto componimento a mia istanza e premura ei promise di donarlo a questa biblioteca musicale, e mi disse di avere scritto sul frontespizio queste parole: « Al mio caro e vecchio amico Francesco Florimo, per collocarlo nell'Archivio Musicale del Collegio, ove io fui gratuitamente educato nell'arte. Debole omaggio di grati-

tudine, GIUSEPPE CURCI ». E la sua lettera di partecipazione finiva così: « Conservo ancora l'autografo della mia opera il *Proscritto*. Se tu credi potesse trovare modesto posticino nel tuo archivio, avvisamelo, chè te lo manderò subito ». — Io accettai il dono, ma il manoscritto non venne più.

G. Curci è morto il 5 agosto 1877.

I. Composizioni di Giuseppe Curci esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Un'ora di prigione*, opera buffa in due atti, Teatro del Collegio 1833.
2. *I dodici tamburi*, opera semiseria in due atti, Fondo 1834.
3. *Ruggiero*, cantata, atto unico, San Carlo, 1835.
4. *Un matrimonio conchiuso dalle bugie*, Teatro del Collegio, 1833.
5. *Dixit Dominus* per quattro voci e grand'orchestra, in *fa* modo maggiore.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Messa in mi* bemolle modo maggiore per quattro voci con orchestra, 1847.
- 2. Altra in *sol* modo minore per tre voci con organo e quartetto, 1856.—3. Altra in *re* modo minore per tre voci senza interruzione con organo, 1856.—4. Altra in *sol* modo minore per tre voci con organo, 1857.—5. Altra in *re* modo minore per tre voci e grande orchestra, 1857.—6. Altra in *fa* modo maggiore per tre voci e grande orchestra, 1859.—7. *Messa funebre* in *do* modo minore per tre voci e grande orchestra, 1870.—8. *Dixit Dominus* in *fa* modo maggiore per tre voci e grande orchestra, 1858.—9. Altro in *do* modo maggiore per tre voci con organo scritto per le monache di S. Lucia di Barletta, 1866.—10. Altro in *si* bemolle modo maggiore per tre voci con organo, 1871.—11. *Credo* in *si* modo maggiore per tre voci e grande orchestra, 1857.—12. *Magnificat* in *si* bemolle modo maggiore per tre voci e grande orchestra, 1858.—13. Altro in *sol* modo maggiore per tre voci con organo scritto per le monache di S. Lucia in Barletta, 1866.—14. Altro in *do* modo maggiore per tre voci con organo, 1871.—15. *Veni Sponsa Christi* per tre voci anche con organo, e quattro sonate per organo, scritte per le monache di S. Lucia in Barletta, 1858.—16. *Ave maris stella* in *la* modo maggiore per voce di tenore solo, con cori, campana obbligata e grande orchestra, 1858.—17. Altra in *fa* modo maggiore per voce di tenore con organo, 1871.—18. Numero 30 *Tantum ergo* per voce di tenore, basso, a due voci ed a tre voci con accompagnamento d'organo scritti in diverse epoche.—19. *Litania* per tre voci con organo scritta per la Chiesa dei Teatini in Barletta, 1857.—20. Altra per tre voci con organo scritta per la Cattedrale di S. Maria di Barletta, 1858.—21. Altra per tre voci con organo per la Chiesa di S. Giovanni di Dio (idem) 1867.—22. Altra di *Passione* per tre voci con organo per i Teatini, 1860.—23. *Sacrum Convivium* in *sol* modo minore per tre voci con organo, 1857.—24. Tre altri *Sacrum Convivium* per tre voci con organo, 1859.—25. Altro in *si* bemolle modo maggiore per tre voci con organo, 1870.—26. Inno Pastorale per

tre voci con organo scritto per la Chiesa del Santo Sepolcro in Barletta, 1859.—27. Altro scritto pei Teatini di Barletta, 1859.—28. Altro idem, 1860.—29. Altro per tre voci con organo per le Sacre Spine, scritto pei Teatini di Barletta, 1860.—30. Altro idem per S. Vincenzo Ferreri per tre voci con organo, 1863.—31. *Salve Regina* per tenore solo, coro e grande orchestra in *la* bemolle modo maggiore, 1858.—32. *Introito* per la *Messa* del Giovedì Santo per tre voci con grande orchestra, 1859.—33. *Christus e Miserere* in *sol* modo minore per tre voci con orchestra, 1859.—34. Altro per tre voci alla palestrina, 1862.—35. Altro per tre voci bianche con organo scritto per le monache di S. Chiara in Barletta, 1868.—36. *Tre Canti* pel Venerdì Santo scritti per le monache di S. Ruggiero in Barletta, 1864.—37. *Passio* scritto per la Chiesa del Santo Sepolcro in Barletta, 1864.

FEDERICO RICCI¹⁾

Quattro anni dopo il fratello Luigi, nacque in Napoli il 22 ottobre 1809 Federico Ricci, che, educato dalla tenera età nei rudimenti della musica, venne anche, quattro anni dopo il fratello, ammesso come alunno nel Real Collegio di San Sebastiano. Dotati entrambi di un'anima eminentemente musicale, e di uno spirito vivo, l'intelligenza non faceva loro difetto per apprendere con facilità le più astruse lezioni, tanto più che avevano in essi quello che l'arte può svolgere ma non può dare: l'instimabile istinto della melodia. Destinato il giovinetto Federico dal Direttore della Musica alla scuola del Furno per apprendere *Partimenti ed Armonia sonata*, ad un punto determinato che il maestro credè opportuno, passò alla scuola di contrappunto; e, presentato allo Zingarelli, questi l'accolse tra i suoi discepoli. Venuti Pietro Raimondi e Francesco Ruggi ad occupare il posto rimasto vacante per la morte di Giacomo Tritto, lo Zingarelli volle in parte sgravarsi dell'istruzione dei suoi discepoli, cedendo alcuni di essi estratti a sorte ai maestri nuovi venuti. Fra questi, Federico Ricci toccò al Raimondi, sotto la cui direzione continuò e finì

i suoi studi. Raimondi, arido come compositore e pedante come istitutore, non lasciava perciò di essere un dotto contrappuntista e coscienzioso insegnante. Si diede a tutt'uomo ad insegnare al Ricci le dottrine apprese alla scuola di Leo, Sala e Giacomo Tritto, ed il Ricci, come il Raimondi ripeteva, mostrava la più grande attitudine ad apprenderle. Ricci, che non perdeva il suo tempo, quando fu in grado di avere la promozione che in Collegio si accordava ai giovani studiosi, ricevette da Bellini, che allora era il primo tra gli alunni, il brevetto di maestro, e a datare da quel tempo fu stabilita tra loro una reciproca amicizia e stima, la quale crebbe a dismisura cogli anni. Cominciò il Ricci a dare prove del suo ingegno, componendo, come si praticava nei Conservatorii di Napoli, prima qualche sinfonia, poi dei pezzi staccati di musica sacra, ed in ultimo una *Messa* per quattro voci ed orchestra, che con successo venne eseguita dai suoi compagni e da lui diretta in diverse chiese di Napoli. Quando il fratello Luigi dovette recarsi a Roma, fu ben dolorosa per Federico la separazione, poichè, quantunque bene avanti nella composi-

(1) Ho creduto non poter far di meglio nella presente biografia, che andare sulle orme tracciate dall'erudito signor de Villars nelle notizie pubblicate a Parigi nel 1803 riguardo a que-

sto compositore ed alle sue opere: notizie sulle cui verità non vi è da muover dubbio, perchè l'autore era amicissimo del Ricci, ed è a supporre essere state da costui ispirate o suggerite.

zione, non avea però finito il tempo voluto dai regolamenti del Collegio, e dovea restare, ancorchè provetto alunno, sino a' ventidue anni. Pel desiderio di rivedere il fratello, dopo qualche tempo, Federico dimandò un mese di licenza, ed avendolo ottenuto, eccolo già sulla via di Roma anelante di abbracciare il suo Luigi. Chi può descrivere il contento che provarono questi due invidiabili caratteri, tipi di franchezza, lealtà ed espansione di cuore, nel trovarsi insieme?...

Ma un mese passa colla rapidità del fulmine, quando si è giovane e felice. Federico non si sentiva la forza di separarsi una seconda volta del fratello, e perciò decise di affrontare la collera di quei reggitori di San Pietro a Majella, che con gran premura dimandavano il suo sollecito ritorno, perchè a malincuore soffrivano di perdere per altri due anni un maestro del suo valore e di tanta utilità del Collegio. Federico, eludendo le leggi del luogo, rispose adducendo buone e cattive ragioni, e la più forte tra le altre fu quella della già presa risoluzione di non voler più ritornare.

Stabilitosi in Roma, il che avvenne nell'anno 1829, continuò con fervore i suoi studi, coadiuvato dai lumi, da' suggerimenti che poteva a lui dare il fratello, il quale, perchè di opposto carattere, non mancava di trovarsi spesso con lui in contraddizione: fatto che l'esperienza ha insegnato servir di cemento all'unione ed all'amicizia, sempre che nel fondo del cuore si nutra sincero e virtuoso affetto. Luigi era, come è detto altrove, vivo, allegro, col sorriso nel cuore e sulle labbra; Federico riflessivo, serio, pensieroso. E pure col volger degli anni un perfetto cambiamento si operò in essi; l'allegria divenne il patrimonio di Federico, e la tristezza s'impossessò di Luigi, che come più anda-

va avanti negli anni, si annoiava di tutto e senza ragione si attristava di tutto. Federico, in cui il riso e la gioia quasi oltrepassavano i limiti, si studiava di confortare il fratello e di sollevarne lo spirito ed il coraggio abbattuto, cercando di ridonargli la prima illirita, quella naturale leggera noncuranza, e la contentezza della prima gioventù: ciò per altro non era facile cosa, e doveva essere piuttosto l'opera del tempo e delle distrazioni, che pure Federico cercava di procurargli.

Fu in questo anno 1829 che Federico Ricci conobbe ed avvicinò Orazio Vernet, allora direttore della scuola di belle arti in Roma. Tutta l'aristocrazia dell'intelligenza pareva che si desse convegno in casa del grande artista per renderne più splendide le serali riunioni, nelle quali il nostro maestro apportava il tributo che credeva migliore, cantando egli stesso le melodiose sue composizioni, veri fiori di eleganza e di buon gusto. Una sera in cui si sentiva più ispirato, vi manifestò tanto ardore e forza di espressione, che pareva trasparisse in quella imponente e fiera sua fisionomia un caldo riflesso del cielo di Napoli. Quelli che l'ascoltavano non sapevano contenersi dall'applaudirlo. Il Vernet medesimo ne fu trasportato, e fissandolo a lungo come in un'estasi, parve trasfondersi nell'animo del compositore. Qualche giorno dopo i due artisti s'incontrarono, ed il Vernet fattogli presso così gli discorse: — Che mi direste, caro maestro, se vi annunciassi che mi sono servito del vostro volto espressivo e della vostra testa caratteristica per un quadro cui sto lavorando?... L'altra sera voi mi rimaneste scolpito in mente, tanto che ho dovuto rappresentarvi sulla tela: venite meco e ditemi se ci sono riuscito. — E il soggetto? chiese il Ric-

ci; ma l'altro sorrise e volle lasciargliene la piena sorpresa. Infatti, quale fu lo stupore del maestro, allorchè, varcando la soglia dello studio del gran pittore, si riconobbe effigiato nella meravigliosa figura dell'Oloferne?... Egli strinse commosso la mano al Vernet. — Ma qual era l'avvenente donna raffigurata nella seducente Ebreja dal nobile portamento, dallo sguardo severo e risoluto, dalla fisionomia espressiva, insomma nella biblica Giuditta?... Era colei che doveva più tardi associare il suo nome a quello di Gioacchino Rossini!

Federico compose da prima, in collaborazione col fratello, nella primavera del 1835, pel teatro del Fondo in Napoli, l'opera buffa in due atti il *Colonnello*, che ebbe felicissimo successo (1). Dopo volle, con fondata ragione, farsi un nome indipendente da quello del fratello, sotto l'egida del quale era entrato nella carriera artistica di compositore, e da sè solo scrisse *Monsieur des Chalumeaux*, opera buffa in due atti, rappresentata in giugno dello stesso anno al teatro San Benedetto in Venezia. Questo esperimento ebbe il più felice risultato e fece bene pronosticare del suo avvenire. Nel carnevale del 1836, scrisse di bel nuovo, in collaborazione col fratello, anche pel teatro del Fondo, l'opera buffa in due atti *Il Disertore per amore*, e non il *Disertore Svizzero*, come erroneamente scrisse il Fétis; la quale parimenti incontrò il favore del pubblico. Di poi compose da sè solo pel teatro grande di Trieste, nel carnevale del 1838 (13 marzo), il melodramma semiserio con poesia di Gaetano Rossi *Le prigionieri di Edimburgo*, ch'ebbe successo splen-

didissimo, e venne poi rappresentato in tutti i teatri d'Italia. Una elegante ed incantevole *barcarola* nel primo atto, *Sulla poppa del mio brick*, divenne rapidamente popolare pel suo brio, per la freschezza della melodia e per la forza di espressione nel dipingere il carattere, la gajezza e la felicità di un marinaio quando trovasi sulla sua nave, ch'è tutto il suo mondo. La più felice ispirazione è il pregio di questa musica, fina, elegante e piena di gusto e di affetto. Ne furono poi esecutori la Gabussi, che fu poi moglie al de Bassini, la spagnuola Giuseppina Armenia Bonfigli, e Scheggi. Nelle pruove la Gabussi, a cui era affidata la parte della Pazza, n'era poco o per meglio dire niente contenta, e mostrava di aver gelosia della rivale, che mai però ha potuto eguagliarla nell'arte. — La discordia tra quelle due cantanti ne ricorda una simile avvenuta tra la Ronzi de Bagnis e la Boccabadati quando al San Carlo rappresentarono i *Capuleti e Montecchi* nel 1831. Bellini, che di passaggio vi si trovò, fu quegli che fece aprire le braccia di *Giulietta* al suo *Romeo!* — Federico Ricci fu obbligato d'imitare l'esempio del suo antico camerata, e per calmare l'irritazione ricorse al mezzo più facile e sicuro per raddolcire qualunque ira di donna, lodarla cioè e chiamarla bella! Alla pruova generale, il compositore si avvicinò all'irritata Gabussi, e con quel suo fare allegro e scherzevole, le sciorinò queste amabili e seducenti parole: *Che grandi e begli occhi avete, carina mia!*.. La Gabussi, a cui lo spirito non fece mai difetto, con quella sua ingenua vivacità risposegli: *Se essi potessero cambiarsi in fulmini, sareste in-*

(1) Se le notizie su questa musica e su alcune altre di quelle che in appresso si menzioneranno si trovano riportate in modo diverso da ciò che

in altre biografie si legge, è perchè migliori indagini hanno così consigliato.

cenerito! L'opera eccitò il più grande entusiasmo: la cantante, prima mal contenta, ebbe trionfo compiuto sopra tutti: il risentimento si cambiò in una grande amicizia e si strinsero affettuosamente la mano e la pace fu fatta.

Due anni dopo il gran successo delle *Prigioni di Edimburgo*, Federico Ricci scrisse, nel 1839, per la Scala di Milano, l'opera seria *Un Duello sotto Richelieu*, ch'ebbe un semplice successo di stima, meno un solo duetto tra soprano e baritono di grande effetto, che piacque molto (1). Nella quaresima del 1841 compose pel teatro della Pergola di Firenze *Michelangelo e Rolla*, che ebbe felice incontro: ed in specie il terzo atto (quello della morte di Rolla), che è tale da fare onore a qualunque compositore. Quest'opera fu cantata dall'egregia donna Giuseppina Strepponi, alla quale Verdi più tardi ha dato il suo gran nome, da Sebastiano Ronconi e dal Moriani. A quest'ultimo l'opera è dedicata, e con tale opera, divenuta poi la sua favorita, trionfò in Bergamo, Venezia, Milano, Ravenna, Dresda, Madrid; e per allusione ad una specialità, ove si mostrava senza eguali, il Moriani venne detto il Tenore *della bella morte*. Fu questo 1841 pel maestro Ricci anno fortunatissimo; chè scrisse per la Scala, sopra parole di Giacomo Sacchero, *Corrado d'Altamura*, una delle sue più belle produzioni, la quale pure ottenne gran successo non solo nei teatri d'Italia, ma benanche in Parigi, ove qualche anno dopo la rappresentarono la Giulia Grisi, la Brambilla, Mario e Ronconi.

Per le nozze di S. A. R. Vittorio Emanuele con l'arciduchessa

d'Austria compose, nel 1842, una cantata, *La felicità*, sopra bellissime parole del Romani, che ebbe gran successo in Genova, poichè dal Municipio di quella città aveva avuto la commissione di scriverla; e quivi si eseguì nel teatro *Carlo Felice*, messo in gran gala per la festa circostanza, in presenza di tutta la Corte e con grande affluenza di spettatori, accorsi da per ogni dove per vedere i novelli sposi. Tutto riuscì brillantemente, e la cantata piacque altremodo alla moltitudine, ed alla Corte in particolare. Più tardi il Re Carlo Alberto, in una gran festa data al suo palazzo in Genova, domandò che un'altra cantata fosse composta dal Ricci sopra parole dell'illustre genovese Marchese di Negro. Ben volentieri vi condiscese il maestro, ed in pochi giorni musicò i versi del di Negro. Immediatamente la cantata si mise in concerto, e presto si arrivò al così detto concerto generale; ma terminato che fu, il grande scudiere di S. M., il Conte di Saluzzo, si avvicinò al Ricci per complimentarlo in nome del Re, e nel tempo stesso gli espresse il desiderio che la Maestà Sua aveva manifestato di vedere durante tutta la rappresentazione un gran getto d'acqua sulla scena. Il maestro, che a tale annunzio provò la più dispiacevole sorpresa, sommessamente fece osservare al Conte che il getto di acqua avrebbe prodotto grande strepito, e che sarebbe stato impossibile sentire la musica con questo accompagnamento di nuovo genere. Il Saluzzo, rispose, con la freddezza di vero cortigiano, che il Sovrano amava molto vedere zampillare le acque sulle scene, e perciò bisognava obbedire e non fare inutili

(1) In questo stesso anno e nella stessa Milano un novello astro apparve sull'orizzonte musicale, che in breve doveva riempire il mon-

do del suo nome: Giuseppe Verdi scrisse l'opera *Oberto conte di San Bonifacio!*

osservazioni. La gran fontana venne immediatamente ordinata e riuscì di un sorprendente effetto. Il Re non era un dilettante fino di musica; il gusto, che pur diceva d'aver per questa divina arte, forse non era il maggiore dei pregi suoi. In questo somigliava alquanto a Napoleone III, il quale diceva un giorno a suo cugino il Duca d'Hamilton (che a me lo ripeté), che egli detestava cordialmente la musica, perchè questa gli pareva come un rumore poco meno spiacevole di tutti gli altri; il che però non gli impediva di mostrarsene in pubblico entusiasta, ed ammiratore di coloro che la professavano. Ma, ritornando alla cantata, il Ricci che amava di far sentire la sua musica alla Corte che la comprendeva e la gustava più del Sovrano, per evitare il rumore che lo scroscio delle acque naturalmente avrebbe prodotto, pensò di farle cadere in un gran bacino foderato di grosse spugne. La fontana gettava superba le sue acque, ma l'astuzia del maestro, pur compiacendo al Re, le aveva fatte divenir mute!

Nel novembre del 1852, compose per la Scala di Milano l'opera *Valombra*, ch'ebbe poco incontro, o modesto risultato, come dice Romani nelle cronologie della Scala, perchè il gran successo di quella stagione fu per *I Lombardi alla prima Crociata* del maestro Verdi; come l'anno avanti era stato pel *Nabucco*, che aveva eccitato un entusiasmo indicibile. Il poco noto autore del *Conte di San Bonifacio* erasi levato in alto, e già additata con la terza e quarta sua produzione il sublime seggio che

doveva occupare e la gloriosa via che doveva percorrere.

Nel 1843, Federico Ricci si recò in Parigi, ove da personaggi distintissimi venne presentato alla signora Contessa Merlin, che lo ricevé coi più squisiti modi di cortesia e di gentilezza, come in tempi anteriori aveva ospitato Rossini, Bellini e Donizetti. Alla sua volta il nostro Ricci, in quella casa musicale per eccellenza, si fece ammirare come compositore e come cantante, e con una non bella voce (una voce da vero maestro di cappella come suol dirsi), col prestigio dell'arte che eminentemente possedeva e dell'intelligenza, cantando le sue composizioni, ne traeva il più grande effetto. Una sera principalmente, presso la citata Contessa aveva talmente messo in brio l'auditorio, che Lablache, ivi presente, pregato a cantare qualcheduna delle sue belle e predilette canzoni napoletane, rispose: «Dopo quelle si affascinanti del Ricci che avete inteso, nulla potrà più produrre qualche effetto». Belle parole, che onorano il grande artista che le pronunziava, ed il Ricci che n'era ben meritevole. Egli tenne fermo a non voler cantare, e Ricci venne pregato di sedersi di bel nuovo al pianoforte. Rivide Orazio Vernet, allora di ritorno dalla Russia, e che, ricordandosi delle belle serate trascorse in Roma, volle rinnovarle a Parigi; ed il nostro maestro non si stancava mai di ripetere quelle incantevoli melodie composte nel tempo della sua prima giovinezza e che tanto avevano entusiasmato il Vernet, giovine anch'egli allora (1). Il Fétis non parla punto, nella Bio-

(1) Il De Villars, nel descrivere quale reciprocità di affetti vi fosse tra questi due artisti, scrive: «Horace Vernet a toujours conservé sa bienveillance et son amitié pour le compositeur. En 1834, le voyant à Rome, il peignit à l'huile le portrait du musicien et lui en fit hommage. Ricci le conserve religieusement.

C'est pour lui la marque d'une amitié illustre; c'est, en même temps, un souvenir du temps, un héros de la jeunesse... irremplaçable temps!» Questo ritratto fu dal Ricci regalato all'Archivio di S. Pietro a Majella in seguito di viva premura da me fattegliene. Da Pisa, il 1 Dicembre 1874, mi scriveva: «Veniamo ora a

grafia dei musicisti, di questo viaggio a Parigi: invece scrive che il Ricci è stato in Lisbona ed in Madrid, ove le sue opere, è vero che vennero rappresentate con successo, ma non furono dirette da lui, che non visitò mai quelle capitali.

Nel Carnevale del 1844 lo rivide Trieste con una novella produzione in tre atti, *Isabella dei Medici*, rappresentata con poco successo in quel Teatro Grande. In collaborazione col fratello Luigi scrisse dopo, pel teatro d'Angennes in Torino, l'opera buffa in due atti *L'Amante di richiamo*, soggetto tratto dalla *Zoé* di Scribe. Rappresentata nell'estate del 1846, non ebbe successo alcuno. Nella Quaresima dello stesso anno, scrisse per la Scala il melodramma serio *Estella*, sopra parole del Piave, che venne bene accetto, come rilevasi dalla storia cronologica della Scala. Quest'opera dall'autore fu offerta e dedicata a Sua Maestà l'Imperatrice del Brasile, ed in segno di gradimento ebbe l'onorificenza di ufficiale dell'ordine della Rosa. Nel 1847 scrisse per la Fenice di Venezia la *Griselda*, già prima musicata dal Päer, ed ebbe un buon successo. Vi era un coro di donne che destava molto entusiasmo, e che il pubblico faceva ripetere *tre volte* tutte le sere durante l'intera stagione, chiamando sempre sul proscenio l'autore, come pure tutte le coriste. *I due ritratti*, opera scritta sopra libretto dello stesso Ricci, fu rappresentata pure in Venezia al San Benedetto, l'autunno del 1850, e tutte le sere si faceva replicare un magnifico terzetto ed un finale molto ben condotto ed apprezzato dagl'intelligenti.

L'Estella fu data a Vienna, ove piacque abbastanza. Nello stesso anno 1850 (28 febbraio) compose, in collaborazione col fratello, anche pel San Benedetto in Venezia, il melodramma fantastico giocoso in quattro atti; sopra parole del Piave, *Crispino e la Comare*, che dedicarono alla Contessa Matilde Berchtold, ed ebbe il più grande e clamoroso successo.

Le tre opere soprammenzionate, *Il Colonnello*, *Il Disertore per amore* e *L'Amante di Richiamo*, furono dai due fratelli composte collettivamente quando vivevano in una comunanza perfetta, esemplare, invidiabile... Lavoravano nella medesima stanza: appena uno accennava o gorgheggiava un motivo, l'altro se ne impossessava e se lo personificava correggendolo e terminandolo: appena una bella ispirazione si affacciava alla mente dell'uno, subito l'altro la seguiva, unificava alla sua: ed in simil guisa, da pensieri disparati, nasceva un insieme omogeneo e perfetto. Se un di essi si metteva al pianoforte, l'altro gli si sedeva vicino o passeggiava nella camera; ma le loro intelligenze non cessavano d'intendersi e di rispondere tra loro, e da dislegate che prima erano, divenivano una sola. Essi avevano come un'eco tra loro che non gl'ingannava: i loro cuori battevano assieme. Alcune volte avveniva qualche disparità per una diversa maniera di vedere e di sentire, o per qualche differenza di gusto; ma il disaccordo era di breve durata. Qualche felice idea, qualche spontaneo ritrovato subito ristabiliva fra essi la primiera armonia. Ripreso appena il filo interrotto del

quello che mi domandi. Scrivo oggi con lo stesso corriere alla persona che tiene in custodia il mio ritratto dipinto dal Vernet. Le do l'incarico di farlo ben inballare in una cassa di legno, e da Trieste spedito al tuo indirizzo... Ti prego a situarlo bene in luce, non perchè io meriti una

distinzione, ma perchè un lavoro del celebre Vernet ha diritto ad esser piazzato in un posto ove la luce gli sia favorevole, per apprezzare quegli arditì tocchi di pennello, che rendono tanto pregevoli i lavori di quel sommo artista.

lavoro, i due compositori rientravano nella consueta maniera di vedere, di sentire e di esprimere allo stesso modo. Era impossibile, per una collaborazione intima a questo punto, sapere qual era opera dell'uno, quale dell'altro. Se si domandava a Luigi chi aveva scritto quello o quell'altro pezzo, rispondeva: è Federico; e se si domandava a Federico, rispondeva: è Luigi. Non fu così però componendo *Crispino e la Comare*. I Ricci erano separati d'interessi e di esistenza. Luigi fu invitato a scrivere l'opera in parola: egli propose a Federico di prendere parte al lavoro, e questi volentieri accettò. Sicchè divisero metà per ciascuno i pezzi del libretto, e sempre da buoni fratelli, senza obbligarsi a seguire alcun ordine prestabilito, ma ognuno lavorava dalla sua parte. La partitura, stampata in Milano dal Ricordi, portava sopra ogni pezzo il nome del rispettivo autore. Noi lo indicheremo egualmente; ma solo per semplice curiosità storica ed artistica, perchè è impossibile che un'opera offra più unità e più insieme, più analogia di colorito e bello effetto, sì per la durata dei pezzi, come per l'impasto della strumentatura e l'omogeneità delle melodie. Tanto la maniera è la stessa, che, sentendo quei felici e spontanei pensieri che piacciono e per la loro eleganza, novità, forza e pel loro andamento, non si potrebbe dire: qui si vede Luigi, qui Federico. L'intera opera sembra uscita dalla medesima testa e scritta dalla stessa mano. Una delle qualità più meravigliose del *Crispino e la comare* è dunque questa per così dire unipersonalità dell'opera; e si crede appena come essa sia il frutto della collaborazione di due compositori, anche fratelli che sieno!... È Luigi che comincia, e suoi sono i primi sei pezzi. Alla sua volta viene Fe-

derico con una cavatina del baritone *Io sono un po' filosofo*, con la grande scena e duetto del pozzo, e col duetto tra *Annetta e Crispino*, col quale termina il primo atto. Rientra poi col terzo atto con un duetto tra tenore e baritone, col terzetto della consultazione fra tre bassi, con un coro di medici *Misteri impenetrabili*, e con un sestetto *Qual ti veggio o mia diletta*.

Crispino e la Comare fu l'opera che incontrò da per ogni dove la generale approvazione, dopo che per molte stagioni ebbe fornaio, e forma ancora la delizia dei Parigini. Tradotta in francese, egualmente acclamata, ha fatto il giro della Francia trionfalmente, come lo ha fatto dell'Italia, del Portogallo, della Spagna, della Russia e del Nuovo Mondo.

Nella Primavera del 1852, Federico scrisse, pel teatro Italiano di Porta Carinzia in Vienna, il melodramma comico in tre atti, parole di Gastano Rossi, *Il Marito e l'Amante*, eseguito dalla Medori, la cantante dalla bella voce, dalla Maria Lablache, da Scalsese, da De Bassini e dall'impareggiabile Fraschini, che divise col fortunato maestro gli onori del trionfo fin dalla prima sua apparizione. Il libretto è ricavato da un'opera francese del Vial. In Vienna scrisse ancora nel 1853 l'opera buffa *Il Paniere d'amore*, che cadde quasi completamente; fu applaudito un magnifico quintetto *Buona sera signor Pantalón*, e una romanza del tenore mirabilmente cantata dall'egregio Fraschini.

È dispiacevole, come dice il De Villars, vedere un autore di tanto versatile ingegno, ricco delle più spontanee melodie, nel più bello degli anni, dopo aver dato delle prove più luminose e convincenti di ciò che poteva e sapeva fare, e di quanto altro si sarebbe potuto at-

tendersi da lui, arrestarsi ad un tratto e farsi cadere di mano la penna, a dismisura feconda e brillante per tanti tesori di melodia e d'armonia. Perchè ciò non debba recar sorpresa o meraviglia, il De Villars annunzia la cosa considerando come sono difficili le condizioni di un compositore in Italia. Dopo lunghi studi, questi perviene finalmente al teatro; ma è qui che si presentano tutte le difficoltà, è qui che comincia la sua odissea di sventure, di contrarietà dispiacevoli, di palpiti, di speranze, di timori, di ambizioni, di gloria, di avvenire, di fortuna, di stato sociale. Si tratta di correre di città in città, di scrivere un'opera a volo di uccello, come suol dirsi, senza poter rivedere e meditare quello che si è scritto, perchè aspetta in sala il copista per prendere il foglio appena si termina. Altri spartiti deve comporli a tempo determinato, poi farli studiare da artisti forniti quasi solo di bella voce e null'altro, e per lo più ignoranti, pieni di pretese, di vanità, di pregiudizi, di esigenze, di riguardi che credono a loro dovuti, senza aver dritto a meritargli; poi ancora, far loro comprendere la parte da rappresentare, il sentimento musicale, l'espressione delle parole, i chiaroscuri da dare alla musica per ottenere i desiderati effetti; da ultimo assistere e guidare i concerti, essere per lo più in continua lotta cogli artisti che vogliono e non vogliono, e che essi stessi non sanno quello che non vogliono o quello che vogliono; mettersi qualche volta in urto coll'impresario, col direttore dell'orchestra, con quello del palcoscenico, coi coristi, col vestiariista, col macchinista, coi luminari, insomma, detto in una parola, con quella turba di gente che forma quel tale mondo del palcoscenico, che tutto ci vuole e che con-

tribuisce tutto a dare una rappresentazione musicale. E ciò non basta ancora: bisognava subire l'umiliazione (cosa che fortunatamente non è più) di presentare da se stesso la sua opera al pubblico, assistendo per tre sere seduto al cembalo nell'orchestra, esposto alla berlina ed a tutte le vicissitudini alle quali va soggetta una nuova opera, non esclusa la più dolorosa, quella della disapprovazione del pubblico, qualche volta ingiusto, volubile, che non di rado approva quello che dovrebbe disapprovare. E tutto questo per guadagnare tanto (salve eccezioni) quanto solamente basta per vivere meschinamente; e dopo tanti anni di sì improbe e smodate fatiche, arrivare ad una vecchiezza, che, in generale, se non nella miseria, nel bisogno si passa di certo. Ecco la vera condizione dei compositori Italiani di musica sparsi nelle diverse città della Penisola! Lasciamo da banda le lusinghe dell'amor proprio, i fumi della gloria, che cagionano sì dolci illusioni: essi ubbriacano è vero, ma però non danno da mangiare. Quando un'opera ha conquistato il favore della popolarità ed una lunga esistenza, allora diviene, comunemente parlando, un affare commerciale, ed è quasi sempre l'editore che ne profitta esclusivamente, perchè il compositore ha rinunciato a tutti i suoi diritti per una meschina somma di danaro ricevuta per avidità o per bisogno prima di andare in iscena. Dopo avviene la buona riuscita dell'opera, e con essa i grandi guadagni e molti altri vantaggi ancora; ma l'autore si trova spogliato dei prodotti dell'opera sua. Egli con poca accortezza non ha curato di preveder ciò: un regolare contratto, fatto colle volute forme e debitamente legalizzato, ormai incatenato. Ed era peggio ancora prima dei trattati internazionali che

oggi tutelano le produzioni dell'ingegno. In quei deplorabili tempi di controbanda, i contraffattori delle produzioni dello spirito si arricchivano ancor meglio degli editori, che pure avevano legalmente acquistata la proprietà. Che avveniva perciò?.. il gran male cadeva sopra i poveri maestri; essi soffrivano tali eventualità e tali combinazioni di cose che non potevano impedire. E tanto peggio venivano perciò ricompensati, perchè i loro editori si trovavano più impacciati e più circoscritti nel loro commercio, e forse erano i soli che non potevano vivere del frutto delle proprietà da loro acquistate; ed i poveri compositori, vedendo cadere nel dominio pubblico le loro produzioni ricercate ed applaudite da per ogni dove, gettavano gli occhi sul passato e si sentivano stringere il cuore.

Ma ritorniamo al punto donde siamo partiti a solo oggetto di dare una spiegazione delle vere cause del silenzio che tenne per molti anni il nostro Federico Ricci. Come suo fratello, egli pure prese la risoluzione di allontanarsi dal teatro, non perchè la fortuna e l'ispirazione gli fossero venute meno, ma affini di cercare per altra via i mezzi di guadagno, estranei a quelli della scena, pieni di amarezze, di rancori e di fatiche, di palpiti e d'incertezza; ed anche, e non fu l'ultima delle cause alla presa sua determinazione, perchè travedeva lontano lontano certe nuove nordiche tendenze che non gli andavano troppo a sangue.

Per la protezione della famiglia dei conti di Adelerberg, che il nostro Federico conobbe ed avvicinò in Venezia nel 1851, dopo il gran

successo di *Crispino e la Comare* che aveva entusiasmato la nobile contessa Caterina, ottenne, con decreto Imperiale del 1 settembre 1853, il posto d'ispettore delle classi di canto alla scuola imperiale di musica dei Teatri di Pietroburgo(1): carica che esercitò sino all'anno 1869 con generale soddisfazione e dando i più felici risultati didattici. Benissimo accolto ed amato da tutti quelli che lo conobbero da vicino, stimato e ricercato dai personaggi più eminenti che avvicinava, e godendo la simpatia di tutta l'aristocrazia Russa, egli passava allegramente la vita, quasi senza avvertire neanche il fardello del mezzo secolo che gli pesava sulle spalle. Era, come si dice, in tutta la forza della parola, *un aimable bon vivant*.

Lo fecero morire prima del tempo che Dio gli aveva destinato di passare in questa amara, ma pur sempre cara, *valle di lagrime*. Una sua biografia stampata in Lipsia lo porta morto nel 1851. Il fu nostro carissimo Pierangelo Fiorentino, a Parigi, in un'appendice del *Constitutionnel*, gli fece un articolo necrologico, e dopo, tutti lo credettero realmente morto in un viaggio fatto da Varsavia a Pietroburgo. Il suo compatriotta però fu felicissimo qualche tempo dopo di smentirsi e celebrare la resurrezione di un morto, simpatico a tutto il mondo. Un anno dopo l'annuncio della falsa novella, un giornalista (per discrezione si tace il nome) che viveva di articoli funerari, indirizzò una lettera alla famiglia del Ricci dimandando dugento o trecento franchi per cercar notizie e compilare una necrologia del composi-

(1) Questo impiego consiste nel perfezionare gli allievi che hanno miglior disposizione per l'arte del canto, prepararli per l'opera nazionale Russa, aprir loro un avvenire dopo le prove di uso, ed assicurarli di una comoda esistenza.

Quanto sono più logici di noi quelli che diciamo più indietro di noi!... Dopo aver dato un'educazione musicale ai loro cittadini, si adoprano poi come farli esordire nella professione a cui sono destinati, ed assicurar loro un avvenire.

tore defunto. Questa lettera cadde precisamente nelle mani del creduto morto maestro, che allora trovavasi in Trieste, e leggendola diede in un grande scroscio di risa, che richiamò l'attenzione di tutta la famiglia, la quale partecipò alla stessa gaiezza per l'accaduto *qui pro quo*.

Il Ricci non rimase però estraneo perfettamente all' arte, quantunque ritirato dal teatro, perchè, oltre molti pezzi staccati, composti e pubblicati a Milano ed a Pietroburgo, scrisse una quantità di musica di tutti i generi, che faceva udire agli amici che lo avvicinavano. A Vienna il vecchio Metternich, che molto lo prediligeva, si compiaceva in ascoltarla ed elogiarla. Il Principe Gorceiakoff passava ore felici quando Federico sedeva al pianoforte di lui; ed a preferenza degli altri pezzi, sentiva con diletto quella simpatica melodia la *Marchesina*, scritta sopra versi dell'abate Casti, che spesso gli faceva ripetere. Il Ministro d'Italia in Pietroburgo Marchese Pepoli gli fece comporre una cantata, che si eseguì nel suo palagio in onore del paese che rappresentava: essa produsse grande effetto e fruttò al maestro la decorazione di ufficiale dell'Ordine Mauriziano.

Il Ricci riceveva, come emolumento della sua carica, sedicimila franchi annui, oltre al privilegio di potersi assentare per tre mesi in ogni anno, che per lo più passava in Italia od in Francia. Volendo, dopo quindici anni di un regolare e non mai interrotto servizio e dopo che dalle classi ch'egli dirigeva uscirono valentissimi cantanti, abbandonare anche per ragione dell'età quei nordici luoghi, dimandò il suo ritiro; che con molta esitanza gli venne accordato dal Governo, con un'annua pensione, in qualunque sia

luogo gli fosse piaciuto scegliere per sua dimora.

Dopo un silenzio di quasi tre lustri che Federico Ricci serbò per le scene, un bel giorno salta fuori con una nuova produzione, *Una Follia a Roma*, che in breve periodo di tempo per mezzo della stampa occupa di sè il mondo musicale. Ecco come un semplice caso fece la fortuna del signor Martinet intraprenditore del teatro *Fantaisies Parisiennes*. Verso il 1868 il maestro Federico Ricci aveva nel suo portafogli il libretto e la musica di un'opera buffa in tre atti intitolata allora *Carina*; più tardi prese il nome di *Monsieur de la Palisse*, ed in ultimo fu detta *Una Follia a Roma*. Il Ricci cominciò a scriverla in Pietroburgo, e la terminò in Parigi, ove, nell'autunno del 1867, mi fece sentire a pianoforte molti pezzi che mi piacquero assai e poi incontrarono la generale approvazione. L'autore la compose pel teatro Italiano di Parigi; ma per quistioni insorte, d'amor proprio per parte del maestro e d'interesse dal lato dell'impresario signor Bagier, questi non volle accettarla per farla rappresentare in quel teatro. Venuto tutto ciò a cognizione del signor Martinet, immanentemente cercò di divenirne possessore, e stabiliti i patti e le condizioni col maestro, affidò la commissione di voltarla in idioma francese al sig. Wilder letterato belga, che pure molti drammi aveva accomodati per le scene francesi, e pel teatro Italiano aveva tradotto dal tedesco l'oratorio *Il Paradiso e la Peri* di Roberto Schumann. Il tutto portato al suo termine, la prima rappresentazione fu data il sabato 30 gennajo 1869. Il signor Arturo Heulhard, che fece uno studio sopra *Una Follia a Roma*, così la definisce:

« Musique deux fois belle, car

elle est mélodique par les lignes pures du chant au rythme net et serré; symphonique par les richesses variées et qui jettent les dessins d'orchestre enroulés autour d'elles comme les arabesques des palais Maures ».

« Un grand opéra s'il vous plaît ! — esclama l'egregio critico Arthur Pougin.—Où vraiment, un grand opéra en trois actes sans ombre de dialogue, et avec des récitatifs, aux mignonnes Fantaisies-Parisiennes. Constatons la grande valeur de la musique d'*Une Follie a Roma*, dont le ton élégant et délicat va vous reposer des insanités à la mode, et trancher heureusement avec certains oeuvres triviales et insupportables ». Ed il Marchese di Thémines aggiunge: « C'est de la musique de gentilhomme qui, en pirouettant à ravir dans tous les sentiers, ne met pas une seule tache de crotte à son talon rouge » (1).

Il successo fu troppo grande per la piccola capienza della sala, e perciò fu necessità di ricorrere al rimedio. In questo mentre il teatro dell'Ateneo (2) si trovò libero, ed immantamente lo chiese ed ottenne il Martinet, e si affrettò a trapiantare tutta la sua compagnia e l'orchestra in questo novello soggiorno. Ciò avvenne agli 11 febbraio 1869, giorno della settima rappresentazione di *Una Follia a Roma*.

Un successo così clamoroso e da tutti concordemente annunziato, doveva necessariamente suscitare in me il sentimento di fare che l'autografo di questa musica fosse conservato nel nostro archivio. Lo chiesi al Ricci, ed egli, con affettuosa sollecitudine, me lo spedì, con

questa dedica: « Al carissimo mio amico Francesco Florimo per depositarlo nell'Archivio del R. Collegio di musica a Napoli, Parigi 30 ottobre 1869 ».

In una vita sì operosa e col raro ingegno che il Ricci possedeva, se per quindici anni restò silenzioso come compositore teatrale, si rese però utile e giovevole come istitutore e propagatore di una perfetta scuola di canto, che brillava per l'accento drammatico senza iperboli, per la purità, sobrietà e castigatezza dello stile, cose tutte indispensabili per una buona esecuzione, e senza le quali l'arte discapita immensamente.

Nel settembre di quello stesso anno 1869, il Ricci fece rappresentare allo stesso teatro la traduzione di *Crispino e la comare*, fatta da Nutter e Beumont; ed, a preghiera del signor Martinet, il maestro vi aggiunse una *Serenata* per tenore e soprano e due *couplets* per Lisetta. L'opera andò in iscena la sera del 17 settembre e col nuovo titolo di *Le Docteur Crispin*. Il felicissimo successo che ottenne l'indusse a scrivere ancora per i teatri francesi; e nel 10 febbraio del 1872 fece rappresentare al teatro dei *Bouffes Parisiens* l'opera intitolata *Le Docteur Rose*; ed il 15 dello stesso mese, all'*Ateneo* detto *Une Fête à Venise*, ch'è un rimaeggiamento della sua opera comica *Il Marito e l'amante*. Esse però furono accolte freddamente.

Nel febbraio del 1876, Federico ridusse per le scene d' un piccolo teatro parigino l'opera di suo fratello *Chi dura vince*; ma l'accoglienza poco lieta ottenuta anche

(2) Cfr. A. HÉLHARD. *Étude sur Une Folie à Rome opéra bouffe de Federico Ricci*.—Paris, Bachelin-Defoerme, 1870.

(1) Questo Teatro, fabbricato nella *Rue Scribe*, fu destinato da prima ad un'istituzione re-

golare di conferenze e di concerti. Qui si eseguì il *Deserto* di Feliciano David e tutto un repertorio di opere classiche. È il solo teatro sotterraneo che trovasi in Parigi, e l'ultimo ordine dei palchi è a livello della strada.

da quest'opera, lo spinsero a torna- || sant'otto anni, moriva il 10 dicem-
re in Italia. Ed ivi, nell'età di ses- || bre 1877, a Conegliano.

I. Composizioni di Federico Ricci esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Le Prigioni di Edimburgo*, opera seria in due atti, Trieste, 1837, Fondo di Napoli, 1839.
2. *Corrado d'Altamura*, opera seria in tre atti, Milano, 1844, San Carlo, 1850.
3. *Una Follia a Roma*, opera comica in tre atti, Parigi, Teatro delle *Fantaisies Parisiennes*, 30 gennaio 1869.
- (*) 4. *Luigi Rolla*, melodramma in tre atti.
5. *Une Fête à Venise*, opera per canto e pianoforte.
6. *Le Docteur Rose*, melodie.
- (*) 7. *Vado e giro pe' palchetti*, terzetto aggiunto nell'opera *L'Impresario in angustie* di Luigi Ricci.
8. *Sonnet pour chant*.
9. Altro idem.
10. *Un dernier soleil*, melodia.
11. *Le Dieu de l'innocence*, idem.
12. *La Dernier pensée de Gilbert*, idem.
13. *Iris*, romanza.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Il Colonnello*, opera buffa in due atti, Napoli, Teatro del Fondo, 1835, musica di Luigi e Federico Ricci. — 2. *Monsieur des Chabumeaux*, opera buffa in due atti, Venezia, Teatro San Benedetto, primavera, 1835. — 3. *Il Disertore per amore*, opera buffa in due atti, Napoli, Teatro del Fondo, 1836, musica di Luigi e Federico Ricci. — 4. *Un Duello sotto Richelieu*, Milano, Teatro alla Scala, carnevale, 1839. — 5. *Michelangelo e Rolla*, Firenze, Teatro della Pergola, quaresima, 1841. — 6. *Vallombra*, opera seria in due atti, Milano, Teatro alla Scala, dicembre, 1842. — 7. *Isabella de' Medici*, opera seria in due atti, Trieste, Teatro grande, carnevale, 1844. — 8. *L'Amante di richiamo*, opera buffa in due atti, Teatro d'Angennes, estate 1846, musica di Luigi e Federico Ricci. — 9. *Estella*, melodramma serio, Milano, Teatro alla Scala, quaresima 1846. — 10. *Griselda*, opera semiseria in quattro atti, Venezia, Teatro la Fenice, 1847. — 11. *Crispino e la comare*, melodramma tragico giocoso, Teatro S. Benedetto, quaresima 1850, musica di Luigi e Federico Ricci. — 12. *I due Ritratti*, opera buffa in due atti, Poesia dell'autore, Venezia, Teatro San Benedetto, autunno, 1850. — 13. *Il Marito e l'Amante*, melodramma comico, Vienna, Teatro di Porta Carinzia, primavera 1852. — 14. *Il Paniere d'amore*, opera buffa in due atti, Vienna idem, primavera 1853. — 15. Due Messe per quattro voci e grande orchestra, che scrisse quando era alunno in Conservatorio. — 16. *La Felicità*, cantata eseguita al teatro Carlo Felice in Genova, 1842. — 17. Altra cantata ordinata dal Re Carlo Alberto, ed eseguita nella Reggia di Genova. — 18. Altra in onore dell'Italia, eseguita in Pietroburgo. — 19. *La Marchesina*, scherzo con accompagnamento di pianoforte sopra parole dell'abate Casti, Pietroburgo, 1863. — 20. Sonetto con accompagnamento di pianoforte, idem, 1863. — 21. *L'Amour mouillé*, ode con accompagnamento di pianoforte, idem, 1866. — 22. Walzer per canto con accompagnamento d'orchestra, parole dell'autore, idem, 1865. — 23. *La Chatte*, canzone idem, 1867. — 24. *La*

356 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

Jeune captive, melodia idem.—25. *Vivre à deux*, sonetto idem.—26. *Fleur d'espérance*, sonetto idem.—27. *Adieux à Suzon*, canzonetta idem.—28. *Le Rideau de ma voisine*, canzonetta idem.—29. *A Ninon*, canzonetta idem.—30. *Hassan*, strofe di *Namounor* di Alfred de Musset, idem.—31. *Il Lamento*, melodia idem.—32. *Album* per canto contenente sei melodie.—33. Solfeggi composti pel corso di canto nel Conservatorio di Pietroburgo.—34. *La Coupe et les Lèvres*, di A. de Musset: frammento « *Je t'ai semblé robuste* », per baritono con accompagnamento di pianoforte.—35. *Horace et Lydie*, duetto per soprano e tenore con accompagnamento di pianoforte.—36. *La Vénus Callipyge*, melodia per baritono, idem.—37. *Le Bat*, conto di La Fontaine, aria per baritono, idem.—38. *La Vieux Célibataire*, parole di Béranger, idem.—39. *Recordare*, quartetto per soprano, contralto, baritono e basso, pezzo composto per la messa funebre scritta in onore di Rossini.

LAURO ROSSI

Vide la luce in Macerata, da Vincenzo e Santa Monticelli. Il padre, per accudire ad alcune sue faccende domestiche, venne a stabilirsi in Napoli, conducendo seco la moglie, il piccolo Lauro, ed una sorella di dieci anni più vecchia di lui. Ciò avvenne nel 1817. Nel 1818, cessò di vivere il padre, ed in poca distanza di mesi lo seguì nel sepolcro anche la madre. A carico e cura della sorella, già maritata, restò il fanciullo Lauro, studiando sino all'età di dieci anni le belle lettere. Ma la sorella, scorgendo in lui la predilezione che mostrava d'averne per la musica, si determinò di collocarlo nel Real Collegio di San Sebastiano, ove venne ricevuto come alunno a pagamento nell'anno 1822. La sua buona disposizione si manifestò dopo alquanti mesi, ed i progressi che fece nel periodo di quattro anni lo portaro-

no al punto di poter concorrere per un posto gratuito, che ottenne in considerazione del suo raro ingegno, benchè non fosse napoletano (1). Furono suoi maestri e precettori Giovanni Furno, Nicolò Zingarelli, e Girolamo Crescentini, di cui è stato uno degli allievi prediletti, e sotto la cui direzione apprese il canto, in quel periodo brillante della Scuola napoletana. Dopo quella di Zingarelli, passò anche alla scuola del Raimondi, come solevano fare quasi tutti i giovani compositori dei Conservatorii per conoscere le due scuole; nè ciò portava dissapori tra i maestri, chè anzi convenivano sull'utilità che apportar potea questa promiscuità d' insegnamento.

Il Rossi, andato avanti assai nella composizione, scriveva *Messe cantate* ed altri svariati *pezzi* pei suoi compagni del Collegio, che modestamente se li appropriavano an-

(1) Nel secondo volume di quest'opera si è potuto rilevare come i Conservatorii di musica in Napoli nella primitiva loro istituzione fossero asili di beneficenza pei figli dai professori di musica poveri, oppure per orfanelli che si rinvenivano dispersi per la città; e come siffatti asili, fondati per opera di carità ed alimentati con mezzi pecuniari di cittadini napoletani, ad esclusivo beneficio dei cittadini napoletani fossero riserbati: il che significa essere per loro natura stabilimenti del tutto *municipali*. Per più di tre secoli hanno conservata questa loro speciale caratteristica; e benchè in questo lungo periodo di tempo i vari governi che si sono succeduti s'ensi parecchie volte ingeriti nelle faccende dei Conservatorii a stabilire regolamenti, a rifonderli, non mai è stata ad essi tolta la

caratteristica primitiva di stabilimenti *civili*. Or nel 1860, ossia nel tempo in cui si credeva che i diritti fossero maggiormente rispettati, venne in mente ad un Ministro della Pubblica Istruzione di decretare che fosse esteso egualmente a tutti gl'italiani il beneficio di poter essere ammesso a posto gratuito nel Collegio di Musica: il che significa, mi si conceda la stessa espressione di sopra adoperata, di un'opera tutta *civile* averne fatto un'opera *nazionale*. Aveva questo Ministro il diritto di farlo!—Si può chiamare leggerezza, oppure palsa ingiustizia!—Se col medesimo raziocinio tutte le opere *civili* si cangiassero in opere *nazionali*, che ne avverrebbe!—A queste interrogazioni lasciamo che il lettore risponda liberamente a proprio senno.

nunziandoli come proprie composizioni, e riscotendone applausi d'incoraggiamento. Intanto il Rossi ne godeva internamente, nè mai rivelò il segreto, nè palesò mai il nome delle cornacchie che si adornavano delle penne del pavone. Questo giochetto doveva pure una volta avere la sua fine, ed il Rossi, dopo che si sentiva tutti i giorni applaudire sotto il nome dei suoi compagni nelle chiese, nei concerti del Collegio ed in altri convegni musicali, volle mostrarsi per conto proprio, e scelse l'arringo teatrale, al quale sentivasi di aver più decisa inclinazione. A diciotto anni scrisse la sua prima opera *Le Contesse villane*, pel piccolo teatro della Fenice di Napoli, modestissimo nelle sue proporzioni quanto era modesta l'ambizione del giovine maestro esordiente. Dopo compose pel teatro Nuovo *La Villana contessa*, opera che destò fanatismo, e che, riprodotta in diverse città ed in tempi diversi, ottenne sempre gli stessi applausi. Invitato dall'impresario Barbaja, scrisse pel teatro San Carlo (1) l'opera scia *Costanza ed Oringaldo*, e dopo, pel detto teatro Nuovo, compose *Il Casino di campagna* e *Lo Sposo al lotto*, opere tutte ch'ebbero buon successo.

Donizetti, che tanto amava ed incoraggiava sempre i giovani d'ingegno, propose il Rossi a maestro compositore e direttore del teatro Valle in Roma. Colà questi scrisse nel 1832 *Il Disertore Svizzero*, che, cantato da Giorgio Ronconi, ebbe incontro di fanatismo. Rimase in Roma due anni, occupando sem-

pre lo stesso posto, con solerzia, fermezza ed indefesso amore. In questo periodo di tempo compose due opere, *Baldovino tiranno di Spoleto* ed *Il Maestro di scuola*, che, eseguite in casa del cavaliere Cantini, ove radunavasi eletta società, riscosero lusinghieri e meritati applausi; e nello stesso teatro Valle diede l'opera *Le Fucine di Bergen*. Per commissione poi del direttore dell'Ospizio di San Michele, Monsignor Tosti, scrisse l'oratorio *Saul*, ed in questo serio lavoro mostrò il suo versatile ingegno ne' diversi generi di componimenti. Chiamato in Milano, nel 1834, compose per la Scala *La Casa disabitata*, oggi conosciuta sotto il titolo dei *Falsi monetarii*, che incontrò la generale approvazione, e che, riprodotta nei varii teatri d'Italia, ottenne da per tutto la stessa felice riuscita, tanto che si chiamava in quel tempo *Il Barbieri di Siviglia* del Rossi.

La Marietta Malibran rimase talmente incantata di questa musica, che impegnò il maestro a scriverne una espressamente per lei, e gli ottenne perciò dal Duca Visconti, che allora la faceva da impresario nel teatro della Scala, una scrittura per comporre a vantaggiose condizioni l'opera ch'ella desiderava pel carnevale del 1835. Ma volendo cantare nello stesso anno 1834 un'opera del Rossi, di accordo con Barbaja gli fece scrivere l'*Amelia* pel teatro di San Carlo. Il maestro si dedicò a tutt'uomo per riuscire in questo suo novello lavoro, tanto più che lo scrivere per colei che sopra

(1) Domenico Barbaja aveva per sistema di offrire scritture per le composizioni di opere nei teatri S. Carlo e Fondo a tutti i giovani allievi del Collegio che dessero speranza di riuscita. Egli solava dire, che fra quei giovani, con pochi quattrini, trovava chi a lui ne faceva guadagnare di molti. Se bene o no egli ragionasse, lo dimostrano Manfroce, Mercadante, Conni, i due fratelli Ricci, Costa, Rossi ed

altri, che, tutti ad invito di lui, hanno scritto o il primo o il secondo loro *partito*. Che in oggi si segua un sistema del tutto contrario, restringendosi gl'impresari o a scritturare esclusivamente maestri di alta rinomanza, o a riprodurre musiche altrove create, non possiamo arrivare ad intenderlo, nè crediamo che siavi chi si faccia a coscienza di lodarlo.

tutte le altre della sua epoca regnava, gli avrebbe apportato gran vantaggio nel seguito della sua teatrale carriera. Ma che cosa sono le donne, anche dotate del più grande ingegno, anche ispirate dal genio come era la Malibran? Il capriccio sta loro sempre accanto, ed il più delle volte è il supremo motore delle loro azioni. Saltò in testa alla Diva di fare introdurre nell'*Amelia* una situazione, in cui ella potesse ballare un *passo a due* col ballerino Mathis. Sparsa tal diceria in Napoli, tutta la città si mise in movimento, e fortunato potea dirsi colui che aveva ottenuto un posto in teatro. « Comincia l'opera, e la Malibran canta; ma il pubblico impaziente di vedere la celebre cantante muovere le gambe, non bada al canto, non bada alla musica, e corruciasì tutto perchè molto tarda a ballare. Attenzione generale... Le gambe nel ballo non avevano l'abilità della gola nel canto, e la Malibran in quella strana rappresentazione è disapprovata dal pubblico. L'ostracismo toccato a quella stravaganza si riverberò sull'opera, la quale andò a fascio col ballo, e non intesa e fors'anche nemmeno udita, cadde trascinata dalla forza dell'altra caduta ». Per questo mal esito dell'opera, assai soffrì il maestro; nè valse a mitigargli il dolcè della patita disfatta il lietissimo successo dell'opera *Leocadia*, rappresentata alla Canobbiana l'estate del 1835; la quale basterebbe per sè sola a dar fama ad un maestro, per le tante peregrine bellezze in essa raccolte, e tra le altre per un coro di stupenda fattura e di sorprendente effetto. In quel momento giunse in Milano il signor Patigno, venuto in Italia per riunire una compagnia di artisti cantanti pel teatro del Messico, ed avere un maestro per dirigerla, che congiungesse il merito di essere anche compositore. Intesa

l'opera del Rossi, se ne invaghì, ed andò a lui, proponendogli a buone condizioni una scrittura per tre anni; ed il Rossi, contro l'avviso di tutti i suoi amici e della stessa Malibran, accettò, sì per distrarsi un poco dal dolore che sempre gli era fitto nel cuore per la caduta dell'*Amelia*, come pel desiderio di viaggiare e di vedere paesi, genti e costumi nuovi. Si sciolse quindi col Visconti dall'obbligo di scrivergli l'opera per la Malibran, come era tra loro convenuto, pagandogli una penale di duemila franchi.

Quando il Rossi volontariamente lasciava l'Italia e l'Europa, Bellini, l'affettuosò bardo, esulava da questo mondo. Il Rossi volle presentare un fiore funebre alla memoria del compagno di Collegio, dell'amico che stimava ed apprezzava tanto, e compose un'Elegia che dedicò alla celebre Giuditta Pasta. Tutte le volte che questo canto di dolore si eseguiva nelle radunanze private, commovevansi gli astanti sino allelagrime.

Accompagnato Lauro Rossi da stuolo immenso di amici, lasciò l'Italia il 15 ottobre 1835, e dopo ottantatré giorni di prospera navigazione, toccò il porto di Vera Cruz il 6 gennaio 1836. In quella città, popolata da ricchi negozianti Europei, la compagnia lirica ch'egli conduceva dette due concerti pubblici. Il Rossi rifiuse sì per la scelta dei pezzi concertati ed eseguiti sotto la sua direzione dagli artisti con perizia e finezza di gusto, come pel modo squisito, delicato e spiccato di accompagnare al pianoforte; perchè entrambi i concerti, per la fretta con cui furono approntati, per mancanza di tempo necessario a fare le prove, non poterono avere il concorso dell'orchestra, e fu assoluta necessità servirsi del solo pianoforte. Non pertanto l'effetto fu egualmente soddisfacente, ed il pubblico, più che contento, ne divenne entu-

siasta. Preceduto da bella fama, e dopo sì felice risultato, appena giunto al Messico fu da tante famiglie ricercato per maestro, che molte offerte dovette, per mancanza di tempo, rifiutare. Durante la sua dimora in quel nuovo mondo, mostrò perizia somma ed intelligenza nella direzione del classici lavori, e si acquistò rinomanza tale, che nessun maestro venuto dopo di lui potè eguagliarlo. In questo tempo riprodusse in lingua spagnuola l'opera *La Casa disabitata*; scrisse l'opera tragica *Giovanna Shore*; compose parimenti molti lavori chiesastici, fra i quali una gran *Messa* di gloria, ed un gran numero di pezzi staccati, che tutti incontrarono il generale gradimento. Per causa delle vicissitudini politiche del paese, dopo due anni la compagnia intera fu sciolta, e cinque artisti, incluso il maestro, formarono una società. Rossi, in questo momento della sua vita, emerse benefico, filantropo, compassionevole. Assunse la direzione della sciolta compagnia, e propose a questa di fare una passeggiata artistica nell'interno dello stato Messicano, dando un corso di recite in ogni città principale. Non deve passare inosservata l'attività che il maestro italiano palesò in questa escursione. Egli fu il padre, il fratello, l'amico di tutti: erano quaranta della compagnia, e a tutti si affratellò, intrattenendoli con giovialità ed amore. Egli precedeva sempre di qualche giorno l'artistica carovana; stipulava il fitto dei teatri, sale ecc., faceva gli abbonamenti, rivedeva i conti, scritturava que' professori d'orchestra che potevano convenirgli; con essi solo concertava le diverse opere, che la compagnia, appena arrivata, dopo un giorno di riposo, eseguiva in pubbliche rappresentazioni, le quali da per tutto producevano il più grande effetto. Una sera stavasi per rap-

presentare *Il Barbiere di Siviglia*. Il basso Figaro cadde da una scala e si sconsigliò tanto da non potersi sostenere in piedi. Il teatro era pieno zeppo di spettatori, l'introito era straordinario: come rifiutarlo mandando via il pubblico, con tanto discapito della società? Tutti gli artisti mesti e scoraggiati si rivolsero al maestro: Che potrò fare? egli disse loro... Poi li lasciò bruscamente, e dopo pochi momenti si presentò nell'abbigliamento del famoso Figaro. Tutti l'acclamarono, ed il pubblico, informato della risoluzione presa dal maestro perchè non mancasse lo spettacolo, lo remunerò con le più grandi ed entusiastiche dimostrazioni di affetto. Il nostro maestro confessava egli stesso che non dispiacque come artista... almeno se ne lusingò; ma come cantante si credeva felice quando l'orchestra copriva la sua modesta e certo non bella voce. La serata fu soddisfacente per tutti.

Intimata la guerra dai Francesi ai Messicani nell'autunno del 1838, molti stranieri si allontanarono da quella contrada, anche perchè correva voce che tutti da quegli indigeni sarebbero stati trucidati. Perciò il Rossi pensò di recarsi all'Avana, e poco tempo dopo il suo arrivo colà, venne scritturato in qualità di direttore del teatro, coll'obbligo di mettere in iscena le opere di sua composizione date al Messico. Si deve al suo valore se quella triplice compagnia potè esporre, nel solo corso di cinque mesi, diciotto spartiti al pubblico Avane. Nel 1839 il dovizioso Marty y Torres assunse l'impresa di quei teatri, e scritturò il maestro Rossi, affidando alle sole sue cure la direzione di quegli spettacoli. Il Marty non faceva altro se non soddisfare i contratti, ed il Rossi poteva dirsi l'assoluto impresario, perchè egli disponeva, regolava e dirigeva tutto l'andamen-

to teatrale. Era tale e tanta la fiducia che quel ricco negoziante aveva in lui, che gli diede il difficile mandato di condursi in Italia per fissare una nuova compagnia, affidandogli vistosissime somme senza cauzione alcuna, lasciandolo assoluto arbitro, e dichiarandosi preventivamente contento di qualunque sua operazione. Difficilissimo incarico, che il Rossi adempì con disinteresse, abilità e delicatezza. Di ritorno al Messico, il Marty, che pure lo remunerò benissimo, rimase oltremodo soddisfatto della missione affidatagli; ed egli fu sì squisitamente delicato, che dagli artisti da lui scritturati non volle percepire la mediazione, come è di costumanza teatrale, del sei per cento sui contratti. Ciò fece meritare nuovi elogi al suo carattere leale e generoso.

Nel 1841 il Rossi sentì il bisogno di avere una compagna, e scelse la signora Isabella Obermayer, prima donna assoluta di quei teatri: distinta e nobile creatura, che alla perfezione nell'arte univa educazione e squisitezza di modi. Dopo alquanti giorni di questa unione, furono assaliti i coniugi dal fiero morbo detto *febbre gialla*, dal quale scamparono per puro miracolo. Nella sua convalescenza, il nostro Lauro ebbe la consolazione di leggere annunziata nei giornali la sua morte; perchè, spedito da sette medici che l'assistevano e perduta ogni speranza di guarigione, dal pubblico era stato creduto estinto, e la stampa propagò nei due mondi la sua morte. Chi ha sofferto la crudele malattia della febbre gialla, risente per lungo spazio di tempo mille mali. Il Rossi e sua moglie non ne andarono esenti, e furono consigliati di abbandonare il paese ove si erano infermati; quindi intrapresero un viaggio alla Nuova Orleans ed a Madras, nelle quali

città dettero un corso di recite per parecchi mesi. Ma questo non bastò a calmare il Rossi dalle spaventevoli impressioni generate in lui dal pericolo corso. I medici trovarono ch'era per lui assoluta necessità il tornare in Europa. I molti suoi discepoli si offrirono di pagargli per tre anni le lezioni il doppio, purchè rimanesse tra loro; avendo tanta fiducia nel suo insegnamento, che sostenevano e dicevano *bastare aver Rossi per maestro, per cantare anche senza mezzi organici*. Ma la sua salute, che deperiva giorno per giorno, l'obbligò a lasciare definitivamente quei luoghi, ed il 3 febbraio del 1843 approdò felicemente a Cadice, dopo venti giorni di traversata.

Gli otto anni passati dal Rossi al Nuovo Mondo gl'interruppero la carriera come compositore, perchè, indefesso ed attivo come era per l'adempimento dei suoi obblighi, poco tempo gli rimaneva per dedicarsi a scrivere opere. Di più, l'aver dovuto dopo la sofferta malattia peregrinare di paese in paese per procurar pane agli artisti che conduceva con sè, anche materialmente glielo impediva. Per questo suo modo di operare lasciò in quella terra la più onorata memoria di sè, frutto del suo delicato sentire, del suo cuore e dell'elevatezza della sua anima. Per distrarsi e per un puro divertimento, fece un giro per le più belle città della Spagna; poi partì per Napoli, donde ripartì per Venezia e per Milano. Qui rimodernò *I Falsi Monetarii* e scrisse *Il Borgomastro di Scheidam*, ch'ebbe successo felicissimo. Immediatamente ripartì per Madrid, ad accompagnarvi la moglie, la quale era scritturata pel teatro del Circo. Dalla Spagna mosse per Napoli, affm di mettere in iscena la nuova opera buffa *Il Dottor Bobolo*, ch'ebbe esito infelicissimo, mentre poi, riprodot-

ta in Torino l'anno appresso, fece per un'intera stagione la fortuna dell'impresario Negri. Nella stessa Torino, pel teatro d'Angennes, scrisse, nella primavera del 1845, l'opera grandiosa *Cellini a Parigi*, che se ebbe incontro fortunatissimo, non si potè riprodurre altrove, perchè scritta per due prime donne assolute, difficili a combinarsi nello stesso teatro.

Ritornato in Madrid, il signor Salamanca gli offrì la direzione di quel teatro detto di Oriente. Il Rossi non volle accettare per non rimuover da quel posto il maestro che trovavasi ad occuparlo, benchè lo splendido Salamanca avesse garantito che quegli godrebbe sempre del suo onorario. Sul finire del 1845, si restituì in Milano, ove diede alla Scala l'opera appositamente scritta in soli diciannove giorni, *Azema di Granata*, ch'ebbe buon incontro; riprodotta poi in Vienna al teatro di Porta Carinzia, l'ottenne egualmente. Nella primavera del 1847, per questo stesso teatro, scrisse poi l'opera di obbligo *La Figlia di Figaro*. Richiamato in Milano, compose per la Scala, nel carnevale del 1846-1847, l'opera *Bianca Conzatarini*, che fu accolta con freddezza, e ne furono causa molte ragioni: la prima e forse la principale fu l'aver voluto con quell'opera protestare contro l'assordante chiasso delle opere moderne; la seconda fu un petegolezzo che vale la pena di raccontare. La catastrofe del dramma portava che il tenore morisse in iscena. Alla prima donna, bizzarra e capricciosetta, saltò in testa di voler morire ella in luogo del tenore: successe disputa tremenda fra loro, ma vinse, come era di dovere, la prima donna. Il tenore non potendo morire, come gli sarebbe spettato per il regolare scioglimento del dramma, non volle per nulla prender parte nel quarto atto del-

l'opera, e perciò l'azione ne rimase smezzata; e la musica, smembrata, monca, rappezzata, produsse poco o niuno effetto e cadde interamente. Gli intelligenti sostennero che questa musica, data nella sua integrità, produrrebbe buon effetto, perchè bene elaborata, con semplicità di modi e con una certa novità di forme e di pensieri.

La mal ferma salute della moglie obbligò il Rossi a trasferirsi in Napoli, ove si trattenne per due anni, anche perchè le vicende politiche di quel tempo facevano tacere quasi tutti i teatri della Penisola. Invitato poi in Milano, scrisse per la Scala nel 1848 *Il domino Nero*, opera che consolidò sempre più la fama del suo autore, tanto che venne immediatamente scritturato per comporre un altro spartito pel prossimo anno 1849.

Nel 1850, alternando la sua dimora fra Napoli e Milano, quasi a riposo de' suoi pellegrinaggi artistici, venne nominato Direttore del Conservatorio di Musica nella seconda di quelle città. L'importanza artistica e la responsabilità di questo posto gli davano seria occupazione; perocchè dedicava tutte le sue cure ed il suo ingegno al nuovo ministero. Le annuali accademie finali e gli allievi che uscirono sul volgere di quasi venti anni da quell'Istituto musicale, mostrarono quanto il Rossi fosse innanzi nella musica, quanto informato dei progressi che l'arte stessa veniva facendo e quanta fosse la sua cura di trasfonderla nei cari giovanetti a lui affidati. Anche allora egli non idolatrava il solo classicismo e quel periodo antico di grandezza musicale in cui tanta rinomanza acquistarono i maestri usciti dalla nostra Scuola Napolitana; ma volgeva i suoi studi anche al moderno; e dove il saggio criterio musicale di lui trovava il buono, ne faceva

tesoro e lo porgeva generoso ai suoi allievi.

Nel novembre del 1851, perdette la sua diletta Isabella. Assuefatto com'era da molti anni alla vita domestica, nella quale trovava solo sollievo e conforto alle sue serie occupazioni di artista, prese la risoluzione nel 1853 di sposare altra donna, Sofia Camererdi di Stoccarda; e dopo qualche anno, perdè ancora questa, che lasciò padre di due bambini, che portano il nome di Laura ed Eugenia. Di bel nuovo isolato sulla terra e nel bisogno di un domestico consorzio, scelse una compagna tra le alunne del suo Conservatorio, la signora Matilde Balzerini di Casalmaggiore, che sposò in terze nozze: la quale, sebbene dotata di ottime qualità da fare sperare buona riuscita come cantante soprano, pure, allettata dal carattere dolce ed affettuoso del Rossi, accettò la vita tranquilla che le si offriva. Le nozze si celebrarono il 28 novembre 1864, e quest'unione abbellì tuttavia l'esistenza dei coniugi.

Dal 1850 al 1859 compose gran quantità di svariata musica strumentale e vocale, che si eseguì nelle accademie del Conservatorio di Milano, e diverse opere: come dal 1851 al 1852 *Le Sabine* per la Scala di Milano, nel 1853 *L'Alchimista* pel teatro del Fondo di Napoli, nell'autunno del 1855 *La Sirena* per la Canobbiana di Milano. Nel dicembre del 1858 poi pubblicò coi tipi Ricordi la *Guida di armonia pratica orale* per gli allievi dell'I. R. Conservatorio. Sospese quindi per parecchi anni di scrivere opere teatrali, e solo ad istanza degli editori Giudici e Strada di Torino, nel 1868 ricomparve al teatro della Canobbiana con due farse, *Il sigaro ricale* e *Il Maestro e la cantante*, nelle quali egli è anche autore delle pa-

role. Scrisse poi, nel susseguente autunno 1869, anche per conto dei suddetti editori, al teatro d'Angennes di Torino *Gli Artisti alla fiera*. Queste ultime tre produzioni ebbero esito felicissimo, e segnarono il progresso dell'armonia non mai disgiunto dal melodioso canto italiano.

Diverse Accademie e Società Filarmoniche lo vollero a loro aggregato. L'Accademia di S. Cecilia in Avana lo nominò suo socio: altrettanto fece *L'Avanera*, pure in Avana. Inoltre fu nominato Maestro onorario della Congregazione ed Accademia di S. Cecilia in Roma; condirettore onorario della *Scuola gratuita di canto in Cremona*; socio onorario della Filarmonica Bellini di Palermo, di Macerata e di Napoli, del pari che del R. Istituto Filarmonico di Lodi, dell'Unione Filarmonica di Bergamo, dell'Accademia Filarmonica Romana; socio ordinario della Società Filarmonica di Firenze ec. ec.

Nel 1871 Lauro Rossi, dalla direzione del Conservatorio di Milano, che tenne ventun'anni consecutivi, fu, in senso di promozione, chiamato alla direzione del R. Collegio di Musica di San Pietro a Majella di Napoli, a rimpiazzo del celebre Mercadante; e vi rimase sino al 1878, epoca in cui, dopo replicate domande, ottenne il suo stato di riposo e fu elevato, in beneficenza dei suoi servizi, al grado di Grande Ufficiale della Corona d'Italia. In seguito, anche giubilato, il Rossi fu richiamato a far parte della direzione tecnica del Collegio di San Pietro a Majella, e vi rimase fino a tutto novembre del 1882, in cui, a motivo di malattia di sua moglie, fu obbligato a prendere dimora in un'aria dai medici designata, e si condusse a Posillipo; donde, siccome di disagio gli era condursi giornalmente a

Napoli per compiere i suoi doveri di ufficio, chiese ed ottenne il suo ritiro assoluto.

Il Rossi, in questi ultimi anni ha scritto una quantità di svariate composizioni, e fra le altre le due opere serie per le Regie scene del teatro di Torino, *Contessa di Mons* e *Cleopatra*.

Nell'ultima grande Esposizione di Parigi, il Rossi fu delegato dal Governo Italiano qual rappresentante la musica.

Al congresso musicale di Milano, 1881, il Rossi fu confermato Presidente generale del terzo Congresso musicale italiano, che si terrà a Bologna nel 1884.

Nelle feste fatte nel corrente anno 1883 pel Centenario di Raffaello in Urbino, ha composto una cantata, che è riuscita splendidissima; e l'illustre maestro ha diviso le ovazioni insieme coll'artista divino, il cui centenario si celebrava.

Tra le opere composte dal Rossi, quelle che meritano il primo posto sono *Cellini a Parigi*, *I Falsi Monetarii* ed *Il Dominò Nero*, perchè altamente filosofiche e ricche di concetti e di bellezze musicali. Felice Romani lo chiamava nella musica buffa il successore di Donizetti. Pel proponimento fatto da noi, ed altre volte già detto, di non estenderci troppo nei giudizi sui compositori tuttavia viventi, dobbiamo qui fermarci e ci fermiamo. Non ci si può negare per altro la facoltà di ripetere ciò che da altri autori trovasi pubblicato per le stampe, e perciò chiudiamo questa biografia col seguente brano.

« Il Rossi è uno di que' begli ingegni fatti quasi esclusivamente per l'educazione dei giovani: disinteressato sino alla noncuranza, e pieno d'amor proprio, non solo per trasfondere quello che possiede, non

per conservare gelosamente in sé quello che sa, egli va superbo quando si può dire: *questi è allievo del Rossi*.... Pazientissimo e severo nel tempo stesso, e più di tutto abnegato per sé, come la tenera madre, purchè vegga fiorire il suo allievo. Egli ha un fare di composizione tra l'antico ed il moderno, tra l'armonia melodica di Cimarosa e la piena e grandiosa di Rossini e Mercadante. Non rinunciando mai al canto, concede alla moda quel tanto che non offende la melodia, il buon gusto, la delicatezza dei sensi. Le sue cantilene sono peregrine, i suoi accompagnamenti fioriti e ricchi: ma la filosofia è la sua norma perenne, per cui egli sacrifica tutto a questa necessità, fino al nome del teatro, cioè l'applauso. Però delle sue opere come di tutti, quale più felice quale meno, nessuna si può dire difettare per regola, per maestria, per buon senso.

« La lealtà e la riconoscenza sono nel cuore di Rossi prepotenti passioni, e la beneficenza trova eco non solo, ma albergo costante nell'anima di lui.

« Lauro Rossi è amato e stimato da tutti coloro che l'avvicinano, e gode nel mondo e nell'arte fama e rinomanza meritate. S'egli è poi vero che l'arte musicale vuol essere, come l'amore, sentita per natura, Lauro Rossi è artista per eccellenza, perchè trovasi in lui eminentemente sviluppato il sentimento artistico» (1).

Onorificenze.

1860. Cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro.

1868. Ufficiale del suddetto ordine.

1871. Commendatore dell'ordine della Rosa del Brasile.

(1) ANPELIO MAGNI; *Lauro Rossi: Cenni biografici*.

1874. Commendatore dell'ordine della Corona d'Italia.

1878. Grande Ufficiale dell'ordine della Corona d'Italia.

1874. Socio onorario della Reale Società di Napoli nell'Accademia di Archeologia, letteratura e belle arti.

1877. Ascritto nell'Albo dei soci illustri nella Reale Accademia di S. Cecilia di Roma.

Appartiene inoltre a circa cinquanta altre delle più accreditate Accademie scientifiche e musicali italiane e straniere.

I. Composizioni di Lauro Rossi esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *Le Contesse villane*, opera buffa in un atto, Napoli, teatro la Fenice, primavera 1829.
- (*) 2. *Costanza ed Oringaldo*, opera seria in un atto, Napoli, teatro San Carlo, 1830.
3. *La Villana contessa*, opera buffa, Napoli, Teatro Nuovo, inverno 1830.
4. *La Casa disabitata* (1), o *Euticchio e Sinforosa*, opera buffa in due atti, Milano, I. R. Teatro alla Scala, autunno 1834.
5. *Amelia*, opera semiseria in due atti, Teatro San Carlo, carnevale 1834 e 1835.
- (*) 6. *Giovanna Shore*, opera tragica, Messico, Teatro Municipale, estate 1835.
7. *I Falsi monetarii*, melodramma in due atti, rimodernato, Milano, Teatro alla Scala, 1844.
8. Detta per canto e pianoforte.
9. *Il Borgomastro di Scheidam*, opera semiseria in tre atti, Milano, Teatro alla Scala, 1844.
10. Detta per canto e pianoforte.
11. *La Fiera*, ossia *Il Dottor Bobolo*, opera semiseria in tre atti, Napoli, Teatro Nuovo, carnevale, 1845.
12. *Cellini a Parigi*, opera semiseria, Torino, Teatro d'Angennes, primavera 1845.
13. Detta per canto e pianoforte.
14. *La Villana contessa*, rimodernata, opera buffa, Teatro Sutera, primavera 1845.
15. *La Figlia di Figaro*, opera buffa, Vienna, Teatro Porta Carinzia, primavera 1846.
- (*) 16. *Bianca Contarini*, opera seria, Milano, Teatro alla Scala, carnevale 1846-47.
17. *Il Dominò nero*, opera semiseria, Milano, Canobbiana, autunno 1849.
18. Detta per canto e pianoforte.
- (*) 19. *Le Sabine*, opera seria, Milano, Teatro alla Scala, carnevale 1851.

(1) Quest'opera, riprodotta in ispagnuolo, venne rimodernata sotto il titolo *I Falsi monetarii*.

366 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

- (*) 20. *L'Alchimista*, opera semiseria, Napoli, Teatro del Fondo, estate 1853.
21. *La Sirena*, opera semiseria, Milano, Teatro Canobbiana, 1855.
- (*) 22. *Lo Zigaro rivale*, farsa giocosa, Milano, Teatro Canobbiana, autunno 1868.
- (*) 23. *Giulietta e Romeo*, parodia, 1868.
- (*) 24. *Gli Artisti alla Fiera*, opera buffa, Torino, teatro d'Angennes, autunno 1869.
25. Detta completa per canto e pianoforte.
- (*) 26. *La Contessa di Mons*, opera semiseria in quattro atti, Torino, 1874.
27. Detta per canto e pianoforte.
- (*) 28. *Cleopatra*, opera semiseria in quattro atti, Torino, 1876.
29. Detta per canto e pianoforte.
- (*) 30. *Scommessa e matrimonio*, opera semiseria in due atti.
- (*) 31. *Machbet*, opera in quattro atti.
- (*) 32. *Elegia* in morte di Bellini, dedicata alla Pasta, Milano, 1835.
- (*) 33. *In me tutta la sapienza*, duetto aggiunto nell'opera *L'Impresario in angustie* di Ricci.
- (*) 34. Preludio Introduzione e Sestetti nell'opera *Rossini a Parigi* di vari autori.
35. Pezzo fantastico per orchestra. Partitura e parti.
- (*) 36. Marcia scritta per l'Imperatore del Brasile. Partitura e parti.
37. Progetto per l'istituzione di un teatro lirico, opuscolo, 1865.
38. Discorso sul Congresso musicale, opuscolo, Milano, 1865.
39. Otto vocalizzi per soprano con accompagnamento di pianoforte.
40. Duettino e Quartettino fatto per l'adunanza Ricordi.
41. Serenata a Giovanni Ricordi.
42. *Il Trovatore*, melodia per mezzo soprano con accompagnamento di pianoforte.
43. In morte di V. Bellini canto per soprano con accomp. di pianof.
44. Esercizj per canto, Dodici Esercizj per soprano.
45. Guida ad un Corso di armonia pratica orale.
46. *Il Contrabbandiere*, ballata per basso con pianoforte.
- (*) 47. Strambottolo per la posterità. Partitura e parti.
48. Memoria per essere traslogato al Collegio di Napoli, 1871.
49. Sinfonia a grand'orchestra, offerta all'Istituto di Novara.
- (*) 50. Quintetto per 5 arpe, partitura e parti.
- (*) 51. Inno a Mercadante, 1876.
52. Alcune parole sull'attuale condizione della musica in Italia, opuscolo.
- (*) 53. *Embolia* coro a due parti — La Vita di Roma e la sua missione sulla umanità universale.
54. Giudizj critici della stampa sull'opera *Cleopatra*.
- (*) 55. Cantata in omaggio delle LL. MM. l'Imperatore e l'Imperatrice d'Austria.
56. La Storia e la virtù, cantata a tre voci con pianoforte.
- (*) 57. Partite di Frescobaldi sull'aria *La Romanesca* trascritte a stile moderno.
58. *Salve o Divino spirito*, notturno a quattro voci sole.
59. *Il Canto della sirena*, melodia con pianoforte.

60. Esercizj per canto a complemento dello studio de' solfeggi e dei vocalizzi.
- (*) 61. *Adoramus te Domine*, coro a quattro voci scritto in occasione della festa a Palestrina eseguita in Roma in maggio, 1880.
- (*) 62. *Vendo fiori*, melodia scritta per l'Album Bellini.
63. Sonetto (di Ugo Cortes) per canto e pianoforte.
64. *Un Canto ancora*, romanza con pianoforte.
65. *Cantata* pel IV Centenario natalizio di Raffaello Sanzio, su parole di Vincenzo Romani, Urbino, 28 marzo, 1883.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Il Casino di campagna*, opera buffa, Napoli, estate 1831. — 2. *Il Disertore Svizzero*, opera semiseria, Roma Teatro Valle, autunno 1832. — 3. *Baldovino tiranno di Spoleto*, opera seria, Roma (casa privata), carnevale 1832. — 4. *Il Maestro di scuola*, opera buffa, Roma (casa privata), primavera 1832. — 5. *Le Fucine di Bergen*, opera semiseria, Roma, Teatro Valle, autunno 1833. — 6. *Saul*, oratorio scritto per l'Ospizio di San Michele in Roma, 1833. — 7. *Leocadia*, opera semiseria, Milano, Teatro Canobbiana, estate 1835. — 8. *Azema di Granata*, opera seria, Milano, Teatro alla Scala, autunno 1845. — 9. *Il Maestro e la cantante*, farsa di cui il Rossi compose anche le parole, Milano, Teatro Canobbiana, 1868. — 10. Cantate diverse, Pezzi sacri. Messa di gloria scritta in Avana. Pezzi di musica vocali ed strumentali, composti per gli allievi, ed in occasione delle accademie dell'I. R. Conservatorio di Milano. Cantata scritta pel Real Collegio Femmineo di San Filippo in Milano. Grande cantata per l'arrivo in Milano di S. M. l'Imperatore d'Austria. Altri pezzi nell'opera *La Vergine di Kermes*, a beneficio e totale interesse del Pio Istituto Musicale in Cremona.

ERRICO PETRELLA

Errico Petrella nacque in Palermo, il 10 dicembre del 1813, da Fedele, ufficiale di marina, e da Maria Antonia Mazzella di Ponza. Fanciullo, fu condotto dai genitori in Napoli, ed all'età di otto anni cominciò ad imparare musica dal professore di violino Saverio del Giudice. A dieci anni, venne ammesso nelle scuole esterne del Collegio di San Sebastiano, ed a dodici, nel 1825, previo esame, ottenne il posto gratuito nel Convitto del Collegio. Il padre era lontano da Napoli, per affari di servizio militare; e la madre, avendo appena modesti mezzi per vivere, non poteva provvederlo di un cembalo per studiare. Il vispo giovinetto immaginò di formarsi una *tastiera* artificiale di bucce d'arancia, adoperando la parte esterna di esse per rappresentare i *tasti* pei toni naturali, e la parte interna per i cromatici; sopra ciascun tasto avea scritto la lettera iniziale che indicava il tono, e di questo preteso cembalo si serviva per esercitarsi nelle sue lezioni. Venuto a notizia del direttore Zingarelli l'ingegnoso ritrovato del suo giovine allievo, ordinò, immantinente, che a sue spese si comprasse un cembalo, e lo regalò al Petrella per incoraggiarlo ed invogliarlo di più a studiar di proposito quando la mancanza dello strumento non poteva fargli osta-

colo. Allorchè fu ammesso nel Collegio, ebbe a suoi maestrini Michele Costa e Vincenzo Bellini. Indi a poco, passò alla scuola del Furno e di Francesco Ruggi, e dopo i progressi che mostrò di aver fatto nello scorrere di qualche anno, Zingarelli lo accolse tra i suoi discepoli, a studiare contrappunto e composizione.

Una società di signori avea presso a dirigere il piccolo teatro della Fenice di Napoli, e tra essi il signor Sangioanni, amico della famiglia Petrella. Venne in mente a costui di fare scrivere un'opera per quel teatro al nostro giovane Errico, che contava appena sedici anni; ne parlò al padre, che sicuramente dovette andare altero della proposta, ma non ebbe il coraggio di aderire, senza aver prima consultato suo figlio. Recatosi in Collegio ed espostogli l'accaduto, ebbe in risposta un audace *sì*.... Il padre non mancò di fargli pensare le gravi difficoltà che poteva incontrare e dal Governo del Collegio e dal direttore Zingarelli, volendo così presto comporre un'opera per un pubblico come il Napolitano, molto esigente, benchè la rappresentazione avvenisse in un teatro più che modesto; ma il figlio persistè tenacemente nell'affermativa. Zingarelli, informato del fatto, francamente vi si oppose, dicendo che il Petrella avea le più belle e fe-

lici disposizioni per la composizione, ma non era ancora al caso, doveva aspettare qualche altro anno per terminare bene tutti gli studi ed apprendere l'arte in tutte le sue branche, prima di esporre un lavoro al pubblico, che sapeva essere indulgente pei giovani esordienti, ma che pure non lasciava, di essere severo contro coloro che, non essendo ancora in grado, si esponevano da temerari ad affrontare il suo giudizio. Ma vane furono tutte le buoni ragioni e le persuasive che maestri ed amici veri cercarono di insinuargli: egli avea già firmato il contratto per comporre l'opera pel carnevale, ed anzichè lacerarlo, preferì uscirsene dal Collegio, quantunque non giunto ancora agli anni voluti dai regolamenti. Col pensiero fisso di scrivere l'opera, per la quale credeva divenir subito maestro, accettò con vero trasporto il libretto di un' opera buffa in due atti, presentatogli dal poeta Andrea Leone Tottola, col titolo *Il Diavolo color di Rosa*, e lo cominciò a musicare.

Il Petrella sino allora non avea mai nè udito un'opera, nè assistito ad una rappresentazione teatrale, e, diciamolo pure, non avea neanche scritto un pezzo di musica strumentale; di modo che in questo primo lavoro può dirsi che tutto fece alla ventura, seguendo solo le sue ispirazioni, che cercò di guidare alla meglio col poco suo sapere e colle semplici cognizioni di scuola. Fu audace, è vero, il suo procedere, ma chi non conosce il vecchio adagio *audaces fortuna juvat*?... La sua opera, andata in iscena alla fine del 1829, ebbe incontro di vero fanatismo, ed il diciassettenne giovanetto, salutato maestro, divenne soggetto di ammirazione per tutti. I napoletani indistintamente si affollavano al piccolo teatro della Fe-

nice per ammirare i primi frutti della pianta novella.

Una sera, tra la moltitudine delle persone di tutte le classi e condizioni che accorrevano alla Fenice, si trovava il suo maestro Francesco Ruggi; il quale, sentendo l'unanime approvazione del pubblico al lavoro del suo allievo, ne pianse di tenerezza, e dopo averlo invitato in sua casa, l'obbligò a continuare e finire i suoi studi di contrappunto, di *fughe*, di *canoni* ed altro. Anche lo Zingarelli, quando intese il gran successo che avea ottenuto il suo disobbediente allievo, se ne compiacque e diceva: « Per me non era un segreto lo spiccato talento che dimostrava questo più che temerario giovinetto: peccato che non volle ascoltare i miei consigli! Ma se, incoraggiato da questo miracoloso successo, continuerà a studiare, non mancherà di brillare tra i maestri napoletani e di fare onore alla nostra scuola ». Tra le condizioni della scrittura del Petrella, v'era quella, che se l'opera incontrava, l'impresario si obbligava a dargli quaranta ducati (170 lire); se poi non riusciva, il maestro nulla avea a pretendere. E poichè *Il Diavolo color di Rosa* ebbe incontro più che favorevole ed apportava un grande introito in ogni rappresentazione, l'impresario ebbe coscienza, ed invece di quaranta ducati ne pagò ottanta al fortunato maestro. In qualità di storico, ci conviene far notare che, in quella medesima stagione, scrissero per lo stesso teatro rinomati maestri, cioè Pietro Raimondi e Valentino Fioravanti; ma dopo il *Diavolo* del Petrella, le loro composizioni furono trovate pallide e non ebbero successo alcuno. L'impresario offrì al Petrella una nuova scrittura a vantaggiosissime condizioni; ma egli non la volle accettare, preferendo di

scrivere per un teatro di maggiore importanza. Perciò diede, al teatro Nuovo, nel 1831, *Il Giorno delle Nozze*, che ebbe buon successo; e, nel 1832, *Pulcinella morto e non morto*, che piacque discretamente; ambedue opere buffe.

Nel 1835, pensò di scrivere un'opera seria, *Cimodea*, il cui soggetto fu tratto dai *Martiri* di Chateaubriand. Appena musicatine alcuni pezzi, li fece sentire alla Ronzi de Begnis, al Lablache, non che all'egregio direttore Giuseppe Festa; e questi ne rimasero tanto soddisfatti, che proposero subito al Barbaja di far rappresentare l'opera al San Carlo, assumendo essi la responsabilità della riuscita; ma la Soprintendenza teatrale di quel tempo, perchè Petrella era ancora troppo giovane e non abbastanza rinomato, non volle accettarlo tra i maestri di obbligo. Tal rifiuto lo indispettì non poco, ed invitato a scrivere altra opera buffa pel teatro Nuovo, compose nel 1836 *Lo Scrocone*, che non ebbe buon successo. Nel 1837, scrisse per lo stesso teatro l'opera semiseria *I Pirati Spagnuoli*, con libretto di Emmanuele Bidera; ed ebbe splendido incontro, e l'opera fu encomiata anche dal Donizetti, che spesso l'andò a sentire e ne lodava a preferenza un gran bel duetto tra la donna ed il buffo, che fu di moda in tutte le società musicali napoletane. Nel 1839, compose, anche pel teatro Nuovo, *Le Miniere di Freimberg*, ch'ebbero brillantissima ed unanime approvazione. Con tanti successi, si era limitato a dimandare, per ogni nuova opera, il modestissimo prezzo di ducati centoventi (lire 510) che, trovato anche esorbitante dagl' impresarii di quel tempo, fece sì che il Petrella, indispettito contro di loro, prese la violenta e mal calcolata determinazione di non comporre più opere teatrali, e rimase per dieci anni

inoperoso, occupando il suo prezioso tempo e gli anni più belli della sua gioventù a dare semplicemente lezioni di canto, per vivere. In questo periodo disgraziato prese il posto di direttore della musica del teatro Nuovo; ed allora il Mercadente vi diede la sua *Eleonora*.

Dirigendo l'impresa di quel teatro un certo Marra, questi non trovando esagerate le pretese del Petrella di 120 ducati per un' opera, lo incaricò di scrivere, nel 1850, *Le Precauzioni*, su poesia di Marco d'Arienzo. Ma caduta l'impresa del Marra, i nuovi speculatori succeduti non vollero riconoscere il patto del loro antecessore col maestro Petrella, e gli mossero litigio nei tribunali, e trovarono tali cavilli (perchè non bene espressi i patti del contratto) da far condannare il maestro a dare l'opera a prezzo minore di quello stabilito e stipulato col Marra. Il padre stesso lo consigliò, pel quieto vivere, di consegnare lo spartito per la misera retribuzione di ducati quaranta. *Le Precauzioni*, andate in iscena il 20 maggio 1851, ebbero successo di vero fanatismo, e, per un anno intero, senza interruzione alcuna, si rappresentarono in quel teatro con plausi sempre crescenti e con un pubblico ansioso di sentirle e risentirle. Il *Giornale ufficiale* di Napoli scriveva: « In quest' opera possono dirsi risorti Paisiello e Cimarosa ».

Dall' impresario del teatro del Fondo, venti giorni dopo il gran successo delle *Precauzioni*, gli si fece proposta di scrivere un' opera semiseria nel 1852, col titolo *Elena di Tolosa*, poesia di Domenico Bolognese: gli fu offerto il compenso di ottocento ducati, ed il Petrella accettò. Compose subito la musica, ch'ebbe grande incontro (12 agosto), tanto che si pensò di trasportarla al teatro San Carlo, ove ebbe eguale riuscita. Tra i pezzi che

più emergevano per bellezza e novità, era una romanza, cantata dal buffo con accompagnamento di violoncello, sì patetica da commuovere alle lagrime, e che venne molto lodata dagl' intelligenti.

Dopo tale splendido successo, il Petrella venne invitato a scrivere l'opera di obbligo per il San Carlo, nel carnevale del 1854: per quel San Carlo dal quale, anni prima, per le ragioni dette sopra, era stato respinto! *Marco Visconti* fu il soggetto suo favorito, e con vero piacere lo musicò per la Penco, la Borghi Mamo, il Fraschini ed il Ferri. Il teatro si era aperto in quell'anno col *Trovatore* di Giuseppe Verdi, che ebbe il successo strepitoso che tutti ricordano. Poi s'era data la *Margherita Pusterla* di Pacini, su libretto del Bolognese, che era caduta compiutamente. Tutti compiangevano il Petrella che doveva venire ultimo, e si credeva destinato a subire la stessa infausta sorte del Pacini; ma, fortunatamente, successe il contrario. Il *Marco Visconti* (9 febbraio) incontrò la generale approvazione: gli applausi di tutto il pubblico furono unanimi e prolungati, e fu con quest'opera, acclamata ogni sera di più, che terminò in quell'anno la stagione teatrale. Se ne sparse la fama con tanta celerità, che, nella primavera seguente, venne riprodotta al teatro Carlo Felice in Genova; nell'estate, a Vicenza; nel dicembre, alla Scala di Milano; ed in quella stessa stagione si rappresentò alla Fenice di Venezia, al teatro Regio di Torino, ed all'Apollo di Roma: sempre con felice e deciso incontro.

Immediatamente la direzione di Milano gli diede incarico di scrivere per la Scala l'opera d'obbligo. *Elnava* o *L'Assedio di Leida* vide la luce nel marzo del 1856, in quell'imperial teatro, ed ebbe esito sì felice, essendone esecutori la Mai-

ser, Graziani e Corsi, che in Napoli il teatro San Carlo ed il teatro Nuovo si disputarono chi dovesse prima riprodurla, e per decisione dei tribunali la nuova musica fu rappresentata nella stessa sera ai due teatri, ed ebbe in ambidue una splendidissima riuscita. Una malattia sopravvenuta al Petrella gl'impedì di scrivere l'opera, anche di obbligo, per la Fenice di Venezia nel carnevale del 1857; ma, ristabilitosi, l'anno seguente, accettò di scrivere, a più vantaggiose condizioni, l'opera, sempre d'obbligo, per la Scala di Milano. Fu la *Jone*, la quale andò in iscena il 26 gennaio 1858, ed ebbe interpreti la Albertini, il Negrini, il Guicciardi, il Bianchi ecc. E quest'opera, disgraziata nella prima sera, a causa d'incerta esecuzione, ebbe poi incontro di fanatismo nelle recite consecutive, e poi da per ogni dove; non solo nei teatri di Europa, ma dell'America ancora, ove è sempre acclamatissima e desiderata. Ed è degno di nota che, mentre faceva il suo trionfal corso, contemporaneamente si davano in Milano con plauso *L'Assedio di Leida* al Carcano, e *Le Precauzioni* a Santa Radegonda.

In seguito di tanti successi, venne fatto al Petrella il grazioso e lusinghiero invito di scrivere la terza opera per la Scala, distinzione che, dopo Bellini, il solo Verdi avea ottenuto; ed *Il Duca di Scilla* comparve nella quaresima del 1859 (24 marzo) eseguito dalle sorelle Marchisio, da Pancani, Merly, Laterza; e non ostante i movimenti politici e guerreschi di quel tempo, piacque, quantunque rappresentata le sole quattro ultime sere della stagione del 1859. Chiamato in Napoli, compose la *Morosina* pel teatro San Carlo nel 1860, e piacque tanto, che gli venne offerta scrittura anche per l'opera di obbligo nell'anno appresso, carnevale del 1861. Questa

fu la tragedia lirica in tre atti *Virginia*, eseguita dalla Galletti, dal Negrini e dal Coletti. L'esito di quest'opera fu contrastato, e può dirsi che generalmente dispiaque. Nell'estate precedente (agosto) avea scritto pel real teatro del Fondo *Il Folletto di Gresy*, con poesia del Bolognese, ch'ebbe buon successo, quantunque gli animi in quei giorni fossero a tutt'altro rivolti che alla musica. Invitato dalla Commissione dei Reali teatri di Napoli, scrisse, nello stesso anno e per lo stesso San Carlo, l'*Inno* a Vittorio Emanuele.

Gli anni 1862 e 1863 il Petrella li passò non sappiamo dire se nell'inerzia, nel riposo o nella meditazione; certo si è che il repertorio teatrale, che pure ne avvertiva la mancanza, non venne arricchito in quel periodo di tempo di altre sue produzioni.

Nel 1864 (8 marzo), scrisse pel Regio teatro di Torino *La Contessa d'Amalfi*, poesia di Peruzzini, e piacque molto. Venne di poi pregato di farla rappresentare in Roma, quindi in Napoli; e dappertutto ottenne eguale e splendido successo, ed è stata finora una delle opere alla moda.

Preso impegno colla direzione de' teatri di Napoli, compose per San Carlo nel 1865 la *Celinda*, ch'ebbe contrastata riuscita, laddove poi l'ebbe fortunata in Torino, Brescia, Roma ed in altre città d'Italia.

Nel 1866, compose pel teatro Apollo di Roma *Caterina Howard*, eseguita da' coniugi Tiberini e dal Pandolfini. Quest'opera ebbe successo felicissimo, e, prima che fosse andata in iscena, dagli editori Giudici e Strada di Torino ne venne acquistata la proprietà. Nel carnevale del 1869 (27 febbraio) invitato a scrivere un'opera per San Carlo, questa fu la *Giovanna II*

di Napoli, sopra libretto del Ghislanzoni, eseguita dalla Lotti, dalla Santa, dalla Favi Gallo, dal Zaccometti e dal Quintili Leoni. Ebbe grandissima accoglienza da questo impaziale, e qualche volta anche severo pubblico, che molti pezzi faceva ripetere tutte le sere. La signora Lotti brillava quale splendidissima stella. La Favi Gallo si mostrava suo degno satellite. In questo lavoro da tutti si notò un gran progresso che il Petrella avea fatto nell'arte di comporre.

Nell'ottobre del 1869, scrisse *I Promessi Sposi*, pel teatro della piccola città di Lecco, quasi patria di quei due fidanzati protagonisti del celeberrimo romanzo italiano. Il Petrella ne compose la musica in meno di due mesi stando nella stessa casa ove il Manzoni avea già scritto il suo romanzo. Di questo lavoro chi opinò che fosse la migliore produzione del Petrella; chi lo disse accuratamente composto, con arte, sommo gusto ed eleganza; e vi fu chi sostenne che il maestro non potea meglio esprimere colla musica nè le parole, nè le situazioni sceniche, anzi in questo tutti generalmente convennero. Pur non mancò qualcheduno più severo, che, uscendo dalla moltitudine plaudente, volle caratterizzarlo non tutto di egual merito. A noi piace unirli all'universalità, che la proclamò degna sorella della *Jone* e delle *Precauzioni*. Per rendere più solenne quella rappresentazione, v'intervennero l'ottuagenario illustre autore de' *Promessi Sposi*. Ognuno può bene immaginarsi le grandi ovazioni che gli vennero tributate; ed il nostro Petrella era ben contento e raggiante di gioia in poter dividere i frenetici applausi di quella serata col più grande italiano vivente, col Nestore della letteratura moderna. In Firenze, in Torino, in Genova *I Promessi Sposi* ebbe-

ro lo stesso felicissimo successo che in Lecco; e più splendido ed entusiastico l'ottennero in Longiano, nella ricorrenza delle feste musicali, quando in quella città s'inaugurò il nuovo teatro detto *Teatro Petrella*. Quel vergine pubblico, inebriato dalla musica di lui, lo colmò di onori e lo retribuì con le più entusiastiche acclamazioni.

Nel 1872, pel teatro S. Carlo, il Petrella scrisse ancora *Manfredo*, dramma serio; e due anni dopo, per lo stesso teatro, scrisse la *Bianca Orsini*, dramma serio in quattro atti, che si rappresentò la prima volta nella sera del 4 aprile.

Il Petrella è morto povero, a Genova, il 7 aprile del 1877. Essendosi colà ammalato, in casa di una famiglia amica, nel gennaio di quell'anno, e trovandosi miseramente al verde, il municipio di Genova votò in suo favore una somma di cinquecento lire; ed il teatro Paganini dette una rappresentazione delle *Precauzioni*, il cui prodotto, che fu quasi di millecinquecento lire, fu dato in soccorso dell'infelice maestro. Anche il nostro Conservatorio, allora diretto dal maestro comm. Lauro Rossi, si approntava per sopperire ai bisogni del Petrella, quando questi morì, in età di sessantatré anni.

Il Petrella ha avuto diverse ma-

nieri di comporre: la prima comincia col *Diavolo color di rosa* e termina colle *Precauzioni*; la seconda comincia col *Marco Visconti* e termina colla *Jone*; dà principio alla terza maniera *La Contessa d'Amalfi*, che finisce coi *Promessi Sposi*. Morendo, lasciò inedite due opere: una buffa, intitolata *La Fata di Pozzuoli*, l'altra seria, *Salambò*.

Onorificenze

1863. Cavaliere dell'ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro.

1864. Socio del Reale Istituto musicale in Firenze.

1865. Maestro compositore onorario dell'Accademia di Santa Cecilia in Roma.

1865. Socio dell'Accademia del merito di Roma.

1865. Ufficiale dell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro.

1866. Socio promotore onorario della Commissione di Guido d'Arezzo.

1868. Presidente della Commissione suddetta.

1868. Ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia.

1869. Socio dell'Accademia Filarmonica Bellini in Palermo.

1870. Socio Nazionale della Reale Accademia di Belle Arti di Napoli.

I. Composizioni di Errico Petrella esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (C) 1. *Il Diavolo color di rosa*, opera buffa in due atti, Napoli, Teatro la Fenice, 1829.
- (C) 2. *Il Giorno delle nozze*, opera buffa in due atti, Napoli, Teatro Nuovo, 1831.
3. *I Pirati spagnuoli*, opera semiseria in due atti, Napoli, Teatro Nuovo, 1837; riprodotta allo stesso teatro nel 1856, con nuovi pezzi aggiunti.
4. *Le Miniere di Freimberg*, opera semiseria in due atti, Teatro Nuovo, 1839.
5. *Le Precauzioni*, opera buffa in tre atti, Teatro Nuovo, 1850.

374 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

6. *Elena di Tolosa*, opera semiseria in tre atti, Real Teatro del Fondo, 1852.
7. *Marco Visconti*, opera seria in tre atti, San Carlo, 1854.
8. *Elnava o L'Assedio di Leida*, melodramma tragico in quattro atti, Milano, Teatro alla Scala, 1855; poi rappresentata in Napoli nel 1856.
9. *Jone*, dramma tragico in quattro atti, Milano, Teatro alla Scala, 1858; poi rappresentata in Napoli nello stesso anno.
10. *Il Duca di Scilla*, dramma serio in quattro atti, Milano, Teatro alla Scala, 1859; poi rappresentata in Napoli nel 1860.
11. *Morosina*, melodramma tragico in tre atti, San Carlo, 1860.
12. *Il Folletto di Gresy*, commedia in tre atti, Real Teatro del Fondo, 1860.
13. *Inno a Vittorio Emmanuele II*, San Carlo, 1861.
14. *Virginia*, tragedia lirica in tre atti, San Carlo, 1861.
15. *La Contessa d'Amalfi*, dramma serio, Torino, Teatro Regio, 1864; rappresentata in Napoli nel 1867.
16. *Celinda*, opera seria in tre atti, San Carlo, 1865.
17. *Giovanna II di Napoli*, dramma serio in quattro atti, San Carlo, 1869.
18. *I Promessi Sposi*, opera semiseria, Lecco, 1869.
19. *Bianca Orsini*, melodramma in quattro atti, San Carlo, 1874.
- (*) 20. Gran marcia cavalleresca, scritta per ordine di S. A. R. il Duca di Aosta, in occasione del gran Torneo in Firenze, eseguita da 300 professori.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Pulcinella morto e non morto*, opera buffa in due atti, Napoli, Teatro Nuovo, 1832. — 2. *Cimodocea*, opera seria, Napoli, 1835. — 3. *Lo Scroccone*, opera buffa in due atti, Teatro Nuovo, 1836. — 4. *Caterina Howard*, opera seria, Roma, Teatro Apollo, carnevale, 1866. — 5. Diversi *Album* di musica vocale per camera. — 6. Molti *Servizi da chiesa* e gran numero di *Solfeggi* per diverse voci. — 7. *Salambò*. — 8. *La Fata di Pozzuoli*.

GIUSEPPE LILLO

Nacque in Galatina, terra della provincia di Lecce, il 26 febbraio 1814, dai coniugi Giosuè e Maria Rosari Ayroldi. Dal padre, buon maestro di cappella, apprese i principi della musica ed a suonare il pianoforte; poi passò a studiare il *partimento* col maestro Luigi Carnovale di Lecce. A poco a poco si fece palese in lui non solo la vocazione, ma la decisa volontà di apprendere l'arte, e perciò il padre prese la risoluzione di condurlo in Napoli, per collocarlo nel Real Collegio, che in quell'anno, cioè nel 1826, era passato dall'edifizio di San Sebastiano all'attuale di San Pietro a Majella.

Fu presentato al direttore Zingarelli, il quale, dopo averlo esaminato, lo ritrovò non solo disposto, ma tanto inoltrato nel suonare il pianoforte, che lo giudicò meritevole di un posto gratuito. Immediata-

mente ne fece rapporto al Governo del Collegio, e questo al Ministro dell'Interno; il quale, uniformandosi all'articolo XVI del regolamento organico, *per merito straordinario* gli accordò il posto gratuito nel Collegio, con lettera del 20 luglio 1826. Dallo Zingarelli venne destinato il pregevole maestro Giovanni Furno per insegnargli *partimenti* od *armonia sonata*; e scorgendo la particolare disposizione che il giovinetto mostrava per suonare il pianoforte, quando Francesco Lanza venne a maestro del Collegio nel 4 aprile del 1827, lo affidò alle solerti cure ed alle severe lezioni di lui. Il Lanza fu il primo che introdusse in Napoli quella classica scuola di Muzio Clementi, che, progredendo sempre da quel tempo fin oggi, ha dato i più felici risultamenti (1).

Quando il Lillo fu creduto idoneo ad incominciare lo studio del

(1) Basterebbe per provare l'eccellenza di questa scuola il solo Costantino Palumbo, che fu anche allievo del Lanza, e che, dopo essersi fatto tanto applaudire dal pubblico parigino ed aver meritato splendide lodi dal difficilissimo Rossini, ripatriato, ora meritamente occupa tanto elevato posto in Napoli e come suonatore e come compositore. Né riuscirà discaro ai nostri lettori se pubblichiamo, ora che parlasi di Palumbo, la lettera che trovasi nel *Giornale di Napoli* venerdì 12 maggio 1871, diretta al Cav. Evarista Chiaradia dal maestro Cav. Claudio Conti.

«Egregio signor Chiaradia,

«Nel *Giornale di Napoli* di martedì ho letto

con vivo interesse un distinto articolo sull'illustre Thalberg, tolto dall'*Opinione* di Firenze e scritto dall'egregio d'Arcais.

«I paragoni che fa il pregevole critico fra le due grandi scuole di pianoforte capitanate dal Liszt e dal Thalberg, sono di una lucidezza meravigliosa, come pure le cause di prevalenza dell'una sull'altra, ed io di cuore mi associo alle sue idee; solamente, quando parla della formazione di una terza novella scuola, la quale possa e debba riunire il meglio ed il buono delle prime due, io mi permetto di far osservare all'egregio appendicista dell'*Opinione* che noi in Napoli già vediamo ottimamente attuata: degno capo di essa scuola è il distintissimo pianista Costantino Palumbo.

«Questo giovane artista riunisce in sé, alla

contrappunto, Zingarelli volle annoverarlo fra i suoi allievi, ed in poco tempo divenne uno dei suoi prediletti: perchè il venerando vegliardo si affezionava di più a quei giovanetti che mostravano disposizione e buon volere ad apprendere la difficile arte. Terminati i suoi studi di contrappunto e composizione, gli fu concesso, come premio della sua assidua applicazione, di scrivere una *Messa* per quattro voci con orchestra, la quale incontrò la generale approvazione. Indi scrisse un *Dixit Dominus*, che del pari ebbe buon successo e riscosse gli elogi de' maestri tutti; i quali, preceduti dal loro direttore, assistero all' esecuzione nella chiesa del Collegio in occasione della gran solennità della festa di Sant'Oronzio, che in tutti gli anni si celebra nella prima domenica di settembre. Dopo sì felici risultamenti, e dopo aver occupato per più anni posto di primo alunno maestrino, ebbe dallo Zingarelli l'incarico di scrivere una operetta pel teatro del Collegio, intitolata *La moglie per 24 ore*, che, andata in iscena nel carnevale del 1834 ed eseguita dai suoi compagni, meritò unanimi e sinceri applausi, non di semplice incoraggiamento, come suol farsi in simili casi, ma creduti giusti e meritati pel valore della composizione, che in vero sembrava scritta non da giovine esordiente, ma da un maestro che altre produzioni avesse dato alle scene.

Successo sì compiuto gli procacciò l' invito dell' impresario del teatro Nuovo di scrivergli l' opera buf-

fa il *Giojello*, ivi rappresentata nel 1836. Questa fu la prima produzione teatrale, dopo quella del Collegio, che presentò al pubblico pagante. I Napolitani lo ricevettero con pieno compiacimento, sì perchè amavano il Lillo, che incominciava a dare lusinghiere speranze del suo brillante avvenire, sì perchè l' opera fu trovata bellina da vero, piena di graziosi effetti e di spontanee melodie, e queste accompagnate da un' orchestra che faceva più pompa di sobrietà, requisito necessario anzi indispensabile in un' operetta di genere leggiadro, che di uno smodato lusso di sonorità. Bellini morendo avea lasciato l' eredità del *semplice*, il vero segreto del bello nelle arti, che qualche suo successore pare inclinasse a raccogliere. Uno tra questi mostravasi Giuseppe Lillo.

Il Giojello ebbe felicissimo incontro anche in Firenze, quando ivi si rappresentò nel 1838; ed allorchè venne riprodotto in Napoli l' anno appresso 1839, ottenne più unanimi e clamorosi applausi su quelle medesime scene ove si era mostrato la prima volta.

Nel 1837 scrisse pel teatro San Carlo il dramma serio *Odda di Bernaver* con un mediocre successo; nè miglior sorte ebbe in Milano quando si rappresentò a quell' Imperial teatro alla Scala nell' anno 1840 (1).

Nel 1838 scrisse per la Fenice di Venezia, la *Rosmunda*, il cui argomento è tratto dalla tragedia dell' Alfieri; ma quest' opera non ottenne se non un semplice successo di stima, meno una romanza del

perfetta esecuzione, delicatezza, eleganza, arte di canto, il brio, l' agilità, la forza e la sonorità dell' istrumento, nell' eseguire ogni specie di musica. Come compositore per pianoforte, non ardisco giudicarlo; credo però che sia uno dei più dotti, originali ed accurati scrittori che vanti l' Italia.

« A me pare che la fusione desiderata dal d' Arcais sia avvenuta; e la terza scuola si tro-

vi nella nostra Napoli in progresso, con molti e distinti giovani proseliti.

« Dev.º amico
« CLAUDIO CONTI ».

(1) Tanto di quest' opera che dall' altra *Il Giojello* sono stati pubblicati in Milano alcuni pezzi per canto e pianoforte dall' editore Giovanni Ricordi.

tenore di bella fattura, con qualche novità nella forma e di una facile e spontanea melodia che produceva bell'effetto (1). Nel volgere dello stesso anno, chiamato in Roma, scrisse per quel teatro Valle *Alisia di Rieux*, che passò inosservata.

Di ritorno in Napoli, prese impegno di comporre pel teatro San Carlo l'opera seria *Il Conte di Chalais* (2). L'orditura di quest'interessante dramma, che Bellini per mio mezzo aveva rimesso alla Società d'industrie e belle arti, quando con questa contrasse impegno di scrivere due opere pel teatro San Carlo, 1836 e 1837, era rimasta presso di me. Dopo la sventurata fine di lui, io la donai all'amico maestro Lillo, che la trovò di sua piena soddisfazione, e di un tal dono mi fu gratissimo sempre. Nel modo stesso che da Bellini era stata ordita la tela e distribuiti i pezzi per lo svolgimento del dramma, egli la presentò al poeta Salvatore Cammarano, che l'accettò con trasporto, e senza alterarla in nulla la vesti di bei versi. Questo soggetto, di sì alto interesse drammatico anche per la sua orrenda catastrofe, non poteva, per le tante svariate passioni che vi si agitano, mancare di una riuscita di ottimo effetto. Maestrevolmente musicato dal Lillo, ebbe un bel successo nel teatro S. Carlo; e sarebbe rimasto nel repertorio di quelle scene, se Donizetti non avesse vestito lo stesso libretto di novella musica. Nel paragone, quella del Lillo dovè cedere il posto. Né fu per simpatia che si avesse pel Donizetti; ma meritamente ottenne il primato lo spartito del maestro di Bergamo, per-

chè, senza enumerare uno per uno i molti pregi che adornano i due primi atti, il terzo è una delle più felici ispirazioni ed uno dei più culminanti squarci drammatici del teatro moderno, che solo farebbe la riputazione di un gran maestro. Questo incidente dispiaequo non poco al nostro giovine maestro Lillo, che ne mosse forti lagnanze al Donizetti. Il quale, per mezzo del suo diletto amico Teodoro Ghezzi, gli fece tenere una compitissima lettera di risposta, nella quale per sua giustificazione gli esponeva il fatto com'era avvenuto. Eccolo: Donizetti avea composto (come obbligato da scrittura) pel teatro di Porta Carinzia in Vienna l'opera seria *Caterina Cornaro*, soggetto ch'egli ignorava essere stato prima musicato da un maestro tedesco. La direzione di quel teatro, per carità di patria ed esagerata passione di campanile, non volle accettarla, e recisamente ricusò lo spartito di Donizetti, in omaggio al compositore compatriota. Donizetti si trovò per sì impreveduto avvenimento l'uomo più imbarazzato del mondo; e per uscire d'impaccio nella miglior possibile maniera, diede di piglio al primo libretto che gli venne tra mano, e questo fu *Il Conte di Chalais*; e ciò non per far torto al Lillo, che l'aveva musicato per Napoli tre anni avanti, ma per liberarsi dalle pastoje, onde si trovava legato, di dover dare la sua opera ad una determinata epoca. Per riguardi dovuti al collega, stimò di cambiare il titolo al libretto in quello di *Maria di Rohan*, e di più vi fece aggiungere la parte del contralto che mancava nel *Conte*

(1) Il Mercadante, che allora trovavasi in Venezia per comporre l'opera *Le due illustri rivali*, ed a cui con lettera io avea raccomandato il giovine maestro Lillo, mi scrisse del successo della *Rosmunda*, lodandomi la sopraddetta romanza come il solo pezzo che avea salvato l'opera dal naufragio.

(2) Questo stesso soggetto, col titolo *Un Duello sotto Richelieu*, melodramma lirico in tre atti, fu musicato dall'egregio maestro Federico Ricci e rappresentato, come è detto nella biografia di lui, all'imperial teatro alla Scala nell'autunno del 1839.

di *Chalais*, e quindi ne venne la necessità di nuovi pezzi di musica, i quali non potevano avere confronto alcuno con quelli da Lillo scritti. Il maestro Lillo, buono com'era di sua natura, di modi gentilissimi, di carattere dolce e conciliativo, dopo le scuse del Donizetti, non gli tenne più il broncio, e rimasero buoni amici come per lo innanzi.

Nello stesso anno 1839, Giuseppe Lillo scrisse per la Pergola di Firenze l'opera comica *La Modista*, che cadde compiutamente. A questa successe *L'Osteria di Andujar*, composta in Napoli pel Real teatro del Fondo sopra bellissimi versi dell'illustre Leopoldo Tarantini, che andò in iscena in quel teatro nel settembre del 1840. In quest'opera pare che il Lillo avesse voluto prendere a modello il *Fra Diavolo* di Auber, col quale si è molte volte incontrato così nell'andamento dei pezzi, come ancora in qualche idea. A malgrado di ciò (e lo sapevano soltanto coloro che conoscevano la graziosa opera francese), *L'Osteria* del Lillo fin dalla sua prima rappresentazione ebbe un compiuto successo, che crebbe e si prolungò sempre di più per tutta quella stagione teatrale. Lo stesso favorevole incontro ebbe in Milano, quando colà si rappresentò due anni dopo, nel 1842. Siccome questa è l'opera del Lillo che ha ottenuto più generali ed unanimi ovazioni, così di essa intendiamo fare una breve e coscienziosa disamina.

Si apre la scena con un coro di soldati molto animato, breve e di effetto; a questo succede un *andante* cantabile di Renzo (tenore) 618 con coro: pezzo la cui melodia è trattata alla maniera di Rossini. Indi viene la ripresa del primo pensiero del coro, intrecciato con gusto con una bella frase del tenore che forma la stretta dell'introduzione. La cavatina di José (contralto) è molto

elegante nel suo primo pensiero in *mi bemolle*; non però così il rimanente del pezzo, privo affatto di originalità. La canzone di José con pertichino è semplice, e di un grazioso effetto vocale ne è la cadenza. La musica del terzetto che segue appartiene più all'opera comica francese che all'italiana, ed il pezzo è troppo lungo; nonostante ciò, la frase della stretta in *la terza maggiore* 518 è vivace, sobria e di un sicuro effetto teatrale. Il finale del primo atto è di mediocre fattura e povero di belle idee. Si osserva in questo primo atto non solo, ma nell'andamento di tutta l'opera, un uso frequente, o per dir meglio un abuso, del tempo 618. Da principio al secondo atto un duetto comico, composizione di poco effetto, di niuna importanza e senza novità alcuna. A questo succede l'aria di Zerlina, alla quale dà fine una piccola *preghiera*: l'aria è di più felice invenzione dei pezzi precedenti, e la preghiera è da notarsi per un *pedale* sulla *quinta* con eleganza messo ai primi violini e che produce novissimo e bell'effetto. Il *quintetto* che segue è un poco lungo, ma produce piacevole impressione la sua stretta in *la bemolle* 618. *Coro ed aria di Milord*: questo pezzo è molto ben condotto, e felicissimo n'è il parlante, affidato ai primi violini; la stretta con coro in *fa* non manca di brio, e ben colpita è la situazione scenica: così si chiude questo secondo atto. Primo pezzo del terzo atto è un duetto, l'andante del quale non tralascia di essere grazioso, benchè faccia intravedere che piuttosto che secondare la propria ispirazione, il maestro ha voluto imitare Rossini: non però gli si può negare il merito della brevità, oltre ad una disposizione delle voci di buon effetto. Non è così della stretta, che riesce molto fredda e non lascia piacevole impressione. Il

recitativo e la romanza di Renzo che segue può dirsi, senza tema di andare errati, il più bel pezzo dell'opera per spontaneità di melodia e per fattura e condotta armonica. Chiude benissimo l'opera il *rondo* finale, per nulla inferiore alle altre melodie affidate al personaggio di Zerlina, il più indovinato e meglio trattato dal maestro dal principio sino alla fine, per verità scenica, per colorito locale e per espressione di parole.

Nel 1841 scrisse pel teatro San Carlo *Cristina di Svezia*; anche questo un soggetto già scelto dal Bellini, ma poi tralasciato per la *Beatrice di Tenda* (1); ma non ottenne successo alcuno. Nel 1842 compose *Lara* per lo stesso teatro, che fu inteso dal pubblico con un silenzio più che religioso, ... ma che non era certo quello dell'ammirazione! Dopo questo tempo, il Lillo restò per quasi otto anni in silenzio come compositore teatrale, e si dedicò tutto allo studio del pianoforte, in cui fece rapidissimi ed immensi progressi, tanto ch'era divenuto uno dei maestri più in voga e più ricercati di Napoli, ed il tempo non gli bastava per soddisfar tutti coloro che volevano da lui, a preferenza degli altri maestri, ancorché valentissimi, apprendere il pianoforte. Insomma egli era divenuto alla moda.

Nel 1845 fu nominato Ispettore della classe dei partimenti nelle Scuole esterne del Collegio di Musica, in sostituzione del maestro Pietro Casella defunto; di poi, con ministeriale degli 8 agosto 1846, ebbe il passaggio in Collegio, sostituendo il maestro Giacomo Cordella anche come maestro di partimenti od armonia sonata.

Nello stesso anno 1846 invitato a

Torino, vi si recò previo permesso ministeriale di quattro mesi, ed ivi scrisse e mise in iscena lo spartito *Il Mulatto*, che ebbe buon incontro. Di colà si portò a Parigi a fare la conoscenza di una zia materna e dei due cugini Martin S. Ange, l'uno medico di alta riputazione e l'altro Presidente al tribunale di Blois. In breve tempo conosciuto ed ammirato dalle più alte intelligenze musicali della metropoli della Francia, ebbe le più lusinghiere proferte per fermarsi a Parigi. In una lettera diretta a suo fratello cav. Francesco, che abbiamo sott'occhio, scriveva l'accoglienza onorevole avuta da Spontini, e l'essere stato da lui presentato ad una delle tornate dell'Istituto di Francia in qualità di professore del Collegio di Napoli e di socio della Reale Accademia Borbonica di Belle Arti. Il maestro direttore dell'Opera Italiana avealo presentato all'impresario e a tutti gli artisti, come uno de' valenti compositori italiani; ed a riguardo del suo merito ebbe libero ingresso in quel teatro, in quello della Grand'Opera e nell'altro dell'Opera Comica. Finalmente è notevole la benevolenza addimostatagli dalla regina Maria Amalia, Principessa napoletana, cui venne presentato dal duca di Serracapriola, allora nostro ambasciatore presso Luigi Filippo. Nonostante ciò, prevalse in lui l'amor di figlio, e abbandonando tante seducenti speranze e una prospettiva sì lusinghiera, non volle più star lontano da' suoi ancor viventi genitori, e fece ritorno in Napoli (2).

Qui arrivato, rientrò nella palestra difficile delle scene. Nel 1849 scrisse per San Carlo *Caterina Howard*, ove si notano bei pezzi, ma

(1) Cfr. M. SCHERILLO — Vincenzo Bellini, *Note aneddotiche e critiche: il saggio sulla Beatrice di Tenda*.

(2) Durante la sua dimora in Parigi, non com-

pose musica teatrale, ma solo per pianoforte, che non saprebbe indicare, ma che ivi venne pubblicata per le stampe.

poco di originale. Vi fu qualche brano accolto assai bene dal pubblico (fra cui lo stupendo duetto *Ah! non posso, non staccarmi*), e generalmente venne applaudito un *finale* grandioso, ben concepito, ben condotto ed anche di effetto, ma che fra tutti questi pregi ricordava troppo l'autore della *Lucia*, che il nostro maestro cercò non di copiare, ma d'imitare ad oltranza. Ad onta di tale insuccesso, ebbe invito di scrivere pel teatro Nuovo l'opera semiseria *Delfina*, nel 1850. Per lo stesso teatro poi, nel 1851, compose *La Gioventù di Shakspeare*, e *Ser Babbeo* nel 1853. In questo anno scrisse pure pel teatro del Fondo *Il Figlio dello schiavo*. Tutte queste opere ebbero contrastato successo, o, per meglio dire, modesto successo di stima; e quantunque non mancassero di qualche bel pezzo che pure venne unanimamente applaudito, nell'insieme ebbero fredda accoglienza dal pubblico; e ciò perchè mancava in esse l'impronta del genio, la creazione. Noi ci onoriamo di essere tra gli ammiratori del Lillo, considerato come valente e coscienzioso artista, meritevole di lodi e di encomi; ma non possiamo associarci alla sua ostinazione in voler essere, quasi a dispetto della sua natura, compositore teatrale. Per riuscire in questa sublime branca della divina arte, bisogna aver quel sacro fuoco che accompagna sempre le opere del genio; e questo non solo mancava interamente al Lillo, ma egli non possedeva neanche quella parte di gusto, ch'è pure un'ancora di salvezza per un compositore melodrammatico. Aveva però invece la vocazione e quasi uno speciale istinto di essere un pianista di primissimo

ordine. Egli toccava il pianoforte con un'inappuntabile precisione, con isquisito sentire e con una delicatezza di tatto unita ad una eleganza nel sonare che incantava e nel tempo stesso diletta. Tutto era naturale in lui in questa parte. Il suo vero posto era al pianoforte, e non nel teatro per comporre o dirigere opere. In questi due rami non fu che un ottimo maestro che mostrava di sapere il fatto suo e nulla più; nell'altra parte, quantunque si sia fatto immensamente ammirare, pure sarebbe divenuto grande, e non abbiamo difficoltà a dirlo, uno dei più eminenti della nostra epoca, se il tempo applicato a scrivere opere teatrali l'avesse speso a divenire pianista. Come compositore di pianoforte, scrisse piacevolissime musiche e parecchie anche originali, che molto promettevano del suo avvenire; e se non avesse secondato che solo questa spiccata tendenza della sua natura, il suo nome sarebbe collegato a tutti quelli che acquistarono grido e celebrità nella storia dell'arte del secolo XIX (1).

Dimessosi Carlo Conti dalla carica di maestro di contrappunto e composizione del Collegio, fu Giuseppe Lillo, con real rescritto, nel 1859, nominato a surrogarlo, abbandonando il posto di maestro di partimento od armonia sonata, che per concorso ottenne il maestro Paolo Serrao.

Nel 1861 (gennajo) cominciò la sua tremenda malattia con un attacco cerebrale che lo rese immediatamente maniaco sino al furore, tanto che si dovette ricorrere alla camicia di forza per impedire qualche disastro. In questo stato di cose fu necessità, perchè fosse con-

(1) Questa contraddizione avvenne sovente tra gli artisti, per quanto grandi sieno stati. Ricordo solo, per non andar troppo per le lunghe, il gran Canova, che aveva la voluttà di dipingere sempre, ed alla folla delle persons

che si recavano a visitare il suo famoso studio per ammirare i sublimi lavori di scultura, egli si dava gran premura di fare invece osservare i mediocerrimi quadri che aveva dipinto pel suo paese natale.

venientemente assistito, di condurlo al manicomio d'Aversa, ove rimase nove mesi, però fuori dello Stabilimento; giacchè, avendo alcuni lucidi intervalli, vollero i professori che non si trovasse in mezzo a quegli alienati, che avrebbero potuto aumentar di più le sue esaltazioni. Quindi fu tenuto in una casa a parte, però sotto la cura del direttore del manicomio, signor Miraglia, e sotto l'immediata sorveglianza dell'ispettore dello stesso, signor Raffaele di Paola, che lo assisteva di giorno e di notte con grande interesse e cura, ma con gravissimo dispendio della famiglia.

Dopo il cennato periodo, si vide più tranquillo, e fu eredito dai medici e da quel direttore dello Stabilimento, se non interamente rimesso, nello stato almeno di poter ritornare in Napoli. Qui venuto, dopo alcuni giorni di riposo, ricominciò le sue occupazioni, non esclusa quella del Collegio, che gli era a cuore più d'ogni altra, perchè egli amava molto quei cari giovanetti alle sue cure affidati, e così spesso ripeteva loro, talvolta anche alla mia presenza: « Studiate, studiate, cari miei, come ho fatto io sino a quattordici ore al giorno seduto al pianoforte, facendo il callo alle dita; e quando lasciavo per poco il pianoforte, facevo faticar la mente, meditando il difficile contrappunto, e quanto al proposito ne scrissero tanti sommi maestri. Non è per altre vie che si diviene qualche cosa nell'arte, che pure è assai difficile e non si finisce mai di apprenderla ». Tutti i suoi allievi gli mostravano gratitudine per sì paterni avvertimenti, ed egli di tali sincere e spontanee mani-

festazioni di cordialità godeva immensamente, e si compiaceva in ripetere a tutti gli amici la devozione e la riconoscenza che i suoi cari discepoli gli tributavano. Ma poco però durarono queste reciproche affettuose tra maestro e scolari, e di corta durata furono le sue lezioni; perchè, dopo qualche mese, sopraffatto dal male e cominciato il rammollimento cerebrale, ne venne la paralisi di tutto il lato sinistro, e quindi la perdita totale della vita, che si spense il giorno 4 febbraio 1863.

Non si può spiegare agevolmente la causa prima ed efficace di questa sua terribile malattia, peccchè le sue tranquille abitudini, la costumatezza e la sobrietà della vita, la quiete di cui godeva nella propria casa essendo rimasto celibe, il rispetto che il pubblico gli tributava, la stima e la benevolenza dei suoi amici, e le grandi virtù di cui era dotato, hanno reso sempre inesplicabile questo tristissimo avvenimento, anche ai suoi stessi fratelli, che dispiacevolmente ne vedevano i funesti effetti, senza potere, non dico conoscere, ma neanche investigare le vere cause che avevano prodotta la sventura.

La sua immatura morte fu generalmente compianta, come di uomo amato e riverito da tutti. Difatti le sue esequie furono distintissime; e mostrò di quanta stima egli godesse presso la generalità, il numeroso concorso non solo di tutti i suoi amici, ma pur dei maestri ed allievi del Collegio di Musica. Dalla Congregazione della Ss. Addolorata fu condotto al camposanto, ove, per cura degl'inconsolabili fratelli suoi (1), che ne deplorano sempre

(1) Gli egregi signori cavalieri Francesco, Luigi e Pietro Lillo, con nobile e disinteressato divisamento, degno delle più grandi lodi, per

maggiormente onorare la memoria del loro amato germano, offerirono in dono all'Archivio di questo Real Collegio tutta la musica vocale e

la perdita, si è eretto un monumento molto cospicuo per perpetuarne la memoria, come indelebile è il dolore di coloro che il conobbero e l'avvicinarono in vita.

Molte Accademie lo ebbero a socio, e fra le altre l'Accademia reale di Napoli della sezione Belle Arti. Si ha una dotta memoria messa a stampa, letta da lui in una delle ordinarie tornate di quell'artistico consesso. Fu anche socio onorario dell'Accademia Filarmonica *Bellini* di Palermo. Con indefessa assiduità coltivava le lettere, ed era

strumentale ch'egli possedeva, non meno che i molti autografi lasciati loro dal defunto fratello, dirigendomi la presente lettera:

« Napoli, 20 settembre 1870

« Onorev. sig. cavaliere,

« I sottoscritti ignorano quali siano gli attuali componenti il governo del Real Collegio di Musica in San Pietro a Majella, di cui ella è l'onorevole archivistica. Ricordano bensì quali vincoli di antica amicizia stringevano la di lei persona al defunto lor fratello germano Giuseppe Lillo.

« Questi, come ella sa, fu alunno del suddetto Collegio fin dalla sua più tenera età; ne fu poscia maestrino, indi maestro di partimento, per ultimo maestro di contrappunto in sostituzione del maestro cav. Carlo Coati.

« Quale opinione lo sgraziato fratello lasciato avesse di sé nel mondo filarmónico è a tutti noto. Ciò che forse s'ignora è il piccolo archivio musicale da lui lasciato, frutto delle sue fatiche e de' suoi studii, giacchè ci si contano circa 120 volumi di musica scelta, all'infuori della non poca sciolta; nella quale raccolta di musica vocale e strumentale, di musica stampata e suoi manoscritti originali, si contiene pure della musica sacra.

« È decisa volontà de' sottoscritti di tutta codesta preziosa raccolta far dono al Real Collegio, a quel Collegio medesimo che inaffiò la pianta da cui germinarono tai frutti.

« Ella si compiacerà di accogliere la nostra preghiera, facendo accettare l'offerta a chi si conviene, e poscia deguandosi di allogare detta musica in Archivio, provio un esatto catalogo, e ciò per onorare in qualche modo la memoria dell'estinto.

molto erudito nella storia. Conosceva a perfezione la lingua latina, e parlava e scriveva bene il francese e l'inglese; onde divideva la sua giornata studiando vicendevolmente la musica e le lettere. A tutto ciò si aggiunga ch'egli fu maestro di camera di S. A. R. il Principe D. Sebastino Infante di Spagna, e da lui trattato con amorevolezza e considerazione grandissima, tenendo in pregio e la sua istruzione musicale e letteraria, e le qualità di gentiluomo, come il Principe si esprimeva con estranee persone.

« Accolga pertanto i nostri ringraziamenti e ci creda sempre a lei obbligatissimi

Cav. FRANCESCO LILLO
LUIGI LILLO
PIETRO LILLO ».

Con questo delicato tratto di generosità, i suddetti signori fratelli Lillo hanno reso un bell'omaggio di riconoscenza a questo secolare grandioso Istituto, che diede squisita educazione musicale e letteraria all'estinto fratello.

Cotesta lettera fu poi da me presentata al Regio Commissario di questo Collegio, Cav. Raffaele de Novellis, che diemmi la piacevole incumbenza di far tenere loro la seguente risposta:

« Napoli, 3 ottobre 1870

« Non saprei come esprimere a Loro Signori, da parte di questo Istituto, la mia sentitissima riconoscenza per il prezioso regalo di tanta e così bella musica, che hanno voluto fare al nostro archivio.

« Questo regalo, prescindendo dal suo valore intrinseco, ci lusinga molto per la fonte donde proviene. Giacchè se i gentilissimi signori Lillo hanno creduto di caratterizzare il dono, chiamandolo un compenso al Collegio per l'educazione musicale ricevutavi dall'illustre musicista Giuseppe Lillo, è questo un segno certissimo che la Scuola Napolitana, anche dopo i suoi tempi più splendidi, ha saputo mantenere viva la tradizione che la rese famosa in tutto il mondo.

« Non dubitino che il loro desiderio riguardo al fare un esatto catalogo della musica donata, sarà puntualmente eseguito.

Il Regio Commissario
DE NOVELLIS ».

I. Composizioni di Giuseppe Lillo esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *La Moglie per 24 ore*, opera semiseria, teatrino del Collegio, 1834.
2. *Il Gioiello*, opera semiseria, Napoli, Teatro Nuovo, 1836.
3. *Odda di Bernaber*, opera seria, Teatro S. Carlo, 1837.
4. *Il Conte di Chalais*, opera seria, Teatro S. Carlo, 1839.
5. *L'Osteria d'Andujar*, opera semiseria, Teatro del Fondo, 1840 e poi in Milano, 1842.
6. *Cristina di Svezia*, opera seria, S. Carlo, 1841.
7. *Lara*, opera seria, S. Carlo, 1842.
8. *Delfina*, opera semiseria, Teatro Nuovo, 1850.
9. *Ser Babbeo*, opera semiseria, Teatro Nuovo, 1853.
10. *Messa e Credo*, per quattro voci, due tenori e due bassi, a grande orchestra, 1832.
11. *Marcia Assedio di Corinto* di Rossini, variata per pianoforte con accompagnamento d'orchestra.
12. *Io sperai che un tuo sorriso*, cavatina scritta nell'opera *L'Impresario in angustie*.
13. *Melodia* per pianoforte, scritta per l'esame del posto d'Ispettore delle scuole esterne del Collegio, 9 Maggio 1859.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Rosmunda*, opera seria, Venezia, Teatro la Fenice, 1838. — 2. *Alisia di Rieux*, opera semiseria, Roma, Teatro Valle, 1838. — 3. *La Modista*, opera semiseria, Firenze, Teatro della Pergola, 1839. — 4. *Il Mulatto*, opera semiseria, Torino, 1846.

Notamento della musica che i signori fratelli Lillo hanno regalata all' Archivio di questo Real Collegio.

- (*) 14. *Il Figlio della Schiava*, opera semiseria in tre atti.
- (*) 15. *Caterina Howard*, opera tragica in tre atti.
- (*) 16. *Il Sogno d'una notte estiva*, ossia *La Gioventù di Shakspeare*, opera semiseria in tre atti.
- (*) 17. *Messa*, per due tenori e basso con orchestra, in *fa* modo maggiore, partitura e parti (1).
- (*) 18. *Altra* per due tenori e due bassi con orchestra, in *do* modo minore partitura e parti.
- (*) 19. *Detta*, rimodernata con pezzi cambiati, numero due partiture, una delle quali è copia.
- (*) 20. *Credo*, per due tenori e due bassi con orchestra, in *do* modo maggiore, partitura e parti.

(1) Tutte le parti cavate, tanto della musica di Giuseppe che di Giosuè Lillo, sono copie.

384 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

- (*) 21. *Dixit*, per soprano tenore e basso, con orchestra, in *re* modo maggiore, partitura e parti.
- (*) 22. *Magnificat* per soprano tenore e basso, con orchestra, in *fa* modo maggiore, partitura e parti.
- (*) 23. *Te Deum*, per due tenori e basso con orchestra, in *do* modo maggiore, partitura e parti.
- (*) 24. *Litanie*, per due tenori e basso con orchestra, in *sol* modo minore, partitura e parti.
- (*) 25. *Tantum Ergo*, per tenore con orchestra, in *mi* bemolle modo maggiore, partitura e parti.
- (*) 26. *Le Tre Ore d'Agonia di N. S. G. C.*, per due e tre voci con organo, violoncello e contrabbasso, in *fa* modo maggiore, partitura e parti.
- (*) 27. Sinfonia per grand'orchestra, in *sol* modo maggiore, partitura e parti.
- (*) 28. Altra nell'opera *Il Gioiello* per grand'orchestra, in *sol* modo minore, sola partitura (copia).
- (*) 29. Sinfonia funebre per grand'orchestra, in *re* modo minore, due partiture e parti.
- (*) 30. Quartetto per pianoforte, flauto, violino e violoncello, in *fa* modo minore, due partiture e parti.
- (*) 31. Altro per due violini, viola e violoncello, in *sol* modo maggiore partitura e parti anche originali.
- (*) 32. Trio concertante per pianoforte, violino e violoncello, in *re* modo minore, sola partitura.
- (*) 33. Brani di pezzi di musica estratti dal *Mosè* e da altre opere di Rossini in due volumi.
- (*) 34. Brani di pezzi di musica di diversi autori in due volumi.
- (*) 35. Preludio funebre per grand'orchestra, in *do* modo minore, partitura.
- (*) 36. Minute di un quartetto di Beethoven ed altro di Lillo, un volume.
- (*) 37. Primo quartetto di Mozart, partitura scritta.
- (*) 38. Cinque quartetti di Beethoven, partitura scritta.
- (*) 39. Cori di Mendelsohn con accompagnamento di pianoforte.
- (*) 40. *Messa funebre* di Zingarelli col solo basso, in *mi* modo minore, partitura scritta.
- (*) 41. *Te Deum* di Zingarelli col solo basso, in *do* modo maggiore partitura scritta.
- (*) 42. *Davide penitente* di Mozart, *cantata* con accompagnamento d'organo.
43. Cavatina del soprano, aria del basso, duetto di soprano e tenore, altro di tenore e basso, altro di soprano e tenore, e terzetto finale dell'opera *Caterina Howard*.
44. Canzone della *Crestaja*, e duetto di soprano e basso dell'opera *Delfina*, con accompagnamento di pianoforte, un volume.
45. Musica diversa per canto e pianoforte, pezzi 13, un volume.
46. *Idem*, pezzi 18, un volume.
47. *Idem*, per pianoforte solo, pezzi 13, un volume.
48. Melodia caratteristica per pianoforte.
49. *Rondò fantastico, Rapsodie musicali, Impromptus*, tema variato della *Rosmunda in Ravenna* per pianoforte.
50. *Bluette musicale pour piano*.

51. Variazioni sul *Pirata* per pianoforte (1).

(1) Oltre la musica sopra notata vi sono ancora 102 volumi contenenti musica dei sotto notati autori:

Assioli—Auber—Bach—Bellini—Beethoven—Benedict—Bordogni—Cherubini—Chopin—Corigliano—Cramer—Czeray—Donizetti—Döhler—Durante—Dusseck—Fenaroli—Garaudé—Gluch—Haendel—Haydn—Herz—Hummel—Jommelli—Kalkbrenner—Liszt—Mabellini—Marcello—Mattei—Mayseder—Mercadante—Mendelssohn—Mosceles—Mozart—Paisiello—Päer—Pergolesi—Piccini—Porpora—Prudent—Quadri—Raimondi—Reicha—Rieger—Rossini—Sarti—Sphor—Staffa—Tritto—Thalberg—Verdi—Winter—Zingarelli.

E ci è anche la seguente musica di Giosuè Lillo: — 1. Messa per quattro voci con più strumenti, in *re* modo minore, partitura autografa. — 2. Altra idem in *sol* modo minore, partitura idem, 1819. — 3. Altra idem in *do* modo maggiore, partitura idem. — 4. Altra per quattro voci con grand'orchestra, in *do* modo minore, partitura idem. — 5. *Dixit* per quattro voci con più strumenti, in *si bemolle* modo maggiore, partitura idem. — 6. Altro idem, partitura id. 1802. — 7. Altro idem, sole parti numero 19.

NICOLA DE GIOSA

Da Angelo Antonio e Lucia Favia nacque in Bari il 5 maggio 1820. Dal suo maggior fratello Giuseppe fu iniziato alla musica ed a suonare il flauto, come egli faceva da buon dilettante. Dappoi venne affidato alle cure del professore flautista Errico Daniele, che scorrendo nel giovinetto Nicola l'inclinazione che mostrava per la bell'arte, unito a molti amici, indusse il padre a mandarlo in Napoli nel Collegio di San Pietro a Majella. Quivi arrivato il 1834 con lettere di raccomandazione pel signor Duca di Noja, in quel tempo Presidente della Commissione Amministrativa del Collegio, questi gli concesse il favore di ammetterlo ad un esame particolare, nel quale il giovinetto fu trovato di tal valentia, da meritare un posto gratuito. Ricevuto come alunno, fu affidato al valentissimo Pasquale Bongiorno, che allora avea la direzione e l'insegnamento della scuola di flauto. I progressi, che il de Giosa fece in breve tempo, indussero il direttore Zingarelli a nominarlo maestro di flauto, col privilegio annesso a tal posto di potere anche studiare il *partimento* o l'*armonia sonata*. Venne perciò adetto alla scuola del Ruggi, col quale a tempo debito cominciò a studiare anche il contrappunto; e Zingarelli, che molto lo prediligeva come suonator di flau-

to, davagli spesso anch'egli lezioni di contrappunto. Veputo Gaetano Donizetti per surrogare il Raimondi nella qualità di primo maestro di contrappunto ed alta composizione, il de Giosa ottenne di continuare, sotto la direzione di costui, gli studi che tanto amava, e presto divenne uno dei suoi favoriti allievi.

Scrisse svariati pezzi strumentali per flauto, per fagotto e per violoncello, delle sinfonie a grande orchestra e molta musica per chiesa. Venne di poi destinato a comporre una *Pregghiera* per voce di soprano con cori ed orchestra, ed un *Inno funebre* per quattro voci anche con cori ed orchestra, nella circostanza che il Collegio diede un'accademia per onorar la memoria dell'egregio musicista compositore di balli Conte di Gallemberg, e meritò la generale approvazione. Per suo particolare esercizio, scrisse anche, sotto la direzione del Donizetti, due operette che andarono disperse, insieme con tutte le altre sue composizioni sopra mentovate, e più anche l'intero corso di contrappunto, per l'infedeltà di una fantesca che vendè ad un pizzicagnolo, per pochissimo danaro, tutti quei giovanili lavori autografi. Il de Giosa, commosso e desolato, rimpiangeva la perdita di tutte quelle sue composizioni, non perchè, egli diceva, valessero la pena di esser conservate per

merito musicale, ma perchè sopra le medesime erano state fatte le correzioni, di propriopugno, da'suoi maestri Ruggi, Zingarelli e Donizetti; e quest'ultimo, oltre le correzioni, avea di sua mano scritti alcuni ricordi e consigli, che il de Giosa doveva aver sempre presenti nel corso della sua carriera di compositore.

Non ancora giunto all'età voluta dai regolamenti del Collegio, volle abbandonarlo, per quistioni sorte tra lui ed il direttore Mercadante. Noi non vogliamo entrare nel merito e giudicare da quale banda pendesse la ragione. A nostro modo di vedere, ha sempre torto l'allievo quando si mette in urto col suo direttore, anche se da qualche giusta causa sia stato provocato.

Allontanatosi prematuramente dal Collegio, e prima che fosse perfezionato nell'arte, non gli toccò la sorte dei vari compagni che l'avevano preceduto, cioè di cominciare la sua carriera teatrale essendo ancora alunno; di modo che gli fu necessario quasi di mendicare una scrittura per teatro, a forza di raccomandazioni e protezioni. Le quali dovevan d'altra parte essere tanto potenti da far togliere le cattive impressioni che avea potuto produrre il suo dissenso con Mercadante, che in quel tempo avea molta influenza nella pubblica opinione. Non fu dunque facile impresa pel de Giosa il riuscire a far rappresentare una sua modesta operetta buffa al teatro Nuovo. Pure vi riuscì, e nel 1842 scrisse sopra parole di Andrea Passaro *La Casa degli artisti*, ch'ebbe incontro fortunatissimo. Di quest'opera si cominciò a vociferare alle prove tanto e tanto male, che l'impresario Antonio Ventura avea presa la determinazione di toglierla da' concerti. Ma, consigliato il de Giosa a reagire energicamente prima di sopportare tale umilia-

zione, mise prima al loro posto tutti i suoi detrattori con buoni e decisivi argomenti, e poi ebbe agio di continuare le prove in tutta regola, e di fare, alla fine, andare in iscena il suo lavoro. I pezzi più festeggiati di quest'operetta furono l'introduzione, il duetto dell'*anello* tra soprano e baritono, il gran finale, per altro non ben delineato e che perciò produceva una certa confusione nella stretta, il duetto fra il soprano ed il buffo napoletano, ed il terzetto buffo degli uomini. L'opera venne senza interruzione rappresentata per trenta e più volte, e sempre acclamata e desiderata. « È debito di giustizia (disse a me un giorno il de Giosa) confessare che io debbo gratitudine immensa al maestro Vincenzo Fioravanti ed al poeta Emmanuele Bidera, i quali, invitati a bella posta per assistere alle prove non per altro che per ridere e dissapprovare la sciocca mia musica, come altri la qualificavano, in vece l'approvarono e la difesero appena uditala, e volontariamente poi vollero intervenire a tutti i concerti, dando all'impresario assicurazioni del buon successo ». E finiva per dirmi: « Tratto sì amorevole e fraterno non sarà mai da me dimenticato, e ne serberò sempre nel cuore la più viva riconoscenza ».

Scrisse di poi per lo stesso teatro, nel 1845, *L'Elvina*, opera semiseria in tre atti, sopra parole di Almerindo Spadetta. Il libretto di quest'opera, sotto altro titolo, fu scritto dal poeta per un amico del de Giosa, pel valente maestro Luigi Siri, che lo musicò, ma che non ebbe la fortuna d'incontrare l'approvazione del pubblico. De Giosa, dopo il tremendo fiasco, cercava di consolare l'amico Siri che un giorno incontrò in un caffè; ma il Siri irritato o pel dolore dell'insuccesso, ch'egli pretendeva immeritato, o

per altre ragioni che serbava in petto, con modi ingiuriosi e poco convenevoli, proruppe in escandescenze contro il de Giosa e la sua musica *La Casa degli artisti*, indispettito, come egli stesso confessava, che continuasse a piacer tanto, mentre la sua, ch'era *vera musica* e non *puleinellata*, era stata solennemente disapprovata. La conversazione dei due giovani maestri si alterò a poco a poco, tanto che dal terreno dello scherzo passò a quello della sfida. La sfida non fu già cruenta, ma consistette invece in questo, che l'uno avrebbe musicato il libretto dell'altro e viceversa. Ecco dunque come e perchè il de Giosa scrisse l'*Elcina*, che il pubblico, disposto in suo favore, ricevè con festosa accoglienza e con applausi. Nonostante il felice incontro ottenuto, il maestro diceva di aver dato troppa importanza ad alcune scene, che dovevano essere più semplicemente trattate, anche per non cadere nel pesante e tradire il carattere de' personaggi: principio che dovrebbe essere tenuto sempre presente da' compositori, e massime nelle opere semiserie e giocose, a fine di conservare l'unità dello stile, la verità de' caratteri, la giusta espressione delle parole, e la tinta locale del dramma che si vuole far rappresentare. « Non si dimentichi mai dai compositori, diceva il vecchio nostro Zingarelli, che il contadino deve parlare, amare, saper fingere e morire da contadino sempre ». Ma il de Giosa in quest'opera si tradì, perchè, inesperto come egli era, volle provare al suo emulo collega quanto fosse addentro nella musica, ed è per questo che sacrificò in qualche parte la verità al melodramma ed all'effetto. Molti furono i pezzi applauditi dell'*Elcina*; ma i più salienti furono: il coro delle villanelle, la cavatina di *Elvina* (così detta *dei palpiti*) che si

volle ripetuta, il *rataplan*, ed il *rondò* finale. L'incontro di quest'opera pare che avesse fatto cambiare idea al Siri di musicare *La Casa degli artisti*, e perciò la sfida fu tenuta solo dal de Giosa, e l'altro finse di averla dimenticata.

Nel 1846, per far cosa grata ad un suo compagno di Collegio, Molinari, scrisse pel *debutto* di lui dei pezzi che introdusse nell'opera di Raimondi *Il biglietto del lotto stornato*, che pur piacquero. Scrisse in seguito pel teatro Nuovo l'opera buffa *Don Checco* sopra parole dello Spadetta (1850). L'esito strepitoso del primo atto scemò in buona parte quello del secondo, anche perchè non piacque la scena delle posate; e la poca sicurezza degli esecutori in generale fece sì che la musica di questo secondo atto non si trovasse al livello di quella del primo. Però Raffaele Casaccia, co' suoi prodigi di *vis comica*, lo fece a poco a poco risorgere, ed entrare talmente nel favore del pubblico, che, entusiasmato dal primo atto, applaudiva anche il secondo. Il *Don Checco* ebbe l'onore, assieme con la compagnia, coristi ed orchestra, di passare dal suo umile tetto nella grandiosa reggia di S. Carlo, in occasione di serata data con appalto sospeso in prò della pubblica beneficenza. L'introito di quella serata fu vistosissimo.

Il nostro maestro compose, pel teatro S. Carlo, nel 1851, l'opera seria *Foleo d'Arles*, sopra libretto di Salvatore Cammarano, ch'ebbe lieto incontro. Nell'anno appresso, 1852, per lo stesso teatro, scrisse *Guido Colmar* con libretto del Bolognese, opera che ottenne non altro che un successo di stima, nonostante che alcuni pezzi venissero applauditi ed elogiati. Pel teatro Nuovo poi scrisse, nel 1855, l'opera buffa in quattro atti *Un Geloso e la sua vedova*, con poesia di Er-

nesto del Preite; e, quantunque il successo non fosse stato simile a quello delle altre sue precedenti composizioni, vi furono dei pezzi che incontrarono il pubblico favore. Il maestro si ostinava a scrivere questa musica superiore alle altre sue prime encomiate, e dell'insuccesso adduceva ragioni, che noi qui non riportiamo, per non entrare troppo nel merito, lasciando tale compito a quelli che dopo di noi scriveranno sul valore artistico e sulle opere del de Giosa. Nello stesso anno 1855, compose per S. Carlo l'opera seria *Ettore Fieramosca*, con poesia del Bolognese. Fin dalla prova generale si diceva gran bene di questa musica e si presagiva il più splendido successo. Ma nelle cose teatrali chi può mai prevedere quello che avverrà all'alzarsi del sipario? Il *Fieramosca* cadde compiutamente, ed il quarto atto, che pure si riteneva magnifico e da produrre effetti di entusiasmo, con le incessanti disapprovazioni del pubblico, suggellò il tremendo fiasco. Molti pezzi si salvarono dal naufragio, ma l'opera non ebbe che poche rappresentazioni.

Scrisse nello stesso anno, pel teatro Nuovo di Firenze, sotto l'impresa Lanari, l'opera *Le due Guide*, sopra libretto di Marco d'Arienzo, ch'ebbe riuscita brillantissima. Il genere tirolese, che dominava in quest'opera, fu conservato dal principio alla fine. Si volle sempre la replica del coro di festa, e particolarmente si applaudiva all'unanimità la *tirolese* della prima donna, un racconto del tenore seguito dal largo del finale, ed il duetto della maledizione. Pel teatro d' Angennes di Torino, scrisse, nel 1856, l'opera semiseria in tre atti *Ascanio il Gioielliere*, con parole di Sesto Giannini, che piacque dopo la prima rappresentazione. Il protagonista, nella prima recita, vinto da soverchio or-

giasmo e da un certo timor panico, cantò falso tutta la sua parte; ma, rimessosi nei suoi mezzi, si rifece con usura, nella seconda recita, della disapprovazione che aveva avuta dal pubblico la sera innanzi. Si replicava un racconto buffo del duetto, e venivano fragorosamente applauditi il finale secondo ed il coro delle nozze con accompagnamento di bicchieri. Piacque parimente nella stessa città l'opera buffa in tre atti *L'Arrivo del signor Zio*, rappresentata nel 1866 al teatro Suteria, ora detto teatro Rossini. Per quest'opera cominciò la lunga polemica tra il Brofferio e il Regli, direttore del giornale *Il Pirata*, che da Milano denigrava la musica che tanto piaceva a Torino. Il Regli ebbe più tardi il suo trionfo, perchè, invitato il maestro per metterla in iscena in Milano, colà cadde compiutamente, e de Giosa fu obbligato, per l'insuccesso, di svignarsela la stessa sera, partendo per Genova. In viaggio gli accadde di udire da alcuni, che avevano assistito a quella malaugurata rappresentazione, roba da chiodi sì dell'opera che della mediocrissima esecuzione. Il maestro, che fingeva di dormire, si rannicchiava sempre più in un angolo della diligenza, che in quei tempi faceva il viaggio da Milano a Genova. Quivi giunto, dopo alquanti giorni, seppe che, avendo l'impresa del teatro Re di Milano cambiato alcuni cantanti, l'opera aveva avuto qualche vantaggio nelle sere consecutive; ma zoppicava sempre, ed a stento sostenevasi tra il poco favore che le accordavano alcuni e la generale disapprovazione. Stando a Torino, ebbe il de Giosa invitato dall'impresario Merelli di scrivere una grand'opera pel teatro alla Scala; ma predominato da un pregiudizio dell'Italia superiore, che le opere che andavano in iscena la sera di Santo Stefano (26 dicembre)

dovevano immancabilmente cadere, non volle accettare l'invito, anche perchè il Lanari non sembrava disposto a compensarlo convenevolmente. Mal si avvisò però il de Gioia di rifiutare una bella occasione di scrivere per la Scala a qualunque condizione, perchè un incontro in quel teatro avrebbe potuto aprirgli una brillante carriera. Di ritorno in Napoli, nel 1857, scrisse pel Real teatro del Fondo l'opera comica in tre atti *Isella la Modista*, sopra vecchio libretto del Tarantini, che fu trovato di poco interesse; e l'opera non ebbe successo alcuno.

Scrisse, nel 1858, *La Cristiona*, per Venezia; ed *Ida di Benevento* per l'apertura del teatro Piccinni in Bari. Nel 1859, pel teatro dell'Opera Comica in Parigi, scrisse *La Chauve-souris*, e pel San Carlo di Napoli *Il Gitano*. Ma queste quattro opere, per ragioni estranee al loro merito, non furono mai rappresentate.

Nello stesso anno 1859, invitato dal Municipio di Bari, compose una cantata per solennizzare il matrimonio di S. A. R. il Duca di Calabria colla Principessa Maria Sofia di Baviera; e da Ferdinando II ebbe la decorazione dell'Ordine di Francesco I.

Nel 1864 scrisse pel teatro San Carlo l'opera seria *Il Bosco di Dafne*, parole di M. A. Bianchi, che non incontrò per nulla. Egli ne prevedeva il cattivo successo, e non voleva in alcun modo farla rappresentare. Ebbe perciò forti quistioni coll'impresario Pusterla, e tanto, che corsero tra loro degli atti legali; ma poi, a consiglio de' suoi amici, gli convenne cedere, e sacrificare il suo amor proprio in adempimento del contratto. Molto a malincuore acconsentì che l'opera venisse rappresentata, ed ebbe, qual si prevedo-

va, triste caduta: nonostante ciò, il finale ottenne qualche successo, ed il maestro venne clamorosamente invitato a mostrarsi replicate volte sul proscenio. Piacquero altri pezzi più o meno, ma l'opera non si rappresentò che le sole quattro sere di obbligo per gli abbonati.

Nel volgere di quello stesso anno, scrisse una cantata pel Santo Patrono di Acquaviva nella provincia di Bari. Inoltre compose gran numero di pezzi vocali per camera in italiano, cioè *stornelli, canzoni, ballate, ariette, duettini, terzetti ecc.*, e molti sono stati tradotti in francese ed in inglese. Per meglio ed a più vantaggiose condizioni occupare il suo tempo, decise d'accettare di essere uno dei due direttori del Real teatro S. Carlo, e per un solo anno direttore della Fenice di Venezia. Nel 1871, invitato dal Vicerè d'Egitto, assunse l'incarico di formare una compagnia di valenti artisti, che dicesse in quel teatro del Cairo; e l'opera sua fu tanto gradita, che, quel Vicerè, per addimostargli la sua soddisfazione, gl'invìò per mezzo di Dranhet Bey, il quale doveva recarsi a Napoli, le insegne del Medjidie.

Nel 1877, scrisse pel teatro Nuovo di Napoli l'opera buffa *Napoli di carnevale*, su libretto di Marco d'Arienzo, ed ottenne un esito favolissimo. L'opera in fatti è ricca di pregi, e l'ultimo atto specialmente può gareggiare con le migliori produzioni comiche di quest'ultimo periodo. E dal 1877 ad oggi quell'opera si ripete ogni anno, o al Nuovo o al Bellini, e sempre con ugual successo. Si è rappresentata anche in altri teatri d'Italia; e l'accoglienza è stata sempre festosissima.

Scrisse ancora *La Schiava Polacca*, tragedia romantica in quattro atti; *Il Capitano Mario*, commedia in quattro atti; ed *Il Ra-*

bagas, opera-parodia, rappresentata le ultime tre sere della stagione del 1882 al teatro Argentina di Roma, con gran successo. Ha ancora ritoccato le due opere *Folco d'Arles* e *Geloso e vedova*, ma finora non sono state rimesse in scena; ed ha scritta e diretta una cantata pel fausto onomastico della nostra regina Margherita.

Di musica chiesastica il de Giosa ha composte quattro *Messe di Gloria* per quattro voci con coro e grande orchestra, due *Magnificat*, due *Salve Regina*, un'*Ave Maria*, due *Litanie*, cinque *Tantum Ergo* a solo, a duetto ed a terzetto, tre sinfonie ricavate dai pensieri principali delle citate *Messe* e *Dixit*, per non far sentire in chiesa frammenti di opere teatrali, che frastornano l'attenzione e distraggono gli animi dalla devozione.

Nicola de Giosa è accademico corrispondente del Reale Istituto Musicale di Firenze, Socio onorario dell'Accademia Filarmonica di Bologna, di Santa Cecilia di Roma, della Società Rossiniana di Pesaro, Socio onorario della Società Filarmonica di Napoli e dell'Associazione accademica Napolitana, Socio della Filarmonica Bellini di Palermo, e Presidente nell'Associazione Nazionale italiana di Scienziati, Letterati ed Artisti di Napoli per la sezione musicale. In giugno 1861

fu decorato dell'ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, e nell'istituirsi l'ordine della Corona d'Italia, ne fu nominato ufficiale.

Invitato da noi il de Giosa, al pari di tutti gli altri contemporanei, a somministrare qualche schiarimento sul proprio conto, credè regolare in ultimo di dare di sé un'idea, in uno schizzo che abbiamo trovato così leale, che a compimento e fine della biografia qui trascriviamo:

« In generale è pigro: nello studio della musica non lo è tanto. Vorrebbe saper pregare ed affezionarsi i suoi così detti mecenati, ma appena arriva ai gradini delle loro scale, si volta indietro promettendosi di ritornare la dimani, sino a che non ci pensa più. È sinceramente grato a chi gli fece del bene: obblia fin troppo presto le offese. Non è molto geloso dei suoi emuli; vorrebbe anzi che facessero, per essere spronato a fare egli pure. Desidera immensamente il bene della gioventù musicale, ma poco si muove di casa per aiutarla. Nel parlare dice che la ricchezza è quasi la felicità dell'uomo; ma se improvvisamente da un giorno all'altro perdesse tutti i pochi soldi che possiede, se ne dorrebbe appena! Insomma non riceve impressioni profonde se non in Musica ».

I. Composizioni di Nicola de Giosa esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Una lagrima* sulla tomba del Conte di Gallenberg, *Pregghiera* per voce di soprano con cori ed orchestra, eseguita nella sala del Collegio di Musica dagli allievi del medesimo, 1839.
2. *Inno funebre* per quattro voci a coro con orchestra, anche scritto in onore del Conte di Gallenberg, eseguito come sopra.
3. *La casa degli artisti*, opera buffa in due atti, Napoli, Teatro Nuovo, 1842.
4. *Elvina*, opera semiseria, in tre atti, Teatro Nuovo, 1845.
5. *Don Checco*, opera buffa in due atti. Teatro Nuovo, 1850.

6. Detta per canto e pianoforte.
7. *Folco d'Arles*, opera seria, in tre atti, San Carlo, 1851.
8. Detta per canto e pianoforte.
9. *Guido Colmar*, tragedia in tre atti, San Carlo, 1852.
10. Detta per canto e pianoforte.
11. *Ettore Fieramosca*, opera seria in tre atti, San Carlo, 1855.
12. *Un Geloso e la sua vedova*, opera comica in tre atti, Teatro Nuovo, 1857.
13. Detta per canto e pianoforte.
14. *Le due Guide*, melodramma in quattro atti, Teatro Nuovo di Firenze, 1857.
15. *Isella la modista*, opera giocosa in tre atti, Teatro del Fondo, 1857.
16. *Il Bosco di Dafne*, opera seria in tre atti, San Carlo, 1864.
- (*) 17. *Messa*, per quattro voci e grande orchestra, 1838.
- (*) 18. *Dixit*, per quattro voci con cori e grande orchestra, 1839.
- (*) 19. Sinfonia a grande orchestra, 1839.
- (*) 20. *Magnificat*, per voce di basso con cori ed orchestra, 1839.
21. Scherzo per flauto con orchestra.
22. *Al Nilo*, Album di sei pezzi per canto,
23. *Bagliori d'autunno*, Album per canto.
- (*) 24. Prologo nell'opera di diversi autori *Gli Speculatori o La rivista del 1871*, Teatro Nuovo, 1872.
25. Musica per canto estratta dalle sue opere con accompagnamento di pianoforte.
26. Musica per pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Ascanio il gioielliere*, opera semiseria, Torino, Teatro d'Angennes, 1856.
- 2. *L'Arrivo del signor zio*, opera buffa in tre atti, Torino, Teatro Sotera (ora detto Rossini), 1856.— 3. *La Cristiana*, opera seria, Venezia, 1858.— 4. *Ida di Benevento*, opera seria, Bari, per l'apertura del Teatro Piccini, 1858.
- 5. *La Chauve-souris*, Parigi, Teatro dell'opera Comica, 1859.— 6. *Il Gitano*, opera seria, Napoli, Teatro San Carlo, 1859.— 7. *La Schiava polacca*, tragedia romantica in quattro atti.— 8. *Il Capitano Mario*, commedia in quattro atti.— 9. *Rabagas*, opera-parodia in quattro atti nell'Argentina di Roma, nel 1882.— 10. Cantata per solennizzare il matrimonio del Duca di Calabria colla Principessa Maria Sofia di Baviera, 1859.— 11. Cantata scritta pel Santo Patrono di Acquaviva nella Provincia di Bari, 1864.— 12. Diversi *Album* di romanze, ballate, stornelli, duettini e terzetti per camera, in lingua italiana. Altri di canzoni napolitane e di romanze francesi.— Di musiche chiesastiche, oltre le sopraccennate, ha composto ancora:— 13. *Tre Messe di gloria*, per quattro voci con coro e grande orchestra.— 14. *Un Magnificat*.— 15. *Due Salve Regina*.— 16. *Un'Ave Maria*.— 17. *Due Litanie*.— 18. Quattro *Tantum Ergo*, a solo, a due e tre voci, con orchestra.— 19. Tre sinfonie ricavate dai pensieri principali delle citate *Messe e Dixit*.— 20. Cantata per l'onomastico della Regina Margherita.— 21. *Magnificat, Tantum Ergo*, altra *Messa di gloria* con *Dixit*.— 22. *Napoli di carnevale*, opera buffa, Teatro Nuovo, 1877.

MICHELE RUTA

Da un Michele Ruta stato già allievo del Fenaroli nel Conservatorio della Pietà de' Turchini, nacque Vincenzo Ruta, che di poi nella professione musicale venne parrimenti educato nel Collegio di San Sebastiano e sotto la scuola dello stesso Fenaroli si trovò condiscipolo di Mercadante. Da questo Vincenzo nacque in Casertà nel 1827 quel Michele Ruta di cui ora ci occupiamo. Dopo avere appresi i primi rudimenti della musica dal padre e dall'avo, venne ammesso come alunno a posto gratuito, previo esame, nell'attuale Collegio di San Pietro a Majella l'anno 1841. Imparò da Francesco Lanza a sonare il pianoforte, da Gennaro Parisi il partimento, e le prime nozioni del canto dal figlio del celebre Cimarosa: ed inoltrato in questi ultimi studii, li perfezionò e compì sotto la direzione di Girolamo Crescentini. Da Francesco Ruggi apprese poi i primordii del contrappunto, e divenne uno de' prediletti allievi di Carlo Conti quando questi venne a maestro nel Collegio. Obbligato a ricominciare da capo col Conti il noioso ma necessario tirocinio delle lezioni di contrappunto, colla sua solerzia e col suo buon volere giunse nel periodo di tre anni a compiere tutti i corsi, non escluso quello della composizione. In tal frattempo riceveva consigli anche dal

Mercadante, che come Direttore del Collegio doveva dare la sua approvazione perchè la composizione di un alunno potesse essere posta in concerto, ed allora dava di fatto le sue istruzioni a quei giovanetti che mostravano volontà di meglio apprendere.

Avvennero i mutamenti politici dell'anno 1848: il nostro Michele Ruta, all'insaputa della sua famiglia, non meno che dei suoi superiori, abbandonò il Collegio, e postosi fra' volontari venne ad arrolare la Principessa di Belgiojoso, eccolo partito per la guerra che su' campi Lombardi si guerreggiava.

In quel tempo di generale commozione e di giovanile esaltamento, conservando ancora la divisa di alunno del Collegio, scrisse un *Inno* patriotico per quattro voci e coro con accampagnamento di banda militare, che fu eseguito, come è da credersi, in mezzo alle più entusiastiche acclamazioni, sopra un carro che nel carnevale del 1848 percorreva la via che dalla Reggia va sino all'Albargo de' Poveri. Altro *Inno* militare compose in Lombardia, sopra parole di Stenore Capocci, anche allievo del Collegio e figlio al distinto Direttore del nostro Osservatorio astronomico, Ernesto Capocci. Quest'*Inno* ebbe tanto felice successo non solo in Mi-

lano, ma in tutte le città italiane ove veniva eseguito, che, a consiglio del maestro Mandanici, venne pubblicato per le stampe dall'editore Giovanni Ricordi.

Avvenuta la fatale catastrofe di Novara, era terminato lo scopo del suo servizio militare, e fu savio e sano consiglio il ripatriare e dedicarsi di bel nuovo interamente all'arte. Per non divenir sospetto e perseguitato per i suoi principii di libertà dal governo di Ferdinando II, cercò di star ritirato e mostrarsi il meno possibile, anche nell'esercizio della professione. Nella solitudine, che pure per lui era una necessità, compose le seguenti opere didascaliche:

1. *Ricordi pei giovani compositori*, pubblicati nella *Gazzetta Musicale* di Napoli, e riportati da parecchi giornali italiani e stranieri. Scopo principale di tali *Ricordi* è quello di analizzare le varie tessiture de' pezzi musicali finora usati e discorrere della loro nomenclatura.

2. *Corso completo di composizione*, edito da Teodoro Cottrau.

3. *Annotazioni ed illustrazioni* all'opera del Fenaroli intitolata *Regole e Partimenti*, pubblicate dall'editore Del Monaco di Napoli.

4. *Grammatica elementare di musica*, edita da Ricordi in Milano.

5. *Breve metodo di canto*, edito da Tramater in Napoli.

6. *Corso completo di canto corale*, edito da Maddaloni.

Nel 1853 compose pel teatro San Ferdinando a Pontenovo l'opera semiseria *Leonilda*, sopra parole di Federico Quercia; e nel 1859, sopra libretto di Domenico Bolognese, compose l'opera seria pel Real teatro del Fondo intitolata *Diana di Vitry*. Per l'inaugurazione del teatro Piccini in Bari, compose una *Cantata* ch'ebbe brillantissimo successo. Scrisse pure molta musica

per camera, ed in questa trovansi gli *Album* sotto questi titoli:

1. *Canti d'amore*, sei pezzi per camera in chiave di sol con accompagnamento di pianoforte.

2. *Aurora e tramonto*, idem.

3. *Memorie e sospiri*, idem.

4. *Eco della Campania*, idem.

5. *Eco de' monti Tifatini*, idem.

6. *L'Arpa mia*, idem.

Di più compose la seguente musica chiesastica: due grandi *Messe* per quattro voci con orchestra; due *Dixit Dominus* idem; tre *Messe* alla palestrina, due altre con arpa, armonio, violini e contrabbasso, e tutte a tre voci di tenore e bassi; una *Messa di Requie* per quattro voci e grande orchestra; un *Te Deum*, idem; due *Credo*, idem; due *Agonie* per tre voci di tenori e basso, una con orchestra, l'altra con arpa, pianoforte ed armonio. Il *Credo* in *si* bemolle modo maggiore ed il *Dixit in do* modo maggiore si eseguono continuamente in tutte le Chiese di Napoli e sono divenuti popolari.

Michele Ruta prese moglie nel 1853.

Dal 1861 al 1870 scrisse ancora molta musica, che per il primo introdusse nei drammi di prosa. Tra questa merita particolare menzione ed ottenne il pubblico favore *L'Orgia* nell'opera *Un Santo ed un Patrizìo*, oltre i varii pezzi introdotti nel *Don Giovanni di Marana*, nel *Fausto* e nella *Notte di S. Bartolomeo*, e questi con accompagnamento di armonio; le *Romanze* nella *Monaldesca* e nell'*Antonio Foscari*; la *Serventesa* di Boltello con accompagnamento d'arpa nella *Griselda*. Compose altresì la musica del ballo *Imelda*, e scrisse pure nelle varie *Riviste* (opere di circostanza) rappresentate dalle compagnie di prosa nel R. teatro del Fondo, svariati pezzi, che indistintamente più o meno piacquero tutti.

Il Ruta, animato da un amore crescente che ha per l'arte sua e da una ferrea volontà di ben fare, compone sempre, nelle poche ore che libere gli lascia l'esercizio di maestro insegnante.

Ha scritto ancora due opere teatrali, *Caterina*, opera semiseria con poesia di Salvatore Speranza, e *Marco Bozzari*, il cui libretto è di sua composizione. Pubblicò una *Storia critica della Musica*, nella quale accenna ai miglioramenti da portarsi agli studi musicali in Italia, e questa richiamò l'attenzione del R. Governo su lui; talchè dal Ministro di Pubblica Istruzione De Sanctis fu invitato in Roma, per sentirne il parere circa l'ordinamento da darsi al detto R. Collegio. Fu poi fra altri nominato maestro del medesimo istituto con la nuova pianta organica dell'8 novembre 1878, stabilita dal decreto di modifiche allo Statuto del Collegio; ma tal nomina venne da lui con disinteresse riusata. E poichè tra le modifiche approvate col detto decreto fu per quella di creare un Comitato tecnico, composto di maestri esterni ed interni del Collegio per coadiuvare il direttore (coadiuvazione comprendente anche il far le veci del direttore nelle assenze e mancanze di lui, dallo Statuto del 14 gennaio 1872 e regolamento 27 Marzo 1873 attribuita al primo maestro di composizione) il Ruta fu nominato tra i componenti di tal Comitato tecnico, in qualità di maestro esterno del Collegio, con ministeriale del 23 Giugno 1879.

Nell'esercizio di tal carica fecesi egli notare dal Consiglio di amministrazione e sorveglianza, per giustezza di criteri e larghezza di vedute, per carattere fermo ed integerrimo, per solerzia, per amore all'istituzione, per principi di progresso e di disciplina. Intanto per

la mancanza del direttore, non ancora nominato, il sullodato Consiglio dovette scegliere dal Comitato tecnico (incaricato della coadiuvazione a tal carica) chi supplisse e rappresentasse il direttore medesimo; e poichè trattavasi d'un Corpo qual era il Comitato, stimò, com'era regolare, di affidare provvisoriamente le funzioni direttive ad una commissione composta di tre membri del Comitato medesimo; ed i tre eletti, messi all'opera dietro la proposta del Consiglio ed approvazione ministeriale, furono il comm. Lauro Rossi e cav. Michele Ruta, estranei al corpo insegnante del Collegio, e cav. Paolo Serrao, maestro di composizione nell'istituto medesimo (20 Settembre 1879).

A proposta del Ministro di Pubblica Istruzione Perez, il Ruta fu nominato cavaliere della Corona d'Italia, con decreto 13 luglio 1879. E la nomina venne accompagnata da una ministeriale (9 Agosto 1879), che diceva: « A Lei, che concorso col braccio all'opera del risorgimento della patria, e che poi, educando il suo ingegno nel bello studio della musica, ha scritto la Storia gloriosa di quest' arte in Italia, e ha mostrato con varie composizioni di esserne pure un buon cultore, e ha reso ed è per rendere molti servigi al Collegio Musicale di Napoli, ben era dovuto questo pubblico segno di stima che Le ha dato la Maestà del nostro Re ». E ben s'apponeva il Ministro, chè il solerte musicista seguitava e seguita a rendere i suoi servigi a pro' del Collegio. Di certo l'Istituto ha progredito non poco da quel tempo; se il progresso è dovuto in gran parte al Consiglio di amministrazione, una parte va attribuita anche alla Direzione, di cui faceva parte il Ruta. E ne son prova le Relazioni scolastiche de'tre anni precedenti, redatte dallo stesso

Ruta, le quali fanno testimonianza dell'opera sua, per la parte a lui spettante.

Nel 1881 fu invitato a pigliar parte al Congresso dei musicisti italiani, che si riunì in quell'anno a Milano; e le utili proposte da lui fatte e gli onori ricevuti, chi lo voglia, potrà leggerle negli atti di quel congresso, pubblicati dal Ricordi.

In qual conto poi sia tenuto il suo

nome anche all'estero, potrà rilevarsi dalla *Biographie Universelle des musiciens, publiée sous la direction de M. Arthur Pougin*, e dal *Dizionario biografico de' musicisti*, pubblicato in Germania.

Egli vive vita ritirata, laboriosa, ma onesta; stimato e rispettato dai suoi colleghi nella professione, ed elogiato da quella società, della quale è bello ornamento.

I. Composizioni di Michele Ruta esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Diana di Vitry*, dramma in tre atti, Fondo, 1859.
2. Grammatica elementare di musica.
3. Breve metodo di canto.
4. Ventiquattro solfeggi elementari.
5. *Cavatina* per voce di baritono con accompagnamento di pianoforte.
6. *Romanza* par voce di tenore, idem.
7. *Cavatina* per voce di soprano, idem.
8. Duetto per soprano e baritono, nell'opera *Leonilda*, idem.
9. *Brindisi, Serenata, Canzone del monaco, Preghiera e Ballabile* nell'opera *D. Giocanni di Marana*.
10. *Canzone del topo, La buona notte di Mefistofele e Canzone della pulce* nell'opera *Fausto*.
11. *L'Orgia, Bolero* nell'opera in prosa *Un Santo ed un Patrizio*.
12. *Bolero* nel *D. Cesare di Baran*.
13. *Romanza* nell' *Antonio Foscari*.
14. *Romanza* nella *Monaldesca*.
15. *Canti d'amore* sei pezzi per camera in chiave di sol.
16. *Canti patriottici*, idem.
17. *Album vocale*, idem.
18. *Ispirazioni della Campania*, idem.
19. Tre pezzi per camera, idem.
20. Tre duettini per camera, idem.
21. Duetto per contralto e basso, idem.
22. *Inno di guerra degl' Italiani*, canto all'unisono, idem.
23. *La Flotta italiana*, fantasia per canto in chiave di sol.
24. *I Funerali d'amore*, canzone nello *Skylock* opera drammatica, id.
25. *Melodia* per canto con accompagnamento di violoncello.
26. *Mestizia*, duettino per mezzo soprano e baritono con accompagnamento di pianoforte.
27. *Illusione*, romanza in chiave di sol.
28. *La Volubile*, ballata, idem.
29. *Il mio pensiero*, romanza per soprano, idem.
30. *Il sospiro*, romanza, idem.
31. *La Cantante*, valzar per soprano, idem.
32. Corso completo di composizione.

33. *Il Carnevale di Roma*, sette pezzi per ballo, per pianoforte.
34. Cinque pezzi sull'opera *La Forza del destino*, idem.
35. Tre *Melodie e Barcarola*, idem.
36. Cinque pezzi sopra opere diverse, idem.
37. Quattro pezzi sull'*Elnava*, idem.
38. Tre pezzi sul *Simon Boccanegra*, idem.
39. Due pezzi sul *Rigoletto*, idem.
40. Quattro pezzi sul *Vespro siciliano*, idem.
41. Tre pezzi sul *Trovatore*, idem.
42. Cinque pezzi sulla *Traviata*, idem.
43. Otto pezzi per ballo, idem.
44. *Fantasia* per pianoforte e violino sopra motivi popolari.
45. Ventuno pezzi diversi, idem.
46. *Fantasia* per pianoforte e flauto sopra motivi popolari.
- (*) 47. Canzone nell'opera *La Rivista del 1871*, partitura, Teatro Nuovo, 1872.
48. Storia critica delle condizioni della Musica in Italia.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Leonilda*, opera semiseria, Napoli, Teatro San Ferdinando, 1853. — 2. Corso completo di canto corale. — 3. Ricordi dei giovani compositori. — 4. Annotazioni ed illustrazioni all'opera del Fenaroli. — 5. *Aurora e Tramonto*, album per camera contenente sei pezzi vocali, in chiave di *sol* con accompagnamento di pianoforte. — 6. *Memorie e Sospiri*, album, idem. — 7. *Eco dei monti Tifatini*, album, idem. — 8. *L'Arpa mia*, album, idem. — 9. Arie diverse introdotte nell'opera in prosa *La notte di S. Bartolomeo*. — 10. *La Serrentese* messa nell'opera *Griselda*, idem. — 11. *Imelda*, ballo, con orchestra. — 12. Svariati pezzi vocali intromessi nella *Rivista dell'anno 1867*. — 13. Due grandi *Messe* per quattro voci con orchestra. — 14. Tre *Messe* alla Palestrina. — 15. Due altre a tre voci, due tenori e basso, con arpa, armonio, violini e contrabbasso. — 16. Una *Messa di Requie* per quattro voci e grande orchestra. — 17. *Dixit Dominus* per quattro voci, idem. — 18. *Te Deum*, idem. — 19. *Credo*, idem. — 20. Due *Agonie* per tre voci due tenori e basso, una con orchestra, e l'altra con arpa, pianoforte ed armonio. — 21. *Credo in si bemolle* modo maggiore per quattro voci ed orchestra.

EMMANUELE DE ROXAS

Da Giuseppe de Roxas, oriundo spagnuolo di nobile origine castigliana, che esercitava il mestiere delle armi, sortì i natali in Reggio di Calabria Emmanuele de Roxas, il dì 1 gennaio dell'anno 1827. Destinato dal padre a seguire la via degli avi, fu dedito dai primi anni agli studi militari. Ma divenuto adulto, allorchè si trattò di collocarlo nel Collegio di Marina, egli, sentendo in sè la vocazione dell'artista, fece vive istanze presso i suoi genitori, supplicandoli di volerlo addire alla coltura della musica. Questi, nel 1840, annuirono a che il giovinetto de Roxas venisse ascritto come allievo esterno nelle scuole del Real Collegio di Musica a S. Pietro a Majella. Ivi egli imprese a studiare l'oboe, strumento che con più probabilità poteva facilitargli l'entrata gratuita nel Collegio; e così infatti avvenne, perchè, elassi pochi mesi, fu in grado di sostenere un concorso, dal quale risultò meritevole del posto gratuito. Nel novembre del 1841 ammesso in Collegio, venne annoverato fra gli allievi del maestro Giambattista Belpasso, dalla cui scuola sono usciti i più valenti suonatori di oboe e corno inglese, alcuni dei quali occupano i primi posti in Napoli, ed altri trovansi bene allogati in cospicue città straniere.

Il Roxas, benchè facesse grandi

progressi nel sonar l'oboe, pure perchè dotato dalla natura di una bella voce di baritono, ottenne dal direttore Mercadante di cambiar di classe, e venne perciò ammesso fra gli allievi della scuola di canto, dove insegnava il valente maestro Alessandro Busti. Ebbe poscia speciali lezioni da Girolamo Crescentini, col quale finì di perfezionarsi nella difficile arte di ben cantare. Contemporaneamente cominciò lo studio dell'armonia sonata con la scorta del maestro Giacomo Cordella, e per quello del contrappunto venne più tardi addetto al maestro Ruggi, sotto la direzione del quale terminò il corso regolare della composizione. Avea già, nell'estate del 1846, scritto su parole di Raffaele Colucci una graziosa commedia, recitata con gran successo e per una intera stagione, su un teatrino particolare di Vico, vicino Sorrento. Di poi, nell'autunno del 1847, abbandonato il Conservatorio, si dedicò a tutt'uomo a musicare un libretto fattogli da un suo antico camerata di Collegio, l'attuale maestro Michele Ruta, intitolato *La Figlia del sergente*, che rappresentato nel 1848 nel teatro così detto delle *Fosse del Grano*, in vicinanza di quello costruito poi col nome di *Teatro Bellini*, ebbe felicissimo incontro; e tale che fu dopo invitato a scrivere un'opera giocosa in

tre atti pel teatro Nuovo. La quale, andata in iscena nel luglio del 1852, venne generalmente applaudita, ed in particolare un duetto fra i due soprani (*Dite si susurra*) incontrò talmente la simpatia del pubblico, che in tutte le sere ne dimandava la replica. In seguito compose per commissione del Conte Giuseppe Gaetani di Laurenzana una gran *Messa di gloria* con *Credo* e *Veni sponsa Christi*, per solennizzare la monacazione di una sua sorella; e per incarico ricevuto dal parroco della Chiesa della Rotonda, D. Gaetano Salzano, scrisse le Sette Parole dell'agonia di Nostro Signore G. C. per tre voci, tenori e basso, con accompagnamento di quartetto di corde, oboe, corni, flauto, fagotti e pianoforte, che, eseguite nella Chiesa di S. Anna di Palazzo, ed anche in quella della Rotonda, ottennero il pubblico suffragio. Scrisse eziandio diverse composizioni chie-sastiche, *Litanie*, *Tantum ergo*, *Magnificat* e *Credo*. Nell'agosto del 1857 diede al Real teatro del Fondo la nuova opera semiseria in tre atti intitolata *Rita*, che punto non piacque. Fu in questo per lui tristissimo anno ch'ebbe la sventura di perdere il padre; ed obbligato da circostanze di famiglia, volontariamente abdicò la carriera di compositore teatrale, nella quale avea sì bene esordito, e che, pur meritando seri e non distratti studi, non dà poi, e ciò neanche sempre, che ben incerti e tardivi guadagni. Per tali considerazioni il Roxas prese il partito di dedicarsi esclusivamente ad insegnare il canto, con quei sani, e si può dire infallibili principi, che appresi avea dal sommo che con tanto senno e sapere dirigeva questa pur difficile branca dell'arte, nel Real Collegio di Musi-

ca. Il più bell'elogio che può farsi del maestro Roxas è quello di qui ricordare che dalla sua scuola uscirono il tenore Mario Tiberini, la Emilia Rossi (contralto), ed il baritono dalla bella voce Luigi Colonnese, i quali calcano le più grandi scene di Europa, come pure altri valentissimi che per brevità omettiamo.

Avendo il Roxas dismesso di scrivere per teatro, si diede a comporre musica per camera, ed arricchì in breve periodo di tempo questo interessante repertorio di *Stornelli*, *Serenate*, *Cantate*, *Romanze* e *Canzoni*, sopra parole italiane, francesi, ed anche in dialetto napoletano. Molte tra queste ebbero successo di voga; ma divennero poi popolari *Il Pugnaletto*, ballata spagnuola, e la canzone napoletana *La Corallara*, che scrisse per la Rosina Penco, non meno che *Il Marinaro* e la *serenata* intitolata *L'Estasi*, composte per l'egregio Gaetano Fraschini, ed altre moltissime, ricercate ed applaudite sempre dalla generalità, e che formano la delizia dei saloni nelle invernali serate. Qui sotto riportiamo tutta la musica, ch'è a nostra conoscenza, di aver egli composta per camera. Emmanuele de Roxas è uno de' maestri di canto più accreditati di Napoli, il maestro in moda di tutte le eleganti nostre signore e delle forestiere che qui convengono; ma in particolare poi di coloro che intendono dedicarsi alla carriera teatrale, perocchè col suo ben conducente sistema ne abbrevia il più possibilmente il tirocinio di scuola. Come maestro insegnante egli lascerà un nome onorato nell'arte, che gli allievi suoi di tutte le categorie ingrandiranno e renderanno sempre più rispettato.

I. Composizioni di Emmanuele de Roxas esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *La Figlia del sergente*, opera semiseria in due atti, Napoli, Teatro delle Fosse del Grano, 1848.
2. *Gisella*, opera giocosa in tre atti, Teatro Nuovo, 1852.
3. *Rita*, opera semiseria in tre atti, Real Teatro del Fondo, 1857.
4. Fantasia per pianoforte.
5. *Immagini d'amore*, album vocale di sei pezzi con accompagnamento di pianoforte.
6. Raccolta di canti per camera num. 42, con accompagnamento di pianoforte.

H. Altre menzionate in diverse biografie.

1. Num. 4 album con la denominazione: I. *Italiane*. II. *Napolitane*. III. *Francesi*. IV. *Miste*, edite in Milano da Ricordi.—2. Due album: I. *Immagini d'amore*. II. *Le Brezze napolitane*, edite da Cottrau.—3. Due album di sei pezzi, editi da Giudici e Strada in Torino.

GAETANO BRAGA

Ai 9 giugno 1829 nacque in Giulianova, terra degli Abruzzi, Gaetano Braga. Perchè la madre voleva destinarlo allo stato chiesastico da bambino, cominciò a studiare lingua latina. Presentato un giorno alla signora Maria Giulia Colonna Duchessa d'Atri, la quale soleva passare sei mesi nelle possessioni che colà aveva, questa nobile donna vedendo il Braga sì vispo e di fisionomia sì arguta ed intelligente, prese a suo impegno l'indurre i genitori a dedicarlo piuttosto a studiare la musica, per la quale mostrava inclinazione e disposizione: poichè appena sentiva una cantilena per le strade o nelle chiese, la riteneva a memoria e la ripeteva con un certo gusto naturale, e con quella sua infantile vocetta di soprano che incantava tutti. Aveva di più avuto in Giulianova il soprannome di *Capobanda*, stante che, quando egli usciva coi suoi compagni dalla scuola di latino, facendo della sua mano una specie di tromba, indicava qualunque cantilena di fresco imparata, che poi eseguiva a quei che l'attorniarono. Deciso e persuaso dai consigli della prelodata Duchessa, il suo buon padre, quantunque di ristrettissime finanze, fece i possibili sforzi per mandarlo a Napoli col meschino assegno di sette ducati al mese, bastanti appena per ricevere allog-

gio e vitto in qualunque modesta famiglia, fintanto che rimaneva alunno nelle scuole esterne del Collegio.

Nel 24 giugno 1841, cominciò a studiare coi primi rudimenti della musica anche il solfeggio, sotto i maestri Pergetti e Cellini. Dopo un anno, sostenne con tanta lode un esame di canto, che fu reputato meritevole di un posto gratuito, benchè ultimo tra sessantaquattro compagni che l'avevano preceduto nell'ammissione. Non contava ancora gli anni dodici, e come il posto che aveva ottenuto nel Collegio non vacava effettivamente in quel momento, la sua protettrice lo fece entrare, obbligandosi al pagamento corrispondente sino a che vi fosse la mancanza del posto, ed il Rettore del Collegio, perchè di età troppo tenera, lo faceva dormire nel suo appartamento. Scorsi alcuni mesi, avendo Mercadante vista la bella disposizione del giovanetto e la sua attitudine ad apprendere e ripetere con gusto quelle lezioni che gli venivano assegnate, determinò di volerlo, quando ne sarebbe stato alla portata, nel ristrettissimo numero di coloro che sceglieva ad essere suoi discepoli; e perciò lo affidò al maestro Busti per dirigere la sua educazione per la parte del canto, al maestro Parisi acciocchè severa-

mente lo istruisse nello studio di partimenti od armonia sonata, e finalmente per istudiare co. trappunto lo destinò, a suo tempo, al maestro Francesco Ruggi, riserbando poi all'alto suo sapere il giudicarlo e dirigerlo nella composizione allorchè lo avesse creduto idoneo.

Un incidente sopravvenuto fece modificare in qualche parte questo piano d'insegnamento. Il Braga aveva una gran passione pel violoncello. Appena ricevuto nella camerata dei bambini, pregò l'abilissimo allievo maestro di violoncello signor Labocceita, perchè segretamente ed a titolo di favore gli desse lezione. Mercadante un giorno, recatosi nel dormitorio dei bambini a sentire l'esecuzione di quella piccola orchestra, si avvide che nella sinfonia della *Semiramide* faceva da primo violoncello Gaetano Braga. Terminata che fu l'esecuzione della sinfonia, lo chiamò a sé, l'abbracciò e coi modi più affettuosi gli manifestò tutta la sua compiacenza e nel tempo stesso tutta la sua approvazione per la scelta che aveva fatta di dedicarsi allo studio di quello strumento pel quale la natura gli aveva dato le più belle disposizioni. Dopo ciò lo affidò a quell'eccellente artista Gaetano Ciaudelli, che tramandò sino alla presente generazione la sublime scuola di Vincenzo Fenzi, dalla quale sono usciti tanti valenti professori, ed ultimo tra questi il suo caro allievo che meritamente gli succede nel posto, come maestro del Collegio, Gennaro Ciarritiello. Sotto la direzione del Ciaudelli, nel breve periodo di due anni, imparò il Braga tutto ciò che poteasi per la parte di meccanismo e perfetta conoscenza dello strumento, sul quale quando si canta si ha sempre ragione e piace sempre; all'opposto poi quando si vuole snaturare la sua fisionomia, facendolo ser-

vire per passaggi di difficoltà, per variazioni di tutti i generi o tempestando su di esso migliaia di note, che se per un momento possono sorprendere, finisce per annoiare e far desiderare che presto si termini.

A quattordici anni il Braga venne nominato maestro di violoncello, tanto nelle scuole esterne che nel Collegio; e nelle pubbliche accademie che si davano nel teatrino dello stesso, riscosse sempre, come concertista di violoncello, i più lusinghieri elogi, anche da valenti conoscitori. Tali e tanti successi inebriarono a segno, che rivolse immediatamente tutt'i suoi studi e le sue massime cure alla parte tecnica dell'arte, e studiò con grande alacrità, anzi con passione, l'armonia ed il contrappunto coi maestri sopra accennati.

Morto il Ruggi nel 1845, arrivato, chiamato dal voto universale, a maestro di contrappunto e composizione Carlo Conti, i cui allievi che primi più onoranza e rinomanza gli apportarono, sono stati Paolo Serrao e Gaetano Braga. E qui tanto per mostrare quale venerazione sente tuttora il Braga pel suo defunto maestro, quanto per seguirne la biografia, trovò opportuno di riportare la lettera che egli stesso mi ha in proposito scritta recentemente da Milano.

« Fu veramente fortuna la venuta di Carlo Conti a maestro di contrappunto e composizione nel Collegio di Musica. Egli rimise la scuola, che da qualche anno insensibilmente deteriorava sempre, al suo primo lustro, al suo antico splendore; ed obbligò i suoi discepoli a scrivere in testa del libro dei loro studi di contrappunto, una teoria chiara, munita di tutte le spiegazioni necessarie, per premunire l'allievo delle valide ragioni per sciogliere i più intricati difficili problemi musicali. In una parola, quanto più io

studiava con amore, ed oso dire con veemenza sotto Carlo Conti, tanto più diveniva entusiasta della sua maniera d'insegnare, che senza quasi avvedermene giorno per giorno mi faceva progredire nell'arte del contrappunto e nella composizione, ch'era la meta di tutte le mie aspirazioni. Il Conti era sì benevolo con tutti i suoi allievi e particolarmente verso di me, che spesso m'invitava a recarmi in sua casa per darmi ripetute lezioni; e quando lo credè opportuno mi consigliò di scrivere una *Messa*, che pure non fu trovata buona da chi reggeva la somma delle cose musicali del Collegio, ed io, indispettito, la condannai alle fiamme: poi scrissi un primo atto dell'opera intitolata *Zoè*, che neanche meritò approvazione: insomma quello fu per me un periodo di contrarietà, che invero durò qualche tempo, ma che io combattendo seppi vincerlo, salvando alcune basse e male intese suscettibilità ed alcune gelosie di mestiere, delle quali qualche volta non vanno esenti nè gli uomini di merito, nè coloro che si trovano alto locati, incomprendibili per altro dalla generalità, ma che pure avevano arrestato il mio entusiasmo e quasi infievolito il mio ardore per l'arte di comporre. Ma quel caro maestro Conti, d'indole sì benigna e di principi e costumi veramente patriarcali, fu egli il primo che mi consigliò a mettermi addirittura senza esitare di più sotto la direzione di Mercadante: *Ecco la panacea* (egli sorridendo diceva) *per mostrarti di aver talento, gusto, in una parola per poterti dire veramente nato per la musica*. Io secondai le insinuazioni del mio caro maestro, e Mercadante mi ricevè tra' suoi allievi. Immediatamente mi fece scrivere un piccolo corso di solfeggi, una cantata intitolata *Saul*, una *missa* per quattro voci con orchestra, molte fantasie e svariati

pezzi per violoncello con accompagnamento di pianoforte ed altri con orchestra, molte fantasie, che eseguiva con qualche successo nelle pubbliche accademie che si davano in Collegio. Nominato in quel tempo Maestro di contrappunto, continuai ad esserlo sino a quando uscii dal Collegio nel 1852 ».

Buonissimo d'indole ed affettuoso coi suoi, il Braga fece venire a sue spese nel 1849 col poco danaro che guadagnava dando lezioni fuori del Collegio, suo fratello Giuseppe cui prese ad educar nella musica; e sino a che non venne ammesso in Collegio, lo sorresse sempre coi suoi consigli e coi suoi modestissimi mezzi pecuniari, e ciò anche pel tempo che come alunno dimorò in Collegio e sino a che non lo richiamò presso di sé in Parigi. Dal 1859 in poi, con un mensuale assegno fu vivere i suoi vecchi genitori, e per loro uso acquistò una piccola casa della famiglia, che era messa in vendita all'asta pubblica.

Nel 1853 scrisse la sua prima opera pel Real teatro del Fondo, intitolata *Alina*, ch'ebbe ottimo incontro. Dopo stabili di abbandonare Napoli. Non avendo all'uopo mezzi sufficienti, pensò di contrarre un debito di mille e ottanta lire, e si diresse da prima a Firenze, per continuare la sua carriera artistica, che tanto bene aveva inaugurata col suo esordire al teatro del Fondo. Si annunziò ai Fiorentini, dando un pubblico concerto col suo prediletto violoncello. Venne di poi pregato dal Principe Carlo Poniatowski di suonare in quella Filarmonica, ove riscosse unanimi e clamorosi applausi, ed ebbe per di più la nomina di membro onorario di quell'artistica adunanza. Contro l'opinione, i consigli ed il desiderio di molti che volevano persuaderlo di stabilirsi in Firenze, per meglio proseguire la

carriera di concertista e compositore insieme, egli, fermo nel suo proponimento, prese la via di Vienna. Conosciuto il suo valore artistico in quella musicale città, diede con gran successo un concerto in quel Conservatorio, che gli fece acquistare gran nome tra quei dotti musicisti e gli apportò non lieve utile. Ivi conobbe ed avvicinò molte celebrità, e tra gli altri il vecchio Mayseder, col quale tutti i giovedì sonava dei quartetti di Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn; e siccome egli si sentiva debole in quell'esercizio, per tre mesi alacramente studiò quel genere di musica con un giovinetto napolitano che pure poteva dirsi esimio, a nome Giuseppe Stanzieri, che dava le più belle speranze del suo avvenire; e con costui si esercitò a conoscere la classica musica alemanna. Se lo Stanzieri non fosse morto sì giovine, può dirsi anzi nel primo periodo della vita, Napoli avrebbe ad annoverare una gemma di più nella sua artistica corona, e non si sarebbe perduta una delle più felici organizzazioni musicali. Io conobbi ed avvicinai nel 1858 questo caro giovine a Passy presso Parigi, in casa di Rossini, ove tutti i giorni si recava a suonare, ed il gran maestro chiamava il piccolo napolitano il suo pianista di predilezione; ed era quegli, a preferenza di tanti altri che ambivano quell'onore, che teneva il pianoforte nelle serate musicali che dava il Rossini. Lo Stanzieri componeva graziosamente bene: malandato come era nella salute, dopo alquanti mesi da quella data, lessi nei giornali la sua immatura morte, avvenuta in Parigi. Terminò i suoi giorni consunto, in un monastero, all'età di venticinque anni, e spirò tra le braccia del suo caro Braga, che, a malgrado dei suoi scarsi mezzi, con la cooperazione di vari

amici poté comprare una tomba al cimitero del *Père Lachaise*, la quale ricorderà sempre ai futuri il nome e la valentia nell'arte; dello Stanzieri; e inoltre soddisfecce tutt' i creditori delle somme che prestate gli avevano durante il tempo della malattia. Tratto sì affettuoso e disinteressato è il più bello elogio che far si possa al nostro Gaetano Braga.

Era suo divisamento dopo Vienna proseguire la corsa artistica nelle principali città della Germania; ma ragioni particolari, forse estranee alla professione, lo decisero di ritornarsene in Italia. Arrivato in Firenze e dato un concerto al solo scopo di provvedere ai suoi bisogni, avvertì pur troppo che l'Italia non era il paese per i concertisti. In quell'occasione scrisse una tristissima lettera alla figlia della buona Duchessa d'Attri, Amalia Colonna, mettendola a parte di ciò che nell'animo suo aveva deciso di eseguire, cioè partire per Parigi a malgrado che il danaro gli facesse gran difetto. Nel principio del 1855 arrivò nella capitale della Francia con soli venti franchi in saccoccia; ma la generosa signora Colonna, in risposta alla lettera che diretta le aveva da Firenze, gli mandò dugento franchi. Questa figlia della sua benefattrice ebbe sempre per Braga una gran benevolenza. Fu ella che fece una colletta presso i suoi nobili parenti per acquistargli un violoncello quando uscì dal Collegio: in una parola l'Amalia volle, seguendo il sublime esempio della madre, beneficiare in tutte le occasioni il Braga e la sua famiglia; e Gaetano, con quel lodevole orgoglio, che nel vero senso della parola sono a preferenza più capaci di sentire gli eletti artisti, si dichiarò tuttavia grato e riconoscente a questa nobilissima famiglia, e la proclama sua benefattrice e causa pri-

ma del grado a cui è giunto nell'arte.

Quindici giorni dopo il suo arrivo in Parigi, invitato, suonò in un gran concerto dato dal direttore della *France Musicale*, in unione di altre notabilità artistiche, ed ebbe successo splendidissimo. Poi diede altro concerto a suo beneficio, ed introitò ingente somma. Divenuto, dopo essere entrato nelle simpatie del pubblico, il suonatore alla moda, era poi indispensabile il violoncello del Braga in tutte le accademie musicali che si davano, sì nelle pubbliche sale, come ne' privati convegni di Parigi.

Nei così detti *entr'actes*, suonò spesso, ben compensato, al teatro Italiano, ed in un gran concerto, che il Berlioz diede all'*Opéra Comique*, pregò il Braga di eseguire un pezzo classico, e questo fu la sonata in *si bemolle* di Mendelssohn, col pianista Lubeck. Ivi venne presentato a quei sommi che nel tempio dell'arte non moriranno mai, Auber, Halévy, Caraffa, Gounod e Feliciano David, al violoncellista per eccellenza, il famoso belga Servais, di cui divenne intimo amico, e poi a Batta, Vieuxtemps, Rubinstein ecc. Alla fin fine si mise in relazione con tutte le celebrità artistiche di quel tempo, che lo stimavano, l'applaudivano e lo chiamavano il melodico sonatore napoletano. Di poi dal Caraffa venne presentato a Gioacchino Rossini. Il Braga, vedendolo, ne rimase quasi affascinato, e fissando la sua attenzione in quella sublime testa creatrice di tanti capolavori, ne rimase estati-

co, a segno tale che Rossini, accortosene, lo accarezzò, gli strinse la mano, e a poco a poco il Braga divenne uno de' suoi intimi amici, l'andava a visitare quasi tutti i giorni, e non pubblicava mai un suo pezzo di musica senza avere prima avuto l'approvazione del gran maestro.

Dal 1855 al 1857 Gaetano Braga diede dei concerti a proprio beneficio, e da quel tempo in poi si prestò a suonare gratuitamente per quei suoi colleghi che ne lo richiedevano, senza mai accettare alcuna retribuzione. Nell'estate del 1856, si recò a Londra, ove si fece sentire ed ammirare da quei severi isolani, che sanno largamente compensare gli artisti, ma non hanno ancora voluto dismettere le viete usanze e con essi accomunarsi, nonostante che vedessero come in oggi gli egregi artisti siano in tutti i paesi incivili circondati da rispetto e considerazione (1).

Contemporaneamente occupavasi il Braga a scrivere l'*Estella di S. Germano* pel teatro di Vienna, sopra parole del marchese Achille de Lauzières, e nel giugno del 1857 ivi recossi per metterla in scena. Nel 1858, invitato da S. A. R. il Conte di Siracusa per comporre l'opera per l'apertura del teatro nel suo palagio in Napoli, immantovamente accettò l'invito; e l'opera, sotto il titolo *Il Ritratto*, ebbe gratissima accoglienza e venne generosamente ricompensata dal Principe. Ritornato in Parigi, musicò due *Album*, uno con parole italiane e l'altro con versi francesi, divenuti

(1) Al proposito, ricordo che in un gran concerto dato in Londra dal Duca di Wellington nel suo palagio nel 1847, io, confuso nella folla degli invitati, vidi come rilegati in un angolo del salone, cinti da una balaustrata, dorata se vuoi, ma che li teneva rinchiusi come belve, Lablache, la Giulia Grisi, la Persiani Tacchinardi ed altri sommi di quel tempo: accostatomi alla cinta di separazione, dissi loro: « Perchè isolati

da tutti, siete rinchiusi in questo pollajo? » E Lablache, con quella sua naturale facezia, risposemi: « Sappi, caro Fiorino, che questi ricconi della grande aristocrazia inglese, ci pagano bene e molto generosamente ancora; ma gli artisti, grandi o piccoli che essi sieno, sono trattati come le sedie ». Forse per questa ragione il nostro Braga non volle mai più tornare nella capitale Britannica.

poi popolari e pubblicati per le stampe in Milano, in Parigi, in Germania, in Inghilterra ed in America, chè da per tutto si eseguivano con successo. In Parigi, per aver dato lezioni di canto a molte celebrità artistiche, venne presto in voga come maestro di canto, ricercato da tutti i grandi dell'aristocrazia; ma a stento accettò l'invito di alcuni, perchè non voleva dare le sue lezioni che solo a coloro che si dedicavano alla carriera teatrale. Scrisse l'opera *La Mendicante* nel 1860 pel teatro Italiano di Parigi, ed ebbe gran successo, venendo poi stampata dall'editore Chondens, che pure ha pubblicato un altro suo *Album* per camera. Nel 1862 scrisse per la Scala di Milano l'opera seria in tre atti *Mormile*, che non ebbe se non un semplice successo di stima, a causa forse di una mediocre esecuzione di mediocerrissimi artisti. Da questo tempo il Braga cominciò a comporre con uno stile quasi esclusivamente suo, che nel generale venne bene accolto e specialmente dal pubblico intelligente. Non conoscendo noi neanche le novità ch'egli introdusse in quest'ultima sua maniera di comporre, non possiamo con cognizione di causa discorrere di questa sua nuova musica. Nel 1865 terminò di scrivere una gran partitura, *Ruy Blas*, che, senza essere finora rappresentata in teatro, pure è stata cagione di molti dispiaceri all'autore. Ma egli, prudente qual è, non vuol dare spiegazione di sorta sull'assunto, e pare che lo faccia per non parlare di varie persone molto note. Nel 1867 scrisse pel teatro di S. Radegonda in Milano il melodramma *Gli Avventurieri*, che il Bottero eseguì inappuntabilmente bene, e venne accolto dalla generalità del pubblico con di-

mostrazioni non dubbie, più che di piacere, di entusiasmo. L'autore credè questo lavoro non indegno di essere dedicato a Rossini, il quale con compiacenza accettò l'omaggio. Quest'opera venne pubblicata per le stampe dall'editore Canti di Milano.

Nel 1868 trovandosi scritturata per la Scala di Milano una compagnia ch'egli credeva idonea per rappresentare il suo *Ruy Blas*, fece tutte le pratiche per riuscire nel suo intento. Ma si diedero tali e tanti accidenti, che non il suo, ma il *Ruy Blas* di Filippo Marchetti venne rappresentato in quel teatro: una tal contrarietà, che molto lo accorò, lo decise ad abbandonare subito quella città, e con quel suo naturale gioviale che lo rende tanto piacevole a tutti, ed in particolare ai suoi amici, così a me scrisse prima di lasciar Milano:

« Deploro la sorte dello sventurato mio *Ruy Blas*, che ho lasciato addormentato nella cucina della mia casa in Parigi, ove fra poco (1) lo sveglieranno i colpi de' cannoni Prussiani. Dopo poi che ne avverrà di lui?... Pure vi confesso, mio caro maestro, ch'è un'opera che io scrissi con amore ed accuratezza, e della quale (messa da banda la modestia) son contento e mi piace di esserne l'autore ».

Verso il 1870 il Braga scrisse in Giulianova sua patria, l'opera *Caligola*. Avendolo fatto sentire alla celebre cantante signora Frizzi, questa la trovò sì ben composta e di tanto suo gradimento, che pregò il maestro di lasciarla presso di lei fino a quando non le si presentasse una favorevole occasione per farla accettare in qualche gran teatro.

Per uscire dal genere severo, il nostro maestro scrisse nel 1870, sull'incantato lago di Como e sul lago

(1) Questa lettera è stata scritta nella stagione estiva del 1870, quando già i Prussiani

avevano vinte le prime battaglie contro i Francesi.

Maggiore una raccolta di *melodie*, di *duettini*, *terzetti* e *quartetti* per sole voci, con accompagnamento di pianoforte, da eseguirsi in camera, e una quantità ancora di grandi e piccoli pezzi per violoncello, con accompagnamento d'orchestra e di pianoforte.

Il 16 settembre 1871 al teatro Sociale di Lecco si rappresentò un'altra sua opera, *Reginella*, con buon successo.

Di anni maturo piuttosto, senza contarne molti, e tanto che può dirsi giovane ancora, ma molto avanti nell'arte che alacramente studia e professa, siam certi che continuerà a percorrere gloriosamente la carriera di compositore, che tanto l'onora.

Ora vive a Parigi, ricco di gloria e di censo.

I. Composizioni di Gaetano Braga esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Alina*, melodramma, Napoli, Real Teatro del Fondo, 1853.
- (*) 2. Fantasia sui motivi del *Bravo* di Mercadante, con accompagnamento d'orchestra, Collegio di Musica, 1847.
- (*) 3. *Inno* a più voci con orchestra, composto pel ritorno di Mercadante in Napoli da Torino ove diede *Il Reggente*, 1848.
- (*) 4. Fantasia sui motivi del *Guglielmo Tell* con orchestra, 1849.
- (*) 5. Altra sui motivi del *Poliuto* con accompagnamento d'orchestra e di pianoforte, 1850.
- (*) 6. Altra fantasia sui motivi della *Schiava Saracena* di Mercadante con orchestra, 1851.
- (*) 7. Altra su i motivi della *Leonora* di Mercadante, 1852.
- (*) 8. Altra su i motivi della *Sonnambula* di Bellini, 1852.
9. Altra fantasia sull'*Elena di Tolosa* di Petrella con accompagnamento di pianoforte, 1853.
- (*) 10. Sinfonia a grand'orchestra in *sol* modo minore, 1853.
- (*) 11. Altra idem, in *fa* modo maggiore, 1853.
12. *L'Addio*, aria scritta per la Borghi-Mamo con accompagnamento d'orchestra, San Carlo, 1854.
13. Serenata per violoncello con accompagnamento di pianoforte.
14. *Un sogno*, melodia per violoncello con accompagnamento di pianoforte.
15. *L'Andalusia*, melodia, idem.
16. *Il Sogno*, melodia, idem.
17. *La Ritrosa*, ballata, idem.
18. *Maliconia*, romanza, idem.
19. *Il Poveretto*, notturno, idem.
20. *La Pastorella*, melodia, idem.
21. Ricordo della *Maria di Rohan*, idem.
22. *Negrizia*, melodia spagnuola, idem.
23. *La Visione*, melodia, idem.
24. Divertimento, melodia, idem.
25. *Ricordi storici*, sei romanze idem.
- (*) 26. *Messa e Credo* per quattro voci a grand'orchestra, 1850.
- (*) 27. *Magnificat*, idem.

408 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

- (*) 28. Inno *O salutaris hostia*, idem.
- (*) 29. Litania per quattro voci con orchestra.
- (*) 30. *Scena lirica*, duetto per tenore e basso e coro, con orchestra.
- 31. *S. Lucia*, canzone napolitana variata ed orchestrata per la Borghimamo. 1861.
- 32. *Notti Lombarde*, Album di sei pezzi per camera con accompagnamento di pianoforte.
- 33. Metodo per violoncello.
- (*) 34. *Nella notte*, canzone per tenore o soprano con accompagnamento di pianoforte, 1872.
- 35. Concerto per violoncello in *la* modo minore con orchestra, 1875.
- 36. Primo concerto idem in *sol* modo minore con accompagnamento di pianoforte, 1875.
- 37. *La Romanesca*, per violoncello, idem.
- 38. *Marcia funebre*, idem.
- 39. *Ganotta*, idem.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

- 1. *Estella di S. Germano*, opera seria in due atti, Vienna, 1857.—2. *Il Ritratto*, opera semiseria, Napoli, Teatro privato del Conte di Siracusa, 1858.—
- 3. *La Mendicante*, opera semiseria, Parigi, 1860.—4. *Mormile*, opera seria, Milano, Teatro la Scala, 1862.—5. *Ruy Blas*, 1865.—6. *Gli Avventurieri*, melodramma, Milano, 1867.—7. *Caligola*, opera seria scritta in Giulianova, 1870.—
- 8. *Album* per camera con accompagnamento di pianoforte sopra parole italiane.—9. Altro sopra parole francesi.

ACHILLE GALLI

Achille Galli nacque a Padova il 26 ottobre del 1829, da Vincenzo, basso comico di grido, pel quale i migliori compositori dei tempi nostri scrissero le parti più favorite del repertorio giocoso, e tra' primi i fratelli Ricci.

Non bisogna dimenticare che fra' cantanti del primo quarto di questo secolo spiegarono e questo Gallo, basso comico, e il fratello di lui, Filippo, celebre in altro genere, e pel quale scrisse appositamente il Rossini le parti di *Assur* nella *Semiramide*.

Il giovine Achille Galli studiò dapprima col Mandanici; e nel 1840 entrò nel Conservatorio di Napoli, d'onde uscì nel 1847. Nel 1848 si arruolò fra' volontari, che dovevano, insieme con l'esercito piemontese, redimere il Lombardo-Veneto, ma dopo la capitolazione di Carlo Alberto si ritirò a Padova pres-

so una sua zia. Colà scrisse l'opera il *Duca di Foix*, su libretto del Pia-ve. Quest'opera, rappresentata, nel 1852, ottenne esito lieto, ed il maestro ebbe applauso dagl'intelligenti; la cantarono artisti esimii, fra' quali Raffaele Mirate.

Occupossi in seguito dell'insegnamento, e produsse allievi egregi, tanto pianisti quanto cantanti; fra questi vanno segnalati Eraclito Bagagiolo, che fu primo basso assoluto a Londra e a Pietroburgo e Adriano Pantaleoni, primo baritono, che anche oggi si fa onore in vari teatri.

Il Galli nel 1866, per una sua cantata *Italia guerriera*, eseguita per la solenne entrata di Vittorio Emanuele in Padova, ottenne il dono d'una medaglia d'oro. Fu nominato accademico di S. Cecilia di Bologna e socio onorario dell'Istituto Filarmonico S. Cecilia di Padova.

Composizioni di Achille Galli.

1. *Lo scheletro*, ballata per soprano in chiave di *sol*, con accompagnamento di pianoforte.
2. *Era stanca*, romanza per baritono, idem.
3. *Un altro bacio*, imitazione al valzer l'Arditi per soprano in chiave di *sol*, idem.
4. *Tu vuoi sapere chi m'ha rubato il core*, stornello per mezzo-soprano in chiave di *sol*, idem.
5. *Sul mare*, romanza per soprano, idem.
6. *La mezzanotte*, serenata per tenore, idem.
7. *Il portaspilli*, canto popolare per tenore in chiave di *sol*, idem.

410 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

8. *Baci e lagrime*, canto popolare per tenore in chiave di *sol*, idem.
9. *Fiori appassiti*, melodia per soprano, idem.
10. *Una donna*, racconto per mezzo-soprano in chiave di *sol*, idem.
11. *Amo un fior!* melodia per soprano, idem.
12. *Mattinata*, melodia per baritono, idem.
13. *La fede*, romanza per mezzo-soprano, idem.
14. *L'orfanelle*, romanza per mezzo-soprano, idem.
15. *Una madre*, romanza per soprano, idem.
16. *Serbami un tuo pensier*, romanza per tenore, idem.
17. *Geremia*, preghiera per basso profondo, idem.
18. *Una povera chiesa*, racconto per contralto, in chiave di *sol*, idem.
19. *La donna del mare*, duetto per soprano e tenore, idem.
20. *C'era un antico re*, ballata per mezzo-soprano, idem.
21. *Una povera chiesa*, racconto per mezzo soprano, idem.
22. *Non ti scordar di me*, melodia per tenore, idem.
23. *Ace Maria*, per mezzo-soprano in chiave di *sol*, dedicato al Collegio del S. C. di Gesù in Padova.
24. *L'ultino pianto*, romanza per tenore, idem.
25. *Onda fuggitiva*, melodia per tenore, idem.
26. *A te*, romanza per baritono, idem.
27. *A te*, romanza per tenore in chiave di *sol*, idem.
28. *Il primo valzer*, duetto per soprano e mezzo-soprano, idem.
29. *L'erba dell'oblio*, terzetto per contralto, soprano e baritono, idem.
30. *Il Duca di Foix*, opera seria in tre atti.
31. *Una lagrima sul passato*, pensiero melanconico, con accompagnamento di flauto e pianoforte.
32. *Sogni vaghi*, pensiero melodico, idem.
33. *Elegie* per piano e violino.
34. *Pensiero romantico*, con accompagnamento di pianoforte.
35. *L'elegante*, polka-mazurka, idem.
36. *La coquette*, polka-schottisch, idem.
37. *Gioie della Venezia libera*, valzer, idem.
38. *W. il Re*, polka, idem.
39. *Rose di libertà*, valzer, idem.
40. *Arcani del cuore*, ispirazione melodica, idem.
41. Grande adagio finale dell'atto primo *Vieni al tempio*, trascrizione variata sui *Puritani*, idem.
42. *L'amazzone*, polka, idem.
43. *Spiritello*, polka, idem.
44. *Diavoletto*, polka, idem.
45. *La dedagneuse*, polka-mazurka, idem.
46. *Rimembranze d'amore*, melodia, idem.
47. *Graziella*, polka, idem.
48. *Tourbillon de marguerites*, danse capricieuse, idem.
49. Piccolo divertimento sopra motivi dell'opera *Sonnambula*, variato, idem.
50. Piccolo divertimento sopra motivi dell'opera *Barbiere* di Rossini, idem.
51. *Graziellina*, polka, idem.
52. *Sauterelle*, polka, idem.
53. *A Pausilippe, Reverie*, edizione originale, idem.

54. *A Pausilippe, Reverie*, riduzione facile, idem.
55. Piccolo divertimento sopra motivi dell'opera *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer, idem.
56. Piccolo divertimento sopra motivi dell'opera *Faust*, idem.
57. Piccolo divertimento sopra motivi dell'opera *Puritani*, idem.
58. *Bouton de rose*, shottisch, idem.
59. *Camargo*, mazurka, idem.
60. *Colibri*, polka, idem.
61. Piccolo divertimento sopra motivi dell'opera *Saffo*, idem.
62. *Mascherina*, mazurka, idem.
63. *Mariannina capricciosa sei*, fantasia brillante, idem.
64. *Le coeur qui parle*, nocturne, idem.
65. Piccolo divertimento sopra motivi del *Ruy Blas*, idem.
66. Prima fantasia sull'opera *Crispino e la Comare, Piero mio*, idem.
67. Seconda fantasia sull'opera *Crispino e la Comare, Io non sono più l'Annetta*, idem.
68. *Rimembranze di Padova*, valzer, idem.
69. Scherzo brillante sul brindisi nell'opera *Educande di Sorrento* di Usiglio, idem.
70. Trascrizione di concerto sull'op. *Un ballo in maschera* di Verdi, id.
71. Piccolo divertimento sulla *Giovanna di Guzman*, idem.
72. *Pazzerella*, polka, idem.
73. *Fuzia*, mazurka, idem.
74. *Fior di serra*, mazurka, idem.
75. *Amarilli*, polka salon, idem.
76. *Fior di Prato*, polka salon, idem.
77. *Fior d'amaranto*, polka, idem.
78. *Fior d'ellera*, valzer, idem.
79. *Fior di reseda*, polka, idem.
80. Piccolo divertimento sulla romanza *La stella confidente* di Robaudi, idem.
81. *Non ti scordar di me*, romanza di Robaudi, trascrizione variata, id.
82. Piccolo divertimento sopra motivi dell'opera *I Promessi Sposi*, id.
83. *Paquita*, capriccio spagnuolo.
84. *Danzar vorrei*.
85. *La mia stanzetta*, melodia.
86. *Pupilla bruna*, melodia.
87. Piccolo divertimento sulla *Gavotta Luigi XIII*, idem.
88. Piccolo divertimento sopra motivi dell'opera *Poliuto* di Donizetti, id.
89. *Cari ricordi*, dodici fantasiette sopra motivi d'opera teatrali.
90. *Ninon*, polka.
91. *Fleurette*, polka.
92. *Il primo valzer*.
93. Fantasia sul largo nel finale dell'atto primo dell'opera *Elixir d'amore*.
94. Fantasia sull'*Aida*, sul *Napoli di carnevale*, sul *Bolero dei Vespri Siciliani*.
95. *Inno a Sua Maestà Vittorio Emanuele* nella sua entrata in Padova

PAOLO SERRAO

Nacque nel 1830 da Bernardo e Marianna Calabretti in una piccola città delle Calabrie, in provincia di Catanzaro chiamata Filadelfia, che vuol dire amor fraterno; il qual nome le fu dato dagli abitanti di Castel Monardo, che la costruirono nel sito detto Piano della Gorna, poichè furono obbligati a fuggire dalla primiera città loro per la distruzione che ne avvenne nell'anno 1783 a cagione di tremuoto. Egli stesso ignora come abbia passato i suoi primi anni infantili, e come e quando e con chi abbia incominciato a studiare la musica per la quale sentiva irresistibile inclinazione. Ricorda solo di aver sonato al volger del suo ottavo anno nel teatro di Catanzaro un concerto per pianoforte di Steibelt con accompagnamento d'orchestra, in occasione della beneficiata del tenore Bocchi. L'incontro che fece presso il pubblico spinse quel Consiglio provinciale a proporlo al Ministro dell'Interno, per ottenergli dal Re, come eccezione, un posto gratuito nel Collegio di Musica, ove venne ammesso come alunno nell'anno 1839. Sotto la direzione di Francesco Lanza cominciò ad apparare il pianoforte; ma siccome poco voleva applicarsi e pel suo carattere vulcanico diveniva ogni giorno più infingardo ed indisciplinato, gli venne imposto, come per punizione; di la-

sciare lo studio del pianoforte, e dedicarsi esclusivamente a sonare la tromba. Questa severa disposizione molto lo contrariò, ma fu necessità ubbidire. Aggraziato dopo qualche mese, abbandonò lo studio della tromba e riprese quello del pianoforte, accoppiandovi ad un tempo anche quello del *partimento ed armonia sonata* sotto la scorta di Gennaro Parisi. Facendo a poco a poco senno, ed inoltrato negli studi precursori di quelli del contrappunto e composizione, fu adetto alla scuola di Carlo Conti, di cui divenne poi prediletto allievo, ed apprese quanto era necessario per incominciare a comporre. Da prima scrisse una *Messa* per quattro voci a grande orchestra, che piacque, e dopo molti anni si esegue ancora con successo nelle musiche ove il Collegio è chiamato. Il direttore Mercadante, contentissimo di questa prima composizione, presolo a ben volere, cominciò a rivedere le ulteriori sue composizioni di genere svariato, vocali e strumentali, per camera o chiesastiche, e tra queste ultime meritano particolare menzione un *Credo* per quattro voci con orchestra, un *Dixit Dominus* idem, una *Salve Regina*, una *Antifona*, un *Te Deum*, un *Tantum Ergo*, e diversi *Inni* e *Litanie*, che tutti, quali più, quali meno, ebbero non compatimento, ma

benevola accoglienza dal pubblico.

Negli avvenimenti politici del 1848, seguendo l'andamento dei tempi, ed all'insaputa dei superiori del Collegio, si arrolò come volontario nella Guardia Nazionale di Napoli del quartiere Stella, e nella fatale e funesta giornata del 15 maggio dello stesso anno, non saprei dire se per ispiccato amor di patria o per seguire la sua naturale inquietezza, si vidè combattere sulle barricate in via Toledo. Terminata quella tristissima e dolente scena, egli non si mostrò più, e nascosto o quasi dimenticato restò nel privato domicilio di qualche amico. Trascorsi alquanti mesi da tale malaugurato avvenimento, i superiori del Collegio, avendo in pregio il suo talento, lo riammisero di bel nuovo come alunno, ed egli allora fu contentissimo di lasciar la divisa di Guardia Nazionale per la modesta uniforme che gli alunni del Collegio vestivano. Scevro quindi delle idee bellicose, riprese più alacramente i suoi studi musicali, e venne più tardi prescelto dal direttore Mercadante per iscrivere un'opera semiseria pel Real teatro del Fondo col titolo *L'Impostore*, la quale a causa de' tristi tempi che in allora correvano non potette essere rappresentata.

Nel 1852 lasciò il Collegio, ove figurò con successo nella qualità di alunno primo maestrino, insegnando ai suoi compagni inferiori le prime nozioni del contrappunto. Intraprese la sua artistica carriera dando lezioni di pianoforte, nel qual ramo era valentissimo, e sarebbe riuscito uno dei chiarissimi che brillano oggi, se a questa specialità dell'arte si fosse esclusivamente dedicato.

Nel 1853 scrisse l'opera seria in quattro atti *Dionora de' Bardi* sopra parole di Lorenzo Badiali; ma questa seconda opera neppure potè

essere sottoposta all'esperimento del pubblico suffragio, perchè alquanto sospetto al governo pei suoi principi liberali, non era possibile che le sue opere trovassero accesso nei teatri di Napoli.

Dopo tante contrarietà, giunse a potere scrivere nel 1857 pel teatro del Fondo l'opera semiseria *Giambattista Pergolesi* con poesia di Federico Quercia, che riscosse l'accoglienza più benevola e lusinghiera.

Venuto in certa fama dopo il successo del *Pergolesi*, ebbe l'invito di comporre per la festa centenaria di Ortona l'oratorio in due parti *Gli Ortonesi in Scio*, sopra parole di Giovan Vincenzo Pellicciotti, che sortì esito felicissimo, tanto che meritò la generale approvazione. Da questo tempo non iscrisse più per teatro, e seguì a dar lezioni di pianoforte, pel quale strumento compose molta musica; e ricercato dalla classe più eletta della società, si era procacciato un onorevole stato. Ma nel 1865, essendo impresario de' Reali teatri Giovanni Trisolini, questi gli propose di scrivere a vantaggiosissime condizioni una grande opera per San Carlo, con poesia di Francesco Maria Piave, intitolata *La Duchessa di Guisa*, che ebbe fortunatissimo incontro e venne rappresentata per quindici volte di seguito. In essa i pezzi più acclamati dall'universale furono una *romanza* della donna, un *duetto* tra questa ed il tenore ove produceva grande effetto un'ispirata e felice *cabaletta*, ed un gran finale molto ben condotto ed elaborato, di grandissimo effetto, che clamorosamente veniva tutte le sere applaudito.

Il successo felicissimo di quest'opera gli procurò una riconferma per l'anno seguente come maestro d'obbligo nello stesso teatro San Carlo, e scrisse sopra libretto dell'egregio Marchese De Lauzières *Il Figliuol prodigo*, soggetto musicato da Au-

ber pel gran teatro dell'Opera in Parigi l'anno 1850. Questa grandiosa partitura in quattro atti, coscienziosamente ed accuratamente composta, non ebbe il successo che il maestro si era prefisso e che tutti si aspettavano dopo l'incontro della *Duchessa di Guisa*. Molti pezzi furono applauditi, ed anche clamorosamente; ma nell'assieme l'esito fu modesto e non altro che di semplice stima. Non ultima causa di questa fredda accoglienza fu l'eccentricità di quel biblico soggetto, poco adatto alle esigenze del teatro moderno, che vuole non certo un'azione pastorale, ma un dramma forte, robusto, con passioni violente, non cantato certamente secondo le consuetudini e gli usi dei beati andati tempi, ma secondo le nuove leggi del voluto odierno progresso. *Il Figliuol prodigo* non ebbe che poche rappresentazioni.

Paolo Serrao sostenne i più difficili concorsi con riputati maestri, ed in quello che si tenne per occupare nel Collegio il posto di maestro di *armonia sonata*, rimasto vacante per la morte del chiaro Gennaro Parisi, i giudici del concorso all'unanimità di voti decisero in favor suo, a preferenza degli altri concorrenti, che furono Battista, Costa, Caputo, Rupp e Viscuso.

Nel 1861 fu chiamato a surrogare il maestro Lillo infermo, nel difficile insegnamento del contrappunto e della composizione; e quando il Lillo cessò di vivere nel 1863, ebbe il posto di lui senza concorso, per la pruova data nell'effettivo insegnamento.

Per la morte del compianto Carlo Conti essendo rimasto vacante il primo posto di maestro di contrappunto e composizione e coadiutore del direttore, il Ministro bandì un solenne concorso, nominando una Commissione esaminatrice, composta dei più reputati maestri delle

province d'Italia, perchè non prevallesero influenze locali, e questi furono Lauro Rossi, Teodulo Mabbellini, L. F. Casamorata, Giuseppe dei Baroni Staffa, i quali, preseduti da Saverio Mercadante, si riunirono in Napoli nell'autunno del 1869. Severo fu l'esame de' titoli e delle opere presentate da ciaschedun concorrente.

Nel 1867 gli venne offerta la direzione del Liceo comunale di Bologna dall'immortale Rossini: onore che dovette declinare per gravi cure di sua famiglia e perchè trovavasi già professore titolare nel Collegio Musicale di Napoli.

Il Consiglio civico di questa cospicua città volle affidargli la direzione della musica del Real teatro di San Carlo, nella stagione dal 1868 al 1869, il qual compito egli degnamente condivise col maestro Puzone con generale gradimento e soddisfazione.

Nell'estate del 1870 venne invitato a dirigere il Real teatro del Fondo, e fece rivivere i capolavori del Cimarosa *Il Matrimonio Segreto* e *Giannina e Bernardone*, ch'ebbero tale successo di fanatismo, che il colto ed intelligente pubblico accorreva tutte le sere ad ammirarli ed applaudirli. Lo stesso fece per la giocosa opera del Rossini, il *Conte Ory*, stimato un vero gioiello di eleganza, freschezza e buon gusto.

Per la morte di Saverio Mercadante avvenuta nel dicembre del 1870, nella sua qualità di Maestro di contrappunto venne, dietro rapporto del Regio Commissario di questo Collegio Cav. De Novellis, nominato dal Ministro per sostituire interimamente il morto direttore, per onorare la memoria del quale scrisse una gran sinfonia *Omaggio a Mercadante* sopra le più felici melodie prese dalle opere del defunto, ed una gran *Messa di Re-*

quie, nella quale adattò alle sacre lugubri salmodie la musica delle *Sette parole* e del *Miserere* alla paestrina del Mercadante, che tutti gli anni si esegue nella chiesa del Collegio. I pezzi vennero distribuiti in *solì, duetti, terzetti, quartetti* e molti *cori*. Esecutori di questo servizio funebre furono, nel giorno 8 luglio del medesimo anno, oltre i giovani del Collegio, tutti i professori napoletani e moltissimi dilettanti di ambo i sessi; i quali graziosamente e volenterosi accorsero col pietoso scopo di rendere tutti l'ultimo tributo di ammirazione e stima al nestore della musica Italiana, all'ultimo rappresentante della scuola napoletana. Fu solenne spettacolo il sentir cantare per la prima volta le donne nella chiesa di San Pietro a Majella. Il risultato di questa numerosa esecuzione, diretta con tanta intelligenza dal Serrao, fu quale poteva immaginarsi: grandioso, imponente, pieno di belli effetti sì vocali che strumentali, e nuovo affatto pel pubblico napoletano stavato nella vastissima chiesa, divenuta piccola per la gran moltitudine e tutta addobbata a nero con quantità di ceri in bell'ordine distribuiti, con un'immensa orchestra che conteneva circa quattrocenti esecutori, e che come piramide si ergeva dal piano ove era situato l'altare sino all'ultimo registro dell'organo sovrastato da una raggianti croce, il che produceva un insieme del più grande e bell'effetto.

Per la venuta in Napoli di S. M. Vittorio Emmanuele II, il quale vi si recava per assistere alla distribuzione de' premi concessi agli espositori della Mostra Internazionale Marittima, il Serrao ebbe incarico dall'impresario Trisolini di scrivere un *Inno* al Re per la serata di gran gala. L'*Inno*, eseguito dall'intera massa del teatro

e dagli artisti principali, riuscì gratissimo e fu accolto con unanimi applausi, e S. M. il Re manifestò la sua approvazione al Trisolini, regalandogli una magnifica spilla di brillanti.

Alla morte del Mercadante, direttore titolare, il Serrao assunse la direzione del Collegio per sei mesi; ed il Governo lo compenso pecuniariamente come per legge, e l'onorò della Croce di Cavaliere della Corona d'Italia. Quando poi il comm. Lauro Rossi sostenne lui la direzione, il Serrao più volte fu obbligato di sostituirlo, e qualche volta per la durata di diversi mesi di seguito; tanto che il Serrao fu, con decreto reale, nominato coadiutore al direttore degli studi.

Nel 1 giugno 1878, il Serrao fu nominato direttore funzionante; e rialzò il Collegio nella pubblica opinione, per aver proposto la costruzione di un teatro nel seno del Conservatorio, che ha dato ottimi risultati come composizione, e come esecuzione, e per aver diretto le pubbliche esercitazioni di musica classica, esponendo tutte le scuole e tutti gli alunni del Collegio.

Avendo il Ministro Correnti fatto appello al maestro Verdi per riordinare i Conservatori d'Italia, questi scelse a suoi collaboratori quattro professori, il maestro Mazzucato da Milano, il Buzzi da Bologna, il Casamorata da Firenze, ed il Serrao da Napoli.

Il Serrao come professore ebbe un numero infinito di buoni allievi, fra' quali si distinsero il maestro Gammieri, concertatore e compositore a Pietroburgo; il maestro cav. Bozzelli, compositore e concertatore a Torino; il maestro Grimaldi, compositore a Genova; il maestro Esposito, pianista e compositore a Parigi; il maestro Martucci, pianista compositore a Na-

416 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

poli; il maestro Martini Ettore, concertatore e compositore a Livorno; il maestro Mugnone, compositore e direttore d'orchestra in Gorizia; il maestro Alberto Carlo, compositore in Napoli; il maestro Cassano, compositore in Napoli; il maestro Russomando, pianista compositore in Napoli; il maestro Denza, compositore in Napoli; il maestro Caracciolo, professore all'Accademia di Dublino; il Marini, maestro

compositore in Romagna; il maestro Collarizzi, idem; i maestri del Re, Annoscia, Casalborra, de Santis, Antonucci, e tanti altri impiegati come direttori delle musiche militari dell'esercito, e maestri nelle cappelle.

Il Serrao è socio onorario di molte Accademie musicali, ed ora è componente insieme col Ruta, la direzione tecnica del nostro Collegio di musica.

I. Composizioni di Paolo Serrao esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Giambattista Pergolesi*, melodramma in tre atti, Fondo, 1865.
2. *La Duchessa di Guisa*, melodramma in quattro atti, S. Carlo, 1866.
3. Detta per canto con accompagnamento di pianoforte.
4. *Il Figliuol prodigo*, melodramma in quattro atti, San Carlo, 1868.
5. Inno al Re Vittorio Emanuele II, per due cori ed orchestra, Fondo, 29 luglio 1871.
- (*) 6. *Messa* per quattro voci in *mi* bemolle modo maggiore e grande orchestra, 1849.
7. *Messa di Requie*, composta sopra alcuni pezzi delle *Sette parole* e del *Miserere* di Mercadante, eseguita nei suoi funerali il giorno 8 luglio 1871.
8. *Magnificat*, per quattro voci in *do* modo maggiore e grand'orchestra.
9. *Salve Regina*, per voce di tenore in *la* bemolle modo maggiore a grand'orchestra.
10. *Tantum ergo*, per voce di basso in *fa* modo minore con orchestra, 1849.
11. Altro idem, 1850.
12. Altro idem, 1850.
13. Altro per voce di contralto in *sol* modo maggiore con accompagnamento di organo.
14. Fantasia per pianoforte sulla *Lucrezia Borgia* con accompagnamento d'orchestra, 1849.
15. Altra per fagotto idem sulla *Schiava Savacena*, 1849.
16. Altra per pianoforte a quattro mani sulla *Virginia* di Mercadante.
- (*) 17. Due sinfonie per grand'orchestra in *la* modo maggiore, 1855.
- (*) 18. Sinfonia funebre *Omaggio a Mercadante* ricavata dalle svariate opere del defunto, 1871.
- (*) 19. Marcia ed Inno di Casa Savoja, strumentati per grand'orchestra.
- (*) 20. *Melodia* improvvisata e scritta pel concorso al posto di maestro ispettore delle scuole esterne, 1861.
- (*) 21. Basso scritto pel concorso al posto di maestro di partimenti, 1862.
- (*) 22. Basso di Paisiello disposto per quattro parti, 1864.

23. Sinfonia de' *Vespri Siciliani* ridotta per flauto, violino, violoncello e pianoforte.
24. Gran fantasia per due pianoforti sullo *Stabat* di Rossini.
25. Altra idem sulla *Leonora* di Mercadante.
26. Due fantasie sul *Duca di Scilla* per pianoforte a quattro mani.
27. Due fantasie e capriccio sulla *Traviata*, idem.
28. Due fantasie sull'opera *Piedigrotta*, idem.
29. Due fantasie sopra *I Vespri Siciliani*, idem.
30. Due fantasie su *Gli Ugonotti*, idem.
31. Due fantasie sul *Simon Boccanegra*, idem.
32. Due fantasie sul *Ballo in maschera*, idem.
33. Capriccio sulla *Jone*, idem.
34. Brindisi e Marcia funebre, idem.
35. Quattro fantasie sulle opere *Favorita*, *Poliuto*, *Elnava* e *Trovatore*, idem.
36. Capriccio sull'Inno di Garibaldi, idem.
37. Sei pezzi sulle opere *Stabat* di Rossini, *Barbiere di Siviglia*, *Profeta*, *Crociato*, *Ugonotti* e *Roberto il diavolo*, idem.
38. Sei divertimenti sulle opere *Luisa Miller*, *Sonnambula*, *Marta*, *Faust*, *Linda* ed *Africana*, idem.
39. Tre piccole fantasie sopra *I Lombardi*, *Lucrezia Borgia* e *Macbeth*, idem.
40. Tre fantasie su *La Forza del destino*, idem.
41. Tre melodie, *Un sorriso*, *Una lagrima*, *Un bacio*, per pianoforte solo.
42. Notturmo-barcarola per pianoforte solo.
43. *Ginevra*, melodia, idem.
44. *Un addio improvviso*, idem.
45. Due studi, *Il sospiro*, *L'onda*, idem.
46. Elegia, idem.
47. Valzer, idem.
48. Quattro tarantelle, idem.
49. Otto mazurke, idem.
50. *Ave Maria* per voce di soprano con organo e pianoforte.
51. Album di sei pezzi per canto con accompagnamento di pianoforte: *La madre del marinaio*, *La villanella*, *La piccola mendica*, *La serenata*, *Il disinganno*, *Il desiderio*.
52. Fuga a quattro parti soggetto del maestro Lauro Rossi, 1871.
53. Fuga e soggetto scritta per concorso del maestro di contrappunto e composizione, 1873.
- (*) 54. *Credo* per due tenori e basso, 1875.
- (*) 55. *Omaggio a Bellini*, coro e strofe eseguite nell'Accademia per l'Apoteosi di Bellini nella Chiesa del Collegio, 6 aprile, 1876.
57. Pensiero melodico per pianoforte, 1877.
58. Romanza senza parole, 1877.
- (*) 59. *Dolore* romanza di Mendelsson, orchestrata.
- (*) 60. *Il Gondoliere veneziano*, idem.
- (*) 61. Scherzo per pianoforte scritto per l'album Bellini.
- (*) 62. *Sanctus Benedictus*, *Agnus Dei*, *Ecce sacerdos*, *O salutaris hostia*, *Dio sia benedetto* a grande orchestra.

420 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

5. *Una estate a Londra*, album di sei pezzi, idem.
6. *Notti estive di Napoli*, album, idem.
7. *Canti patriottici*, album di sei pezzi, idem.
8. *Il mio canto*, album di sette melodie, idem.
9. *A te!* album di sei pezzi vocali, idem.
10. *Matinée musicale*, sei pezzi, idem.
11. *Un autunno a Portici*, tre pezzi, idem.
12. *Rimembranze della villa Giliberti*, album di sei pezzi, idem.
13. *Rosella, Giovanniello*, due canzone napoletane, idem.
14. *L'assenza, Fantasia accesa*, due stornelli, idem.
15. *La fiamma mia*, romanza per baritono, idem.
16. *La campagna del 1866*, Inno dei volontari italiani con pianoforte.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *L'eco del pensiero*, album di sei pezzi vocali. — 2. *Sempre a te*, idem. —
3. *I proverbi italiani*, idem. — 4. *Speme e duolo*, idem. — 5. *Più non m'ami*, melodia in *do* modo minore. — 6. *Speme e duolo*, album di sei terzettini per soprano, contralto e basso. — 7. *L'armonia*, album di quattro quartetti per soprano, mezzo soprano, tenore e basso. — 8. *È troppo strazio*, album di cinque canzonette per soprano o mezzo soprano. — 9. *Rita*, opera seria in tre atti.

LUIGI VESPOLI

Sotto l'insegnamento di Giacomo Tritto apprese il contrappunto e la composizione Evangelista Vespoli, e riuscì valente compositore di musica chiesastica. Da quasi un mezzo secolo trovasi maestro insegnante nella città di Avellino, acclamato e rispettato da tutti i cultori della musica. Da costui e da Anna Jandolo nacque nel 12 gennaio 1834 il nostro Luigi Vespoli, che fin da' suoi primi anni mostrava non comune disposizione per la musica, ripetendo quasi per istinto tutto quanto sentiva dal padre cantare e sonare sul pianoforte, e da semplice orecchiante, con una graziosa vocetta di contralto, eseguiva nelle chiese qualche cosetta che il padre scrivevagli appositamente per i suoi mezzi, e ne riscoteva universale approvazione. Così passò sino all'anno tredicesimo, quando il padre, che ogni dì più si convinceva della sua vocazione per la musica, si decise di condurlo in Napoli, e nel gennaio del 1847 venne ammesso come alunno a pagamento in San Pietro a Majella. Da quest'anno e non prima cominciò ad apprendere regolarmente i primi elementi della musica.

Egli, nel separarsi dalla madre, che pur lasciò inferma, che amava tanto e della quale tenea con sè ritratte le sembianze, provò quel dolore che sanno provare solo coloro

che natura dotò di animo gentile e di squisito sentire; e quando, appena trascorsi sette mesi di lontananza seppe che più non era, la tristezza cominciò talmente ad opprimerlo, che col volger degli anni divenne quasi il fondamento del suo cupo e concentrato carattere. Può dirsi che più per distrazione che per trovar conforto volse tutto il suo amore agli studi. Trascorso un anno e mezzo, volendosi esentare della mensuale retribuzione che pagava al Collegio, volle concorrere al beneficio del posto gratuito; ed il consesso degli esaminatori, con Mercadante a capo, intravedendo nella sua bellina, facile, spontanea ed intonatissima vocetta di contralto il fondo del suo talento musicale, lo proposero al governo del Collegio come meritevole di ottenerlo, ed il ministro glielo concesse in data del 1849. Credendolo in seguito il direttore degno di potere apprendere non più dal maestrino ma da un maestro, lo destinò alla scuola di Gennaro Parisi per lo studio del partimento, e del valentissimo Michelangelo Russo, per dirigerlo nel sonare il pianoforte, pel quale strumento il giovinetto Vespoli mostrava d'avere, più che una semplice inclinazione, una decisa ardente passione. Egli era l'ammirazione dei suoi compagni, sì per lo studiare indefesso,

FILIPPO MARCHETTI

In Bolognola, piccolo castello di nobile pertinenza situato nel cuore degli Appennini a trenta chilometri da Camerino, nacque il giorno 26 febbraio 1831 Filippo Marchetti. Giunto all'età di anni dodici, cominciò quasi per diletto a coltivare la musica, ed arrivato al suo quindicesimo anno, postosi a studiare seriamente col maestro Bindi, si dedicò decisamente a quell'arte, anche perchè in cuor suo accarezzava l'idea di volerla professare un giorno.

Nel 1850, scorgendo i suoi genitori quanto le sue belle disposizioni pronosticassero un lieto avvenire, determinarono di mandarlo in Napoli, per farlo ammettere come alunno a pagamento nel Real Collegio di San Pietro a Majella. Appena entratovi, fu addetto allo studio di partimenti ed armonia sonata, che in quel tempo insegnava Giuseppe Lillo. Dappoi venne destinato alla scuola di Carlo Conti per istudiare il contrappunto e la composizione. Il Marchetti si mostrò sempre discepolo amorevolissimo del Conti, per ben quattro anni che fu sotto la sua direzione, e tanto ne serba grata la memoria ancora, che nella sua venuta in Napoli nel marzo del 1871, per mettere in iscena l'opera *Ruy Blas*, da per ogni dove applaudita, tenendo con me discorso del suo mac-

stro trapassato, nel prodigargli le lodi dovute per le tante virtù che l'adornavano e pel bisogno che sentiva di trasfondere il suo sapere agli allievi che amava come figli, parlandomi del suo merito artistico, disse mi credere, che come conosceva ed insegnava la disposizione delle voci Carlo Conti, pochi maestri ai nostri giorni la conoscessero e sapessero insegnare; che egli in questa partita era inappuntabile e si mostrava vero erede del Zingarelli; e soggiungevami che nel solo Haydn avea ritrovato l'eguale disposizione, ove le voci sono messe nel loro vero registro con tanto sapere, gusto ed eleganza, che osservandole ne resta appagato anche l'occhio, tanto sono perfettamente ben distribuite ed architettate. E continuò a dirmi, volendo considerarlo come armonista, che di quanta musica avesse potuto leggere e studiare nel breve periodo della carriera, non si era mai imbattuto in un'armonia, anche di quelle che oggidì si dicono novissime, che egli non ricordasse averla imparata alla scuola del Conti, che tutto, anche le più astruse combinazioni armoniche, spiegava ed insegnava con chiarezza e facilità di comunicazione davvero meravigliosa. E per confermare come questi sieno stati sempre i sentimenti del Marchetti verso il suo maestro, ec-

co un brano della lettera che scrisse in risposta a quella che un suo amico, l'illustre letterato Ferdinando Santini, gli aveva diretta per dargli notizia della morte del Conti: « La trista nuova che mi dai della morte di Carlo Conti mi ha estremamente addolorato. Oltre alla riconoscenza ed alla stima come maestro mio e grande artista, io avevo per lui un culto come uomo. La lealtà e la generosità del suo carattere, le rare qualità del suo cuore, formavano di lui un essere eccezionale in questo mondaccio; ed i pochi capaci di comprenderlo ne rimpiangeranno la perdita lungamente, massime quando avranno bisogno di un consiglio sapiente ed onesto ». Belli elogi che immensamente onorano l'allievo ed il suo dotto maestro.

Nel 1854, il Marchetti, abbandonando il Collegio, ritornò in patria, e si dedicò a scrivere l'opera *Gentile da Verano*, sopra libretto che gli aveva preparato suo fratello Raffaele. Quando ebbe terminato di musicarlo, non furono nè pochi nè lievi gli ostacoli e le contrarietà che incontrò per farlo rappresentare. Finalmente dopo tanti stenti, sollecitudini e preghiere ottenne che venisse eseguito nel teatro Nazionale di Torino. Il successo che n'ebbe fu piuttosto felice, e l'impresario di quel teatro, sig. Ronzani, volle acquistare la proprietà dello spartito, nel tempo stesso prendendo formale impegno col maestro di far rappresentare nell'anno seguente (1856) la nuova opera che stava a scrivere, *La Demente*, pel teatro Carignano della stessa città. Infatti fu fedele a tenergli la promessa, e

l'opera, eseguita perfettamente bene dalla Boeccabadati, ottenne intero successo. Ad onor del vero bisogna pur dire che l'opera, che in quel tempo giustamente era in voga presso il pubblico torinese, era *La Traviata* di Giuseppe Verdi; la quale, quattunque avesse avuto poca fortuna al suo primo apparire nel teatro della Fenice di Venezia, pure, rialzatasi in Napoli, ottenne poi da per ogni dove un successo di vero entusiasmo, ed in breve spazio di tempo divenne l'opera prediletta degli Italiani. Ecco perchè *La Demente* del Marchetti, che pure applausi non pochi e ben meritati avea riscossi, fu dopo quattro sere messa da banda, per cedere il primato alla *Traviata* (1).

Fu riprodotta *La Demente* nell'autunno del 1857 in Roma, e nell'anno appresso in Jesi, ed in ambedue i luoghi ebbe felicissimo incontro. Nel carnevale poi del 1858 al 1859, dovevasi dare in Camerino; ma, recandosi colà il maestro per metterla in iscena, cadde e si fratturò una gamba, per la qual cosa l'esecuzione venne rimessa a più favorevole stagione.

In quel tempo aveva quasi condotta a termine una nuova opera seria, *Il Paria*, che nonostante tant'impegni adoprati, non gli riuscì di far rappresentare in Roma, ove erasi momentaneamente stabilito per dare lezioni di canto; ed allora scrisse molta musica per camera: *Album, Stornelli, Duettini, Romanze Ariette*, e svariati altri pezzi che venivano da tutti ricercati, ma, perchè il maestro non era ancora molto conosciuto, incontravano gran difficoltà presso gli editori.

(1) *La Traviata* è una di quelle opere di Verdi, che piacerà sempre, perchè eminentemente melodica, nè la melodia occide la verità delle passioni che esprime o toglie la verità delle tinte locali. A questi pregi insogni poi bisogna aggiungere ancora un altro ch'è grandissimo, ed è la purezza, la gentilezza dello stile, ed un

modo di strumentazione, superato forse da Verdi stesso in altre opere sue per forza e sonorità, ma non per delicatezza, per moderazione nell'uso degli elementi sonori, o per effetto più gradevole, ricavato dall'intera massa orchestrale.

Passò così penosamente tre anni quasi scoraggiato e senza neanche più pensare al teatro ed a comporre opere per farle rappresentare. A svegliarlo da questo fatale letargo, suo fratello Raffaele, che lo amava qual secondo padre e che ne vedeva l'ingegno attraverso un prima ch'egli stesso non sapeva vedere, anche per distrarlo da quella monotona vita che menava in Roma, gli consigliò di recarsi in Milano, perchè respirando le aure di quella musicale città, piena di movimento artistico, potesse rinascere a novella vita e riprendere la composizione di opere teatrali. Ivi giunto, avvicinò da prima quel caro e valente giovine di tanto felice ingegno, disgraziatamente morto, Marcelliano Marcello, poeta, maestro di cappella, giornalista, insomma una felice organizzazione artistica, che pure altra volta avea conosciuto in Torino. Questi restò sorpreso che il Marchetti dopo *La Demente* non avesse più fatto parlare di sè nel mondo musicale. Allora il Marchetti, per mostrargli che non era restato interamente inoperoso, fecegli sentire *Il Paria*, opera che da più tempo avea terminata; ma il Marcello, con quella franchezza che tanto lo distingueva, dopo l'udizione dell'intero spartito, gli disse apertamente che quella musica era roba passata e moneta che non correva più; che doveva fare dal nuovo, se voleva elevarsi ed andare avanti; e gli soggiunse che volentieri gli avrebbe apparecchiato un libretto per farlo uscire dalle pastoje e del convenzionale e del vecchio. Il soggetto che gli propose fu *Giulietta e Romeo*, che il Marchetti nella sua modestia non avrebbe mai osato musicare, anche per un certo rispetto che credeva dover serbare alla memoria di Bellini, che avea scritto sullo stesso argomento. Ma il Marcello lo assicurò che l'avrebbe diversamente

trattato, attenendosi del tutto alla tragedia dello Shakspeare. Tranquillatosi su ciò il Marchetti, si diede a tutt'uomo a studiare, e cominciò a scrivere la *Giulietta*, della quale l'editore di Milano Francesco Lucca, a consiglio ed insinuazione del Marcello, acquistò la proprietà, e subito pubblicò l'opera per le stampe, ridotta con accompagnamento di pianoforte, anche prima che la stessa fosse andata in iscena. Nell'autunno del 1865, venne rappresentata in Trieste con buon successo, ma non quanto era necessario per accreditarla, e se ne fecero solo sette rappresentazioni. Ma ci vuole altro per vincere la diffidenza del pubblico e degl' impresarii, in generale poco propensi pei giovani che cominciano la penosa e difficile carriera di compositore. Dopo molte pratiche e non poche contrarietà vinte a forza di buon volere, la *Giulietta e Romeo*, nell'autunno del 1867, venne riprodotta al teatro Carcano di Milano, e sebbene fosse stata preceduta dalla *Giulietta e Romeo* di Gounod, che allora rappresentavasi alla Scala, ove ebbe successo modesto e di semplice stima, pure quella del Marchetti, quantunque non avesse avuto ad interpreti se non mediocri artisti, incontrò tanto il pubblico favore, che con più onore e generale approvazione si resse a preferenza dell'altra, che pure era composta dell'autore del *Faust*; e la folla che accorreva al Carcano, per farne il paragone, l'applaudiva ogni sera di più. Il pubblico e la stampa, che quando si elevano a giudici supremi, specialmente in fatti teatrali, sono per lo più inesorabili, diedero allora il loro verdetto: «Che se il maestro Marchetti continuava a studiare, poteva divenire un ottimo compositore». Ed ora il mondo musicale unanimamente l'applaude e come tale lo saluta.

Nel 1868, trovandosi in Milano,

cominciò a musicare il *Ruy Blas*, sopra libretto di Carlo d'Ormeville. Un bel giorno svegliatosi d'un umore piuttosto capriccioso, gli saltò in testa di recarsi a far visita all'impresario del teatro alla Scala; e dopo le solite cerimonie di rito, l'apostrofò dicendogli che, se mal non si apponeva, gli sembrava che il successo felicissimo della *Giulietta* al Carcano gli concedeva un certo diritto di provarsi sulle grandiose scene della Scala; e che se il signor impresario non avesse trovato di meglio, sarebbe contentissimo di offrirgli pel prossimo carnevale l'opera che era per iscrivere, il *Ruy Blas*. Al suo franco dire, l'impresario da prima sorrise, e poi risposegli cortesemente, mettendo in bella mostra le possibili difficoltà che sogliono venir fuori in casi simili, e terminò dandogli le solite lontane speranze, che il più delle volte vanno in fumo, specialmente quando gl'ingordi speculatori pretendono danaro, invece di accontentarsi delle produzioni, che solo possono offrir loro i giovani esordienti.

Il Marchetti, senza contare punto sulle vane promesse dell'impresario, prese la risoluzione di abbandonare Milano, e si recò a respirare l'aria della campagna, anche per lavorare la sua partitura con più meditazione e calma e nella solitudine della contemplazione.

Nel settembre dello stesso anno, e quando meno se lo aspettava, lo sorprese una lettera scrittagli da quel tale impresario della Scala, così concepita:

« Pregevole maestro, Fra le opere nuove da me proposte alla Commissione dirigente il Real teatro alla Scala, questa ha scelto il vostro *Ruy Blas*: se ancora non l'avete compita, affrettatevi di farlo subito, e vi attento incontinentemente onde metterci d'accordo sull'occorrente all'oggetto ec. ec. ».

Senza perder tempo, il Marchetti si dedicò ad un assiduo lavoro, ed il *Ruy Blas* venne accuratamente terminato.

La grande opera del Verdi, *La Forza del Destino*, imperava allora sulle scene della Scala e formava l'incantesimo e l'ammirazione dei Milanesi, che accorrevano in folla ad applaudirla. Però quelle buone paste di *ambrosiani* erano sempre disposte ad incoraggiare i giovani esordienti, come in altri tempi avevano fatto con Mercadante, Bellini, Conti, i due fratelli Ricci, ec ec; e perciò non isdegnarono di sentire con benevola attenzione l'opera del Marchetti. Poichè la stagione volgeva al suo termine, per mandarla subito in iscena, poco si poté concertarla e fu presentata al pubblico incerta ed immatura. Ma il pubblico la giudicò degna di approvazione, e con gli applausi reitirati incoraggiò il maestro ed i modesti esecutori, i quali fecero il loro possibile per renderla gradita. Spiacque soltanto però il non poterla sentire che per due sole sere. Ci voleva dunque una conferma del successo: ci voleva il nuovo battesimo di altro pubblico del pari intelligente ed imparziale per giudicare se l'opera fosse davvero degna di ammirazione. Finalmente fu dimandato dall'impresario del teatro Pagliano di Firenze lo spartito all'editore Francesco Lucca, che ad onerosissime condizioni ne avea acquistata la proprietà. A Firenze si recò il maestro per concertarla e metterla in iscena. Il successo che n'ebbe fu splendido, unanime, clamoroso; ed il *Ruy Blas* prese il suo posto d'onore tra le opere del moderno repertorio, specialmente dopo i trionfi che ottenne in Torino, in Roma, in Reggio di Modena, in Padova e in Lucca, ed i giornali francesi scrissero: « Le nouveau compositeur, presque inconnu hier (monsieur

Marchetti), est monté d'un coup au premier rang ».

Alla sua volta il *Ruy Blas* venne rappresentato in Napoli, nel carnevale del 1871, dopo il *Don Carlos* di Verdi. Forse la troppa prevenzione nel pubblico ansioso di ascoltare un'opera di un allievo del nostro Collegio, che gran successo aveva ottenuta sempre ovunque era rappresentata, o l'incertanza dell'esecuzione affidata ad artisti, che, se non potevano dirsi nella vera forza del termine, di seconda categoria, neppure erano tutti all'altezza delle scene del nostro teatro massimo, fecero sì che l'opera, senza essere disapprovata, ottenne in principio solo un successo alquanto benevolo. Il che non tolse però che in molti pezzi gli applausi fossero anche clamorosi specialmente allo stupendo duetto dell'atto terzo tra la Regina e Ruy Blas, ch'ebbe anche l'onore del *bis* con replicate chiamate al prosenio sì del maestro come degli esecutori. Ma l'intera opera guadagnò ogni sera più nel favore del

pubblico, tanto che alla sua quindicesima rappresentazione si applaudirono indistintamente tutti i pezzi, e con fanatismo il mentovato duetto. Per un'improvvisa indisposizione sopravvenuta al direttore dell'orchestra maestro Giovanni Moretti, fu obbligato il Marchetti a dirigere egli stesso la sua opera per le prime cinque rappresentazioni; ed il nostro pubblico gli fu gratissimo di questa sua compiacenza, di che lo remunerò con applausi sempre crescenti. Caduta l'opera del Sangermano, *Regina e Favorita*, fu il *Ruy Blas* che fece gli ultimi onori della stagione teatrale di S. Carlo. Non potendo noi fare disamina di questa bella produzione (1), ci siamo limitati a tessere semplicemente e schiettamente la storia de' fatti accaduti, che pur ridondano a lode del nostro Marchetti; il quale trovandosi sulla buona via, dà le più salde speranze che in breve potrà annoverarsi fra i compositori che apportano gloria ed onore alla scuola di questo nostro Collegio.

(1) Una musica come il *Ruy Blas* del Marchetti, che a forza di sentirsi e risentirsi ha finalmente ottenuto una voga che da parecchi anni non aveva conseguita alcun'altra nuova partitura, doveva per necessità suscitare dei ragionamenti, risvegliare delle quistioni; sicché in questa circostanza noi abbiamo più che mai udito dei criteri di quella che dicesi *Scuola innovatrice*, e con quella dose di buon senso e di modestia, non diciamo di ossequiosità verso i nostri maestri, che è a lei sì propria! È dispiacevole a dirsi; ma il burbanzoso quanto infelice sentenziare di taluni *appendicisti* a proposito di alcuni fantasmi di musica estera, ha dedotto una gran parte di giovani menti, le quali sono ora trascinate e guadagnate dalla mania del *notomizzare* e sofisticare in questa divina arte, credendo questa esser la via di riuscire alla creazione, di pervenire al sublime ignoto. Noi vediamo i parti prodotti da questa scuola, pallidi, smorti, stentati, senza vita, senza colore, senza affetto, oppure riconfi di una pretesa e indigesta dottrina, la quale dà visibile prova dell'orgoglio, anziché del sapere dei suoi cultori. I belli e facili prodotti del genio musicale italiano sono guardati con senso di compassione, se non interamente sprezzati da questa genia che dice saper tutto ed essere superiore al passato; lo stesso Verdi non ne riceve omaggi se non come autore della *Forza del destino* e del *Don Carlos*! Sino a questi ultimi tempi noi non avremmo creduto che delle

teorie così dissolventi e demolitrici potessero allignare in Napoli, nella terra del buon senso e più del costante e tradizionale buon gusto in materia di musica, retaggio a cui ha contribuito anche a mantenerci e potentemente il famoso nostro Conservatorio. Ma da poco in qua abbiamo e con dolore dovuto accertarci del contrario. Affidandosi esclusivamente al loro razionalismo, parecchi giovani di adesso (e fra questi, di molto valenti), credono scuotere le vecchie pastoie e la vogliono fare da innovatori; però sulle orme additate ad essi da quegli *appendicisti* musicali che abbiamo detto, e modellandosi su' capilavori da quelli proclamati! Di guida che, dato pure che i loro saggi riuscissero, sarebbe meglio che senza disertar mai da luminosi sentieri de' nostri sommi, che hanno riempito il mondo del loro nome e raggiunto l'espressione del *vero bello*, di quel bello che non morrà mai, si volessero del proprio criterio per proseguire l'opera interrotta di quegli illustri, e facessero servire il loro ingegno musicale alla manifestazione di affetti, di passioni, più conformi a' nuovi costumi all'indole odierna della società, senza mai perdere di vista quell'avviva-trice della musica che si chiama *ispirazione*! Così conserverebbero la propria *individualità*, e si manterrebbero *italiani* (come i grandi luminari di questo Collegio non ha mai cessato di essere), anziché dichiararsi *plagiarii* dello straniero!

Dopo il gran successo che ottenne in Firenze il *Ruy Blas*, il Marchetti venne insignito da S. M. il Re Vittorio Emanuele II dell'ordine equestre della Corona d'Italia.

Nel 1871 fu nominato presidente della Real accademia di Santa Cecilia in Roma; e nello stesso anno fu decorato commendatore della Corona d'Italia.

Posteriormente il Marchetti scrisse il *Gustavo Wasa*, sopra libretto del d'Ormeville, che fu rappresen-

tato alla Pergola di Firenze; e l'opera di mezzo carattere intitolata *Prova*, che, rappresentata al teatro d'Angennes di Torino ebbe una discreta accoglienza. Nel 1880, al teatro Regio, fu rappresentata una sua nuova opera seria, il *Don Giovanni d'Austria*; ed il successo fu così splendido, che al teatro di Camerino, in onore del grande concittadino, fu dato il nome di *Teatro Marchetti*.

I. Composizioni di Filippo Marchetti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Ruy Blas*, dramma in quattro atti, partitura, Milano, 1869.
2. Detta per canto e pianoforte.
3. Detta per pianoforte solo.
4. Detta per pianoforte a quattro mani.
5. *Romeo e Giulietta*, dramma in quattro atti, Trieste, 1865.
6. Detta per canto e pianoforte.
7. Detta per pianoforte solo.
8. *D. Giovanni d'Austria*, opera in quattro atti.
9. Detta per canto e pianoforte.
10. *Gustavo Wasa*, opera in quattro atti, Torino, 1881.
11. Detta per canto e pianoforte.
12. Detta per pianoforte solo.
13. Tre ballabili del *Ruy Blas* ridotti per pianoforte a quattro mani.
14. Tre ballabili idem per pianoforte solo.
15. *Inno* per l'inaugurazione dell'esposizione internazionale del Chili per pianoforte a quattro mani e per pianoforte a due mani.
16. Valzer nell'opera *Romeo e Giulietta* per canto e pianoforte.
17. Detta per pianoforte a quattro mani.
18. Detta per pianoforte solo.
19. *La vita*, album vocale di sei pezzi con accomp. di pianoforte.
20. *Quanto e bella*, serenata dell'album sudd. trasportato in re.
21. *Ricordi di Roma*, album vocale di sei pezzi con accomp. di pian.
22. *A Roma*, album idem.
23. *Quattro canti popolari* con accompagnamento di pianoforte.
24. 12 *Canti popolari romaneschi*, idem.
25. *All'amica lontana*, quattro melodie per canto idem.
26. *Dall'Alpi al mare*, melodia, Firenze idem.
27. Detta trasportata di tono, idem.
28. *Ho sentito cantare una sirena*, melodia idem.
29. *Era stanca*, idem.
30. *Già mesta*, melodia per canto (nell'album *Il Trovatore*) con accompagnamento di pianoforte.
31. *Tu vaneggi*, melodia idem, 2 copie.

430 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

32. *Ad una bambina*, melodie idem, 2 copie.
33. *Ave Maria*, terzettino soprano, mezzo soprano e contralto con accompagnamento di pianoforte.
34. *Salve Regina* per baritone e coro con accomp. di pianoforte.
35. *Angeli Dei* coro per bambini idem.
36. *Alla sua fanciulla*, ode 19^a di Maffei per soprano con accompagnamento di pianoforte.
37. *Nenuphars* melodia per mezzo soprano idem.
38. *Quel di che ti vedrò*, idem.
39. *La sera*, melodia idem.
40. *Ne plus aimer*, melodia, idem.
41. *Di che ti lagni*, melodia, idem.
42. *Un bacio solo*, melodia, idem.
43. *Invocazione al sonno*, cantilena, idem.
44. *Venezia*, melodia per canto, idem.
35. *La Pia* (dalla divina Commedia) per mezzo soprano, idem.
36. *Rimembranza*, ballata per mezzo soprano, idem.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Gentile da Varano*, opera seria, Torino, teatro Nazionale, 1856.—2. *La Demente*, opera semiseria, Torino, teatro Carignano, 1857.—3. *Il Paria*, opera seria in tre atti (non mai rappresentata).

CLAUDIO CONTI

È nato Claudio Conti in Capracotta di Abruzzo, nell'anno 1836, da Raffaele Conti e Vittoria Mariola delle più illustri famiglie del Sannio. Dovette vivere i primi anni della giovinezza come li vive ognuno, se non che si mostrò molto amante dei suoni e della melodia. Se ne avvide il padre, e fanciullo ancora ad undici anni l'incamminò alla volta di Napoli, dove giunse insieme con due suoi fratelli e quattro cugini. Padronissimo di scegliersi il cammino della vita, egli scelse quello della musica. Ammesso nelle scuole esterne del Real Collegio di S. Pietro a Majella, guadagnossi in men d'un anno il posto gratuito fra gli alunni interni, fra i quali venne ammesso nel 1848. Primo ad insegnargli i principii dell'armonia sonata fu il Parisi, che sempre lo guidò in tali studi; ma il Mercadante gli avea posto gli occhi sopra, perchè ne aveva compresa l'indole, l'attitudine e l'ingegno svegliato, e nel 1853 volle averlo fra i pochi cui egli stesso insegnava. Sette anni durò il Conti sotto l'insegnamento del Mercadante, finchè poi non uscì di Collegio nel 1860, ed in quei sette anni compì velocemente il corso dei suoi studi, e quel ch'è più, severamente, per modo che oggi e dei pochi a scrivere con serietà, ad informare le novità non di leggerezza ed

insipienza, ma a temperarle con la dottrina, col gusto, col buon senso, e soprattutto con quel sentimento d'italianità musicale ch'è stata una gran gloria nostra e che ora ci sta fuggendo. Credo che sarebbe a desiderarsi che il Conti si temperasse ancor di più nel volere idealizzar di troppo il sentimento; e così facendo dico che farebbe egualmente bene e forse meglio. Dei sette anni che apprese dal Mercadante, quattro ne spese nell'insegnamento, poichè gli fu commesso l'onorato ufficio di primo maestro con l'incarico d'insegnare ai più giovani di lui le prime nozioni del contrappunto; la pratica di un tale esercizio lo ha posto per la buona strada ad insegnare anche quando uscì di Collegio, e la severità degli studi e del metodo, cosa rara ne' musicisti, razionale, oggi han fatto di lui un maestro specialmente adatto all'insegnamento del contrappunto e della composizione, e del canto altresì; nella quale ultima disciplina ha fatto studi speciali, per modo che noi non esitiamo a dire che il Conti è fra i pochissimi adatti a far cantare, ed a salvar dall'eccidio gole e polmoni umani.

Scrisse il Conti per suo primo saggio di composizione una metà dell'atto terzo (consistente in un *Coro* ed una *Pregghiera*) dell'ope-

retta intitolata il *Traviato*, composta, come si è precedentemente da noi detto, in compagnia di altri quattro suoi condiscipoli, e che, rappresentata nel teatrino del Collegio nel carnevale del 1854, fu largamente applaudita. E poichè tra i cinque maestrini egli era il più giovane, il pubblico, tenendo conto dell'età sua minore, gli prodigò applausi maggiori forse che non agli altri suoi compagni, i quali furono, come già si sa, il Viceconte, il Menzietieri, il Vespoli ed il Carelli. Per una di quelle mattinate musicali poi che si davano in Collegio, scrisse, nel 1857, un coro di *Corsari* per voci di tenori o bassi, che piacque moltissimo. Questo pezzo assai caratteristico venne applaudito da un pubblico intelligente, ed è notevole per la novità e robustezza della forma. Dopo un tal esordire seguitò a scrivere il Conti molta musica religiosa per servizio del Collegio negli anni 1857 e 1858, della quale daremo nota in fine di questa biografia. E non potendo farne disamina, senza troppo dilungarci diremo che la sua musica piaceva ed era generalmente richiesta.

Nel 1859, per l'avvenimento al trono di Francesco II, ebbe l'incarico dal direttore Mercadante di scrivere l'*Inno* di gala a più voci principali, cori ed orchestra. Nell'anno stesso ebbe a comporre una *Messa* e un *Credo* per invito della città di Gravina; e accettato l'invito, il Conti vi si recò e fece eseguire la sua musica in occasione della festa di San Michele, aggiungendovi di nuovo un *Inno* in onore del santo. Questa musica gli procacciò grandi elogi e grandi onori; e la medesima musica fu ripetuta poi nel Collegio di Musica in Na-

poli con pari successo. Quivi ritornato, vi scrisse un *Pange lingua*, coro alla palestrina, cantato da tutti gli alunni del Collegio stesso, in occasione della festa detta della Santa Scala, che si celebrava con una processione per le vie di Napoli nel giorno del venerdì di Passione. Quell'anno 1859 fu l'ultimo in che quella festa venne solennizzata in tal modo, nè da quel tempo è stata mai più rinnovata. Scrisse poi molta musica per chiesa, molta vocale per camera pubblicata dall'editore Clausetti.

Per la sua musica *La Figlia del marinaio*(1), che non aveva potuto fare eseguire al teatro del Fondo, ebbe dal Governo non i trecento ducati di compenso che gli sarebbero spettati se la musica fosse stata eseguita in uno dei Reali teatri, come per lo passato avevano ottenuto i suoi predecessori, ma un modesto incoraggiamento di ducati ottanta, rimanendo a lui siccome sua proprietà e la musica e il libretto, già pagato al poeta d'Arienzo dall'impresario. Alla fine, dopo molto affannarsi e lottare e pagare anche del suo, e non poco, ottenne che quest'opera venisse rappresentata al teatro Bellini, ove, non ostante la mediocre esecuzione, piacque moltissimo e fu ripetuta per molte volte, e in quasi tutte il pubblico volle sentir ripetere la barcarola del secondo atto e la romanza del quarto. Per cinque sere consecutive il maestro fu vivamente applaudito, ed ogni sera fu costretto a mostrarsi per molte e molte volte al proscenio.

Non tralasciò mai di scrivere il Conti, sebbene dovesse attendere all'insegnamento, cui si è dedicato coscienziosamente. Così molta musica per chiesa compose dal 1864

(1) Vedi la nota a pag. 234 di questo volume.

in poi, e nel 1867 e 1868 pubblicò due bellissimi *Album* di musica per camera, l'uno pei tipi del Ricordi e l'altro per quelli del Cottrau. Nel 1869 ebbe commissione dall'impresario del teatro San Carlo di comporre l'*Inno* di gala per la nascita del Principe di Napoli, e l'*Inno* fu vivamente applaudito dal pubblico numerosissimo e dai Reali Principi di Piemonte, i quali assistarono di persona allo spettacolo dato in onore della loro famiglia.

Scrisse ancora il Conti un'*Elegia* a grande orchestra immediatamente dopo la morte di Meyerbeer, in memoria del gran maestro tedesco, di cui non ha mai cessato di studiare i capolavori, cercando di trarre ammaestramenti dal buono ed evitandone l'esagerato e tutto quello che non risponde all'indole nostra melodica ed espansiva.

La sua passione predominante era lo scrivere musica per camera, lodevole per la brevità, per ottima tessitura vocale, per fraseggiatura nobile e per eleganza d'accompagnamento. L'ultima sua raccolta intitolata *Memorie* è dedicato al suo maestro Mercadante, e si può dire un piccolo gioiello in tal genere di componimenti. Uno de'pezzi di quest'*Album* intitolato *A sè stesso*,

musicato sulle parole del Leopardi, è notevole per la robustezza e direi quasi selvaggia robustezza della forma, la quale incarna un concetto d'intolleranza d'infortunio e d'imprecazione contro l'ingiustizia delle umane vicende. Quasi l'anima nell'autore, associata strettamente a quella del poeta, si rivela in quella originale composizione.

Claudio Conti ebbe sempre, fin da che era alunno del Collegio, la gentile idea di depositare l'autografo di quasi tutte le sue composizioni in questo Archivio musicale; ed è perciò che noi le possediamo, insieme ad altre non autografe che più specificatamente riporteremo in fine. Ciò facendo egli ha mirato a doppio scopo: prima cioè di mostrare il suo costante affetto e la riconoscenza per l'istituto che lo ha educato all'arte; ed in secondo, di trovare sempre gelosamente custodite, in un luogo donde non potranno mai andar disperse, tutte le musiche che ha composte.

Nel gennaio del 1871 S. M. il Re d'Italia Vittorio Emanuele II, sulla proposta del ministro della Pubblica Istruzione, gli conferì la croce di cavaliere nell'ordine equestre della Corona d'Italia.

È morto il 24 dicembre 1879.

I. Composizioni di Claudio Conti esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. Coro e Preghiera nell'opera *Il Traviato*, eseguita nel teatro del Collegio, 1855.
- (*) 2. *Tantum ergo* per due contralti in *do* modo minore con orchestra, 1857.
- (*) 3. Coro di corsari per due tenori e basso in *sol* modo minore, 1857.
- (*) 4. *Tantum ergo* per basso in *sol* modo maggiore con orchestra, 1858.
- (*) 5. Altro per tenore in *fa* modo maggiore con orchestra, 1858.
- (*) 6. Altro *idem* in *si* bemolle modo maggiore per grand'orchestra.
- (*) 7. Scena e romanza per contralto (dell'*Isacco* di Metastasio) in *do* modo minore con orchestra, 1858.

434 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

- (*) 8. *Messa e Credo* a cinque voci a grand'orchestra in *re* modo minore, ridotta anche per due tenori e basso, 1859.
- (*) 9. *Pange lingua* in *mi* bemolle modo maggiore, coro alla palestrina, 1859.
- (*) 10. Inno per tre coltratti, due tenori e basso e grand'orchestra in *si* bemolle modo maggiore, poesia di Marco d'Arienzo, scritto in occasione del matrimonio di Francesco II con la Principessa Maria Sofia di Baviera e riprodotto pel suo avvenimento al Trono delle Due Sicilie, 1859.
- (*) 11. Inno a *San Michele* per voce di basso con coro in *mi* bemolle modo maggiore per grand'orchestra, 1859.
- (*) 12. *L'Amor di patria*, melodia per violoncello in *sol* modo maggiore con accompagnamento di pianoforte, 1861.
- (*) 13. *Requiem* per voce sola di baritono in *do* modo minore con organo, 1862.
- (*) 14. *La Prece ed il fiore*, romanza per soprano in *la* bemolle modo minore con accompagnamento di pianoforte, 1862.
- (*) 15. *Al Sommo Iddio*, preghiera per quattro voci in *mi* bemolle modo maggiore con accompagnamento d'armonio e pianoforte, 1862.
16. Duetto per soprano e baritono in *sol* bemolle modo maggiore con accompagnamento di pianoforte.
- (*) 17. *Litania* per due voci di contralto in *fa* modo maggiore con organo, 1864.
- (*) 18. Canzone religiosa in *do* modo minore per due voci di contralto da eseguirsi a coro con accompagnamento di organo, 1864.
- (*) 19. *Elogio funebre* per grand'orchestra in forma di marcia scritto per la morte di Meyerbeer nel 1864.
20. *La Figlia del marinaio*, melodramma in quattro atti, Teatro Bellini, 1866.
- (*) 21. Canzonetta pastorale per la nascita di Gesù Bambino per tenore o soprano in *fa* modo maggiore con organo, 1866.
- (*) 22. *Pietà, se irato sei*, quintetto a voci sole, due soprani, contralto, tenore e basso, in *la* bemolle modo maggiore, 1866.
23. *A Venezia*, serenata per voce sola e flauto, idem.
- (*) 24. *Dovunque il guardo giro*, melodia in forma di preghiera, per soprano in *mi* bemolle modo maggiore con accompagnamento di quintetto a corda ed armonio obbligato.
- (*) 25. *Agnus Dei* per contralto in *fa* modo maggiore per grand'orchestra, 1871.
26. *La Ghirlanda d'Italia*, stornello per soprano o tenore con accompagnamento di pianoforte.
27. *La nocca da tre colore*, canzone napoletana.
- (*) 28. Inno per la nascita di S. A. R. il Principe di Napoli, San Carlo, 1869.
- (*) 29. Duetto per soprano e baritono con accompagnamento di pianoforte.
30. *O salutaris hostia* a otto parti reali alla palestrina.
- (*) 31. *Salve Regina* in *fa* coro all'unisono per voci di donne con organo.
- (*) 32. Scena e romanza per contralto a grand'orchestra nell'*Isacco* di Metastasio.
- (*) 33. Inno di guerra, coro all'unisono con pianoforte.

- (*) 34. Inno all'*Immacolata* per tenore solo, coro ed organo.
 (*) 35. Inno alla *navità di Maria* per contraltini a coro con organo.
 (*) 36. *Dixit* a tre voci con organo.
 (*) 37. *Sette parole delle tre ore dell' Agonia* con orchestra e con organo.
 (*) 38. *Come giglio fra le spine*, canzonetta alla Vergine.
 (*) 39. *Agnus Dei* a voce sola con organo.
 40. *Salve Maria* per mezzo soprano con arpa ed armonium.
 (*) 41. Quartetto elegiaco a Vincenzo Bellini.
 (*) 42. *Rinnega pur Pontefice*, coro all'unisono con accompagnamento di pianoforte.
 (*) 43. Frammento del V canto di Dante, idem.
 (*) 44. *Suoni di morte*, racconto per mezzo soprano con violoncello e pianoforte.
 (*) 45. Quintettino per due violini, viola, violoni e controbbasso.
 (*) 46. Inno alla Pace, premiato nel concorso per l'esposizione di Parigi.
 (*) 47. Quattro quartetti per tromba, corno, bombardone e trombone.
 (*) 48. Quintettino per quattro corni.
 (*) 49. Duettino per trombone e basso.
 50. Studio di concerto per pianoforte.
 51. Marcia per pianoforte.
 (*) 52. Tarantella per pianoforte a quattro mani.
 (*) 53. Tre melodie per violoni con accompagnamento di pianoforte.
 (*) 54. Aria di Stradella trascritta per violoni e pianoforte.
 (*) 55. Duettino improvvisato.
 56. *La Demente*, scena e cavatina, partitura.
 (*) 57. N.º 40 ariette, stornelli e duettini per canto con accompagnamento di pianoforte.
 (*) 58. Studio di armonia, partimenti armonizzati.
 59. Corso di contrappunto vol. 1.
 (*) 60. Inno a grand'orchestra a Francesco II e Maria Sofia.
 (*) 61. Inno a Vittorio Emanuele II.
 (*) 62. Inno-Cantata pel ritorno in Italia di S. A. R. il Duca d'Aosta, San Carlo, 1873.
 (*) 63. Canzonetta pastorale per la nascita di Gesù bambino.
 (*) 64. Canone per soprano e tenore di Bellini messo il quartetto di cordo.
 (*) 65. *La Visione*, romanze per tenore con accompagnamenti di quartetti a corde e corno inglese obbligato.
 66. *Memorie*, album di sei pezzi, dedicati a Mercadante.
 (*) 67. Basso a quattro parti fatto pel concorso di direttore al Collegio del Real Albergo dei poveri.
 (*) 68. Trio per cornetto e due tromboni.
 69. Tre melodie per canto: 1. *Al mare*. 2. *Non l'ho trovato*. 3. *La Tradita*.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Pater noster*, canone a doppio coro, alla palestrina, scritto pel concorso dell'Istituto musicale di Firenze, e premiato con l'*accessit*. — 2. Albo vocale per camera composto di sei pezzi con accompagnamento di pianoforte, pubblicato dal-

436 R. COLLEGI DI S. SEBASTIANO E S. PIETRO A MAJELLA

l'editore Cottrau.—3. Altro idem di cinque pezzi con accompagnamento di pianoforte, edito da Ricordi — 4. Altro idem di sei pezzi, edito da Federico Girard. — 5. Melodia per soprano con accompagnamento di pianoforte su versi di Dante, edita da Lucca. — 6. Barcarola per voce di tenore con orchestra nell'opera *Cristianella* di diversi autori.—7. Canzone idem per tenore con orchestra. — 8. Raccolta di musica vocale per camera, edita da Clausetti.—9. Melodia per arpa, edita da Ricordi.—10. Melodia originale per pianoforte idem.—11. Sei piccoli pezzi originali per pianoforte, editi da Girard.

GIORGIO MICELI

Giorgio Miceli è nato in Reggio (Calabria), nell'ottobre del 1836 da nobile ed agiata famiglia. Fin dalla più tenera età mostrò un'attitudine speciale per la musica. Ma i suoi zii, temendo che una professione potesse macchiare l'avito blasone fecero di tutto per stornargli la via. Il suo amore per la divina arte però fu così potente, che, secondato specialmente dalla madre, ebbe la forza di vincere quei pregiudizii di casta. Egli, infatti all'età di sei anni, incominciò a studiare con un suo zio materno, che dopo poco era già superato, dall'allievo, il quale a nove anni improvvisava a pianoforte e leggeva all'impronto pezzi non facili. A dieci anni dettò al Muritano, direttore dell'orchestra di quel teatro, una sua aria per tenore; e l'artista sig. Cimino, allora colà scritturato, la cantò nella sua beneficiata. Il pubblico l'accorse con entusiasmo, e volendo vedere il piccolo autore, il Cimino lo prese in braccio e lo portò alla ribalta in mezzo alle generali ovazioni. A dodici anni il padre si decise a condurlo in Napoli, e lo affidò prima alle cure del maestro Gallo, e poi subito a quelle di Giuseppe Lillo, sotto di cui studiò sei anni, facendo rapidi progressi. Nel 1852 tentò la prima prova al teatro Nuovo coll'operetta *Zoè*, che gli fruttò un trionfo. Nel 1853 scrisse gli *Aman-*

ti sessagenarii, che, in gran parte a causa del libretto e dell'esecuzione, non ebbe un successo felice. Ma nel 1854 si prese una splendida rivincita al Fondo, ove si rappresentò *Il Conte di Rossiglione* ch'ebbe un esito felicissimo per ragioni politiche riguardanti la sua famiglia. E qui cominciano le dolenti note pel povero Miceli. Egli infatti trascinò la vita miseramente, dovendo chiedere pane al lavoro, vedendosi rotta ogni via. Pure nonostante ciò, le sue composizioni per camera, pubblicate con immensi sacrifici, si faceano strada, e quando spuntò la luce del 60, il nome di lui crebbe in breve onorevolmente in fama. Ma i ricordi della *Zoè* e del *Conte di Rossiglione* erano già troppo lontani e gli sforzi del maestro furono vari fino al 1869, in cui la Società Filarmonica lo invitò a scrivere un'operetta francese su parole dello Scribe pel suo teatrino; e scrisse la *Sonnambule*, che ebbe un successo immenso. Egli in seguito ne fece fare una traduzione ed una riduzione; e sotto il titolo dell'*Ombra bianca*, fu rappresentata al teatro Nuovo nel 1871, e fu molto applaudita. Nel 1873 la Società Filarmonica stessa lo invitò nuovamente a dare qualche altra cosa per quel teatro; e vi fece rappresentare la *Fata*, che piacque oltremodo, specialmente per la fre-

schezza delle melodie e per l'accuratissima strumentazione, giudizio ed esito che furono confermati poi dal pubblico e dalla stampa nel 1874 al Politeama, ove fu riprodotta. Intanto fin dal 1867 egli avea dato mano ad una grande opera, il *Convito di Baldassarre*, sopra libretto del dall'Ongano; ed andò di porta in porta per poterla far dare; ma stentò undici lunghi anni fino al 1878; in cui, avendo raccolto con dolorosi ed immensi sacrifici lire ottomila, potette con questa chiave ottenere di dare il suo spartito al San Carlo, ove si rappresentò la sera del 12 marzo di quell'anno con esito splendido.

Nel 1864 vinse un primo premio al Concorso Basevi di Firenze per un quartetto strumentale di stile classico. Nel 1865 ne vinse un altro per un *Trio*, ed in questo genere, che coltivò sempre con amore, fu giudicato da tutti uno dei migliori scrittori d'Italia, siccome appare da una relazione letta all'Istituto di Firenze dal compianto cav. Casamorata.—Egli scrisse cinque *Album* di romanze per camera, pubblicati da Lucca, Ricordi, Franchi etc.; e queste composizioni dettero principalmente la fama a questo compositore, il quale alle non comuni cognizioni che possiede nella musica, aggiunge l'essere versato abbastanza in lettere ed elegante verseggiatore, siccome diceva il De Zerbi in una rassegna del suo giornale il *Piccolo*.

Nel 1866 inviò alcune sue composizioni al sommo Rossini, da cui ricevette un preziosissimo autografo, che ci piace di riportare.

« Parigi 8 aprile 1864.

« Pregiatissimo collega,

« L'amico mio Castellani mi ri-

(1) Ultime composizioni pubblicate dal Ricordi.

mise il prezioso vostro dono di varie composizioni musicali, per le quali mi è dolce debito dichiararvi che la mia riconoscenza uguaglia la mia ammirazione. Possa l'omaggio del vegliardo Pesarese esservi caro, quanto lo è per me il dirmi

« vostro amico e servo
« G. ROSSINI ».

Nel 1871, in occasione della Esposizione marittima in Napoli, fu incaricato di scrivere per le feste, e vi fece eseguire una *Serenata-coro* con accompagnamento di chitarre e mandolini, che divenne popolarissima (pubblicata da Lucca) e che gli fruttò la croce di cavaliere della Corona d'Italia.—Il Gounod così scriveva a suo riguardo: « J'ai lu avec grand plaisir les compositions de Miceli: c'est personnel, ingénieux, intéressant. J'ai relu, encore la musique et je l'ai trouvée très, très bien! Cet homme du coeur, il y a quelque chose! Son *Ace Maria*, oh! c'est charmante, mais c'est surtout une chose où il y a le galop d'un cheval (Ruello), le zingaro (1); cela c'est très bien, ça a du caractère, et l'on sent que l'homme qui l'a écrit a quelque chose. Oh! Miceli ira loin, très loin! (2) ».

Nello stesso anno 1871 fu nominato primo maestro di canto nei Reali Educandati femminili di Napoli, ove tuttavia si trova. È socio di varie Accademie, possiede autografi lusinghieri di illustri musicisti e letterati, compose sempre musica da camera e si trova d'aver completata una grande opera su libretto dell'egregio Michele C. Caputo, aspettando che qualche editore o impresario gli spiani la via per giungere a quel posto, ove egli tende con tutte le forze dell'anima.

(2) Lettera scritta all'egregia signora Ferrari, amica ed allieva del Miceli.

I. Composizioni di Giorgio Miceli esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *Zoe*, opera in tre atti, Teatro Nuovo, 1852.
 (*) 2. *Gli Amanti sessagenarij*, opera buffa, Teatro Nuovo, 1858.
 3. *Il Conte di Rossiglione*, opera in tre atti, Fondo, 1854.
 4. *La Fidanzata del Tirolo*, opera in due atti, Fondo, 1858.
 (*) 5. *L'Ombra bianca*, commedia in due atti, Teatro Nuovo, 1871.
 (*) 6. *La Fata*, commedia in due atti, Politeama, 1875.
 (*) 7. *Il Convito di Baldassarre*, opera in quattro atti, S. Carlo, 1878.
 (*) 8. Tempesta e duettino nell'opera *Gli Speculatori o La Rivista del 1871*, di Autori diversi, Teatro Nuovo, 1872.
 9. Quartetto in *la* modo maggiore per pianoforte, violino, viola e violone, 1865.
 10. *Omaggio a Mercadante*, mazurka a grand'orchestra, 1869.
 11. Notturmo per pianoforte op. 1.
 12. *La Lontananza*, canzone per mezzo soprano o basso con accompagnamento di pianoforte.

H. Altre menzionate in diverse biografie.

1. *Stabat Mater* a quattro voci con cori ed orchestra, Napoli, Giardino d'Inverno, 1864.—2. *Messa solenne* a tre voci, coro ed orchestra, 1870.—3. *Miserere* a tre voci con accompagnamento di organo e doppio quartetto, S. Marcellino, 1875.—4. *La Primavera*, album per canto, 13 pezzi, edita da Lucca, 1857.—5. *Fiore e memorie*, album per canto, 5 pezzi, edita da Maddaloni.—6. *Souvenir de Florence*, album per canto, edito da Ricordi.—7. *Ricordi di Pisa*, idem, edita da Ricordi.—8. *Iscrizioni calabre*, idem, edita da Cottrau.—9. *Dolce sera*, romanza, edita da Irlandini.—10. *Tra i colli e il mar*, romanza, edita da Ricordi.—11. *Rimembranze del passato*, album per canto dedicato a S. M. la Regina d'Italia, edita Franchi.—12. *Trio in do*, per viola violoncello e pianoforte, edita da Ricordi.—13. Sestetto per cinque strumenti da corda e pianoforte.—14. Quintetto per due violoncelle, viola, violone e pianoforte.—15. *La Figlia di Jefe*, ultima opera in quattro atti, inedita.—16. *Due Marzuke*, edita da Ricordi.—17. *Sulle rive dell'Arno*, notturno idem.—18. *Barcarola*, idem.—18. Tarantella, edita da Lucca.—19. Mazurka.

COSTANTINO PALUMBO

Costantino Palumbo nacque da Aniello e Colomba Pagano, a Torre Annunziata, presso Napoli, il 4 novembre 1844. Entrò nel Conservatorio di Musica di S. Pietro a Majella, nell'età di 11 anni, il novembre del 1855, e mostrava, fin da quel tempo, non comune disposizione per l'arte che prese a studiare con tutto l'ardore giovanile. Ebbe a maestro il vecchio e chiaro F. Lanza, allievo di Field, e studiò composizione con Mercadante.

Appena uscito di Collegio, verso il 1862 o 1863, si fece sentire in molti concerti, nelle principali città d'Italia, dove fu applauditissimo. Quindi passò all'estero, ed ebbe accoglienze lusinghiere. Prima si fermò a Londra, poi a Parigi, dove il sommo Rossini, al quale lo avevo caldamente raccomandato, lo prese molto a benvolere e l'invitò a suonare nelle periodiche musicali, che spesso teneva in sua casa, ed in cui il giovane maestro ottenne plauso grandissimo. Conobbe a Parigi e si strinse in amicizia col vecchio H. Herz, col famoso pianista Planté e con altri valorosi.

A Napoli fu in intima relazione con Thalberg, e si giovò non poco dei consigli artistici di lui. Quindi ottenne per titoli il posto di professore al Conservatorio. Il Palum-

bo, oltre ad essere un'autorità artistica come pianista, diede non piccoli saggi come compositore. Nelle sue numerose composizioni, non raramente s'incontrano lampi di genio. La sua opera *Maria Stuarda*, che si diede al S. Carlo il 1875, ebbe esito felicissimo e molti pezzi ottennero l'onore del bis. La stampa contemporanea lodò molto quell'opera, rinvenendo in essa originalità di forma e la manifestazione di forti studi dei classici musicali. Ha scritto ancora circa ottanta pezzi di musica per piano, di cui molti divennero popolari; come le *Fate*, *Tarantella*, *Barcarola*, *Allegretto quasi Marcia*, *Valse*, *Il Mugnaio ed il Ruscello*, *Andante e Polka*, *Regata* etc. Apprezzabili e pieni di originalità e di arte, sono un quintetto per piano e strumenti ad arco, alcune fughe per piano, e molte composizioni per orchestra tra le quali *Rauca*, poema sinfonico, dove a larghe tinte è ritratta una vera poesia, nuova, alta, affascinante, che qualifica il tipo musicale del Palumbo, e che egli sposa magnificamente con l'arte di cui comprende tutta l'altezza, e forma così il suo genere, che è originalissimo, e tanto più bello in quanto che, non distaccandosi dall'arte, dà posto alla forma poetica e nuova che egli vuol manifestare.

I. Composizioni di Costantino Palumbo esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

- (*) 1. *Gli Zingari*, coro a grand'orchestra.
 (*) 2. *I Ladri in casa d'un pittore*, pantomina eseguita nel teatrino del Collegio.
 (*) 3. Parlante nella farsa *Un nuovo Poeta*, eseguita nel teatrino del Collegio.
 4. *Maria Stuarda*, dramma in quattro atti, S. Carlo.
 (*) 5. *Qui tollis* a grand'orchestra.
 (*) 6. Sinfonia in *do*, a grand'orchestra.
 (*) 7. *Altra in sol*, a grand'orchestra.
 8. *Saluto a Napoli*, fantasia per pianoforte.
 9. Monologo per pianoforte.
 10. *Un mio ricordo*, piccolo racconto per pianoforte.
 (*) 11. Concerto di Durante accompagnato da strumenti a corda, parafrasato.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. Trascrizione, motivi napolitani.—2. Due romanze senza parole.—3. Valzer melodico.—4. Fantasia sulla *Traviata*.—5. *Le Fate*.—6. Allegretto quasi marcia.—7. Tarantella.—8. Notturmo in *sol* maggiore.—9. Notturmo in *mi* bemolle maggiore.—10. Notturmo in *mi* maggiore.—11. Candante.—12. Barzelletta.—13. Dolce colloquio.—14. Tre pensieri musicale.—15. Due Valse.—16. Pensiero musicale.—17. Regata.—18. Andante e polka di concerto.—19. Tre preludi e fughe.—20. Barcarola.—21. *Il Mugnaio ed il ruscello*.—22. *I suoi belli occhi*.—22. Improvviso.—23. Agitato.—24. Fuga (scritta pel metodo dei Signori Lebert e Stark).—25. Serenata.—26. Due trascrizioni dell'*Africana*.—27. Trascrizione di motivi dall'*Ebrea*.—28. Valse.—29. Due Calop.—30. Visione.—31. Ore malinconiche.—32. *Impromptu*, in due tempi.—33. *Brezze di Napoli*.—34. Elegia.—35. Rimembranza di Crenwich.—36. Danza di Gis'a.—37. Danza delle Amazzoni.—38. Favoletta.—39. Addio.—40. *Sorrento*, serenata.—41. Ore solitarie.—42. Quintetto, per due violini, viola, violoncello e piano.—43. *Rauca*, poema sinfonico per orchestra.—44. Fiorellino.—45. Mazurka.—46. Tre ballate.—47. *C'era una volta*.—48. Monologo.—49. Le prime lezioni di piano (studi).—50. Sarabauba.—51. Giza.—52. Parafrasi d'un concerto di Durante.—53. Parafrasi d'un arietta di Leo.

GIUSEPPE DELL'OREFICE

Nacque nel 1848, il giorno 22 di agosto, da Antonio e da Vienna de Matteis, in Fara Filiorum Petri, piccolo villaggio dell'Abruzzo Chietino. Da uno zio monaco, padre Alessandro di Fara, uomo dotto e rinomatissimo predicatore, e dai fratelli Nicola e Biagio, ora professori distinti l'uno di clarinetto, l'altro di tromba, fu condotto in Napoli per impararvi la musica. E cominciò a studiare uno strumento, il flauto; e fu un errore, perchè il giovanetto si sentiva disposto per altro. Di poi fu ammesso alle scuole esterne del Collegio, dietro domanda ai Governatori.

Nel 1862 vacando un posto, egli sostenne il concorso e vi riuscì. Entrato nel Conservatorio, si dedicò interamente allo studio di armonia. Studiò i partimenti del Fenaroli, ed in pochissimo tempo fece tali progressi da meritarsi il premio di avere anche il maestro. Frequentò la scuola del Vespoli, ma quasi niente potette apprendervi, perchè, poco dopo, al tempo della spedizione dell'agro Romano, scappò di Collegio e andò ad iscriversi fra garibaldini per partire e raggiungere i volontari comandati dal generale Nicotera. Tornato in Napoli come Dio volle, riprese con tale amore gli studi, occupandosi pure del pianoforte, che in poco tempo fece tutto il corso d'armonia; ed oltre i par-

timenti del Fenaroli, studiò e molto bene i difficilissimi partimenti del padre Mattei, disponendoli tutti a quattro parti, non solo per le voci ma anche per quartetto da corde, sotto la direzione del maestro Luigi Siri. Immediatamente cominciò lo studio del contrappunto col maestro Miceli col metodo di Cherubini.

Le sue prime armi in carriera cominciarono con la direzione d'orchestra una sera che mancò il direttore, al teatro del Fondo. Egli era il maestro dei cori, e, pregato, fu costretto scendere in orchestra, senza aver mai preso la bacchetta in mano, e dirigere il *Rigoletto*. Fatto questo primo passo e riuscito benissimo, cominciò a dirigere ad altri teatri, ed a molti concerti orchestrali dati dalla Società dei musicisti napoletani, quando l'egregio maestro Ruta ne era il presidente. Continuando la carriera di direttore, scritturato spesso al Fondo, dirigendo diverse volte le accademie della Filarmonica dei Nobili napoletani, scrisse composizioni per pianoforte e per canto. Finalmente gli si presentò un'occasione, nel 1872, di scrivere e dare al San Carlo un balletto intitolato *I Fantasmì notturni*. La musica piacque e all'autore toccarono applausi che non sperava. Incoraggiato dal lusinghiero battesimo del pubblico, si fece scrivere subito un libretto e compose

la sua prima opera *Romilda de' Bardi*, che fu rappresentata al Fondo, nell'anno 1874, con gli artisti, Ida Cristino, Pasquale Panzetta, col Gabella, e col d'Ottavi. Il successo ottenuto fu lusinghiero; ed al maestro fu data la commissione di scrivere, per conto della casa Lucca, un'altra opera (1). Incoraggiato, in pochi mesi scrisse l'*Egmont*, finito fin dal 1875, ma non si è potuto rappresentare, dopo molti stenti, se non nella quaresima del 1878, al San Carlo, con gli artisti Giuseppina de' Giuli-Borsi, Giuseppe Marini, Michele Medica, Silvestri, ed Enrico Guarnieri. L'opera, data alla fine della stagione, non potette rappre-

sentarsi se non tre sole sere; ma ottenne ogni sera un completo successo, benché l'esecuzione vocale fosse abbastanza debole, meno da parte del Medica. Nel medesimo anno entrò nel San Carlo come direttore d'orchestra; e da quel tempo fino ad oggi è stato ogni anno riconfermato. Scrisse pure un'operetta comica in due atti per la Filarmonica dei Nobili ed ottenne un gran successo. Essa fu rappresentata al teatro Nuovo ed ai Fiorentini e su molti teatri delle provincie, ed ha riportato sempre un vero successo. Ora scrive ancora della musica vocale, che va pubblicando lo stabilimento Ricordi.

(1) La *Romilda* fu poi ripetuta ai teatri di Parma, di Regio, di Carpi, di Lanciano, e sem-

pre con molto successo.

I. Composizioni di Giuseppe dell'Orefice esistenti nell' Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. *Egmont*, dramma, San Carlo, 1878.
2. *Voci dell'anima*, album di sei pezzi per camera.
3. *Il Gondoliero del lago*, barcarola.
4. *La Farfalla*, stornello.
5. Notturmo per pianoforte.
6. *Maddalena*, melodia per pianoforte.
7. *Sospiri a Maria*, idem.

II. Altre menzionate nelle diverse biografie.

1. *Romilda dei Bardi*, dramma lirico in tre atti, Teatro del Fondo, 1874.—
2. *Detta per canto e pianoforte*.—3. *Il Segreto della Duchessa*, opera comica in due atti, Società Filarmonica, 1879.—4. *Overture* per orchestra, eseguita la prima volta alla inaugurazione delle Scuole G. Battista Pergolesi, nell'anno 1881.—5. *Polka-Capriccio*, Società Filarmonica, 1879.—6. *Minuetto*, idem, 1880.—7. *Scherzo*, eseguito nel gran concerto dato per i danneggiati dal terremoto degli Abruzzi.—8. *Rimembranze di Portici*, album di sei pezzi per camera.—9. *Chi sa!* melodia.—10. *T'ho baciato*, melodia.

QUINTA
SERIE III

CONTRATTI PUBBLICI

NUMERO

ANNO

PREZZO

NUMERO

CELEBRI CANTANTI

DELLA SCUOLA NAPOLITANA

NUMERO	ANNO	PREZZO	NUMERO
1	1781	1/2	1
2	1782	1/2	2
3	1783	1/2	3
4	1784	1/2	4
5	1785	1/2	5
6	1786	1/2	6

QUADRO SINOTTICO
DEI CELEBRI CANTANTI

NUMERO PROGRESSIVO	NOME	INDICAZIONI BIOGRAFICHE				
		NASCITA		MORTE		
		LUOGO	DATA	LUOGO	DATA	ETÀ
1	Gaetano Majorano detto <i>Caffarella</i>	Bari	1708, 16 aprile	Santo Dorato presso Napoli	1783, 30 novembre	80
2	Carlo Broschi detto <i>Farinelli</i>	Napoli	1705, 24 giugno	Nella sua Villa presso Bologna	1782, 15 luglio	77
3	Gioacchino Conti detto <i>Gizzello</i>	Arpino	1714	Roma	1761, 25 ottobre	47
4	Giuseppe Aprile	Bisceglie	1738	»	»	»
5	Luigi Lablache	Napoli	1794, 4 dicembre	Napoli	1858, 23 gennaio	64
6	Raffaello Mirate	Napoli	1815, 3 settembre	»	»	»

AMMISSIONE al Conservatorio	USCITA dal Conservatorio	MAESTRI da cui hanno appreso	PRIMA COMPOSIZIONE conosciuta	
			DATA	TITOLO
			»	»
»	»	Nicola Porpora	1721	Esordi in Roma nell' <i>Evmenide</i> di Nicolò Porpora (2).
»	»	Domenico Gizi	1732	Esordi in Roma con l'opera <i>Artaserse</i> di Leonardo Vinci (3).
»	»	»	»	»
1806 Pietà de' Turchini	1811	Saverio Valente	1811	Esordi in Napoli nel teatrino de' Pupi (4).
1836, 2 dicem. S. Piet. la Majel.	1836	Girolamo Crescentini	1837	Esordi in Napoli nell'opera <i>Torquato Tasso</i> del maestro Donizetti (5).

Note al quadro precedente.

- (1) Non si conosce l'opera nella quale esordì, ma si sa aver rappresentato la parte di donna, come allora si praticava dai soprannisti.
- (2) Quest'opera venne eseguita per la prima volta nel teatro Aliberti, in Roma.
- (3) Quest'opera venne eseguita nel teatro Tordinona, in Roma.
- (4) Questo teatrino trovavasi temporaneamente eretto nel refettorio del già Conservatorio, poi Collegio della Pietà de' Turchini.
- (5) Quest'opera venne rappresentata al teatro Nuovo (autunno 1837).

GAETANO MAJORANO

(CAFFARELLI)

Gaetano Majorano, conosciuto sotto il nome di Caffarelli, ebbe i natali in Bari il 16 aprile 1703. Figlio di un povero contadino, il padre pretendeva che si addicesse allo stesso suo mestiere; ma il giovinetto Gaetano non solamente era ricalcitante ai voleri paterni, ma resisteva ancora alle punizioni che soffriva ogni qual volta andava a trattenersi nelle chiese per sentire cantare o sonare l'organo. Un musicista nominato Caffaro avvertì l'assidua assistenza del piccolo contadino alla cappella ove egli era impiegato, e con quale agguiatezza unisse sovente la sua infantile voce a quella degli altri cantori. Volendo viemaggiormente assicurarsi della realtà delle disposizioni di lui, lo fece venire a sè, e convintosi che non si era ingannato su quella più che felice organizzazione musicale, si recò immantinente a ritrovare il padre e gli fece la più seducente prospettiva della fortuna alla quale sarebbe andato incontro il figliuolo, se egli avesse acconsentito che gli si facesse l'operazione dell'evirazione. Il padre stupì da prima, e poi domandò tempo per meditar sul da fare; ma il domani andò dal Caffaro e disse gli voler acconsentire a quanto aveagli proposto. L'evirazione venne prontamente eseguito in Norcia, ove era stato condotto il piccolo Gaetano per subire

la dolorosa operazione. Di ritorno in Bari, il Caffaro ritirò in sua casa il giovinetto Majorano, e con vero interesse cominciò ad insegnargli in prima a leggere e scrivere, e poi gli elementi della musica. Trascorsi alquanti mesi, decise di mandarlo a sue spese in Napoli, per fargli studiare regolarmente il canto sotto la direzione di quel Porpora, che, dopo lo Scarlatti, aveva, unitamente a Domenico Gizzi, stabilito le fondamenta di quella che poi fu detta *grandiosa scuola italiana*. Da questo momento il Majorano, in omaggio di riconoscenza per l'uomo che tanto disinteressata cura aveva preso per la sua educazione musicale e per assicurargli un avvenire, volle spontaneamente cambiare il suo nome in quello di *Caffarelli*.

Porpora aveva un metodo lento, ma sicuro, e i cui risultati non erano mai dubbii, quando si applicava ad una felice organizzazione. Egli, severo anzi che no nell'insegnamento, fece studiare il suo allievo per cinque interi anni sopra un solo foglio di carta di musica, ove di suo proprio pugno aveagli scritto delle *scale gravi*, delle altre pel *gorgheggio* e per le *agilità*; poi degli esempi per le *appoggiature*, per i *mordenti*, i *gruppetti*, i *trilli*, ec. ec. ed in succinto per quanto altro credeva utile e necessario alla formazione ed allo

sviluppo di una voce, che a tempo bene educata, con arte, gusto, sapienza e buon senso, e senza sforzarla mai, dà sempre i più felici risultati; e viceversa, se oprasi al contrario, diviene ingrata, sgarbata o si perde interamente.

Qualcheduno pretese che Porpora, operando così, avesse avuto in mira di umiliare l'orgoglio del suo allievo, che fin d'allora ne aveva anche di troppo. Altri mise in dubbio la veridicità dell'aneddoto, non potendo persuadersi che si fosse potuto impiegare sì lungo tempo per apprendere tanto poche cose. Certo sì è, come abbiamo anche dalle nostre tradizioni (1), che, dopo questi cinque anni di continuo ed indefesso studio, ingrato, monotomo, noioso, ma fatto con calma, severamente e posatamente su tale foglio di carta, Porpora, con la sicurezza di chi ha la coscienza del suo sapere e del suo valore, un bel giorno disse al suo allievo: « Vattene, figliuol mio; io non ho altro da insegnarti; tu sei il primo cantante dell'Italia e del mondo ». Con ciò asserì nn' incontrastabile verità, perchè il meccanismo del canto è la sola cosa che può insegnare un maestro; ma il gusto, il sentimento, l'accento che commuove, l'interpunzione d'una frase musicale, il creare begli ornamenti ed a proposito, queste sono tutte doti che vengono da natura e che l'arte non potrà insegnare giammai.

Nel 1724, il Caffarelli esordì al teatro Valle in Roma, rappresentando la parte di donna, secondo l'uso di quei tempi per i *sopranisti*. La bellezza della sua voce, la perfezione del suo canto e la sua figura molto avvenente, gli procurarono un successo di entusiasmo. Ricercato in tutte le principali città

d'Italia, riscosse applausi e testimonianze di ammirazione e di stima da per tutto. Di ritorno in Roma nel 1728, cantò al teatro Argentina nella stagione di carnevale la parte che allora chiamavasi di *primo uomo*, ed ebbe tale entusiastico incontro, che uguale non si era veduto nè inteso sino allora in quella città. Molte donne di alto lignaggio divennero pazzamente innamorato di lui. Le buone fortune gli venivano da per ogni dove qualunque qualcheduna la pagasse a caro prezzo, incontrando la collera di qualche marito geloso, che non gli fu sempre facile di evitare. Una volta fu costretto a nascondersi nel fondo di una cisterna vuota, che trovavasi nel giardino della casa donde era fuggito; e vi rimase sino a notte avanzata, buscandosi un violento raffreddore, che lo tenne a letto per più di un mese. La gentile damina, che gli accordava l'alta sua protezione, conoscendo l'indole ed il carattere del suo violento sposo, e sino a qual punto potesse giungerne il risentimento, mise il Caffarelli sotto la salvaguardia di quattro spadaccini che da lontano lo seguivano da per ogni dove. Questa comica avventura per altro non ebbe conseguenze dispiacevoli; ma non fu cosa nè facile, nè tanto da poco al celebre cantante l'uscir salvo da Roma nel 1730, per ritornare in Napoli. Qui produsse, s'è possibile immaginarlo, maggiore effetto di quello che aveva destato in Roma.

Dopo qualche tempo si parlava di Gizziello che doveva esordire in Roma. Caffarelli non conosceva questo novello cantore, di cui però aveva spesso sentito a decantare il nome ed il merito. Più che la curiosità, uno smodato orgoglio che avea di sè, non disgiunto da un certo di-

(1) Soventi volte io intesi raccontare un tale aneddoto dal mio vecchio antecessore Giusep-

pe Sigismondi, non che dal Tritto e dallo Zingarelli.

petto che chiuso teneva in cuore, come egli potesse avere un rivale qualunque, lo spinsero a volersene personalmente accertare. Prese la posta per Roma, viaggiò di notte, ed arrivato ad ora opportuna, si recò direttamente al teatro, tutto avvolto in un mantello per non farsi conoscere. Preso modesto posto in platea, attentamente ascoltò da prima in silenzio; ma, trionfando in lui più che qualunque altra bassa passione, la grande anima dell'artista, dopo udita l'*aria* del Gizziello, scelse il momento quando gli applausi erano alquanto sospesi, e levatosi in piedi disse ad alta voce: « Bravo.... bravissimo, Gizziello: è Caffarelli che te lo dice ». Poi uscì precipitosamente dal teatro, riprese subito la posta, ed arrivò in Napoli, dove già si facevano i più bizzarri commenti sulla sua misteriosa disparizione e sulle sue molteplici avventure amorose, che ognuno raccontava a suo modo, mentre altri ne inventava a capriccio. Recatosi immantinenti in teatro, non ebbe che appena il tempo di abbigliarsi per rappresentare la sua parte nell'opera che per quella sera stava annunciata.

Verso il volgere dell'anno 1733, parti per Londra, ove da molto era ricercato e desiderato non poco. Il successo che colà ottenne fu splendidissimo, e questo, senza nulla esagerare andò sempre crescendo per tutto il tempo che ivi si fermò, amato e carezzato da que'buoni inglesi che mai non si stancavano di udirlo ed applaudirlo. Finalmente, quando, scorsi molti anni, abbandonò quella grandiosa capitale, carico di gloria e dopo aver ammassate considerevoli ricchezze, prese la via di ritorno per l'Italia. Torino, Milano, Genova, Firenze e Napoli lo rividero

con gioja e l'applaudirono sempre con eguale entusiasmo. Invitato, recossi poi in Venezia, e riscosse per tre mesi ottocento zecchini antichi (9600 franchi) di stipendio, ed una serata a suo totale beneficio gli assicurò settecento zecchini (8400 franchi), somma considerevole allora e che niun cantante aveva mai percepita. Dopo questa stagione, Caffarelli diceva di voler abbandonare il teatro; ma, richiesto e pregato, ricomparve in Torino nel 1746, e poi ancora in Firenze, Milano, ed in ultimo si recò in Madrid a cantare con Gizziello e la Mingotti nel 1748, e poi in Vienna.

La Delfina di Francia Principessa di Sassonia, che amava molto la musica, desiderosa di sentire questo vero portento, che come tale tutti lo decantavano, lo fece venire a Parigi nel 1750. Ivi arrivato, cantò prima alla Corte e dopo in molti concerti particolari; e quantunque contasse quarantasette anni, pure ebbe successo non meno entusiastico di quel che aveva altrove ottenuto. Luigi XV incaricò uno dei suoi ciambellani di regalarlo di qualche gioiello. Il gentiluomo stimò conveniente inviargli per mezzo del suo segretario una superba tabacchiera d'oro da parte del re: « E che, disse Caffarelli, in vedendola, il Re di Francia manda a me questa scatola?... Guardate (ed aprì il suo armadio), ecco trenta tabacchiere, la menoma delle quali vale assai più di quella che viene a presentarmi ». E restituendola, continuò a dire: « La riceverei, se almeno fosse adorna del ritratto del Re ». — « Signore », alla sua volta prese a dire freddamente il segretario, « il Re di Francia non usa di far regalo del suo ritratto che solo agli ambasciatori (1) ». Ar-

(1) Qui dobbiamo notare che questo segretario ignorava od aveva dimenticato che lo stesso

Luigi XV, sedici anni prima, nel 1736, aveva fatto dono al Farinelli del suo ritratto ricco di

ditamente risposegli il Caffarelli: « Ebbene, che il Re faccia cantare cotesti signori: tutti gli ambasciatori del mondo riusciranno mai a fare un Caffarelli? » Il dialogo piuttosto curioso venne ripetuto a Luigi XV, che ne rise molto, e tal quale lo riferì alla Delfina. Questa Principessa non intese la cosa con la medesima indifferenza: mandò invece subito a cercare il musico, e quando l'ebbe al suo cospetto, senza dirgli parola su la sua insolente richiesta, gli fe' in dono di un magnifico diamante di elevato prezzo, e nel congedarlo presentògli un *passaporto*, aggiungendo: « Il est signé du Roi: c'est pour vous un grand honneur; mais il faut vous hâter d'en faire usage, car il n'est valable que pour dix jours ». Caffarelli se ne parti molto mal contento di quella Corte, dicendo che non aveva guadagnato neanche tanto da pagar le spese del viaggio.

Ritornato finalmente in Napoli per non uscirne mai più, dopo tanti splendidi successi, e ricchissimo come era divenuto, pensò di comprarsi il feudo detto di *Santo Dorato*, di cui prese il titolo di Duca, che legò poi dopo la sua morte ad un nipote colla rendita annessa di annui ducati quattordicimila, quasi sessantamila franchi. Ma non cessò pertanto di cantare nei conventi e nelle chiese e di farsi ben pagare. Molti anni prima di morire, fece fabbricare un gran palazzo, che tuttora esiste, alla via Carminello presso Toledo, e sopra l'arco del portone di entrata fece incidere in un marmoreo cartoccio la seguente orgogliosa iscrizione: AMPHYON THEBAS, EGO DOMUM. A. D. MDCCLIV. Qualcuno pretese che immediatamente vi avesse un' ignota mano aggiunte alcune mordaci parole, ancora latine, che alludevano alla sua

condizione di evirato, il che Anfione novera (*ille cum, tu sine*). Le quali, se davvero non furono colà scritte, come venne sino a noi tramandato, han potuto però esser dette da qualche bello spirito, indignato di cotanta albagia, e non è improbabile che sia stato proprio il famoso Cola Capasso. Oggi però vi si legge la sola prisca iscrizione, nè vi esiste traccia che avesse potuto accoppiarvi un'altra.

Gaetano Majorano detto Caffarelli morì nel suo feudo di Santo Dorato non nel 1 febbrajo (come si è scritto) ma nel 30 novembre del 1783, colla riputazione di uno dei cantanti più sorprendenti d'Italia. La bellezza della sua voce nel suo tempo non poteva essere paragonata ad alcun'altra, tanto per l'estensione che per la forza dei suoni. Egli era valente egualmente nel canto largo come nei passaggi di gran difficoltà, ed eseguiva con una prodigiosa perfezione quasi inarrivabile il *trillo* e le *scale cromatiche*, le quali pretesero alcuni che fosse stato il primo che le avesse introdotte nell'arte del canto, e particolarmente nei movimenti rapidi. Inoltre sonava benissimo il gravicembalo, leggeva qualunque musica a prima vista, e sovente altresì improvvisavano con buon successo. Sicchè fu generale opinione che nella prima metà del secolo XVIII non vi furono che Farinelli e Gizziello che potessero stargli al paragone, quantunque il Farinelli nel complesso de' pregi che riuniva a preferenza de' suoi emuli, si fosse poi a più alta sfera elevato. Questi due però, più modesti, seppero farsi perdonare la superiorità tra i rivali, mentre che Caffarelli spesso indispettiva e sollevava contro di lui e pubblico ed artisti a causa del suo smodato orgoglio. Ne aveva a

brillanti e di 500 laigi d'oro, siccome nella bio-

grafia di lui si dirà.

tal grado, che in mezzo alle sue fortune si udiva spesso volte a dolersi che i posterì non avrebbero mai potuto comprendere quanto egli fosse stato grande e portentoso nell'arte del cantare.

Perchè meglio si chiarisca l'insolenza del suo carattere, crediamo pregio dell'opera qui trascrivere un brano di una lettera del Metastasio, da Vienna, alla principessa di Belmonte in data del 10 luglio 1749, in cui è riferito un aneddoto che lo riguarda.

« In contraccambio delle novelle armoniche che si compiace l'eccellenza vostra comunicarmi dell'amabile Monticelli, io gliene renderò una bellicosa di questo valoroso Caffariello (1), che con pubblica ammirazione ha dimostrato pochi giorni sono non esser egli meno atto agli studi di Marte che a quelli di Apollo... Il poeta (2) di questo teatro è un milanese, di molto onesti natali, giovane ingegnoso, vivace, inconsiderato, tanto adorator del bel sesso, quanto sprezzator della fortuna, e non men ricco di abilità che povero dei doni della prima delle virtù cardinali. A questo gl'impresarii han confidata, oltre la cura di raffazzonare i libretti, tutta la direzione teatrale. Or non saprei se per rivalità d'ingegno o di bellezza, fra questo ed il Caffariello si è fin dal primo giorno osservata una certa ruggine, per la quale sono essi molte volte fra loro trascorsi a moti pungenti ed equivoci mordaci. Ultimamente il poeta fece intimare una prova della nuova opera che si prepara. Tutti i membri operanti concorsero, a riserva di Caffariello, o per effetto di natura contraddittoria, o per l'avversione innata che egli sente per ogni specie d'abbidenza. Su lo sciogliersi dell'armo-

nico congresso, comparve nulladimeno in portamento sdegnoso e disprezzante. Ai saluti dell'uffiziosa assemblea rispose amaramente, dimandando: *a che servono queste pruove?* Il direttore poeta disse con tuono autorevole, *che non si doveva dar conto a lui di ciò che si faceva: che si contentasse che si soffrissero le sue mancanze: che poco conferiva all'utile o al danno dell'opera la sua presenza o la sua assenza: che facesse egli ciò che voleva, ma lasciasse almen fare agli altri ciò che doveano.* Irritato più che mai Caffariello dell'aria di superiorità del poeta, lo interruppe replicando gentilmente, *che chi avea ordinata simil pruova era un solennissimo c....* Or qui perdè la tramontana la prudenza del direttore, e lasciandosi trasportare ciecamente dal suo furor poetico, cominciò ad onorarlo di tutti quei gloriosi titoli de' quali è stato premiato il merito di Caffariello in diverse regioni d'Europa. Toccò alla sfuggita, ma con colori assai vivi, alcune epoche più celebri della sua vita, e non era per tacer così presto: ma l'eroe del suo panegirico troncò il filo delle sue lodi, dicendo arditamente al panegirista: *Sieguimi, se hai il coraggio, dove non vi sia chi t'ajuti.* Ed incaminossi in volto minaccioso verso la porta della camera. Rimase un momento perplesso lo sfidato poeta, quindi sorridendo soggiunse: *Veramente un rival tuo pari mi dà troppa vergogna: ma andiamo, che il castigare i matti è sempre opera cristiana.* E si mosse all'impresa. Caffariello, o che non avesse mai creduto così temerarie le muse, o che secondo le regole criminali pensasse di dover punire il reo *in loco patratì delicti*, cambiò la prima risoluzione di cercare

(1) Così sempre il Metastasio lo chiama nelle sue lettere.

(2) Di nome Magliavacca.

altro campo di battaglia e trincerato dietro la meta dell'uscio, fece balenar nudo il suo brando, e presentò la pugna al nemico. Non ricusò l'altro il cimento, *Ma fiero anch'egli il rilucente acciaio Liberò dalla placida guaina*. Tremarono i circostanti, invocò ciascuno il suo santo avvocato, e si aspettava a momenti di veder fumare su i cembali ed i violini il sangue poetico e canoro, quando Mad. Tesi, in casa della quale si trattavano le armi, sorgendo finalmento dal suo canape, dove avea giaciuto fin allora tranquillissima spettatrice, s'incamminò lentamente verso i campioni. Allora (o virtù sovraumana della

bellezza!) allora quel furibondo Cafariello in mezzo a' bollori dell'ira, sorpreso da un' improvvisa tenerezza, le corse supplichevole all'incontro, le gettò il ferro a' piedi, le chiese perdono de' suoi trascorsi, e le fe' generoso sacrificio delle sue vendette, e suggellò le replicate proteste d'ubbidienza, di rispetto, di sommissione, con mille baci che impresse su quella mano arbitra de' suoi favori. Die' segni di perdono la ninfa; rinfoderò il poeta; ripreser fiato gli astanti; ed al lieto suono di strepitose risate si sciolse la tumultuosa assemblea... Oggi gl'istrioni tedeschi rappresenteranno nel loro teatro questo strano accidente ».

CARLO BROSCHI

(FARINELLI)

Carlo Broschi, conosciuto sotto il nome di Farinelli, nacque il 24 giugno 1705, fratello a quel Riccardo Broschi del quale si è dato un cenno biografico nel parlare de' maestri compositori educati nel Conservatorio di Loreto. Il padre Giovenale Sacchi, che ha dato in luce una vita del Farinelli, dice essere stata Andria la sua patria; ma non avendo alcuno parlato mai del come e del quando da quel paese si fosse trasferito in Napoli, è da ritenersi piuttosto quanto lo stesso Farinelli disse a Burney, allorchè s'incontrarono in Bologna nel 1771, cioè di essere egli nato in Napoli. Nulla si può dir di preciso sulla sua origine. Molti opinarono che il nome di Farinelli venisse da *farina*, perchè suo padre Salvatore Broschi era mugnaio, o, come dissero altri venditor di farina. Ma sembra più che probabile, anche per le nostre tradizioni, che questo nome gli fosse dato perchè egli ebbe per protettori e patroni al principio della sua carriera tre fratelli nominati Farina, che tra i valenti amatori della musica in quel tempo erano considerati primi in Napoli. Il padre Sacchi assicura avergli il Farinelli fatto osservare i titoli di nobiltà che dovè esibire al Re di Spagna per ottenere la sua ammissione negli ordini cavallereschi di Calatrava e di S. Giacomo. Per ve-

ro, riesce difficile il conciliare la nobile nascita de' parenti dell'artista con l'infame mercato ch'essi fecero della sua virilità, nella lontana speranza di assicurarsi una vistosa fortuna. Ma in quella trista epoca erano non sole tollerate, ma ancora permesse tali depravazioni, e non si mancava di trovare un pretesto qualunque per giustificare la turpitudine del fatto. Una *ferita*, un *morso di cignale*, impossibile a guarirsi senza operare la castrazione, una *caduta*, come si disse di lui, che nella sua infanzia l'obbligò alla mutilazione ecc., insomma non vi era un musico in quel tempo che non avesse potuto o saputo raccontare la sua piccola storiella, che nel fondo si somigliavano tutte.

Siccome l'evirazione non sempre apportava i buoni risultati che si desideravano, sovente avveniva che molti disgraziati perdevano la qualità d'uomo senza guadagnare una voce per divenir cantori. Farinelli fu tra i fortunatissimi, perchè egli ebbe la più sorprendente voce di soprano che fosse mai esistita. Non dal padre suo, come erroneamente scrisse il Fétis, ma dal fratello Riccardo venne iniziato nei primordii della musica. Dopo qualche tempo poi, quando fu bene avanti nelle teorie e nel solfeggio non cantato, ma come mezzo per imparare la divisione ed a sonare il cembalo,

fu messo alla scuola del Porpora, di cui divenne il primo ed il più illustre allievo. Dopo aver appreso, scorsi alcuni anni sotto questo insigne maestro, il meccanismo dell'arte del canto tal quale era stabilito nei metodi perfetti dei cantori di quel tempo, cominciò ad esordire; e prima, come un omaggio di riconoscenza, volle cantare nella casa dei suoi protettori, i tre fratelli Farina. Ivi l'intesero e lo ammirarono i più valenti professori di Napoli ed i più insigni dilettranti; e tutti rimasero contenti non solo, ma sorpresi ed incantati dell'eccezionale sua voce, della purità dei suoni che sapeva trarre, e della facile e brillante esecuzione, e predissero il clamoroso successo che indubitamente avrebbe ottenuto sulle scene. Da qualcuno si scrisse che all'età di quindici anni, nel 1720, si fece sentire in pubblico la prima volta nella prima opera del Metastasio *Angelica e Medoro*, e che la singolarità di questa circostanza avesse fatto nascere fra i due esordienti un'amicizia che durò costante per tutta la vita.

È qui da osservare in contrario primieramente che Metastasio non era in Napoli nel 1720, perchè egli lasciò Roma nel 1721, e lo fece solo per fuggire i suoi creditori. In secondo poi che l'*Angelica e Medoro* dell'illustre poeta non vide la luce che nel 1722. Dalle nostre tradizioni abbiamo che Farinelli accompagnò il suo maestro Porpora nel 1721 in Roma, ove trovavasi per iscrivere l'opera intitolata *Eumene*, e forse in quest'opera il Farinelli, di già celebre nell'Italia meridionale sotto il nome del *ragazzo*, fece la sua prima comparsa in Roma. L'impresario del teatro pregò Porpora di scrivere appositamente pel suo allievo un'aria con accompagnamento di trombetta obbligata, perchè eravi nell'orchestra un va-

lente sonatore di siffatto strumento. Il maestro accondiscese, e compose un'aria quasi di sfida tra il cantante ed il sonatore, il quale ultimo, quando eseguì il suo *preludio*, sorprese ed entusias mò il pubblico in modo che lo proclamarono invincibile, e compativano il giovine cantore che doveva venirne al paragone. Farinelli cominciò a cantare, e tanto si elevò sopra di lui, che trasportò il suo uditorio sino alla frenesia, e lo strumentista fu obbligato a darsi per vinto. Vi è però buona ragione a credere che il Porpora avesse non poco contribuito al trionfo del suo allievo. Che che ne sia, il risultato fu, che terminato lo spettacolo, il pubblico in massa attese il cantore alla porta del teatro, e l'accompagnò sino alla sua dimora tra le grida più entusiastiche di evviva e di unanimi acclamazioni.

Qui ora si presenta una di quelle contraddizioni sì frequenti nella vita di questo artista. Burney dice che Farinelli lasciando Roma si recò in Bologna ove intese il celebre Bernacchi; ma Bernacchi non era in Bologna, nel 1722. Choron e Fayolle aggiunsero al detto di Burney che fu allora che Farinelli dimandò delle lezioni al capo della Scuola Bolognese. Non pertanto Burney confessa che il cantore restò sotto la direzione del Porpora sino al 1724, e poscia con lui fece il suo primo viaggio in Vienna nel 1725. Ora non sembra verisimile che Porpora, la più gran riputazione italiana di quel tempo per l'insegnamento del canto, avesse potuto tollerare che il suo allievo, che non era ancora uscito dalla sua scuola, gli avesse fatto il torto di prendere non dico lezioni, ma pure dimandare consigli ad altro professore, qualunque egli fosse stato. È però fuori di dubbio che Farinelli non prima del 1727 conobbe in Bologna

il Bernacchi, e che dopo essere stato vinto dallo stesso nell'opera di Orlandini, riconoscendo la sua superiorità, se non in tutto, per alcune specialità che in grado eminente possedeva, si decise il Farinelli a dimandargli consigli, che l'altro acconsentì a dargli con piacere; e lusingato nel suo amor proprio, si compiacque apportare l'ultima perfezione a colui che dopo fu stimato ed apprezzato il cantante più straordinario del XVIII secolo. Bernacchi non era dotato di bella voce; ma coll'aiuto della sua somma arte aveva saputo trionfare de' suoi difetti naturali, ed acquistarsi tanta fama, che nel mondo musicale veniva chiamato *il Re dei cantanti*.

Nulla possiamo dire sull'effetto che il Farinelli produsse in Vienna nel 1725, perchè niuno ne ha parlato mai. L'anno appresso cantò in Venezia nella *Didone abbandonata* del Metastasio, messa in musica dal maestro Alboni. Ritornato in Napoli, produsse il più grande entusiasmo in una Serenata di Hasse, nella quale cantava anche la celebre Tesi. Verso gli ultimi mesi del 1726 riscosse applausi in Milano nel *Ciro*, opera di Francesco Ciampi. Poi si recò in Roma, ove era atteso con grande ansietà; e nel 1727 trovavasi in Bologna. Dopo aver fatto un secondo viaggio a Vienna nel 1728, ritornò in Venezia, Roma, Napoli, Vicenza e Parma, e da per tutto ottenne entusiastiche acclamazioni. Nel 1731 per la terza volta fece ritorno in Vienna, e dopo questo viaggio cominciò a modificare la sua maniera di cantare, basata sino allora sulle difficoltà, sui trilli, su' gruppetti di ogni specie, passaggi di terze velocemente ascendenti e discendenti, volate in tutti i sensi, scale cromatiche ec.; in una parola Farinelli non era che un cantante di gran bravura, di sorpresa e di stupore. Ciò avvenne

in forza di un consiglio datogli dall'Imperatore Carlo VI. Un giorno che questo sovrano l'accompagnava a gravicembalo, ad un tratto si arrestò e disse all'artista che niun altro cantore del tempo poteva esser messo a parallelo con lui; che la sua voce ed il suo canto non sembravano appartenere ad un semplice mortale, ma bensì ad un essere soprannaturale: « Quei giganteschi tratti, quei passaggi sì lunghi che pare non mai finissero, l'ardimento della vostra maniera, eccitano lo stupore e l'ammirazione, ma non toccano per niente il cuore. Far nascere l'emozione sarebbe per voi facile, se qualche volta voleste essere più semplice e più espressivo ». Queste parole dette da un vero conoscitore, da un amico dell'arte, produssero il più straordinario effetto sull'animo di Farinelli; e perchè non isprovvido di fino spirito, comprese in un istante dal detto imperiale ciò che far doveva per divenire un cantante compiuto. Dotato dalla natura delle più belle e felici disposizioni per tutti i generi, non dubitò punto che avrebbe avuto la superiorità su tutti, anche cantando il semplice, il tenero ed il canto di espressione, ed ebbe il coraggio di rinunciare qualche volta agli applausi della moltitudine, per essere semplice, vero, drammatico, e soddisfare agli artisti ed ai conoscitori di buon gusto. Così come aveva preveduto Carlo VI, egli fu, dal momento che lo volle, il cantante più patetico, come per lo innanzi era stato il più brillante; e si vedrà in appresso che il cambiamento, operato in questa sua nuova maniera, non solamente gli fece acquistare maggior rinomanza nell'arte, ma fu la causa principale della sua gran fortuna. Di ritorno in Italia cantò con successo sempre crescente a Venezia, Roma, Ferrara, Lucca e Torino. Colmato di

onori e di ricchezze, lasciò il continente nel 1733 per recarsi in Londra, colà chiamato dal Porpora che dirigeva l'Opera Italiana al teatro *Lincoln's Innfields*. Egli vi comparve la prima volta nell'*Artaserse* di Hasse, ove suo fratello Riccardo Broschi avea aggiunto un'aria di uscita, che gli fece ottenere un incontro che sentiva di delirio, più facile ad immaginarsi che a descriversi, ed arrivò a tal punto di frenesia, che una dama della corte gridò dal suo palco: *Il n'y a qu'un Dieu, et qu'un Farinelli*. La sua presenza in quel teatro fece guadagnare somme bastevoli non solo a coprire tutte le spese giornaliere, ma benanche a pagare diciannovemila lire sterline di debito, di modo che, senza la sua venuta, l'impresa stava per cadere in fallenza. Il gran favore di Farinelli era cominciato da una serata data al Palazzo di Saint-James, ove cantò alla presenza del Re, accompagnato dalla Principessa d'Orange. Allora in corte si stabilì una gara per chi facesse al cantore il regalo più magnifico, e ciò divenne tanto di moda che per ostentazione la nobiltà faceva annunziare dai giornali i donativi che a lui largiva. L'esempio del Principe di Galles, che gli avea fatto dono di una tabacchiera d'oro contornata di brillanti e contenente biglietti di banca, era stato imitato da molti altri grandi personaggi. Farinelli non riceveva che mille e cinquecento lire sterline di stipendio al teatro. Intanto negli anni 1734, 1735 e 1736 che dimorò in Londra, la cifra si elevò a cinquemila lire sterline, circa centoventicinquemila franchi. Verso la fine del 1736, Farinelli partì per la Spagna per la via di Parigi, ove si fermò alquanti mesi, e facendosi sentire, produsse quella sensazione sì viva che era da attendersi. Luigi XV l'intese negli appartamenti della regina, e l'applau-

di con entusiasmo tale, che meravigliò tutta la corte, come riferisce Riccoboni. Era in verità qualche cosa di singolare vedere Luigi XV compiacersi vivamente a sentire un cantante, egli che poco amava la musica ed assai meno la musica italiana; e vuolsi che avesse fatto dono al musico del suo ritratto ricco di brillanti e di cinquecento luigi d'oro. Farinelli non voleva fare che una semplice corsa in Spagna, e si proponeva di ritornare subito in Inghilterra, ove avea contratto impegni cogli impresari dell'Opera; ma la sorte a lui favorevole decise altrimenti, ed il paese ch'egli non avea voluto che visitare, lo ritenne quasi per venticinque anni.

Si racconta che Filippo V Re di Spagna, ne' suoi eccessi di abbattimento e di malinconia, che pativa spesso dopo la morte del figlio, trasandava gli affari dello Stato e rifiutavasi di presedere al consiglio, a malgrado le istanze della regina Elisabetta Farnese. Fu in questo momento che Farinelli giunse in Madrid. La regina, informata di ciò, volle provare se la musica, che il re amava moltissimo, avesse avuto potere sul suo spirito. Ella ordinò un concerto negli appartamenti del re, e dimandò al virtuoso di cantar delle arie di un carattere tenero e dolce. Il re, nel sentir la voce del cantore, fu sorpreso di meraviglia. Poi l'emozione s'impossessò del suo cuore, ed al termine della seconda aria fece chiamar Farinelli, lo colmò di elogi e gli dimandò un terzo pezzo, in cui il celebre artista spiegò maggiormente la magia della sua voce e della sua somma abilità. Nel trasporto del piacere, il re gli dimandò qual ricompensa egli volesse. Farinelli pregò il re di fare ogni sforzo per uscir dall'abbattimento in che stava immerso e di cercare distrazioni negli affari del regno. Egli aggiunse

che se avesse veduto il Principe felice, questa sarebbe stata la sua più gran ricompensa. Tratto sì delicato e disinteressato piacque immensamente a tutta la corte, ed alla regina in particolar modo, che alla sua volta seppe generosamente e da sovrana ricompensare il grande artista. Filippo infatti prese la risoluzione di liberarsi da quella micidiale malinconia che lentamente lo distruggeva. Egli si fece rader la barba; cominciò ad assistere a' consigli di stato, e dovè la sua guarigione al merito del cantore. La regina comprese l'influenza che costui poteva avere sulla salute del re, e gli fece delle proposizioni che furono accettate. Il suo stipendio venne stabilito a cinquantamila franchi annui, ed il canto di Farinelli fu riserbato privativa per il solo re. Da quel momento può dirsi ch'egli fu perduto per l'arte. Divenuto favorito di Filippo V, ebbe il potere immenso del quale godono tutti coloro che occupano simili posti presso i sovrani. La sua fortuna si accrebbe, ma il suo cuore d'allora in poi fu chiuso alle emozioni dell'artista. Può dirsi che fosse come un buffone di corte; egli era là per cantare da solo a solo al re delle arie, come Triboulet faceva smorfie e diceva motti arguti a Francesco I. Ognuno può giudicare del disgusto che doveva provare. Un giorno disse a Burney, che nel tempo dei primi dieci anni della sua residenza alla corte di Spagna, e sino alla morte di Filippo V, aveva cantato ogni sera a quel Principe quattro arie che non variava giammai. Due di queste erano di Adolfo Hasse, *Pallido sole*, e *Per questo dolce amplesso*; la terza e quarta due minuetti sopra i quali il cantante improvvisava delle variazioni. Ecco che Farinelli in questi dieci anni ripeté circa 3600 volte gli stessi pezzi e non altro; il che vuol dire pagare a caro

prezzo il potere e la fortuna. La Borde dice che Farinelli divenne primo ministro di Filippo V e di Ferdinando VI suo successore. Gerber, Choron et Fayolle e Gennaro Grossi sono dello stesso avviso. Boccus, che dice di aver degli schiarimenti dal nipote di Farinelli, assicura che non da Filippo, ma da Ferdinando VI (di cui altresì continuò ad essere il favorito) non mai avesse avuto il titolo di ministro, ma sibbene il potere e l'influenza di un favorito superiore allo stesso ministro. Ecco come si esprime Boccus:

« Le bon et sage Ferdinand VI avait hérité des infirmités de son père. Dans le commencement de son règne, surtout, il fut tourmenté d'une profonde mélancolie dont rien ne pouvait le guérir. Seul, enfermé dans sa chambre, à peine il y recevait la reine; et pendant plus d'un mois, malgré les instances de celle-ci et les prières de ses courtisans, il s'était refusé à changer de linge et à se laisser raser. Ayant inutilement épuisé tous les moyens possibles, on eut recours au talent de Farinelli. Farinelli chanta, le charme fut complet. Le roi ému, touché par les sons mélodieux de sa voix, consentit sans peine à ce qu'on voulut exiger de lui. La reine alors, se faisant apporter une croix de Calatrava, après en avoir obtenu la permission du monarque, l'attacha de sa propre main à l'habit de Farinelli. C'est de cette époque que date son influence à la cour d'Espagne; et ce fut depuis ce moment qu'il devint presque le seul canal par où coulaient toutes les grâces. Il faut cependant avouer qu'il ne les accorda qu'au mérite, qu'elles n'étaient pas pour lui l'objet d'une spéculation pécuniaire, et qu'il n'abusa jamais de son pouvoir. Ayant observé l'effet qu'avait produit la musique sur l'esprit du roi, il lui per-

suada aisément d'établir un spectacle italien dans le palais de Buen-Retiro, où il appela les plus habiles artistes de l'Italie. Il en fit nommé directeur; mais ses fonctions ne se bornaient pas là. Outre la grande prépondérance qu'il continuait à exercer sur le roi et sur la reine, Farinelli était souvent employé dans les affaires politiques; il avait de fréquentes conférences avec le ministre La Ensenada, et était plus particulièrement considéré comme l'agent des ministres de différentes cours de l'Europe, qui étaient intéressées à ce que le roi catholique n'effectuât pas le traité de famille que la France lui proposait. etc. ».

Farinelli era dotato di prudenza e di accorgimento. La sua condizione era delicata e difficile, e gli alti personaggi della Corte erano gelosi dell' illimitato favore ch'egli godeva presso il sovrano, quantunque con loro si mostrasse umile e non abusasse mai del suo potere. Egli ebbe il dono della scelta nei suoi protetti, tanto che durante il suo lungo regno di favorito si procurò pochi nemici. Si raccontano di lui alcuni aneddoti, che, per mostrare la bontà del carattere e l'eccellenza del suo cuore, vale il pregio di riferire. Recandosi un giorno agli appartamenti del re, ove in tutte le ore aveva libero accesso, traversando un'anticamera, intese a dire da un ufficiale delle guardie: « Gli onori piovono su di un miserabile istrione, ed io che servo da trent'anni non ottengo nulla ». Farinelli con bel garbo fece presente al re, che qualche volta dimenticava gli uomini devoti al suo servizio; e gli fece segnare un brevetto di avanzamento, che uscendo dalle stanze del re consegnò all'uffiziale, dicendogli: « Io ho inteso a dire che servite da trent'anni, ma avete torto di aggiungere che nulla otteneste ». Altra volta egli intercedeva dal re in

vantaggio di un gran signore il posto di ambasciatore che quegli agognava: « Ma non sapete, gli disse il re, che non vi è molto amico, e parla male di voi? » « Sire, rispose il Farinelli, gli è così che mi vorrei vendicare ». Il suo carattere era un misto di nobiltà e di generosità, come rilevasi da un aneddoto, per altro tanto conosciuto che servi di soggetto per un dramma. — Farinelli aveva ordinato un abito magnifico ad un primario sarto, che, eseguitolo, glielo vestì a pennello. Soddisfatto del bel lavoro, dimandogli il conto; quegli risposegli che non ne aveva fatto, e nè anche l'avrebbe fatto mai. — « Perché? » sorpreso dimandò il Farinelli; e l'altro tutto perplesso riprese a dire: « Per tutto pagamento ho a chiedervi una grazia. Conosco che quanto desidero ha un valore immenso, come cosa riserbata soltanto ai sovrani; ma giacchè ho avuto la buona ventura di lavorare per un uomo di cui si parla con tanto entusiasmo, non voglio altro pagamento che di sentirlo cantare un'aria ». Invano il Farinelli si provò a fargli cambiare risoluzione; fu impossibile di persuaderlo del contrario e fargli accettare il prezzo dell'opera sua. Alla fin fine, dopo molte chiacchiere, Farinelli prese il solo partito che gli restava. Chiuse l'uscio del suo appartamento, e fece mostra, innanzi a questo melomano, di tutta la potenza dell'arte sua. Quando ebbe finito, ed il sarto, ebbro di gioia, gli esprimeva la sua riconoscenza e si disponeva a partire: « No, gli disse Farinelli, io non manco di un giusto amor proprio, e tengo al mio decoro, e per queste prerogative ho forse acquistato qualche vantaggio su gli altri cantanti. Ho ceduto alle vostre istanze, ed è giusto che ora voi cediate alle mie ». Nello stesso tempo cavò la borsa ed obbligò il sarto a ricevere

forse e senza forse il doppio di ciò che il suo lavoro poteva valere.

Molti scrissero che divenuto Re di Spagna Carlo III, assicurasse a Farinelli la continuazione degli stipendii che sino allora aveva goduti, ritenendolo al di lui servizio. Carlo III, poco dopo il suo esaltamento al trono, gl'ingiunse di uscire dalla Spagna, circostanza che potè spiegarsi allora dalla risoluzione che questo sovrano avea preso di segnare il patto di famiglia colle corti di Francia e di Napoli, patto al quale Farinelli si era mostrato sempre contrario, e per non farlo stabilire avea impiegato tutta la sua grande influenza sotto i regni precedenti. Il re però continuò ad elargire al Farinelli le stesse pensioni, a condizione che dovesse stabilirsi in Bologna e non in Napoli, ove come egli stesso assicurò al Burney (1), avea in cuor suo deliberato di andare a dimorare.

Quando Farinelli ritornò in Italia, dopo un'assenza di ventotto anni, trovò molti suoi antichi amici già trapassati ed altri dispersi in varii paesi. Fu dunque necessità per lui procurarsi novelle relazioni, alle quali mancava però l'incantesimo della giovinezza. L'età di cinquantasette anni, ch'egli contava, non era più quella delle amichevoli intimità, oltrechè pure gli faceva difetto il tempo necessario per coltivarle. Allora incominciò ad avvertire quel vuoto che si forma nell'anima di un artista quando ha deviato dalla sua missione. Delle grandezze passate gli restavano solo le ricchezze, ma queste non compensavano la perdita di tutte le illusioni sparite. Qualche volta appena o raramente egli parlava del suo passato, della gloria ottenuta nella prima gioventù, dei tanti trionfi riportati, che lo avevan reso famoso e

forse unico nell'arte sua; mentre poi serbava presente nella memoria il suo personaggio di favorito, le missioni diplomatiche affidategli, la sua Croce di Calatrava, e gli omaggi che continuamente riceveva da coloro che pur si nomavano grandi di Spagna, e da' ministri della Corona: circostanze tutte che gli fornivano una quantità di svariati aneddoti, i quali egli era felice di raccontare al primo venuto. Il grande, il celebre cantante da molto tempo avea cessato di vivere in lui. Il cortigiano era sempre presente a sè stesso, e restava per deplorare la perdita dei suoi onori e della sua influenza. Nel palazzo che avea fatto fabbricare a qualche miglio distante da Bologna e che era decorato con sontuosità, magnificenza e gusto, egli trascorrea sovente una gran parte del giorno riconcentrato in un tetro e cupo silenzio, a contemplare i ritratti di Filippo V, di Elisabetta Farnese e del VI Ferdinando; ed il più delle volte versando lagrime, quando nello squallido presente ricordava lo splendido passato. Le visite dei forestieri lo distraevano alquanto. Egli li riceveva con affabilità somma, e niente gli riusciva più gradito che quando gli si parlava del suo alto stato alla corte dell'Escoriale. Durante tutto questo periodo della sua vita, si allontanò una sola volta da Bologna per un breve viaggio che fece a Roma, ove appena giunto chiese ed ottenne un'udienza dal Papa, a cui, vanaglorioso com'egli era, parlò con grand'enfasi degli onori che gli erano stati resi in Madrid, della sua grande influenza in quella corte, delle considerazioni che tutti gli prodigavano e delle immense ricchezze che colà ed altrove avea ammassate. Il Santo Padre, con quell'ironico sorriso tut-

(1) *The present state of music in France and Italy*; pag. 221.

to proprio di Benedetto XIV, freddamente gli rispose: « Avete fatta tanta fortuna cola, perchè vi avete trovato le gioie che avevate perdute qua ». A queste parole non è il caso di aggiungere commenti!

Quando il Barney vide Farinelli nel 1771 nella sua casa presso Bologna, il musico già da molto tempo aveva dismesso li cantare. Sonava però il gravicembalo e la viola d'amore, e componeva della musica per questi strumenti. Egli aveva una collezione di pianoforti e di gravicembali che amava moltissimo. Tra questi preferiva un pianoforte stato costruito a Firenze nel 1730, al quale aveva dato il nome di *Raffaello d'Urbino*. Il secondo era un gravicembalo donatogli dalla regina di Spagna, che chiamava il *Correggio*. Gli altri avevano i nomi di *Tiziano*, *Guido* ecc. Nel salone del suo palazzo vi erano bei quadri del Murillo e dello Ximenes. In mezzo a questi aveva fatto collocare, in grande evidenza, ed in bell'ordine disposti, i ritratti di tutti i principi ch'erano stati suoi protettori. Vi si vedevano due imperatori,

un' imperatrice, tre re di Spagna, un principe di Savoia, un re di Napoli, una principessa delle Asturie, due regine di Spagna ed il Papa Benedetto XIV. Egli aveva molti ritratti di lui stesso, e tra questi uno ad olio, dipinto dal suo intimo Amiconi, e quello della famosa cantatrice Faustina.

Non ha fondamento l'assertiva da taluni messa innanzi che il padre Martini si fosse accinto a scrivere la sua *Storia della musica* dietro istanze del Farinelli. Il musico strinse amichevoli relazioni col padre Martini allorchè nel 1761 era venuto a stabilirsi in Bologna, ed il primo volume della *Storia* trovavasi pubblicato fin dal 1757. Ciò che è da notarsi si è che il Martini abbia messo a profitto per la continuazione della sua *Storia* una bella raccolta di libri musicali a lui dal Farinelli donata.

Questo celebre artista morì il 15 luglio del 1782, nell'anno settantasettesimo della sua età, ed è stato il più gran cantante dei suoi tempi, tanto per l'arte, quanto per le sue doti personali.

GIOACCHINO CONTI

Gioacchino Conti, soprannominato *Gizziello*, fu uno dei più grandi cantanti del secolo XVIII. Nacque in Arpino nel 1714. Abbiamo dalle nostre tradizioni che in una grave malattia sofferta quando era bambino, fu solo ed unico mezzo per la sua guarigione l'assoggettarlo all'evirazione. Qualcuno ha preteso che la troppa povertà dei suoi parenti gli avesse determinati a speculare sulla mutilazione del proprio figliuolo. Ma qualunque sia stata la vera ragione di atto sì nefando e brutale, pure rare volte esso ha recato tanto felice risultamento per l'arte musicale, quanto nel presente caso. Pare proprio che la Provvidenza avesse voluto, quasi per compensarlo in parte, accordare al disgraziato giovinetto tutte le doti necessarie per farlo divenire un portento: voce dolce, eguale, estesa, intonatissima, insinuante, pura, unita ad espressione naturale e ad un sentimento squisito e profondo del bello. Condotto dai suoi genitori in Napoli all'età di otto anni, fu da essi presentato al loro compatriota Domenico Gizzi, del quale si è già a suo luogo parlato, con la preghiera non solo di prender cura dell'avvenire del loro figliuolo coll'inse-

gnargli l'arte del cantare, ma di ospitarlo ancora, perchè ad essi mancavano i mezzi da mantenerlo in Napoli. Il Gizzi avendo inteso, vide immediatamente qual frutto poteva attendersi da pianta sì prediletta; e perchè uomo di buone viscere, condiscese a riceverlo in sua casa, alimentarlo e provvederlo di tutto il bisognevole. Per sette anni continui, gli prodigò le più affettuose cure, istruendolo nel canto con paterna carità; e quando gli parve provetto abbastanza da poter affrontare il giudizio del pubblico, lo diresse a Roma, e ben raccomandato a personaggi alto locati. Questi lo fecero cantar prima nelle chiese e poi nelle adunanze private, ed in questo primo esperimento riportò successo immenso. Fu allora che, imitando i suoi antecessori *Caffarelli* e *Farinelli*, come tributo di riconoscenza all'impareggiabile suo maestro, decise di farsi chiamare, in vece di Conti, *Gizziello*, nome che portava con orgoglio, e che conservò sempre nell'arte. Negli ultimi mesi del 1732, esordì in Roma nel teatro Tordinona con l'*Artaserse* di Leonardo Vinci (1). Il successo che n'ebbe fu tale, che dallo stesso Caffarelli,

(1) Il Fétis scrisse che Gizziello avesse esordito in Roma prima con la *Didone* e poi con l'*Artaserse* del Vinci; ma noi ci permettiamo

osservare che il Vinci non compose mai una *Didone*.

siccome nella costui biografia abbiamo narrato, fu sommamente applaudito, e la fama lo proclamò in tutta Italia per gran cantante.

Nel 1733 eseguì la medesima opera in Napoli nel teatro S. Bartolomeo, ed ebbe entusiastico incontro. Dopo tre anni partì per Londra, impegnato a cantare in quel teatro, che dirigeva Giorgio Haendel. Fu questo periodo della più accanita rivalità tra il suddetto teatro e l'altro confidato alle cure ed alla direzione di Nicola Porpora, che aveva riuniti insieme nientemeno che Farinelli, la famosa Cozzani e Senesino (1), e che quindi non poteva essere superato dall'altro, sostenuto dal solo genio di Haendel. Ma l'arrivo di Gizziello equilibrò in certo modo le partite, e i due teatri rivali divennero formidabili. Il nuovo venuto grande artista esordì il 5 maggio nell'*Ariodante* di Haendel, ed ebbe colossale successo. Il 12 dello stesso mese cantò nell'*Atalanta*, che lo stesso maestro avea composto pel matrimonio della Principessa di Galles, e per molti anni poi continuò ad essere l'ammirazione degl'inglesi. Ed da osservarsi però che Gizziello seppe trarre immensi vantaggi dalla vicinanza del Farinelli, migliorando

di molto la sua maniera di cantare; tanto che, quando si recò in Lisbona nel 1743, invitato ad esporsi in quel teatro di Corte, la sua riputazione s'ingiganti a tal segno, che al Re di Napoli, Carlo III, venne la felice idea di far produrre nel nuovo teatro di S. Carlo, che pochi anni innanzi avea fatto costruire, i suoi due sudditi divenuti grandi e celebri cantori, e che tanto occupavano di loro il mondo musicale. Perciò fece venire Caffarelli dalla Polonia, ove allora trovavasi, e Gizziello dal Portogallo, e qui riuniti, l'opera nella quale vennero a paragone questi due campioni dell'arte fu l'*Achille in Sciro* (2). Niente può essere paragonato all'effetto sorprendente che Caffarelli produsse nella sua aria di uscita. La Corte e l'intero pubblico si abbandonarono per molti minuti ai più vivi e clamorosi applausi. Gizziello allora si credè perduto, e rimase stordito di quanto avea ascoltato di sorprendente dal suo valoroso rivale, e del quasi delirio che avea eccitato nel pubblico. Ma ripreso il suo spirito, disse a sè stesso: « Implorerò l'assistenza del Cielo, mi armerò di coraggio, e farò il meglio che mi riuscirà possibile ». L'aria che doveva cantare era nello

(1) Il Carpani (lettera 9^a) racconta la seguente avventura:

« Senesino e Farinelli, celebri soprani: erano ambidue in Inghilterra, ma impegnati in due differenti teatri. Cantavano ne' medesimi giorni e non avevano occasione di sentirsi a vicenda. Quando il primo, per delle quistioni avute con Haendel, lasciò il suo teatro ed andò ad arruolarsi in quello diretto dal Porpora, allora fu che si trovarono insieme i due rivali. Senesino doveva rappresentare un tiranno furioso, Farinelli un eroe sventurato e prigioniero; ma questi cantando la prima aria raddolcì talmente l'indurito cuore di quel feroce tiranno, che Senesino, dimenticando il suo carattere, corse a Farinelli e con tutto il cuore abbracciòlo ».

(2) I biografi precedenti, e particolarmente il Fetis, dicono che la musica dell'*Achille in Sciro* fosse del Pergolesi. Ciò non poteva da noi essere accettato, per fondate ragioni. Le opere del Pergolesi sono da tutti conosciute, e fra queste non si è mai saputo che vi fosse

un *Achille in Sciro*. Niuno ne ha parlato, e vi è di più da notare che lo stesso Fetis, quando, secondo il suo solito, colloca in ultimo dell'articolo l'elenco delle opere dell'autore dal quale parla, in quello del Pergolesi non ha per nulla menzionato questo *Achille in Sciro*. Nel tempo di cui trattasi, il dramma in parola era stato posto in musica da due autori, cioè da Domenico Sarro nel 1737 e da Leonardo Leo nel 1739; di modo che di uno di questi due doveva essere la musica nella quale cantavano Caffarelli e Gizziello insieme. Se del primo o del secondo, non possiamo con certezza asserire; ma si deve presumere che fosse piuttosto quella di Leo, perchè, essendo questi in più alta rinomanza di Sarro, doveva la musica di lui meglio convenire per una gara tanto solenne. Allo stesso dramma anche Jommelli e Paisiello hanno apposto la musica; ma il primo lo fece nel 1771 e Paisiello nel tempo che stette in Russia, cioè dal 1776 al 1784, ed in questi anni Gizziello era morto e Caffarelli viveva ritirato dal teatro.

stile patetico, genere che a lui stava meglio di quello di bravura: il suono della sua voce puro e toccante, il finito della sua esecuzione, l'accento tenero, passionato, espressivo, ch'egli seppe insinuare nel proprio canto, e probabilmente la grande emozione che cagionata gli aveva il successo del suo rivale, tutto insomma lo fece salire a tal grado di sublimità, che per primo il re, entusiasmato, dimenticando qualunque etichetta, si levò in piedi a batter le mani a più non posso. Tutta la Corte ed il pubblico stivato in quell'immenso teatro, l'imitarono, e la sala sembrava crollare dagli applausi prolungati, per parte di quella moltitudine divenuta fremente di gioia e di contento. Il verdetto che all'unanimità allora si pronunziò, fu che Caffarelli fosse il più gran cantante nel genere brillante, come Gizziello era nello stile patetico ed espressivo. Nel 1749 questi due grandi virtuosi si trovarono una seconda volta assieme in Ispagna, uniti alla celebre Mingotti; ed il successo che ebbero fu qual si poteva aspettare da questa triade di perfezione. Dopo tre anni,

(1) Mal si avvisò A. Burgh di scrivere (*Anecdotes ar. mus.* p. 169) che Gizziello si trovasse ancora in Lisbona nel 1755, quando avvenne quel terribile tremoto che distrusse la città;

nel 1752, Gizziello ritornò in Lisbona, e sorprese tutti nel *Demofoonte* di David Perez, pei grandi miglioramenti che avea apportati alla sua arte. Il Re di Portogallo lo colmò di ricchezze, e si racconta che, commosso per una *pastorale* che Gizziello eseguiva in una cantata scritta per la nascita di un principe suo figlio, questo generoso monarca gli facesse dono di una gallina e di venti pulcini d'oro d'immenso valore.

Verso la fine dell'anno 1753, l'acclamato artista risolvè di abbandonare il teatro e ritornarsene alla sua città natale. Ivi trascorse tranquillamente alquanti anni (1). Più tardi andò a stabilire il suo soggiorno in Roma; e dopo aver goduto della sua fortuna ed essere stato ammirato, stimato ed elogiato da tutti per le benefiche largizioni che prodigava agli artisti bisognosi, ai poveri ed alle famiglie che nel segreto nascondevano la loro miseria, giovine ancora (non contava che quarantasette anni), morì in quella città il 25 ottobre 1761, compianto da tutti, e lasciando un nome glorioso ed imperituro nell'arte.

e che dopo essere scampato quasi per miracolo, il grande artista, per eccesso di devozione avesse preso la risoluzione di ritirarsi in un monastero, ove sarebbe morto poco tempo dopo.

GIUSEPPE APRILE

Nacque in Martina nelle Puglie il 29 ottobre 1732. Tutte le circostanze relative ai suoi primi anni sono rimaste ignote. Non si conosce nè quando venne in Napoli, nè se fosse evirato per caso fortuito o pel proposito di ricavarne vantaggio. Si ha soltanto dalle nostre tradizioni che giovanissimo fu ammesso nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, e che, dal 1763 in poi, percorse una brillante carriera nei teatri delle principali città d'Italia, di Germania, ed in ultimo nei teatri di Napoli, ove si fermò e prese stanza. Il dottor Burney, che nel 1770 l'intese cantare in questa città, trovò la sua voce flebile ed ineguale; ma erano doti sue eminenti un'intonazione perfettissima, un trillo sorprendente per l'egualianza per la

precisione e pel colorito. Aveva nel suo canto moltissima espressione e sentimento, ed era dotato di gusto squisito. Ebbe la gloria di dar lezione di canto a Cimarosa. Come artista di merito, compose molta musica per camera, che fu pubblicata per le stampe in Germania ed in Londra, con gradimento generale. Oltre a ciò, scrisse una raccolta di pregevoli solfeggi pieni di belle melodie per l'esercizio del canto, che si studiano tuttavia da quei pochi che intendono apprendere il canto con quella purità di scuola che dallo Scarlatti (meno qualche intervallo di transizione) si è serbata fedele sino al Crescentini.

Giuseppe Aprile morì in Martina il 1814.

Composizioni di Giuseppe Aprile esistenti nell'Archivio del Real Collegio di Napoli.

1. Num. 26 duettini per due soprani, alcuni con basso, altri con violini, viole e basso ed altri strumenti.
 2. *Resta ingrata, io parto, addio*, aria per soprano con più strumenti.
 3. *Non so frenare il pianto*, aria idem.
 4. Num. 36 solfeggi per voce di soprano col basso numerato.
-

LUIGI LABLACHE¹

Avvenuta la rivoluzione in Francia al finire del secolo passato, due fratelli Lablache, che avevan perduto il padre ghigliottinato, abbandonando Marsiglia nel 1794, vennero a stabilirsi in Napoli. Appartenevano a famiglia nobile, cui spettava la corona di conte; e perchè arrivati in Napoli intrapresero in società un commercio colle Indie, si è da alcuni creduto che Lablache fosse figlio di negoziante. Del primo dei due fratelli, per nome Nicola, che aveva menata in moglie una signora irlandese, Francesca Bietach, nacque in Napoli, il 6 dicembre dello stesso anno 1794, Luigi Lablache, in una casa sita alla Riviera di Chiaja, e propriamente all'Arco Mirelli. È noto come con la rivoluzione erano stati aboliti in Francia tutti i titoli di nobiltà. Nicola non fu a tempo di rivendicare il suo, perchè morto durante il Terrore. Il nostro Luigi Lablache forse nol fece, perchè era superbo di essersi procacciato un gran nome col suo ingegno e col sommo

suo merito, doti che meglio dei blasoni potevano illustrare la sua famiglia. La Francesca Lablache, che divideva col marito le più esaltate idee liberali, nella proclamazione della Repubblica Napolitana, aveva con molto buon gusto ed artisticamente ricamato una gran bandiera, nel mezzo della quale vi era l'albero della libertà, coronato dal berretto frigio. Questa bandiera venne inaugurata innanzi alla reggia, allora detta dalla rivoluzione *Piazza Nazione* (2); ed in tale solenne circostanza si eseguì l'Inno di cui si è parlato nella biografia di Cimara, composto dal celebre maestro per commissione dei capi della Repubblica partenopea.

Dopo il 13 giugno del 1799, Nicola Lablache, che tanta parte attiva avea preso nella lotta di quella dolorosa giornata, ove fu ferito e creduto o fatto credere per morto, per fuggire i primi furori delle persecuzioni del Cardinal Ruffo, venne da un suo intimo amico nasco-

(1) In questa biografia si trovano riferiti parecchi fatti, diversamente da ciò che in altre vien riportato sul conto di Lablache. Ad evitar ripetizioni inutili, avverto che quanto qui si narra è ricavato da autentiche fonti, poichè risulta dalle tante conversazioni mie familiari col cantante; e come che non tutte le cose potevano esser da me ricordate, ho stimato rivolgermi ad una delle figlie di lui, la signora Francesca Lablache, vedova Thalberg, dimorante in Napoli, che con molta gentilezza si è prestata a favorirmi. Inoltre, parecchie circostanziate notizie

mi furono graziosamente somministrate da altre persone, di gran riguardo, appartenenti alla più alta aristocrazia, molte delle quali ancor viventi. Ed infine avverto essermi altresì giovato di una raccolta di prose e poesie intitolata *Onori alla memoria di Luigi Lablache*, in quella parte che accuratamente scrissero gli egregi cav. Andrea Martinez e comm. Cesare Dalbono.

(2) Questa piazza, dopo il Plebiscito del 21 ottobre 1860, venne dal Municipio di Napoli decretato chiamarsi *Piazza del Plebiscito*.

sto insieme colla moglie, col ballerino Duport e col Cimarosa, sotto il tavolato del Real teatro del Fondo. Trascorsi alquanti giorni, ignorando essi quale fosse lo stato delle cose in Napoli, il Duport, per iscoprire terreno, inconsideratamente pensò arrampicarsi sopra un alto finestrino, che dal palcoscenico di quel teatro guardava la strada sottostante. Fatalissimamente di là precipitò e morì all'istante. I poveri suoi compagni di sventura, atterriti dal funesto avvenimento, pensarono, come momentaneo rimedio, nascondere il morto sotto il palcoscenico; ma dopo cinque giorni, il puzzo del cadavere che cominciava a putrefarsi, era divenuto intollerabile. Si aggiunge a ciò che era finito quel poco di alimento, che con gran rischio e pericolo aveva potuto fornir loro l'amico, senza probabilità di poterlo far nuovamente. Non sapendo trovare altro espediente, stabilirono di presentarsi all'autorità governativa; la quale, in perfetta conoscenza de' loro principii ultraliberali, e di quanto avevano operato nella rivolta per favorire la Repubblica, ordinò che il Cimarosa venisse incarcerato in Castel Nuovo, ed al Lablache, perchè francese, fu inflitta la pena dell'esilio, che non giunse a subire, poichè poco tempo dopo, nel giorno di Natale, mentre stava riunito a pranzo colla famiglia, morì di aneurisma, giovane ancora di anni trentatré. La moglie, trascorso breve tempo, non volendo il governo della *Santa Fede* tener conto che ancor ella era una forestiera, ma solo perchè tutti la conoscevano come autrice della famosa bandiera, fu con la Sanfelice, la Pimentel ed altri trascinata prima per le vie di Napoli, e poscia rinchiusa nel Castello d'Ischia. Come ottenesse la libertà il Cimarosa, si è già detto. La povera vedova di Nicola Lablache, quasi dimenticata nelle sue dure sofferen-

ze, aspettava sempre che la sua sorte fosse decisa, ed eran già trascorsi sei lunghi mesi da che languiva nell'orrida sua prigione. Ma non trovando il severo tribunale di Monte Oliveto nè motivi nè pretesti sufficienti e valevoli per decretare contro di lei la capitale sentenza, ordinò che venisse scarcerata e messa in libertà. Ora ecco per quale incidente fortunato la sua vita fu salva, ed i giudici non ebbero ragione di condannarla. La sua cameriera, vedendo un giorno avvicinarsi alla casa dei suoi padroni, ch'essa custodiva, tutta la sbraglia dei sanfedisti, e pensando che non fosse se non per fare severa perquisizione o saccheggiarla, ebbe la felice ispirazione di buttare nel fuoco quella tale bandiera di cui sopra si è tenuto parola. Così ridotta in cenere, mancò il corpo del delitto; il quale sarebbe stato più che sufficiente a quei giudici inesorabili per condannare la vedova di Nicola Lablache all'estremo supplizio. Il fratello del padre di Luigi Lablache, che non avea preso parte alcuna ai movimenti politici nè alla rivoluzione, profittando del terrorismo che apportarono le armi cardinalizie, raccogliendo tutta la fortuna che i due fratelli avevano in comune, se ne andò in America, e da quel tempo mai più non s'intese parlar di lui, nulla curando di lasciar la povera cognata, il piccolo Luigi e le due sorelline Clelia ed Adelaide nell'estrema miseria. A questa infelice vedova madre non rimase altro scampo per vivere ed alimentare i suoi tre orfanelli, se non di adattarsi a prestar la propria opera, e trovò un posto di governante in casa della Principessa d'Avellino. Venuto a regnare in Napoli Giuseppe Napoleone, tanto il principe che la principessa, in casa della quale trovavasi la vedova Lablache, essendo l'uno ciamberla-

no e l'altra dama di corte, vollero raccomandare al Re la sorte della sventurata famiglia, ed ottennero infatti dalla munificenza del sovrano, nel 1806, come riparazione alle sventure sofferte dal padre di Lablasche, un posto gratuito pel piccolo figlio Luigi nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, ed un altro anche gratuito per la sorellina Adelaide, appena che venne installato nel locale del Gesù Nuovo il Collegio di Musica delle donzelle. L'altra sorella, Clelia, fu collocata in una pensione tedesca, ove la mantenne la prelodata principessa per farla educare a tutte sue spese sino agli anni diciotto. Quindi, ritiratala in casa Avellino, la destinò ad assistere e far da governante ad una delle sue figliuole, che divenne poi la Principessa di Centola, l'attuale Principessa d'Angri, fino a che la Clelia non isposò il Marchese Brayda. La vedova, poi, la Francesca Bietach Lablache, restò in casa Avellino sino al tempo che andò a seconde nozze sposando un napoletano, Carlo Gaudiello, da cui ebbe un figlio nomato Alberto, che morì di diciotto anni; ed ella medesima cessò di vivere circa cinquant'anni or sono.

Ritornando al piccolo Luigi, quantunque egli mostrasse moltissima attitudine per la musica, pure volontà di apprenderla ne aveva ben poca o quasi niuna. Intanto il Giuri, che dirigeva la parte musicale di quel Conservatorio della Pietà, di già dichiarato Collegio Reale di Musica, ingiunse al Lablache d'imparare a sonare il violino. Di molto mala voglia il giovinetto cominciò a studiarlo, ma pure fu forza o necessità ubbidire. Una circostanza al tutto impreveduta lo fece cambiar di strumento, e svelò nello stesso tempo quanta naturale disposizione fosse in lui per la musica. Un

suo compagno di camerata, che in un giorno determinato doveva sonare il controbasso, s'infermò tre giorni prima del concerto. Lablache non aveva sonato mai il controbasso; pure spontaneamente si offrì a sostituire il suo condiscipolo, e tre giorni gli furon più che bastevoli per imparare a ben eseguire la sua parte. Il successo che ottenne gli fece acquistare un tal qual gusto pel nuovo ingrato strumento, che in certo modo era adatto anche al suo fisico, il quale fin d'allora mostrava tendere a divenir grande e corpulento. La sua voce giovanile era di un buon contralto; ma all'età della pubertà, quando la natura opera il cambiamento, obbligato a cantare i soli ed anche nel coro del *Requiem* di Mozart, nell'occasione di un funerale che il Collegio nel 1809 eseguiva nella chiesa dello Spirito Santo per onorar la memoria di Haydn, forzò talmente la sua voce infantile, che nel giorno dell'esecuzione non solo non potè giungere alla fuga finale, ma la voce gli si abbassò in siffatta guisa, da non poter più emettere alcun suono, tanto che venne timore a tutti che avesse interamente perduto l'organo vocale. Consigliato dal vecchio maestro Valente ad un riposo di alquanti mesi, un bel giorno, svegliatosi, avvertì che la sua voce erasi trasformata in un magnifico registro di basso, e dell'estensione, quasi fenomenale in un giovanetto ancora imberbe, di due ottave, cioè dal *mi bemolle*, acuto, che se non più in estensione, in volume si è sempre ingrandito sino al suo ventesimo anno. Dopo tal felice avvenimento, fu adibito alla scuola del Valente, che insegnava il canto nel Collegio, e questi con amorevole cura e con vero interesse cominciò ad istruirlo in quell'arte, secondo l'antico modo

ch'era pure la vera maniera d'insegnare (1).

Trasferito il Collegio della Pietà dei Turchini in S. Sebastiano, fu primo pensiero della sapiente triade, che componeva il giuri dirigente la parte musicale, di ordinare nel novello stabilimento la costruzione di un teatro, indispensabile per l'istruzione degli alunni. Ciò eseguitosi prontamente, la prima opera che venne rappresentata fu *La contadina bizzarra* del maestro Castignace, ed al Lablache venne affidata la parte del bullo napolitano, che disimpegnò con molto successo. Impaziente però il giovinetto di sopportare la disciplina del Collegio, senza consultare se non la sua indole bizzarra e la sua strana maniera di operare, pensò bene di scritturarsi coll'impresario del teatro di Salerno per sonare il contrabasso, con mensuale assegno di ducati quindici, e fuggì dal Collegio all'insaputa dei superiori. Datasene immediatamente contezza all'autorità, fu disposto che immanentemente da Salerno, in mezzo ai gendarmi, l'alunno disertore si restituisse in S. Sebastiano ed il vicerettore del luogo, latore della ministeriale all'Intendente di quella provincia, venne incaricato di andarlo a riprendere, come puntualmente esegui (2). Rientrato in Collegio, per disposizione superiore venne messo agli arresti di un mese, trascorso il qual termine, con no-

vella disposizione venne espulso dalla famiglia, in punizione della commessa mancanza e ad esempio degli altri alunni, acciocchè se guardassero bene nei tempi avvenire di commettere delle *scappatine alla Lablache*, identiche espressioni della ministeriale ed ancora conservasi. Dopo un tale avvenimento, nuovo nei fasti dei passati Conservatori, fu promulgato un Reale Rescritto, col quale era imposto agli impresarii di tutti i teatri del regno di non iscrivere un alunno del Collegio senza prima aver ottenuta la debita facoltà dal Governo del luogo, sanzionata da un beneplacito del Ministero, sotto pena, in caso di contravvenzione, di una multa di duemila ducati e della chiusura del teatro per quindici giorni.

Messo così duramente alla porta, il povero Lablache, sprovvisto di mezzi da vivere e di vestiti, perchè la madre per la ristrettissima sua condizione in nulla poteva soccorrerlo ed a mala pena poteva provvedere a sè stessa, si rivolse agli alunni suoi compagni, che pur molto lo amavano, i quali lo provvidero chi di una e chi di un'altra parte di vestimenti, e tutti poi raggranellarono a modo di questua la tenue somma di ducati cinque, di che gli fecero presente. Colui, che più cooperò al buon successo di questa volontaria sottoscrizione fu, l'alunno amicissimo suo Giovanni Cioffi (3), ancor vivente; il quale di poi lo

(1) Il Lablache raccontava spesso, e particolarmente quando voleva fare gli elogi del suo maestro, come insinuasse oltre le antiche pratiche, il consiglio di *soffeggiare, soffeggiare e sempre soffeggiare*. Ed infatti, sotto la direzione di questo coscienzioso e dotto artista, n'ebbe poi quegli splendidi risultati che or ora vedremo.

(2) Lablache, tutte le volte che veniva in Napoli, recavasi l'indomani in Collegio a visitare per gratitudine, egli così diceva, il vicerettore Perrella, e piacevagli ripetere sempre in presenza degli alunni che gli facevano corona (ed una volta io era fra questi) la storiella di Salerno e de' famosi gendarmi, che gli furon fedeli, se non piacevoli e divertenti compagni di viaggio.

(3) Quando Lablache ritornava in Napoli per riposarsi dopo qualche novello trionfo riportato, primo suo pensiero era di far avvertire l'amico Cioffi del suo arrivo. Questi, che non fu per niente fortunato musicista, e divenuto poi per bisogno copista, si avviticchiava ad esso, e non lo lasciava da mattina a sera, ricevendone poi sempre soccorsi, ed in molte guise. Un giorno, stando insieme, questo tal Cioffi cavò fuori una scatola per prendere tabacco. Lablache gliela chiese, ed avutola, entrò in altra stanza: indi a poco ritornato gliela restituì, avvertendolo di non perderla; ma l'altro nulla comprese e se la rimise in saccoccia. Andato poi via, quando gli venne il desiderio di prendere tabacco, qual non fu la sua sorpresa nell'aprirlo!... trovolla

condusse, espulso com'era dal Collegio, alla locanda detta di *San Camillo*, che tuttora esiste nella via San Bartolomeo. Il Lablache per suo mezzo ottenne da un parente, sedicente impresario del teatrino dei *Pupi*, che trovavasi lì vicino temporaneamente eretto nel refettorio del già Conservatorio della Pietà dei Turchini, di cantare in detto teatrino le opere buffe in dialetto napolitano, e tra l'uno e l'altro atto anche dei pezzi staccati, estranei all'opera che rappresentavasi, e ciò per rendere più svariato e piacevole il divertimento diurno e serale (1). Il modestissimo compenso che ritraeva per tali sue fatiche era di cinque carlini al giorno per le due rappresentazioni, sufficienti, in quel tempo, per pagare l'alloggio ed anche discretamente nutrirsi. La riuscita che ottenne, in questo suo primo esperimento nel teatrino dei *Pupi*, fu sì splendida e clamorosa, che non più la plebe, ma la parte più culta ed intelligente della città accorreva a sentirlo ed ammirarlo, ed il teatrino, stivato sempre di pubblico, era venuto in voga solo per lui. L'impresario dell'altro pur piccolo teatrino, detto di San Carlino, vedendo quale ascendente avesse preso sull'animo del pubblico napolitano il giovinetto Lablache, sicuro di fare un bell'affare ed un buon negozio, lo scritturò nella qualità di buffo napolitano, con lo stipendio relativamente vistosissimo di ottanta ducati al mese, che il Lablache accettò con giubilo e riconoscenza. Contava diciotto anni, quando nel 1812 comparve sulle scene di quel sotterraneo teatrino, dove si rap-

presentavano musiche esclusivamente buffe; ed esordì nell'opera del maestro Palma, *L'erede senza eredità*, come assicura il Cioffi, e non già, come scrisse il Fétis, nella *Molinara*, opera che pure cantò, ma per seconda, nello stesso teatro. Il successo che n'ebbe fu di vero fanatismo, tanto che in tutta Napoli e per lungo tempo non si parlava che di Lablache, della sua stupenda ed ammaliante voce, del suo ingegno artistico: e quasi tutti a coro prognosticavano quel glorioso avvenire che ebbe.

In questo periodo brillante di vero successo, di acclamazioni generali e di quasi delirio del pubblico napolitano, che l'artista avea saputo col suo ingegno affascinare, divenne, inebriato di tanto successo, mattamente innamorato della figlia del celebre attore drammatico Pinotti, che anche con successo recitava al teatro dei Fiorentini. Trascorsi alquanti mesi, la dimandò in isposa e l'ottenne. La Teresa Pinotti, più che graziosa avvenente giovinetta, dotata di spirito, bene educata ed istruita dal valente suo padre, fu di gran giovinetto al giovine sposo, perchè seppe elevarlo a nobili sentimenti, svegliare il suo amor proprio, spronarlo a grandi imprese, e persuaderlo (e qui ebbe qualche resistenza a superare) a lasciar di cantare il dialetto napolitano, pel quale egli mostrava passione, e studiare esclusivamente la lingua italiana, per divenire nell'opera seria cantante drammatico. In una parola, la dolce compagna ch'egli avea scelta per abbellirgli la vita, sublimò il suo spirito, trasformandolo in un

piena di monete d'oro. Io intesi a raccontare con emozione tale aneddoto dal Cioffi, e spesso apparvagli sul volto una lagrima di riconoscenza per colui che era largo sempre a beneficiarlo.

(1) Questi simulacri di teatro rappresentano

parecchie volte (di giorno e di sera), e sono per lo più affollati dall'infima classe della plebe, che, pagando pochi soldi, vi accorre volentiersa a divertirsi e a ridere a crepapelle, perchè le produzioni sono scritte espressamente per ottenere questo scopo.

altro uomo... che poi divenne celebre!

Dopo i grandi successi ottenuti nel piccolo S. Carlino di Napoli, fu scritturato per Messina ed ebbe incontro felicissimo. L'anno dopo venne ricercato dall'impresario del teatro di Palermo, che era un tale Rossi, il quale, in società con Barbaja, conduceva il teatro di quella capitale ed aveva i famosi *giuchi d'azzardo* in Napoli e Sicilia. Esordì in quel teatro Carolino con l'opera di Stefano Pavesi *Ser Marcantonio*, ed il successo fu pari alla grande aspettativa che si aveva di lui. Indi, mettendo in pratica i salutari consigli della moglie, smise di cantare il dialetto napoletano, ed assunse il carattere di primo basso cantante. Nel tempo che si fermò in quella città fu sempre bene accetto, amato e festeggiato.

Lontano dal centro dell'Italia, era poco conosciuto; ma la sua reputazione, ingigantendosi ogni giorno di più, fe' risolvere i direttori dell'imperial teatro alla Scala di scritturarlo. Ivi fecesi da prima sentire nella *Cenerentola* di Rossini, cantando la parte di Dandini, ed ottenne clamoroso incontro, ricevendo i più lusinghieri elogi dagli artisti non solo, ma dai valorosi dilettanti, che molti ne contava in quel tempo la musicale Milano. Non però si lasciava di farglisi osservazioni sul suo modo di pronunziare, che sentiva troppo di dialetto napoletano; e non fu che a stento e a gran fatica, sempre sussidiato dai consigli della moglie e da una ferrea volontà che lo dominava in tutte le difficili imprese, che riuscì a correggersi e a liberarsi a poco a poco dalle pecche che gli si addebitavano, nonchè a farsi più tardi ammirare per la purezza ed eleganza della sua pronunzia. Era l'anno 1821, ed il Mercadante scrisse per Milano la sua *Flisa e Claudio*, nel-

la quale il Lablache si collocò nella sfera di gran cantante, dal gusto squisito, dalla voce potentissima e dal gran sentimento drammatico. Tale meritata rinomanza in poco tempo divulgossi per tutta Europa.

Riunitosi in quel tempo il Congresso di Laybach, per rendere piacevole quel soggiorno agli ospiti coronati, si cercarono i migliori artisti per rappresentare in quel teatro, ed il Lablache fu uno dei primi ad essere invitato. Il successo che ivi ottenne fu veramente entusiastico, ed i sovrani tutti spesso facevano i più lusinghieri rallegramenti al Re di Napoli per avere un suddito di tanto eminente merito e valore come Luigi Lablache. Ferdinando I volle conoscerlo, e lo nominò cantante della sua real camera e cappella. Dopo Laybach, recossi in Torino per cantare in quel Regio teatro, e rappresentò la difficilissima parte di Uberto nell'*Agnese* del maestro Pàer. Gli elogi che gli vennero prodigati furono immensi. In tutta quella stagione cantò altre opere, e sempre con successo crescente. Da Torino si recò a Venezia, ma non si conosce se unicamente per visitarla, oppure per cantarvi; e dopo ritornò a prendere stanza in Milano.

Domenico Barbaja, che non lo perdeva mai di vista, sempre più invaghito del suo fenomenale ingegno, e vedendo il fanatismo che da per tutto destava, volle immediatamente scritturarlo a buone condizioni pel teatro di Porta Carinzia in Vienna, ove l'avevan preceduto l'anno avanti quelle sommità artistiche che venivano dal San Carlo di Napoli, la Colbran, la Comelli, la bella Ekerlin, Nozzari, David, Botticelli e Ambrogli. Ivi giunto nella primavera del 1823, vi si trattenne sino al luglio veggente. Esordì nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini, con la Fodor (*Rosina*), la

Unger (*Berta*), Donzelli (*Lindoro*), Ambrogi (*Don Bartolo*) e de Franco (*Don Basilio*): il successo che ne ottenne fu straordinario, favoloso, ed i Tedeschi lo giudicarono sommo per la bellezza della voce di tempra metallica che lo faceva signoreggiare sulle orchestre, per la verità della sua azione, e per la profonda conoscenza della musica. Per seconda opera, cantò nella *Gazza Ladra*, poi nel *Matrimonio Segreto*, e poi nella *Cenerentola*, nella *Donna del Lago* e nelle *Nozze di Figaro*, e sempre in compagnia di quei famosi rimasti celebri nel campo dell'arte, Fodor, Sontag, Comelli, Unger, Dardanelli, Ekerlin, Nozzari, David, Donzelli, Ambrogi.

Scritturato sempre con lo stesso Barbaja, lasciando Vienna si recò in Napoli per cantare nei Reali teatri, e vi arrivò nell'agosto dello stesso anno, 1823. Appena giunto, vi fece ricercare quel suo camerata ed intimo amico Giovanni Cioffi, e sempre memore delle affettuose cure in altri tempi prodigategli, lo regalò di una ripetizione d'oro con catenella di molta eleganza e valore. Nello stesso mese di agosto, si produsse nel Real teatro del Fondo col suo prediletto *Barbiere*, e gli faceva bella corona la stessa eletta compagnia di Vienna. Egli fu accolto da' Napolitani con tale entusiasmo, e questo così spontaneo, unanime e clamoroso, che si direbbe assai meno del vero volendolo descrivere. Nell'autunno seguente, cantò in S. Carlo nell'opera di Mercadante *Costanza ed Almeriska*; e nell'inverno rappresentò la parte di Assur nella *Semiramide*, eseguita dalla Fodor, dalla Comelli (*Arsace*), dal Ciccimarra (*Idreno*) e dal Benedetti, che rappresentava il sommo sacerdote. Egli si mostrò ammirabile, sorprendente nella parte del protagonista, con

quel pronunziato spavento nel gran finale del *Qual mesto gemito*, e con quella tetra calma nell'adagio del duetto del second'atto *Quella ricordati Notte di morte*. Ivi di tanto in tanto alcuni più risentiti accenti della sua voce manifestamente ti avvertivano che quella non era quiete, ma apparente e simulata serenità nel truce Assur, la quale solo velava e non nascondeva la funestissima trepidazione ed il terrore onde era turbato, commosso ed espugnato il perverso animo dell'uccisore di Nino. Della grande scena del delirio fu detto da quel celebre artista che fu il De Marini, che allora trovavasi scritturato in Napoli al teatro dei Fiorentini: *Non credo che alcun artista drammatico possa meglio eseguirlo*.

Nella gala del 12 gennajo 1824, prese parte nella gran *Cantata* eseguita da tutte le compagnie riunite, che Barbaja volle mostrare in una volta prima di terminare la sua gestione teatrale: la quale finì col sabbato di Passione. Eccone l'esatto elenco:

Prime donne soprani

Signore Fodor Mainvielle, Ferron, Ferlotti, Ekerlin, Dardanelli, Fontemaggi e Canonici.

Prime donne contralti

Signore Comelli e Ceccoli.

Seconde donne

Signore Gorini, Debernardis e Ceccoli.

Tenori

Signori Nozzari, David, Rubini e Ciccimarra.

Baritoni

Signori Botticelli, Bossi e Bolognesi.

Bassi

Signori Lablache, Ambrogi, de Franco e Benedetti.

Vi erano poi otto seconde parti. Questa *Cantata* fu eseguita insieme con un gran ballo, *La Carovana*

del Cairo, con otto coppie celebri danzanti. Oh qual differenza co' tempi presenti !!

Nel corso della quaresima, Lablache rappresentò l'ultima opera in S. Carlo, *Il Sansone* del maestro Basily, ed ebbe buon successo. Nella primavera di questo stesso anno, ritornò in Vienna per la seconda volta. Ivi si fermò sino alla Pasqua del 1825, termine dell'impresa Barbaja in quel teatro, ed ebbe successo, se può dirsi, anche maggiore di quello che ottenuto aveva la prima volta. I Viennesi furono talmente stupefatti di ammirazione per tanto sorprendente merito, che in suo onore fecero coniare una medaglia con la seguente epigrafe: «*Actione Roscio Ioppe cantu, comparandus utriusque, lauro conserta, ambobus major. Viennae, 1825*».

L'inglese M. Glossop, che dopo Barbaja assunse la direzione dei Reali teatri di Napoli, scritturò Lablache, che esordì nell'inverno del 1826. Per la gala poi del 30 maggio cantò nell'opera *Bianca e Gernando* di Bellini, il quale per lui aveva appositamente scritto la parte di Filippo. Egli emerse luminosamente nell'andante della sua aria *Da che tragge i suoi di Carlo sepolto*, composizione originale nella forma e nuova in quel tempo per la declamazione, che l'artista seppe perfettamente interpretare, ritraendone il più grande effetto. Nel terzetto del primo atto e nell'ultima aria finale, si mostrò attore sublime, specialmente nella controscena che faceva con Bianca. Verso la fine del giugno cantò *Il Solitario ed Elodia* di Stefano Pavesi; nella gala del 6 luglio l'opera in un atto di Donizetti *Elvira*, e nell'agosto *L'Ultimo giorno di Pompei*. In quest'opera, una delle più belle se non davvero la più bella per ispirazione del Pacini,

Lablache si mostrò sommo, sostenendo la parte di Sallustio. Quanta dignità, quanto carattere, quanta imponenza in quel personaggio degno proprio della grandiosa Roma! Quale eutusiasmo manifestava, si nella fisionomia che in tutti i movimenti della persona, in mezzo a quel popolo che lo acclama vincitore, pronunziando quelle parole:

Se i Numi fausti sperar mi lice,
Ah! sempre rendano Pompei felice,
Di più quest'anima bramare non sa!

E quanta verità di espressione, di rassegnazione, di sofferenze nel famoso duetto (uno dei più bei pezzi dell'opera) colla moglie Ottavia, quando la voleva trovare innocente! Egli era davvero sublime in quegli affettuosi e patetici momenti. Chi non ebbe la fortuna di vederlo e di sentirlo, è impossibile che possa formarsene un adeguato concetto. Nell'autunnale stagione, cantò *Alahor in Granata* di Donizetti: nel 19 novembre la *Niobe*, e nell'inverno del 1827 l'*Amalizia*, ambedue opere del Pacini, che ebbero il più splendido incontro, e la seconda come ispirazione è una delle più felici di questo fecondo compositore. Nell'ottobre dello stesso anno, cantò *Gli Arabi nelle Gallie* dello stesso maestro, opera scritta per Milano ed eseguita per la prima volta in Napoli; e nel 19 novembre rappresentò, anche del medesimo autore, *Margherita Regina d'Inghilterra*.

Per la gala del 1 gennaio 1828, che fu la prima rappresentazione dell'*Esule di Roma* del Donizetti, egli si mostrò stupendo, inarrivabile nel personaggio di Murena: l'Adelaide Tosi, Bernardo Winter e Benedetti fecero benissimo la cornice del quadro. Questo fu il primo gradino che aprì al maestro di Bergamo le porte del tempio della gloria. Al successo di quest'opera, che, fu veramente splendidissimo, con-

tribù non poco Luigi Lablache, che nel terzetto del primo atto, seppe tanto sublimar la sua parte, da spingere il pubblico più che all'entusiasmo, al delirio. Questo *terzetto*, superiore ad ogni elogio, che sotto tutt'i rapporti è una delle più spontanee ispirazioni del Donizetti, da non dirsi secondo nè al sestetto della *Lucia*, nè al quartetto della *Parisina*, nè al finale del *Poliuto*, nè a quello dell'*Anna Bolena* ecc., non poteva avere più fedele, vero e sapiente interprete di Luigi Lablache. Egli seppe talmente trasfondersi, immedesimarsi nel personaggio del protagonista, e cavarne tanto portentoso effetto, che niuno dopo di lui potè uguagliarlo. Era veramente grande in quei suoi accenti sommessi ed interrotti, con quel volto turbato e contraffatto, quei capelli sconvolti e sollevati sulla fronte, quell'agitata e vacillante destra distesa al tradito Settimio, quel tremito dell'intero corpo: era tale una manifestazione di rimorso, di duolo, di pentimento e di tutta l'affannosa guerra da cui veniva travagliato l'animo del personaggio, che in coloro che quivi l'udirono e il videro, se grande fu la commozione, incancellabile è la ricordanza che ne serbano.

Nel 12 gennaio 1829, cantò *Il Paria* dello stesso Donizetti; e nella quaresima il *Saul* del maestro Vaccaj ed il nuovo *Mosè* di Rossini. Nell'aprile, fu invitato in Parma per l'apertura di quel ducal teatro, e vi esordì nella *Zaira* di Bellini; e quantunque l'opera avesse avuto mediocre successo, pure il Lablache nella parte di Orosmane si mostrò degno dell'alta riputazione che godeva. Dopo la stagione di Parma, ritornò in Napoli, e si ripropose al Real teatro del Fondo nella farsa *Il Giovedì grasso* di Donizetti. Nel 19 agosto, cantò in S. Carlo la *Teresa Navagero* del maestro

Guglielmi; nell'autunno la *Didone Abbandonata* di Mercadante, e poi *L'orfano della Selva* del maestro Carlo Coccia. Nel 19 novembre, cantò *Il Contestabile di Chester* di Pacini. Nel carnevale del 1830, rappresentò al Real teatro del Fondo la farsa *I Pazzi per progetto* del Donizetti, e nella quaresima vegnente *Il Diluvio Universale* dello stesso autore.

Immediatamente dopo, si recò a Parigi, scritturato per cantare al teatro dell'Opera Italiana, ove esordì il 4 novembre, e si fece ammirare come attore per l'ingegno flessibile ch'egli spiegava nello stile buffo e nel serio, e come cantante per la potenza incomparabile del suo organo, per la forza dell'esecuzione, e per la perfezione della sua intelligenza musicale; e veramente fu giudicato gran comico nel Geronimo del *Matrimonio segreto*, nel *Socrate Immaginario*, nella *Serva Padrona*, nel Figaro del *Barbiere* e nel Leporello del *Don Giovanni*; eccellente caricaturista nella *Pruova d'un'opera seria*, nelle *Cantatrici Villane*, e quando rappresentava la parte del *Dandini* o l'altra del *Barone di Monte Fiascone* nella *Cenerentola*. In tutte queste opere, ch'egli eseguì in Parigi nel giro di quasi due anni, ebbe il più splendido successo, e maggiore di tutti gli altri del suo tempo, veniva universalmente proclamato il *Re della scena*.

Ritornato in Napoli nell'estate del 1832, dedicossi allo studio dell'*Anna Bolena*, che si rappresentò nel teatro S. Carlo per la gala del 6 luglio. Nell'autunno, cantò la *Sancia* dello stesso autore e la cantata di Pacini *Il Felice imeneo*. Ai 12 gennajo 1833 cantò nella nuova opera dello stesso Pacini *Gli Elvezzi*; nella quaresima al Real teatro del Fondo in quella del maestro Cordella *Il Marito disperato*;

e nella primavera nel *Guglielmo Tell* di Rossini, che per la prima volta si era dato in Parigi nel 1828. Nel 30 maggio, cantò il *Ferdinando di Valenza*, e poi *L'Assedio di Messina* del Pacini; nell'estate la *Bianca di Belmonte* di Genoves; e nell'autunno la bella opera di Hérold, *Zampa*, al Real teatro del Fondo. Nel 15 gennaio 1834, prese parte alla cantata che il maestro Mandanici scrisse pel S. Carlo nella ricorrenza della gala, e nell'inverno fu protagonista nella nuova opera del Coccia *La Figlia dell'Arciere*. Subentrata l'imprasa della *Società d'industrie e belle arti*, fu scritturato immantinente il Lablache, e comparve nella primavera al Real teatro del Fondo con *L'Elisir d'Amore* di Donizetti. Per la gala del 30 maggio, cantò nei *Normanni a Parigi* del Mercadante, e poi allo stesso S. Carlo nel *Don Giovanni* del Mozart, rappresentando la parte di Leporello con la Ungher (*D. Anna*), la Del Sere (*D. Elvira*), la Tacchinardi Persiani (*Zerlina*), Salvi (*Don Ottavio*), Cresci (*D. Giovanni*) e Costantini (*Masetto*). In tutte le sopraccennate opere ebbe sempre le più lusinghiere ed entusiastiche ovazioni. Era quasi una vera festa di famiglia pel pubblico napoletano il veder Lablache sulle scene di San Carlo o del Fondo. Colla sua sola presenza egli infondeva la gaiezza, il brio, il buon umore, ed elettrizzava i suoi cari compatrioti, che eran felici di trascorrere una piacevole serata ad udirlo, ad ammirarlo, ed applaudirlo sempre.

Desiderato e richiamato in Parigi, vi si recò nello scorcio del 1834, e vi giunse in tempo per cominciare le pruove dei *Puritani* di Bellini, che per lui composta aveva espressamente la parte di Giorgio. Per non ripetere le stesse frasi, non diciamo come anche in

quest'opera e nelle altre susseguenti venisse acclamato e festeggiato: ormai tutti lo sanno. Dopo cantò nel *Marino Faliero* del Donizetti, ed in fine ne *Briganti* di Mercadante: opere scritte appositamente per quel teatro Italiano, e la prima nella stessa stagione; ma che dopo i *Puritani* non ottennero che un successo di semplice stima, quantunque contenessero bellissimo pezzi e magistralmente elaborati.

Dopo trascorso l'inverno a Parigi in mezzo ad ovazioni generali, recossi a Londra per cantare nella stagione estiva. L'entusiasmo che colà produsse fu un vero entusiasmo inglese, che tanto è maggiore in quel popolo, per quanto minore è l'attitudine che possiede per la musica. La sua colossale voce sulle scene di Londra svegliava la naturale freddezza dei figli d'Albione e li entusiasmava. Forse non applaudevano per convincimento, ma per quel profondo rispetto per le arti e per la scienza, che sventuratamente manca a molti altri popoli, a noi per primi. Gl'Italiani applaudono per sentimento e con trasporto, i Francesi per diletto o per moda, i Tedeschi per culto, perchè per loro la musica è una religione; ma gl'Inglesi applaudono perchè si credono nel dovere di applaudire a quello che tutti i pubblici applaudono ed encomiano, perchè non si possa mai dire che un inglese si opponga alla pubblica opinione. Ed a questo proposito non si può fare a meno di ripetere ciò che all'occorrenza spesso, con la sua naturale lepidezza, lo stesso Lablache dilettavasi di narrare: « Gl'Inglesi (è egli che parla), per la maggior parte recandosi in teatro dopo il pranzo, sono piuttosto ilari anzi che no. In generale essi poco amano la musica, e moltissimi non comprendono la lingua italiana: pur nondimeno vogliono l'opera italiana, e

tutti corrono seralmente a popolare la sala di quel teatro. Il motto dell'inimitabile nostro buffo napoletano Casacciello, *che la musica è bella e fa dormire*, trovava spesso la conferma in quei bravi isolani della platea di Londra, che senza volerlo, profondamente si addormivano. Quando io dal palcoscenico avvertiva ch'erano bene assonnati, allora davo fuori *quattro cannonate della mia voce*, e svegliavo tutti. Essi, più sorpresi dal mio *cocione* che dilettrati dal mio canto, mi applaudivano freneticamente, ed il più delle volte con urli da impaurire dimandavano il *bis* del pezzo, che, perchè immersi nel sonno, non avevano punto inteso. Dopo di che, a dire il vero, io cantava di molto buona voglia, perchè vedevo che stavano svegliati a sentirmi». Terminata la stagione teatrale, si recava nei così detti *Festivals* delle grandi città di provincia dei tre regni uniti, e guadagnava somme quasi favolose. Incantata delle pregevoli qualità di questo sommo artista, la regina Vittoria (musicista *hors ligne*) lo invitava nei concerti che dava di giorno, e nelle sue intime serate musicali; anche perchè, prima di ascendere al trono, era stato il suo maestro di canto. Avvenuto il suo matrimonio col Principe Alberto, divenne allieva dell' egregio maestro Michele Costa, come è riferito nella biografia di costui. Per molti anni Lablache passava così le stagioni, nell'estasi inebriante di sempre nuovi e meritati trionfi. L'inverno a Parigi, l'estate in Londra e dall'agosto in poi, che la stagione teatrale terminava in questa città, faceva il giro delle provincie inglesi, ricevendo spontanee ed unanimi acclamazioni da per ogni dove.

Egli fu grande ed ammirevole nell'arte: chè senza mai dare in verun eccesso, fra i giusti e na-

turali limiti di essa spaziandosi e contenendosi, seppe produrre belli e stupendi effetti, riscotendo un numero infinito di applausi e di corone sopra i più grandi teatri musicali di Europa. Fu il vero interprete della musica di Rossini, il più degno suo rappresentante, e fra la natura di questi due grandi e sublimi ingegni, che mai non andranno indivisi, si osserva una notevole contemperanza.

Immenso egli si mostrò nella piccola parte del padre nell'*Otello*, che, espressa da lui, diveniva tanto grande che forse neanche lo stesso Rossini l'aveva così altamente concepita. Nel momento che malediceva la figlia Desdemona, chi non vide e non intese Lablache, non può formarsi un'idea della sua grandezza artistica. Questo gran finale, che può dirsi il finale della maledizione, cantato da lui e dalla Malibran, bastava di per sè solo a dare un'idea adeguata di quel grado di sublimità cui può giungere la musica, quando nella rappresentazione il capolavoro è affidato ad artisti, la cui anima privilegiata sa compenetrarsi del sentimento dell'autore. Nell'opera musicale la rappresentazione è la forma plastica, che deve rivestire non solo il concetto dell'artista creatore, ma, come una seconda veste, ancora la forma musicale; è quindi parte integrante del componimento, il quale sarà tanto più consistente con l'ideale dell'autore, quanto più in ogni sua parte sarà vicino alla perfezione.

Lablache si mostrò sorprendente nell'ultima creazione dei Rossini, il *Guglielmo Tell*, commovendo e scotendo i petti di quanti stavano ad ascoltarlo. Vero più che credibile, l'imperio che sugli astanti esercitava era più che potente, irresistibile. Ne solo questo emanava dall'eloquenza posta nel signi-

ficare le melodie e le locuzioni; ma dal volto, dagli atti e dalle movenze tutte della persona. Egli raggiunse il punto più culminante e perfetto della tragica rappresentazione musicale nel *Guglielmo Tell*; opera in cui tutti gli effetti del poema furono col maggior vigore ed ampiezza ed eccellenza di forma significati; opera in cui le condizioni melodrammatiche ebbero la loro piena esplicazione, quale richieder si poteva da un'arte lirica, siccome la musica veramente ed essenzialmente deve considerarsi, quando non si voglia sconoscercela o falsarla, negando all'ideale sua bellezza, che emerge dall'ideale sostanza di lei, l'indipendente sua qualità e potenza. Per altre opere di anteriore maniera, il Rossini aveva avuto nel Lablache il suo interprete; non l'ebbe in Francia per quelle dell'ultima sua maniera, e ritrovollo solamente allorchè il *Guglielmo Tell*, rappresentato in Italia, ebbe a protagonista il nostro cantore. Valoroso nelle altre musiche sommo si appalesò in questa, dove il duplice affetto con egual forza egli espresse. Da maschia dualità di sentimenti fu ivi compreso, sendochè all'amore della patria sepe con tanta intensità la paterna tenerezza mesceva, che fu capace di ridestare in altrui vivamente queste due diverse passioni che significar doveva. Il suo genio, la sua arte, il suo spontaneo e caldo immaginare, tutto ivi trovò il più gran campo a spaziarsi, ed egli maggiormente ivi sfavillò fra quegli alti concetti e fra quelle fattezze, derivanti dall'intera pienezza dei mezzi molteplici e svariati dell'arte.

Nell'Errico VIII dell'*Anna Bolena* egli mostrava energia di azione e grande intelligenza. Chi non trovava nelle maschie e riposate inflessioni della sua voce e non leggeva nel suo aspetto altero e nella

sua fronte severissima la tenacità immutabile ed il vigor di volontà che si accoppiava alla forza dei succedentisi desiderî del sire inglese?... L'accento della voce e la fiera dignità e maestà della persona egualmente dicevano che colui che si aggirava per la scena era l'ottavo Errico; nè starò a ricordare con quanta grandiosità tonasse la sua voce dal fondo del proscenio, quando, aprendosi le cortine, egli appariva pronunziando le parole: *Destre armate in queste porte, In mia reggia nudi acciar!* ed allorchè con ipocrita tranquillità chiamava testimone l'intero regno dell'infedeltà di Anna Bolena; nè l'accento meraviglioso di quelle altre: *Tace ognuno e ognun tremante ec.*, e l'ironico disprezzo nella stretta del gran terzetto: *Salirà d'Inghilterra sul trono Altra donna più degna d'affetto ec.*, che era cosa pur tanto solenne e degna di eterna ricordanza. Donizetti, parlando della sua *Anna Bolena*, diceva che ove a lui stesso fossero stati concessi i mezzi vocali di Lablache, non era certo se avrebbe potuto aggiungere al pari di lui coll'esecuzione un'altrettante vita al suo componimento. Più che tutto un plauso europeo o mondiale, valeva questa laude dell'illustre maestro di Bergamo!

Grandioso egli era nell'Oroveso della *Norma*, quando mostravasi invaso da quell'energico spirito sacerdotale, coll'ira in cuore di una nazione soggiogata ed oppressa; era immenso quando, in mezzo ai suoi Druidi, intonava l'inno di guerra, e quelle profetiche parole dell'introduzione: *Si, parlerà terribile Da queste querce antiche ec.*; e nella scena finale quando, intenerito dal pianto di lei, perdonava la figlia che tra il terrore e la vergogna confessavagli di esser madre, era allora grande ed ammirabile e trascinava

l'intero pubblico a partecipare della sua emozione. Egli possedeva in grado eminente la potenza del sentimento drammatico, e ciò che a pochi virtuosi privilegiati concesse Iddio, il *grido del cuore!*...

I genii nelle arti non possono mai servir di modello; chi più li comprende meno li imita. Essi concepiscono grandiosamente ed eseguono maravigliosamente. Essi stessi il più delle volte non sanno quello che si fanno, perchè una potenza superiore li guida, li domina, li investe. Essi sublimano la natura, perchè la sollevano a quel beato mondo d'immagini e di effetti, che costituisce l'anima, la fantasia dell'artista. Essi, in quegli stupendi sublimi momenti d'ispirazione, ci rendono gli echi ed i riflessi di una virtù superiore, ch'è qualche cosa che viene dal cielo, e perciò quasi ci trasporta, ci rapisce al di là della terra. Definite s'è impossibile l'entusiasmo, il trasporto dell'arte ed avrete definito il genio, l'opera dell'artista. Badate però che a comprendere i genii val poco la ragione e meno le regole, può molto in vece il cuore e la fantasia; e infine, anzi che discorrere e spiegare, quel che resta a far di meglio si è l'ammirare ed il tacere.

Rossini diceva sempre: « Molti cantanti dei tempi miei furono grandi artisti; altri sono stati sommi, ed anche inimitabili, se vuoi, nelle loro specialità; ma i veri genii non sono che tre: il *Papà Lablache*; il prediletto figlio, il vero *Rubino del canto*, il caro *Don Giovan Battista*; e quell'*enfant gâté* della natura, *Maria Felicita Malibran* (1) ». E Rossini non s'ingannava nei suoi giudizi: egli giudicava da quel grande che era, e dava sempre nel segno.

Ritornando al nostro Lablache,

egli fu sommo per ogni riguardo nell'arte sua. La sua nobile fisionomia, la sua alta statura lo difendevano in certo modo dal difetto della pinguedine. Di tutti i favoriti gli era stata dispensatrice generosa la Provvidenza: voce bella, eguale, estesa, vigorosa, flessibile, capace del pari degli effetti più potenti e più dolci, ingegno e gusto squisitissimi; volto prestante ed esprimente fierezza e pietà, sdegno e amore, perfidia e bontà, e quanti sentimenti diversi ed opposti si volessero. Di più, le qualità del suo spirito, la sua istruzione varia, le sue estese cognizioni nella musica, infine le sue abitudini di una società distinta ed elegante, formavano nella sua persona e nel suo ingegno l'insieme più soddisfacente che si possa incontrare nelle parti ch'egli rappresentava sulla scena. Come uomo era stimabilissimo, della più esatta cognizione nelle sue relazioni sociali, e lo stesso affetto per l'arte e per l'onesto l'attraeva del pari. Egli insomma non era meno considerato nella vita privata, che ammirato nel teatro. Tutti questi naturali doni unico il facevano, ed unico fu; chè la natura non si piace a ripetere certi esseri così fuori dell'ordinario, e, come disse l'Ariosto, non si tosto ne procrea alcuno, ne manda infranta la stampa.

Nel cominciare del 1852, Lablache ricevè invito di recarsi a Pietroburgo per cantare in quell'Imperial Teatro con compensi vistosissimi. I suoi successi nella metropoli di quel vasto impero non furono meno splendidi, brillanti ed entusiastici che quelli ottenuti in Parigi, Londra, Vienna ed in tutte le grandi città d'Italia, ed a preferenza nella diletta Napoli, che egli qual figlio amoroso amava molto, e non si stancava mai di lodare

(1) Era il suo modo di chiamare queste tre perle dell'arte musicale.

anche artisticamente, perchè da per tutto, sempre che presentavasi l'occasione, cantava quelle amene e vaghe nostre canzoni popolari, celebrandola a preferenza con quella non mai abbastanza lodata aria del Fioravanti nella *Camilla*, che comincia colle parole:

Napole 'nche te vevo,
Voglio jetta' no strillo;
No vaso a pezzochillo
Po subeto te do (1).

e che da lui cantata e recitata, era un vero gioiello di eleganza, di grazia, di spirito comico e d'indescrivibile effetto; perchè l'ignegno ed il buon gusto avea a lui la natura donato, e per così dire infuso. La spontanea versatilità per tutti i generi di musica, se rese l'artista ottimo nel melodramma, fu causa che non inferiore si mostrasse nell'opera semiseria e nella buffa. In quest'ultima specialmente ci conviene predicarlo singolare, insuperabile. Piacevoli motti vennero da lui introdotti ed adoperati a proposito, e dove eran voluti e richiesti. Egli considerò e comprese il vero carattere da darsi all'esecuzione di questo genere di componimento, il quale, se racchiude nella parte musicale concetti di gaiezza e di brio, non al certo ha per iscopo principale il ridicolo e le scurrilità de' buffoni. Ascoltaronsi per lui con grazia e leggierità i *parlanti*, ovvero quelle melodie parlanti, se così possono definirsi, mentre l'orchestra discorre

coi suoi motivi. E quando una spontanea e cara cantilena era affidata al suo labbro, da questo graziosamente ed amabilmente discioglievasi; sicchè quella comica rappresentazione egli giammai obbliviava nè obbliar ti faceva. Egli, unito alla celebre Giuditta Pasta ed al genio della Malibran, seppe primo in Italia ben congiungere all'arte del cantore quella dell'attore. Fu inoltre uno de' principali innovatori dell'opera lirica, e porgeva a' suoi uditori inestimabile diletto, e di utile ammaestramento era a chi l'arte professava; in quest'arte fu pari a nessuno! Era un influsso di soavità e di grandezza canora, che dalle rive sebezio alle sponde del Tevere, dell'Arno e del Po mirabilmente si propagava. Tra i moltissimi eminenti pregi suoi, egli declamava i recitativi, e musicalmente declamavali; di talchè cagione di non poca commozione divenivano le sentite note dei recitativi di tante opere, i quali si potrebbero citare a nobile esempio di chi li compose e di chi gli eseguì (1).

Chiunque si farà a leggere le pagine dello Scudo, del Blaze, de Fétis e del Berlioz potrà vedervi nettamente tratteggiata l'indole e le qualità dell'ingegno musicale di Luigi Lablache; del quale, uomo rarissimo, tre cose son quelle che faranno andare il nome alla posterità: la scienza musicale, la versatilità e pieghevolezza del ingegno, la bon-

(1) Che suona in italiano:

Quando ti vedo, Napoli,
Un grido vo' mandar;
Ed un baciozo a pizzico
Ti voglio poi donar!

(1) Un giorno trovandomi a Parigi, fui a visitarlo. Erano le 11 a. m. Il suo domestico, che mi vedeva spesso nella più grande intimità col padrone, m'introdusse senza annunziarmi nel salone, ove trovai Lablache seduto al pianoforte, cantando i *recitativi* del Porpora. Egli nel vedermi disse: « Giungi a tempo, caro Florino; vieni a sentir quali miracoli d'arte producevano que' nostri grandi *maestri*, che

oggi i *Vandoli* della musica profanamente si permettono di chiamar *parrucconi* ». Indi volle ch'io sedessi al pianoforte, e cominciò a cantar quei recitativi, che saranno sempre veri modelli di bon fare e frutti di gran sapere artistico, finchè la musica durerà nel mondo. Sentir Lablache cantare i recitativi di Porpora era qualche cosa di davvero sorprendente, sì per l'accentuazione che dava alla frase musicale, e sì per la forza drammatica e per l'espressione della parola. Egli per la purità della scuola vi trasportava al tempo in cui que' capolavori furono scritti, e con quell'arte che eminentemente possedeva, ve li faceva gustare più che ogni altro pezzo melodico del giorno.

tà del cuore; tre qualità che tutte insieme cooperarono a renderlo ol-tremodo caro a tutti e festeggiato da ogni ordine di persone, dal po-polo alla Corte.

Lablache avea acquistata una pia-vevolissima casa di campagna a *Maison Lafitte* presso Parigi, ed ivi gustava deliziosamente i pochi momenti di riposo che liberi gli lasciavano le fatiche del teatro. Nel 1856, la sua salute cominciò ad alterarsi, e nella primavera dell'anno appresso dovette recarsi a cercare qualche sollievo nelle acque di Kissingen in Baviera. L'Imperator delle Russie Alessandro II, che colà trovavasi, nominò Lablache cantante della sua camera, e gli fece rimettere col diploma una grande e bella medaglia d'oro con l'effigie di questo principe, che con un nastro azzurro (che non era il Cordone dell'ordine di S. Andrea, come scrisse il Fétis), poteva portare appesa al collo. Quando il sommo artista, sgomentato dall'idea della sua prossima fine, ricevè questo presente, selamò con l'accento della più cupa tristezza: « *Cela servira à décorer mon cercueil!* » E quando un giorno, arrivato in Napoli, e ch'io fui a visitarlo, volle farmi vedere l'onorificenza imperiale, ei mi ripeté le medesime tristissime parole, ma accompagnate da qualche lagrima, che rendeva veramente magica ed imponente quella sua patriarcale figura. Di ritorno nella sua possessione di *Maison Lafitte*, vi passò i primi giorni di agosto; ma il 18 di quel mese stesso, consigliato dai medici ad abbandonar quel sito, partì subito alla volta di Napoli, per recarsi a sperimentar l'influenza dell'aria balsamica, in quell'amena ed incantata sua villa a Posilipo. Però invece di trovare colà le migliori sperate, l'aria troppo viva del mare l'obbligò a lasciare subito quel luogo per

rientrare in quella Napoli, dalla quale avea quasi sempre vissuto lontano, e dove era venuto solo per morire. Disgraziatamente il male faceva ogni giorno progressi rapidissimi. Lablache comprese che tutto era finito per lui, e dimandò i soccorsi della religione. Questi gli vennero amministrati da un suo strettissimo amico, uno dei suoi antichi compagni di arte, il quale aveva abbandonato le scene, ove nomavasi Domenico Winter, per l'altare, entrando nell'ordine dei Domenicani, dove riprese il nome dell'illustre sua famiglia Calvari. Era davvero commovente il veder que' due teneri amici in quell'ora solenne di un'eterna separazione, in quell'addio supremo, in cui l'uno faceva sforzi di coraggio per darne allo sconfortato agonizzante, che, pur fissandolo negli occhi coll'ansia della speranza, pareva attendere dai labbri suoi il segno infallibile dell'eterna salvezza. Che gara di mistici affetti, che reciproca desolazione, che straziante scena! Essi, superiori e più grandi assai del destino che li separava per sempre, stringendosi le mani, erano divenuti immobili, sofferenti e rassegnati. Non è forse l'ultimo conforto della vita spirar tra le braccia di un caro e leale amico?...

Giorno di lutto per Napoli, per l'Italia tutta, per l'Europa fu il 12 geannajo 1858, ultimo della vita di Luigi Lablache. I funerali furono moralmente ed artisticamente sontuosissimi. Tutti i musicisti di qualunque sfera, i poeti, gli uomini di lettere, tutti gli artisti delle diverse branche, gli amici, una schiera di giovani in deputazione rappresentanti il Collegio di Musica coi professori insegnanti e col Mercadante alla testa, ed il popolo stivato in folla, tenevano dietro al carro funebre; che, nel più profondo e luttuoso silenzio, percorrendo la

via Toledo, andava a depositarne la salma al Camposanto, donde più tardi doveva essere trasportata in Francia e seppellita a *Maison Lafitte*, accanto al sepolcro della sua diletta consorte; dove aveva mostrato desiderio di dormire il sonno dell'eternità.

Amoroso marito e padre, amò teneramente la famiglia, la quale gli faceva spesso una bella e numerosa corona. Amò i concittadini, che, incontrandolo sulle sponde della Senna o del Tamigi, non lo trovarono mai trasformato e camuffato di animo e di maniere. Amò principalmente i cultori delle belle arti, ai quali non vennero mai meno i suoi consigli. Nè fu negata giammai, in aiuto della sventura o dell'indigenza, una parte delle sue ricchezze, e più grande assai di quello che si suole attendere dalla carità di un privato; oltrechè la stessa beneficenza si vedeva in lui di quella forma che non rende grave il beneficio, ma forma uno scambio di amore fra colui che riceve e colui che dona. Quella schiettezza di modi, quella vivacità che ride in tutti i volti di questo mezzogiorno d'Italia, non l'abbandonarono mai, sebbene vivesse tanto tempo lontano da Napoli. Tra le glorie e le ricchezze modesto, fu con gli amici affettuoso e con tutti cortese. Questo che finora si è detto di Luigi Lablache non è stato forse quanto si dovrebbe, nè questi encomii renduti alla sua memoria sono maggiori del merito dell'artista. Non mancherà forse chi per contrario li giudicherà esagerati, massimamente fra coloro i quali vogliono che questo soverchio amor delle arti abbia fatto nocimento all'Italia, la quale, dicono, se dovesse morire, morrebbe di vanità artistica. Noi non vogliamo in sulla fine rattristare per nuove ragioni il nostro scritto; ma diciamo solamente che l'amor delle belle

arti, se non fosse connaturale all'Italia, sarebbe un debito sacro. Le belle arti sono per essa le sole che, attraverso le vicende di una vita agitata, ne hanno annunziato sempre le pulsazioni del cuore, hanno rivelato i misteri di una vita che non si è spenta e non si spegnerà così presto. E pure, chi crederebbe che, nella tanto vantata e poca di progresso, quelle che in essa oggi meno si hanno a cuore, si coltivano meno e pochissimo si apprezzano da coloro che siedono alla somma delle cose, sono le arti belle?... Si predica da ogni parte che l'Italia per reggersi, per riuscir grande, stimata, apprezzata, non ha bisogno di compositori di musica, di cantanti, di poeti, di ballerini, di scultori, di architetti: insomma di quella falange di cultori di quell'eterno bello, che fu pure il patrimonio de' Greci, i quali lo tramandarono sino a noi, e che ogni gran nazione sarebbe altera di averlo a suo maggiore ornamento e splendore... ma invece ha mestieri di soldati, di cavalli, di armi di precisione, di fucili ad ago, di *chassepot*, di cannoni di ogni sorta, ecc. Ma, con buona pace di questi declamatori, la civiltà non è mica la forza brutta e i suoi più o meno brutali trovati; e, sempre con buona pace di questi signori, ciò che altri chiama nei tempi attuali *progresso e civiltà*, a noi pare un ritorno alla barbarie, visto se non altro il disprezzo che molti ostentano per le arti, le quali saranno sempre, in qualunque condizione di uomini e di tempi, il più bel fiore della civiltà di un popolo. Sarà che, innamorati troppo dell'arte, e ad oltranza poi della Scuola Musicale di Napoli (di che tempo fa un celebre artista ce ne faceva amichevole rimprovero, e non è molto un gran personaggio alto locato, dirigendoci parole d'incoraggiamento

pel presente libro, non mancò di farci gli stessi appunti), sarà, dicevamo, che pensiam forse un po' all'antica: avremo torto, può darsi, ma... continueremo a pensare nella stessa maniera. È il portato delle nostre inalterabili credenze.

Tornando al Lablache e per conchiudere, ripetiamo che egli ebbe due sorelle. La seconda, educata nel già Collegio di Musica delle donzelle, nell'edifizio del Gesù Nuovo, scelse più tardi il velo di religiosa, e consigliata dal rettore del Collegio di quel tempo, Gennaro Lambiase, che aveva una sua parente monaca in Sessa, a recarsi colà piuttosto che in altro monastero per fare il suo noviziato, volenterosamente vi accondiscese, e dopo un anno la sua professione solennizzavasi colà ancora. Io conobbi da vicino quest'amabile e cara giovinetta, piena di vita, di spirito, istruita, alta della statura, snella della persona, di color piuttosto bruno e con due lucentissime stelle, ch'erano i suoi begli occhi, e per di più con una voce piena di soavità, di unzione, di sentimento e di purità di espressione, che cantava come meglio non si poteva cantare... era al suo ventesimo anno! Invitato, io mi recai in Sessa, in compagnia del rettore Lambiase, per assistere alla sua professione. E vidi recidere i suoi lunghi e neri capelli: tutti piangemmo a quella tenerissima e quasi lugubre funzione: ella sola rimase imperterrita, immobile. Mostrava essere contenta, ma però era visibilmente commossa. Chi poteva leggere nel suo cuore?... Da quel momento che si dedicò all'altare, la sua bella, commovente e patetica voce non più alle profane musiche, ma alle salmodie della Chiesa fu dedicata, ed i giorni ch'essa cantava, tutta la città di Sessa accorreva al monastero per sentirla ed ammirarla.

Dopo breve periodo di tempo, fu nominata dal Capitolo e dal voto unanime di quella comunità religiosa Abbadessa del luogo. Era divenuta tutto in quel santuario della preghiera: ogni cosa dipendeva dai cenni suoi, dalla sua suprema volontà. E non solo dominava nel convento, ma avea grandissimo ascendente su tutta la città di Sessa, tanto che, niuno eccettuato, tutti l'amavano, la rispettavano, e la consultavano nei loro bisogni. Dopo la morte del fratello, ch'ella amava moltissimo, ed il quale, ogni volta che recavasi in Napoli, non mancava mai di visitarla e di passare in Sessa qualche giorno, io non ebbi più sue nuove. Che Dio l'abbia resa felice!

Luigi Lablache ebbe tredici figliuoli, sette maschi e sei femmine: otto solo ne rimasero per molto tempo vivi. Quei che restano si chiamano Federico, Francesca (madama Thalberg), Nicola, Errico, Domenico, Maria (la signora Baronessa De Caters).

Pochi giorni prima della morte essendomi recato a visitarlo, lo trovai rassegnatissimo alla sua prosima fine, e ricordo queste parole che mi disse molto commosso e cogli occhi pregni di lagrime: « Il cielo mi ha donato numerosa famiglia, ed io fui sempre felice quando mi trovavo nel suo seno. Perduta la consorte, cominciò a mostrarsi di traverso la mia buona stella... Ora la morte mi sarebbe assai men dura e meno amara, se potessi in una sola volta benedire insieme colla mia Francesca tutti gli altri miei figli e dar loro l'eterno addio... Tanta gioja non mi è concessa... rassegniamoci!! » Tristissime vicende della vita!

Ebbe Luigi Lablache onorificenze e diplomi da quasi tutte le accademie musicali di Europa, come socio ordinario, onorario o corrispon-

dente. Si ha di lui un *Metodo di canto*. Non io, che potrei essere sospetto non ostante l'alta stima che aveva pel celebre artista e per l'incomparabile amico, ma il Fétis scrive così: « *Cet ouvrage ne répond pas à ce qu'on pouvait attendre de l'habileté et de l'expérience de l'auteur* ». E questa opinione non molto favorevole del Fétis, che sarebbe un *punto nero* nella gloriosa carriera dell'artista, viene in certo modo giustificata, dal perchè quando comparve alla luce un tal Metodo di canto, corse la voce che fosse parto di altro maestro, il quale avea pregato il Lablache di accettarlo come suo e pubblicarlo sotto il suo nome, per accreditar l'opera e renderla vendibile, facendola divenir popolare sotto l'egida del nome del grande artista. Non

certo per vanità o per mal intesa ambizione di farsi credere autore, ma per bontà di cuore e per rendersi, anche prestando il suo nome, utile a chi forse aveva bisogno allora di trar profitto dal suo qualunque lavoro, vi accondiscese il Lablache. Nel fatto poi l'opera ebbe poca voga, e venne giudicata dai sapienti dell'arte siccome meritava, e forse anche con qualche severità. Il nome del vero autore restò ignoto, ed il Metodo continua a portare il nome di Luigi Lablache: condiscendenze simili, che bisognerebbe evitare, sono sempre nocivi all'arte.

Concludiamo questa notizia con la bella epigrafe che il ch. Michele Baldacchini dettò pel celebre artista :

LUIGI LABLACHE
 SOMMO NELL'ARTE DEL CANTO
 E NELLE SCENICHE IMITAZIONI
 DELIZIÒ CON LA SUA VOCE
 L'EUROPA
 INTERPETRANDO EGREGIAMENTE I MODI
 DE' SOLENNI MAESTRI
 E DILATANDO IN PIÙ AMPIO GIRO
 LA GLORIA MUSICALE D'ITALIA
 AGGIRANTESI NELLE CORTI
 E NELLE AULE DE' GRANDI
 FU DE' MISERI SOCCORITORE PIETOSO
 CARO A' PARENTI E AGLI AMICI
 D'INDOLE CONVERSEVOLE
 BEL PARLATORE
 MORTO DI SETTANTADUE ANNI
 LA SUA PERDITA FU REPUTATA
 ACERBA
 PER L'ARTE IRREPARABILE
 DA TUTTI COMPIANTA
 SPARGETE DI FIORI IL TUMOLO
 DELL'OTTIMO ARTISTA
 BENEFICO

APPENDICE

alla precedente biografia.

Parecchi e svariati aneddoti avrei dovuto riferire nella biografia del Lablache; ma non potendone con esattezza precisare le varie epoche, reputo espediente migliore qui riportare insieme riuniti quelli che offrono maggiori singolarità e destano un qualche interesse.

I.

Incontro di Luigi Lablache con Giuseppe Napoleone.

Lablache raccontava spesso che in uno dei suoi viaggi, invitato un giorno a pranzo da un alto personaggio (di cui ora non ricordo il nome), si trovò commensale con Giuseppe Bonaparte, esule in quel momento, dopo aver seduto sopra i troni di Napoli e di Spagna. Presentato a costui dal padron di casa, com'è di costumanza, il decaduto Re gli prodigò i più lusinghieri elogi pel suo straordinario ingegno, che tanto celebre l'avea reso. Il Lablache, tutto umile e visibilmente commosso, modestamente così risposegli: Debbo alla M. V., o Sire, ed al vostro ben formato cuore quel poco che io sono, ed il posto che occupo nell'arte musicale. Il Principe, sorpreso, ne chiese la spiegazione, e l'altro brevemente esposegli quanto era avvenuto di triste nella sua famiglia, e come avesse ottenuto un posto gratuito dal già re di Napoli nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, ov'ebbe agio di studiare profondamente la musica e divenire quale ora il mondo lo stimava. Ricordò pure al Principe come una simile grazia fosse stata da lui concessa alla sua orfana sorellina, Adelaide, nel Collegio di Musica delle Donzelle, e finì col dire come i Lablache sentivano con solo il dovere, ma altresì il bisogno di conservare eterna gratitudine alla famiglia dei Bonaparte. Giuseppe se ne compiacque moltissimo, e levatosi dal suo posto, andò incontro all'artista per istringergli la mano, aggiungendo: « Vi ringrazio di avermi rammentato che, nel mio breve regno a Napoli, abbia potuto contribuire ad arricchire la gloria di quel paese, che nei suoi fasti scriverà certamente il nome *Luigi Lablache* ». Tratto sì delicato del principe venne encomiato ed elogiato dalla scelta compagnia colà radunata, e passato poi nel dominio del pubblico, fu da tutti applaudito.

II.

Le Tabacchiere.

Luigi Lablache aveva, come tutti sapevano, una passione per le tabacchiere così smodata, che poteva chiamarsi una mania. Tra le molte ricevute in dono da sovrani, da altissimi personaggi e dagli amici, nonchè comprate da lui, vi era la ricchissima che ultima acquistò in Russia del valore di quindicimila franchi, e con questa ne aveva portata la cifra al numero di trecentosessantasei, quanti sono i giorni dell'anno bisestile, sicchè si diletta di usarne una per giorno. Tra le sue piacevoli occupazioni, vi era quella di mostrare quell'unica e famosa raccolta agli amici che andavano a visitarlo, non lasciando, con quell'amena facilità di parlare che tanto lo distingueva, di fare i debiti commenti sulla provenienza e valore delle medesime, e conchiudeva col dire che le più ricche le aveva destinate per servirsene nei giorni più solenni dell'anno, nelle gale dei sovrani che glielie avevan donate e nelle feste di sua famiglia. Questa celebre, svariata e bizzarra collezione fu venduta dopo la sua morte, perchè molti erano gli eredi, e niun di essi voleva accettarla, per non tenere un capitale morto ed infruttuoso. Ma i suoi figli ne conservano molte e delle più belle, e come oggetti d'arte e come cara ricordanza dell'amato lor genitore.

III.

Il Cieco sonator di violino.

La graziosissima leggenda, che un tempo riportarono molti giornali, e che ancora da tutti si racconta, è la seguente. Sebbene noi non ne garantiamo l'autenticità, pure, trovandola consentanea alla natura di Lablache, alla sua indole benevola, alle sue tendenze a soccorrere i bisognosi, crediamo che, quantunque potesse non essere accaduta, poteva benissimo esserlo stato, tenendo presente l'uomo a cui si vuole addebitarla, filantropo, compassionevole e dotato dalla natura del più buon cuore del mondo. Ecco l'aneddoto. In una delle volte nella quali il Lablache trovavasi a Parigi, accadde un giorno che, traversando una via, vide, guidato da una cenciosa bambina, un povero vecchio cieco, che si affaticava a strimpellare sul violino aspri accordi, note male intonate, mal connesse tra loro, ed eseguite il più malamente che immaginar si possa, cantando in pari tempo con quella voce che avea, tanto per guadagnare qualche danaro da sostenere la vita. Cessata la canzone e girato il cappello per la cerca, vide, secondo il solito, quasi tutto l'uditorio dileguare, e non raccogliere che appena qualche soldo. Allora Lablache, impietosito dal miserando stato che appariva dal volto e dalle vestimenta di quel povero uomo, mosso da compassione e da quell'istinto benefico che non lo abbandonava mai, si accosta al cieco, gli prende il violino di mano e si pone in quello stesso posto a sonare. Chi non conosceva Lablache a Parigi? Allora l'uditorio cambiò di aspetto. La folla della gente, anche delle persone di riguardo, in un momento si stivò attorno a lui,

tutti dimandandosi a vicenda: È Lablache che suona? Questa voce come una scintilla elettrica si sparse per le vie adiacenti. Le carrozze l'una dopo l'altra si fermavano, tanto che ostruivano le quattro vie, che in quel sito s'incrocicchiano, di guisa che il transito si rese impossibile. Lablache, quando vide il pubblico cresciuto a dismisura, cominciò a cantare delle canzoni napoletane; allora gli evviva, gli applausi, le festevoli grida andarono alle stelle. Egli, tutto commosso, tolse il cappello al cieco, cominciando a girare intorno per la cerca, dimandando con cortesi e dignitosi modi un soccorso per quel povero infelice. Non vi fu un solo, tra tanta moltitudine di gente, che si mostrasse restio a quel grazioso invito: tutti versarono nel cappello del povero una moneta. L'introito fu vistosissimo, ed i giornali del tempo dissero che la cifra ammontasse a parecchie centinaia di franchi. Il misero cieco stempravasi in lagrime, benedicendo il suo benefattore, il suo angelo tutelare. Il pubblico, soddisfatto di quella patetica ed interessante scena, applaudiva l'eroe che l'avea sì bene rappresentata; e Lablache, dopo aver restituito al cieco il cappello ricco dell'ubertosa carità che chi sa quanti giorni di buona vita gli procacciava, con quella sua faccia gioviale, col sorriso sulle labbra, con la soddisfazione nel cuore, contento e felice di aver bene adoperato il suo tempo a vantaggio del misero cieco che affidò alla tutela di onesti vicini, se la svignò, per dar fine alle ovazioni, che divenivano sempre più clamorose e crescenti.

Quest'avventura fu, in bellissime ottave vernacole napoletane, descritta dal nostro lepido poeta Giulio Genoino, sotto il titolo: *Ottavario ncopa a na caretà pe mmuseca*; e stampata nel *Polioramo Pittoresco*, anno I, con l'analogia figura.

IV.

Le Camelie di D. Pasquale.

Quando, nel 1844, rappresentossi per la prima volta a Parigi una delle tante perle del dovizioso scrigno donizettiano, il *Don Pasquale*, il Lablache, col *new-market*, co' capelli biondi, con gli stivali inverniciati, con una camelia all'occhiello della bottoniera, con quel suo spirito e quella voce, udì gridi di evviva usciti da leggiadre bocche, vide candide mani fargli plauso. Le più belle signore poi disputavansi fra loro il piacere di provvedere d'una camelia l'occhiello della bottoniera del grande artista.

Una sera fra le altre, fecesi innanzi al portiere del teatro Italiano un uomo assai bene in arnese, e consegnò per D. Pasquale una scatola, assicurata all'estremità con sigilli a ceralacca, rappresentanti una camelia sormontata da una corona comitale. Il Lablache aperse la scatola con tanto gusto disposta, e videvi una camelia messa con molto garbo sopra un letto di bambagia. Era quel fiore di straordinaria bellezza: stava sostituito al gambo vero uno artificiale, ed era di squisito lavorio di oro; le foglie erano di velluto, ma imitate così bene, che l'arte avanzava la natura. Da quella sera in poi sempre fugli inviata una camelia affatto simile. Persistenza amabile cotanto doveva naturalmente eccitare la curiosità del Lablache. Affaccendato a chiarire la verità, munissi d'un oc-

chialeto, e il pubblico se la godeva, senza che nessuno avesse pensato esser quell'occhialeto un espediente di D. Pasquale per iscoprire la sconosciuta, che inviava con tanta assiduità il prezioso fiore.

Il numero quindici dei primi palchetti ospitava ogni sera una giovane signora da' capelli biondi inanellati, dagli occhi cerulei, sempre vestita di bianco. A furia di volersi persuadere che i fiori provenivano da quella giovane signora, D. Pasquale se ne persuase compiutamente, comunque cercasse indarno, nel mazzolino che la bellissima donna depositava sul parapetto del palco, una parente della camelia quasi favolosa, battezzata da' botanici per la *Grande Federica*, che egli riceveva ogni sera. Il mazzolino de' fiori favoriti alla signora bionda era sempre composto di rose e di violette di aurora.

Tentò D. Pasquale allora di far parlare quel messo che presentavagli il dono; ma ogni sera vedeva un nuovo inviato, il quale, alle insidiatrici sue domande, rispondeva con un'ingenua ignoranza.

Una sera D. Pasquale presentossi sulla scena senza il solito fiore: tutti si accorsero dalla sua preoccupazione com'ei corresse inutilmente dietro a qualche apparenza di gaiezza. L'attribuirono alla perdita della decorazione fiorita, e parteciparono alla mestizia di D. Pasquale. Ma la scena dovea complicarsi ancor di più. Quando uscì sul proscenio Ernesto, nipote di D. Pasquale, fece vedere alla bottoniera del proprio abito la camelia, che abitualmente ornava il *new-market* dello zio. Stava per mancare a D. Pasquale la voce, ma il cielo non consentì che sì brutto accidente conturbasse la carriera all'egregio cantante. Nonostante la sua emozione, D. Pasquale trovò note potenti e deliziose. Andava intanto interrogando con gli occhi Ernesto, promettendosi forse di provocarlo più tardi.

Rientrati gli artisti nelle quinte, il vecchio dimanda con vivacità la sua camelia.—La vostra camelia, risponde il maligno tenore, è mia. La vostra bella incognita ha finalmente fatto giustizia ai tenori, e n'era ormai tempo, perocchè eravamo già caduti in discredito, grazia alla preferenza pe' bassi. Ecco la scatola consacrata, ed eccovi il mio nome scritto dalla mano medesima che un dì scriveva il vostro.

D. Pasquale era rimasto mutolo, annichilito alla vista del nome del suo rivale; ma Ernesto, temendo qualche geloso dissidio fra loro due, tolse il fiore dal proprio occhiello, poselo in quello dell'amico e disparve.

D. Pasquale frattanto tornò fuori. Sorpresa novella del pubblico!—Egli avea riconquistata la sua preziosa camelia, e questa circostanza die' subito vita ad un mondo di chiacchiere.

Ecco come andava la cosa.

La contessa M. avea un affetto particolare pel più *grosso* ingegno del teatro Italiano. In contrassegno della sua ammirazione segreta, divisò d'invargli ogni sera un fiore, compimento obbligato d'una parte ch'egli rappresentava sì bene. Per le prime sette rappresentazioni, la camelia gli fu religiosamente consegnata; ma nell'ottava era passata su altro abito. Dovrassi accusare la contessa d'incostanza? Tutto al contrario. La camelia in quistione era ogni sera affidata ad una cameriera, brunetta assai sveglia, la quale incaricavasi di trovare un messaggero o abbastanza sciocco o abbastanza fedele per conservare l'importante segreto. Una sera però alla cameriera parve che la contessa avesse già fatto abbastanza per D. Pasquale, e che fosse ingiusta a riguardo di Ernesto. La brunetta vi-

vace e stordita frequentava il teatro Italiano con assiduità pari a quella della sua padrona, stando per altro più in alto di lei, e il bellissimo Ernesto facevale girare il capo. Senza farne parola con chicchessia, sostitui il nome di Ernesto a quello di D. Pasquale, e così quegli ricevette la scatola, e si fe' bello della camelia destinata per l'altro.

V.

L'udienza reale a Capodimonte.

Figuriamoci in una reggia, anzi nella più adorna e dorata stanza, tutta capilavori d'arte, specchi e bagliori, un sovrano in carne ed ossa, che degnisi di giorno ricevere ad una ad una, o poche accette visite previamente autorizzate, o suppliche recate dal petente in persona. Nè sarà difficile ideare la scena in che l'aneddoto si svolge, poichè eccoci verso il 1834 al palazzo reale di Capodimonte. Ferdinando II vi dà udienza, ed uno dei suoi preferiti scarozza ne' vestiboli, munito di speciale invito assai lusinghiero. Gli è il nostro Luigi Lablache, che il re delle Due Sicilie notoriamente prediligeva, e col quale dilettavasi anzi di conversare amenamente, e in vernacolo alle volte.

Giunto nell'anticamera, Lablache si avvede che moltissimi sono gli eletti e che molti lo han preceduto: egli prova come un disinganno, e a malincuore rassegnasi, pensando all'inevitabile perdita di tempo, e sta fermo in piedi presso la porta che mette negli appartamenti, e novera quanti sieno i più fortunati, ai quali, perchè iscritti prima di lui con numero d'ordine dall'usciera maggiore, sarà dato accesso con precedenza. Preoccupato, insomma, se non anco momentaneamente nervoso, non osserva nemmeno se coloro appunto cui guarda egli così accigliato e sopra pensiero, stieno o no a capo scoperto.

Ma l'usciera maggiore, che ben sapea chi potesse meritare un turno di favore e meglio fosse nelle simpatie di Ferdinando, aveva in quel mentre presi ordini speciali, sicchè l'aspettativa del nostro eroe fu tutt'altro che lunga. A un tratto schiudesi la porta, e l'usciera maggiore, invertendo l'ordine degli iscritti, chiama ad alta voce: « Il signor Luigi Lablache! »

Sorpreso questi dell'onore grande, e serenatosi in volto come può nella fretta, e composta ad aulico sorriso la bocca, stende la mano alla sedia più vicina, dà di piglio al cappello che su questa era posato, e s'avvia; e, oltrepassato l'uscio, che gli è tosto serrato alle spalle da' lacchè di servizio, presentasi, inchinando il re.

Ohimè! Al solo vedere l'impareggiato artista, come mai corrispose il re a questo saluto rispettosissimo? Con un'immensa, lunga, omerica risata... Povero Lablache! Che gli era dunque accaduto? E perchè sì mortificante accoglienza?

Riuscendogli inesplicabile a bella prima quello scroscio d'ilarità, data isofatto una furtiva sbirciata ad uno degli specchi, Lablache si accorge d'una fatalità che quando gli si accordava il passo lo ha incolto, facendolo reo della più flagrante lesa etichetta... sul capo Lablache aveva il proprio cappello, che non avea pensato a togliersi in anticamera, e in mano recava un altro cappello, inconsapevolmente sottratto ad uno qualsiasi dei privilegiati, che erano ammessi in quel giorno all'udienza.

— « Scusi, Maestà (dice allora Lablache, inchinandosi più di prima, e mostrando questa volta in ciascuna delle sue mani un cappello, con un ineffabile sorriso, che aveva insieme un non so che d'ameno e di contrito), scusi, se può: troppo poca testa, per due cappelli!... »

VI.

Lablache scambiato per un celebre nano.

Chi non ricorda o non ha inteso a parlare del minuscolo nano di America, Tom Pouce, che viaggiava anni or sono le città grandi e visitava le corti sovrane d'Europa? Abitava egli in Parigi al tempo del fatterello che qui riferiamo, via Taitbout num. 16, 1° piano, e vi dava di sé, ne' teatri e nelle aule, affollatissime *esibizioni*. Il 2° piano della casa medesima era occupato da Luigi Lablache e dalla sua famiglia. Un bel mattino si picchia all'uscio dell'artista napoletano: era un inglese fanatico di curiosità ed eccentrico fra tutti, il quale, informatosi dell'indirizzo del nano e sbagliato il piano, con la massima disinvoltura chiese, mentre gli si apriva: « Le général Tom Pouce? » — Come a rendere vieppiù comico l'equivoco, e per mera avventura, Lablache, il quale aspettava l'arrivo di uno dei figli, che era quel giorno inesatto all'ora di colazione, passava per l'anticamera mentre si sonava il campanello, e in veste da camera aveva aperto egli stesso all'inglese...

Un'idea strambissima, si affaccia come lampo alla mente di Lablache, così interrogato *ad hominem*, e lo tenta, e lo risolve a farsi giuoco dell'ameno interrogatore...

— « Le général Tom Pouce, c'est moi », risponde imperterrito e sorridente il cantante, con quella stentorea voce di basso profondo, che non fu, non è, nè forse mai sarà, come tonantissimo volume, uguagliata; ed introduce affabilmente l'inglese, e gli fa gli onori del salotto.

Stralunato, l'ospite siede e discorre, non credendo agli occhi suoi, e finalmente arrischiassi ad accennare le sue meraviglie, nel vedere l'omuncolo quindicenne di oltreoceano così trasformato in più che maturo emulo del gigante Golia.

E Lablache, sempre senza dipartirsi da una perfetta serenità cortese, risponde allora, dimandando garbatamente permesso di restituire la visita sin dall'indomani:

— « Oui, en effet, je ne songeais pas à l'étonnement que vous éprouvez, lorsque vous avez ici sous vos yeux le général Tom Pouce en personne, qui a l'honneur de vous parler; mais sachez, mylord, que, lorsque je suis chez moi, je me mets à mon aise ».

VII.

Lablache, la Regina Vittoria e l'Imperatore Alessandro.

Era già inoltrata l'estate del 1854, ed il Lablache avea compiuta la stagione al teatro della Regina. Avea, giusta il consueto, eseguite le opere sue più generalmente dilette, nè mancò con tanti bassi di eseguire la parte di Baldassarre nella *Favorita* (che orrore! oggi i bassi di cartello

la rifiutano), e non volle seguire la compagnia nelle peregrinazioni che, com'è costume, gli artisti dei due principali teatri imprendono per le provincie. Il Lablache andossene per un po' di tempo ne' dintorni di Londra, a Chelsea, che ben può dirsi aggregata alla capitale. Sorge ivi il grande Ospizio degl'invalidi dell'esercito, il Collegio di 1200 figli di soldati educati a spese dello Stato, il ricchissimo Orto botanico della Società farmaceutica di Londra e l'*Hacheney*, dove trovansi le aranciere di Corrado Loddiges, in cui crescono le piante più rare de' più caldi climi del mondo e i frutti più squisiti. Cola dunque dimorò alcun po' di tempo, cullandosi nel dolce far niente. Or mentre un giorno passeggiava, osservò da lontano venire un cocchio ricchissimo, ma non ci fece molto caso e trasse oltre. Però fu grandemente sorpreso di lì a poco, chè, quando vi si avvicinò, in quella carrozza vide la Regina, che chiamollo, dopo aver fatto far breve sosta al cocchio. Gli disse esser sorpresa di vederlo colà, e dimandogli se fosse deliberato di rimanersi a Londra. Egli risposele francamente che tutte le delizie di quel sito non potevangli fare obliare l'incantevole e deliziosa Napoli sua, e che null'altra ambizione avea, fuori, quella di trascorrere nella sua patria il resto dei suoi giorni.

In Kissingen poi occorsegli quanto appresso. Lablache trovavasi una mattina in fila cogli altri in carrozza, aspettando la volta sua per entrare nello stabilimento de' bagni. L'Imperatore Alessandro II che passeggiava per quei luoghi, gli si avvicinò e graziosamente lo salutò. Lablache subito si mosse per discendere ed andare a lui, ma il sovrano, sapendolo infermo e sofferente, l'obbligò a star fermo, ed appoggiato allo sportello della sua vettura, restò per molto tempo ad intrattenersi con lui in piacevole conversazione. Tutti i passanti si fermavano, e miravano non senza piacere, come anche i coronati sanno rendere omaggio ai grandi ingegni.

VIII.

Rubini e Lablache (1).

Lablache avea attinto nelle sue relazioni aristocratiche i gusti del mondo che frequentava. Ammesso nell'intimità della famiglia Aguando, egli era divenuto amico vero dal signor Aguando marchese de las Marismas; non si facevano nozze nè banchetti senza il giocondo Lablache. Da per tutto egli era ricercato ed accarezzato. Amava la lauta vita. Era un vero sibarita del secolo XIX. Dopo di aver cantato con arte infinita e con una voce di basso, che a tutte le finezze, a tutti gli artifici univa l'espressione più vera di tutti i sentimenti giocondi, teneri od ardenti, Lablache diveniva uomo di mondo e con uno spirito fino, un senso retto ed un tatto squisito, egli faceva fronte ai più intrepidi parlatori. Gli aneddoti si succedevano sulle sue labra con un costante interesse. Lo si avrebbe applaudito volentieri. Pigliando il proverbio nel significato buono, si poteva dire di lui: « Quando parlava era come se cantasse ». Le serate di Lablache erano molto ricercate. Egli non riceveva che pochi intimi ed i

(1) Togliamo dal terzo volume dei *Miei ricordi* di Leone Escudier un altro aneddoto di Lablache, che ci pare molto interessante

suoi camerati del teatro Italiano. Ci si faceva poca musica, ma in compenso si danzava freneticamente. Le signore Grisi, Persiani, Albertazzi, Viardot-Garcia, non mancavano mai a queste riunioni; Tamburrini, Mario, Thalberg figlio e la figlia di Lablache, Donizetti, Fiorentino, Vatel e Dormoy i due associati del teatro Italiano, intervenivano regolarmente a queste feste di famiglia che Lablache chiamava feste maccheroniche; ed eccone la ragione.

A mezzanotte cessavano le danze e si passava nella sala da pranzo. Cola appariva in tutta la sua maestà un'immensa caldaja. Erano i maccheroni obbligatori, che Lablache faceva regolarmente servire ai suoi invitati. Ciascuno riceveva la propria porzione. Il padrone di casa assisteva al pasto e si accontentava di guardare. Ma appena i suoi convitati avevano mangiato, egli sedeva solo alla mensa; un'ampia salvietta legata intorno al collo gli copriva il petto; senza dir parola, mangiava con una voluttà indescrivibile gli avanzi del suo piatto favorito. Una sera Donizetti, che aveva per i maccheroni lo stesso entusiasmo di Lablache, giunse troppo tardi; non rimaneva briciola.

— Ne avrai, gli disse Lablache, ma ad un patto: ecco un album che mi fu mandato dalla contessa Merlini, mettiti a tavola, scrivi due pagine di musica. Nel tempo che tu impiegherai al tuo improvviso, si farà silenzio intorno a te, e chi parlerà, darà un pegno ed io condannerò i delinquenti.

— È convenuto, rispose Donizetti.

Egli prese la penna e si pose all'opera.

Aveva appena tracciato due linee, quando una voce si lasciò sfuggire alcune parole. Era la signora Persiani che diceva a Mario:— « Scommetto che compone una cavatina ». E Mario imprudentemente rispose: « Se questa cavatina fosse per me, ne sarei felice ». Thalberg si lasciò cogliere in fallo anch'esso, e Lablache colla sua grossa voce li richiamò tutti e tre all'ordine.

— Un pegno signora Persiani, un pegno Mario, un pegno Thalberg.

— Ho finito! esclamò Donizetti.

Egli aveva in ventidue minuti coperte di note le due pagine. Lablache gli offrì il braccio e lo condusse nella sala da pranzo, ove fu recata poco dopo una nuova caldaia di maccheroni.

Il maestro sedette gravemente e cominciò un pasto da Gargantua; in questo mentre Lablache pronunciava nella sala la condanna dei tre colpevoli. La signora Persiani e Mario furono obbligati a cantare un duetto dell'*Elixir d'amore* accompagnati da Thalberg. Fu una bellissima scena. Si chiamò l'autore a grandi gridi, e Donizetti con una gran salvietta alla bottoniera venne a salutare scoppiando dalle risa.

Due giorni dopo Donizetti fece chiedere a Lablache l'album dove aveva scritto le sue note. Improvisò alcune parole e le due pagine divennero il coro dei domestici nel *Don Pasquale*: un bellissimo Walzer che due mesi dopo si suonava su tutti i pianoforti.

RAFFAELE MIRATE

Raffaele Mirate nacque in Napoli il 3 settembre 1815 da Salvatore, agiato negoziante di alcool, e da Giuseppina Maria de Luca. Fin da fanciullo, dimostrò un'attitudine fuor del comune per la musica; ed il padre, scorgendo che il figlio aveva una preferenza per il violino, lo mise sotto la direzione del valente Domenico Carabella, che coi sani principii della buona scuola ch'egli maestrevolmente possedeva, cominciò ad istruire il giovinetto sì nei rudimenti della musica come ne'primordii del violino. Dalle private lezioni passò all'insegnamento nel Real Collegio di S. Pietro a Majella, ove fu ammesso come alunno a pagamento il 2 dicembre 1826; e sotto lo stesso Carabella, che ivi era professore titolare, continuò con tanto fervore i suoi ben cominciati studi e ne trasse tanto profitto, che in men di un anno venne nominato *maestrino*. Ebbe poi l'agio di estendere la sua applicazione quasi ad ogni ramo delle musicali discipline, tanto che, pervenuto agli anni quindici, veniva destinato a sopravvegliare all'istruzione degli altri alunni a lui inferiori nel merito. Progredendo sempre più nello studio del suo favorito strumento, dava le più belle speranze di poter divenire un giorno un gran concertista. La natura avealo però dotato di una vo-

ce di soprano limpida, argentina, intonata, estesa, che, avvertita dai compagni, nell'esecuzione di alcuni *cori* che il Collegio in certe occasioni eseguiva nella sua Chiesa, incantava e sorprendevasi tutti, di modo che venutone a cognizione il direttore della scuola di canto cav. Girolamo Crescentini, lo fece a sè chiamare, e con que' gentili modi, che con tutti praticar solea, pregò il giovinetto di fargli sentire la sua voce, e così questi ebbe agio di spiegare quel tesoretto che molti ignoravano. A partire da questo punto, cominciò a formarsi il primo anello di quella gloriosa catena, che poi a mano a mano fece salire il nostro Mirate ad alta rinomanza.

Il Crescentini, che rimase davvero stupefatto, com'egli stesso raccontava di poi, dalla giustezza, estensione, spontaneità e volume di quella voce di spiccato soprano, che poteva chiamarsi veramente eccezionale, credè per fermo che il Mirate si trovasse nella stessa di lui condizione di evirato, e potesse benissimo un giorno divenire il suo legittimo successore; e di ciò tenutogli discorso, fu costretto il giovinetto per farlo ricredere di dar pruova materiale come così non fosse. Invaghito l'egregio direttore ogni giorno più di quella straordinaria voce, cominciò con vero interesse a dargli periodicamente le sue le-

zioni; ed un giorno, quando lo credè idoneo, lo presentò al direttore del Collegio cav. Nicolò Zingarelli, che dopo di averlo inteso ed essersene compiaciuto col maestro e collo scolare, gli affidò a cantare una parte a solo di quel famoso *Misere-re* che eseguivasi in tutti gli anni nella Chiesa del Collegio, ricorrendo la settimana maggiore. Il Mirate riscosse in questo incontro grande e generale approvazione, sì dai professori del luogo come dall'intero pubblico incantato di quella voce sì facile, insinuante ed omogenea che possedeva. Per tale successo ebbe in premio dai due Direttori e dal Governo del Collegio il beneficio del posto gratuito. Sino al 1830, egli studiò e cantò sempre da soprano; ma in quell'anno accertitosi il Crescentini, che la natura, quantunque tardi, operava in lui il solito cambiamento di voce, quando dall'adolescenza si passa, alla giovanile età, e che dal registro del *soprano* trasformavasi la sua voce in quello del *tenore*, prese a guidarlo sopra più vasta scala, e da quel tempo lo studio che il giovinetto adoperava ad emulare i prodigi di Paganini, fu rivolto al gorgheggi, che resero famosi i Nozzari, i David, i Rubini, e sempre sotto la savia scorta del Crescentini, che in questo suo ultimo allievo volle mostrarci la sua grand'valentia nell'arte dell'insegnare.

Inoltrato come trovavasi negli studi, i suoi direttori lo crederono al caso di poter esordire nel teatrino del Collegio (1834) nell'opera buffa di Luigi Ricci, che per la terza volta riproducevasi, *L'impresario in angustie*, ove Giuseppe Lillo, allora ancora alunno, scrisse appositamente pel Mirate una cavatina che piacque, dando costui in tutta l'opera chiaramente a vedere quanto sarebbe andato avanti, percorrendo la carriera teatrale.

Nell'anno 1836, diede altro brillante esperimento nell'operetta *La giornata critica di Don Taddeo* ovvero *I finti banditi*, espressamente scritta per lui dell'alunno Gennaro Cajano, ed il risultato che si ebbe fu lusinghiero sì pel giovinetto maestro come pel cantore, che confermò con più fondate speranze quanto si era pronosticato del suo avvenire, e quanto avrebbe onorato l'arte e la patria. Le lodi che da tutte le parti venivangli prodigate, più che insuperbirlo, servivongli di sprone, perchè colto studio, che in lui era indefesso, sviluppasse e perfezionasse sempre più que' privilegiati doni che natura in grado eminente aveagli concessi; e non solo seppe profittare delle lezioni del Crescentini, e tener cari come leggi inercollabili i suoi consigli; ma usciti dal Collegio nel 1836, dove era rimasto dieci anni, voll'continuare tali studi col maestro Alessandro Busti, anche egli della scuola del Crescentini.

Mentre lieto e sorridente pareva schiudersi l'avvenire avanti di lui, un tristo avvenimento per poco non fece svanire quelle rosee speranze. Sopravvenutagli una grande infiammazione alle tonsille, fu presentato da un intimo de'suoi amici ad un medico che, senza bene indagare il male, volle sentenziare tristamente dell'avvenire artistico del giovinetto, assicurando i parenti che, secondo egli la pensava, era troncata per sempre la carriera di cantante al loro figliuolo. Fortunatamente pel giovine musicista, a consiglio di altro valente professore, si associò alla non difficile operazione dell'estirpazione delle tonsille, il che lo rese interamente guarito e nello stato di scritturarsi coll'impresario del Teatro Nuovo nella qualità di primo tenore assoluto, con lo stipendio vistoso pel modesto esordiente di trenta ducati al mese, e vi esordì nell'ottobre del 1837 col

Torquato Tasso del Donizetti, ottenendo tale splendido successo, che venne per un altro anno riconfermato. Fu allora che il dottore delle profezie di sinistro augurio, invitato a recarsi in teatro dallo stesso amico che avealo proposto al Mirate per guarirlo dalle tonsille, nell'udire quella prodigiosa voce di tenore, non poté rinvenire dalla meraviglia riconoscendo nell'artista, che tanto trasportava il pubblico all'entusiasmo l'ammalato, ch'egli aveva tentato di rapire per sempre all'arte.

Verso la fine del 1838, l'impressario Domenico Barbaja, visto tutto il partito che poteva ritrarre da un tenore come il Mirate, lo scritturò poi Reali Teatri di Napoli e lo fece esordire in San Carlo colla piccola parte di Rodrigo nell'*Otello*, che procacciò al giovine musicista i primi fragorosi e veramente lusinghieri applausi. Nella stessa stagione, ne riscosse poi più splendidi e clamorosi nella *Sonnambula*, nella *Chiara di Rosenberg* e nei *Puritani*. Il celebre Lablache udìtolo, dopo il primo atto di quest'ultima opera, andò a trovarlo sulle scene e gli offrì scrittura per Parigi, che il Mirate accettò, prendendo il posto del tenore Ivanoff.

Nel dicembre del 1839, si trasferì in quella capitale e vi esordì anche nell'*Otello*; e, quantunque il personaggio fosse di pochissima importanza, seppe pur nondimeno disimpegnar quella parte in modo da destare l'ammirazione di quel colto pubblico, che gliene diede le più splendide manifestazioni, applaudendolo ancora di più nella *Cenerentola*, nella *Gazza ladra* e nella *Norma*.

Il continuo buon successo ch'ebbe gli procurò la riconferma a quello stesso teatro per altri tre anni, durante i quali ci tenne con tutto onore il posto allato di un Rubini,

di una Grisi, di un Tamburrini e di un Lablache. Ne' mesi in cui non era impegnato a cantare in Parigi, il Mirate percorse molti altri teatri, da per tutto cogliendo plausi ed onori invidiabili. Così fu inteso nella primavera del 1840 all'Imperial teatro alla Scala cantare nel *Mosè* con Marini e la Vittadini; così nel 1841 cantare a Brusselle ed a Liegi nella *Sonnambula*, nel *Belisario* e nella *Lucia*; e perchè trovavasi vicino ad artisti sommi, come quelli dianzi mentovati, seppe da' medesimi trarre profitto tale, da non restare secondo a coloro che prima di lui avevano luminosamente disimpegnata la difficile parte di Edgardo nella *Lucia*. Nell'autunno 1843, cantò al Carignano di Torino le seguenti opere: *Lucia*, *Gemma di Vergy*, *Maria Regina d'Inchilterra*, *La Favorita* e *Guglielmo Tell*, dividendo coll'egregia Abbadia il favore dei Torinesi. Nel carnevale del 1843 e 1844, passò a mieterne novelle palme al teatro grande di Trieste, dove ebbe pieno trionfo nella *Favorita* e nel *Roberto il Diavolo* soprattutto, insieme all'Abbadia ed alla Corini (ora madama Derivis), non che a Flora-Fabri, che vi era deliziosissima seduttrice. Al Regio di Modena la fiera del 1844 vien ricordata come una delle più brillanti per quel teatro, ch'è allora fu allietata dalla *Maria di Rohan* e dalla *Beatrice di Tenda*, cantate dal Mirate con la De Giuli e Badiali. Nell'autunno dello stesso anno, fu prima alla fiera di Lugo con Antonietta Marini ed Enrico Crivelli e vi cantò il *Templario* e la *Parisina*; poi a Livorno, dove fu confermato anche pel seguente carnevale ed ottenne immenso successo nel *Templario* e più tardi nei *Puritani*. Nella primavera del 1845, ei fu al teatro Argentina di Roma, dove lo aspettava il più bel trionfo, quello

di piacere immensamente nei *Due Foscari* del Verdi, succedendo al tenore Roppa, pel quale era stata scritta nel precedente autunno la parte di Jacopo. Ai *Due Foscari* successe la *Giovanna d'Arco*, ed anche quest'opera non fece che aggiungere novelli allori alla bella sua artistica corona.

Ritornato in Milano, di colà passò in Vienna, invitato a cantare nei concerti che si davano nell'inverno del 1846 e 1847. Ivi si fermò anche nella stagione di primavera al teatro Italiano, cantando, con quel successo immenso che l'accompagnava da per ogni dove, *I Lombardi*, *Estella* del maestro Federico Ricci, *Maria Padilla* del Donizetti, e *Caterina Howard* del maestro Salvi. L'estate di questo stesso anno, venne a cantare *I Lombardi* nel teatro di Bergamo, e nell'autunno si fece ammirare alla Fenice di Venezia nella *Giovanna d'Arco*, negli *Orazii* e *Curiazii* di Mercadante, che poi ripeté in Milano l'inverno del 1847 e 1848, insieme alla *Norma* ed alla *Giovanna di Fiandra* del maestro Boniforti. Il carnevale e la quaresima del 1849 li passò in Genova, cantando la *Lucia*, i *Masnadiери* ed i *Puritani*. Nella primavera del 1850 anche in Genova, cantò il *Poliuto*, *Ernani*, *Tancreda* del maestro Peri, e la *Battaglia di Legnano* del Verdi. Lo rivide Venezia nell'inverno dello stesso anno; e coi *Masnadiери*, *Poliuto*, *Elisabetta* del maestro Buzzolla, e la *Medea* di Pacini, ebbe le più splendide ovazioni. Al 1851 cantò nella ricorrenza della fiera al Regio teatro di Modena, al teatro Eretenio di Vicenza, e nel carnevale e quaresima al teatro Filarmonico di Verona. Al 1852, anche in occasione della fiera, cantò a Modena, poi al teatro di Padova, ed in ultimo al San Carlo di Napoli stagione di carne-

vale e quaresima. Nella primavera del 1853, fu al teatro di Porta Carinzia in Vienna, e nell'estate al gran teatro di Trieste. Cantò in Udine per l'apertura del gran Teatro, ed in Treviso per la ricorrenza della fiera. Nel carnevale e quaresima del 1853 e 1854, fu alla Fenice di Venezia; nella primavera ancora in Vienna, e nell'autunno al teatro grande di Trieste. Al 1856 cantò il carnevale e la quaresima alla Scala di Milano, poi a Nuova Yorea, Boston negli Stati Uniti; nel carnevale del 1856 al San Carlo di Napoli ed a Vienna; nello stesso anno al teatro Carolino di Palermo; nell'autunno del 1857 al Comunale di Bologna; per le stagioni di carnevale e quaresima del 1858 al Regio teatro di Torino; e nel 1859 al San Carlo di Lisbona. Nel 1860 ritornò a Rio de Janeiro, poi a Montevideo e Buenos Ayres. Nel 1861 fu al Regio teatro di Modena, stagione della fiera.

Nel 1862, perchè avea deciso di lasciare il teatro, prese moglie in Milano e ripatriò. Qui gli amici e i parenti tutti lo persuasero di bel nuovo a ricalcar le scene; e nel carnevale e quaresima del 1863, 1864 e 1865 cantò al nostro San Carlo. Nella fine di questa stagione, ebbe la sventura di perdere la moglie, che lasciò alle sue paterne amorevoli cure affidati due bambine ed un maschio, che formarono le sue delizie e le sue gioie. Nel 1866, trovandosi l'impresario del teatro San Carlo in non felici circostanze finanziarie, fece le più grandi istanze al Mirate di ritornare al teatro, almeno per quella sola stagione, alle più onorifiche, lucrose e lusinghieri condizioni, sì per la parte dell'amor proprio che per quella dell'interesse. Egli, solo per far cosa grata a Mercadante, di cui dovevasi rappresentare la *Virginia*, vinse tutti gli ostacoli e i ritegni

che la luttuosa catastrofe succedeva doveva parargli davanti, ed accettò l'impegno. Il successo che ne ottenne fu forse il più grande ed entusiastico che avesse mai avuto in tutta la sua artistica carriera; e così con quest'opera diede l'ultimo addio all'arte ed a' suoi cari Napoletani, che con le più splendide acclamazioni confermarono la stima, l'amore e l'ammirazione costante che per molti e molti anni tributato gli avevano. Egli ebbe la felice ispirazione d'intessere colle sue proprie mani una magnifica ghirlanda d'alloro, intrecciata a ghiande d'oro; e nell'ultima rappresentazione, quando il pubblico a quintuplicate riprese, volle rivedere sul proscenio il cieco autore della *Virginia*, applaudendolo al fanatismo, quasi al delirio, il Mirate prese la sua preparata corona, e tutto commosso, con un rispetto quasi religioso, la posò sulla canuta testa del venerando vogliardo. La Mar-

cellina Lotti della Santa, che stavagli accanto, concorse anch'essa all'atto solenne, ed entrambi chiamarono fortunati per aver coronato sulle storiche scene di San Carlo il Nestore della musica italiana.

Da questo tempo Raffaele Mirate, ritiratosi dalle emozioni e dalle glorie teatrali e quasi anche dalla fluttuante società artistica, vive vita privata, ma tranquilla e felice. Avendo fatto acquisto di un magnifico podere presso la deliziosa Sorrento, colà resta la maggior parte dell'anno, tutto intento alla coltivazione delle sue terre, dopo avere affidato ad un'affettuosa sorella l'educazione dei suoi figliolini, che viene spesso a riabbracciare in Napoli; così, qual novello Cincinnati dell'arte musicale, trascorre nella più tranquilla vita patriarcale e campestre i suoi placidi giorni, che noi di tutto cuore desideriamo che il cielo gli prolunghi per lunga serie di anni (1).

(1) Se di Raffaele Mirate si volessero riportare tutti gli articoli, e almeno i principali, che i giornali de' due mondi scrissero durante il lungo periodo della sua carriera teatrale, non si finirebbe più, oltreché sarebbe impresa difficile a compiersi. A conclusione di questi cenni, riportiamo però l'elenco delle opere composte pel Mirate, ed il luogo, l'epoca ed il teatro in che vennero prodotte.

Napoli 1837—Teatro Nuovo — *La giornata critica di Don Taddeo* ovvero *I finti banditi*, Maestro CAJANO (questa stessa rappresentata nel teatro del Collegio)—*L'Astuccio d'oro*, M. RAJENTROPH—*I Pirati Spagnuoli*, M. PETRELLA—*Il Lazzarone napoletano*, M. AGNELLI—*Salvator Rosa*, M. RAIMONDI—Id. 1838 *Albergati*, M. PUZONE—1839. *L'Affamato*, farsa, M. CONTE GABRIELLI—*Il Forno di Pulcinella da Padova*, M. FIOREAVANTI—*Alta Cameron*, M. RAJENTROPH—Roma, primavera 1845, teatro Argentina, *I Veneziani in Costantinopoli*, M. MABELLINI—Vienna, primavera 1847, I. R. teatro di Porta Carinzia, *Estella*, M. F. RICCI—*Caterina Howard*, M. SALVI—Milano 1847-48,

carnevale, teatro alla Scala, *Giovanna di Fiandra*, M. BONIFORTI—Venezia 1849, carnevale, teatro la Fenice, *Elisabetta*, M. BUZZOLLA—1850, *Fernando Cortez*, M. MALIPIERI—1851, *Rigoletto*, M. VERDI—Verona 1852, carnevale, teatro Filarmonico, *I Gladiatori*, M. FORONTI—Padova 1852, Plera, teatro Nuovo, *Il Duca di Foix*, M. GALLI—Napoli 1852, carnevale, Real teatro S. Carlo, *Alceste*, M. STAFFA—*Guido Colmar*, M. DE GIOSA—*Stivato*, M. MERCADANTE—Venezia 1854, carnevale, teatro la Fenice, *La Partizione*, M. PACINI—Trieste 1854, autunno, teatro Grande, *Pittore e Duca*, Maestro BALTH—Milano 1855, carnevale, teatro alla Scala, *Ines*, M. CHIAROMONTE—Napoli 1856, carnevale, teatro S. Carlo, *Margherita Pusteria*, M. PACINI—*Guido e Ginevra*, M. DE TOMMASI—Bologna 1857, autunno, teatro Comunale, *La Sorrentina*, M. MUZZO—Palermo 1857, carnevale, teatro Carolino, *Piccarda Donati*, M. PLATANIA—Napoli 1865, carnevale, teatro S. Carlo, *Celinda*, M. PETRELLA—Id. 1866, *Virginia*, M. MERCADANTE.

TRAINING CATALAN

APPENDICE

APPENDICE

TOMMASO CARAPELLE

Tommaso Carapelle nacque in Napoli verso il 1700. Non sembra potersi assicurare se fosse piuttosto allievo dello Scarlatti ovvero di Durante; ma pare più probabile che fosse allievo del primo.

Egli riuscì chiarissimo nello stile madrigalesco; e si hanno delle notevoli cantate a due voci di sua composizione, da lui pubblicate in Napoli nel 1728.

Fra le sue composizioni, si ritenne per bellissima, e per capo lavoro, il

suo *Inno a S. Francesca Romana* che si eseguiva ogni anno nella chiesa de' PP. Olivetani. Scrisse anche musica teatrale, ed ebbe lietissimo successo il suo dramma tragico *I Massinini*, su poesia del rinomato poeta napolitano il Duca Marchesi.

Il Padre Martini tributa molte lodi al Carapelle nella sua *Storia della musica*.

Non saprebbe dirsi quando e dove sia morto.

[Faint bleed-through text from the reverse side of the page, including names like Scarlatti, Durante, and references to musical works.]

(1) *[Faint text]*
(2) *[Faint text]*

EPILOGO

Per porre sotto gli occhi dei lettori, come in un quadro, il progresso della Scuola Napolitana e come a grado a grado, passando da maestro a maestro, le sue tradizioni sian perpetuate, abbiám creduto utile il disporre i capiscuola e quelli che da essi hanno appreso diventando capiscuola alla loro volta, nell'ordine della successione all'insegnamento, come una specie di genealogia artistica, che cominciando dal creatore della Scuola, arrivi fino ai nostri giorni.

Come si è visto, il fondatore della Scuola Napolitana è Alessandro Scarlatti.

Dello Scarlatti fu condiscipolo Sarri, e furono discepoli Fago (1), Greco, Durante, Gallo, Cotumacci, Proto, Gizzi, Leo, Domenico Scarlatti e forse anche Porpora (2).

1. *Fago* ebbe a discepoli Leo, Sala e Farinelli.
2. *Greco* insegnò a Durante, Vinci, Cotumacci, Pergolesi e Porpora.
3. *Durante* contò fra i suoi allievi Pergolesi, Terradeglias, Jommelli, Piccinni, Fischetti, Paisiello, Mancini, Logroscino, Duni, Fiorillo, Manna, Traetta, P. Guglielmi, Speranza, Fenaroli e Sacchini.
4. *Gallo* vantò solo Davide Perez.
5. *Cotumacci* ebbe ad allievo Paisiello, Insanguine, Furno, Casella.
6. *Gizzi* fu maestro di Latilla e Francesco Feo.
7. *Porpora* produsse Gazzaniga.
8. *Leo* ebbe ad allievi Jommelli, Piccinni, Fischetti, Fiorillo, Fenaroli, Sala e Cafaro.

Ecco ora i discepoli di Scarlatti:

1. Da *Sala* appresero Tritto, Tarchi, Parenti, Farinelli, Valentino Fioravanti, Spontini e Giuseppe Niccolini.
2. Da *Piccinni* appresero Gazzaniga, Capotorti, Anfossa, Cimarosa e Spontini.
3. Da *Paisiello* appresero Silvestro Palma, Coccia, Fiodo, Giacomo Cordella e Luigi Niccolini.
4. Da *Mancini* appresero Porpora e Davide Perez.
5. Da *Manna* appresero Sacchini e Cimarosa.

(1) Studiò pure col Provenzale, che era stato maestro dello Scarlatti.

(2) Molti nomi son ripetuti perchè allievi di più maestri.

6. Da *Traetta* apprese Parenti.
 7. Da *Speranza* appresero Zingarelli e Fiodo.
 8. Da *Fenaroli* appresero Cimarosa, Zingarelli, Conti, S. Palma, Fighera, Coccia, G. Cordella, Ruggi, G. Niccolini, Giuseppe e Luigi Mosca.
 9. Da *Sacchini* appresero Gazzaniga, Anfossi e Cimarosa.
 10. Da *Insanguine* appresero Fighera e G. Niccolini.
 11. Da *Furno* appresero Mercadante, Conti, Bellini, Luigi e Federico Ricci, Lauro Rossi, M. Costa, Petrella, Lillo, Fabrizi, Fornasini, Stabile, Moretti, Curci, Sarmiento, Bornaccini ed Agnelli.
 12. Da *Feo* appresero Pergolesi e Jommelli.
 13. Da *Cafaro* apprese Tritto.
- Da questa nuova schiera pervennero :
1. Farinelli, Spontini, Fiodo, Raimondi, Mercadante, Conti, Bellini, Costa, Moretti, Fornasini, Bornaccini, Luigi Niccolini, allievi di Tritto.
 2. Pavesi allievo di Conforti.
 3. Catugno allievo di Palma.
 4. De Roxas allievo di Cordella.
 5. Mercadante, Conti, Bellini, i due Ricci, M. Costa, Rossi, Petrella, Fornasini, Stabile, Ciccarelli, Moretti, Bornaccini, Curci, Fabrizi, Sarmiento, De Giosa, Pistilli, Agnelli allievi di Zingarelli.
 6. Petrella, Giannetti, De Giosa, Pistilli, Savoia, Agnelli, Puzone, Zobole, Braga allievi di Ruggi.
 7. Ruta, Braga, Serrao, Marchetti, Viceconte, Gammieri allievi di Carlo Conti.
 8. Giannetti, Pistilli, Savoia, Braga, Serrao, Vespoli, Viceconte, Claudio Conti, Furno, Palumbo allievi di Mercadante.
 9. Marchetti, Viceconte allievi di Lillo.
 10. Andreozzi allievo di Jommelli.
 11. Corei, Federico Ricci, Lauro Rossi allievi di Raimondi.
- Furono poi allievi pure di Donizetti, nel breve tempo che insegnò in S. Pietro a Majella, Giannetti, Sarmiento, De Giosa, Pistilli, Agnelli, Savoia e Puzone.

Facciamo voti che la nostra Scuola continui ad essere, come sempre, il semenzaio delle nostre glorie artistiche. Lo esige la fama duratura di questo celebre Istituto.

INDICE ALFABETICO

del primo volume

INDICE ALFABETICO

dei nomi contenuti nel primo volume.

A

- A**aron o Aron Pietro—teorico, n. 1490 circa.—pag. 202, 205.
 Abbatini Antonio—compositore, n. 1595, m. 1677.—169.
 Abbondio (S.).—11.
 Adam Andrea, detto da Bolsena—musicista, n. 1663, m. 1724.—177.
 Adolfati Andrea—comp., n. 1711.—137.
 Adorno Prospero—doge Veneziano.—113.
 Adriani Francesco—music., n. 1539, m. 1575.—127.
 Adriano I—papa—14.
 Agattini Paolo—music., n. 1593, m. 1629.—168, 191.
 Agazzari Agostino—comp., n. a Siena 1578, m. ivi, 1640.—56, 166.
 Agostini Pietro Simone—comp., n. 1650 circa.—176.
 Agostino Luigi—comp., n. 1534, m. 1590.—85.
 Agostino (S.).—n. Tagaste (Africa) 345, m. Hippoere 430—11, 12.
 Agresti Agostino—frate, comp.—68.
 Agresti Giannantonio—frate, comp.—68.
 Alberici—stor.—144.
 Alberigo—cardinale—21.
 Alberti Domenico—comp., n. 1717 circa.—137, 147.
 Alberto—arciduca.—49.
 Alberto—duca di Lorena.—191.
 Albini Felice—comp., n. nella prima metà del XVII sec.—16.
 Albinoni Tommaso—violin., n. seconda metà del XVII sec., m. 1743 circa.—134.
 Alcalá Giovan Andrea—music.—69.
 Aldo Manuzio—invent. dei caratteri mobili—27.
 Aldobrandini—cardinale.—189.
 Aldrovandini Giuseppe Antonio—comp., n. 1665 circa.—87, 95.
 Alessandro Carlo—principe di Polonia—55.
 Alessandro VII—papa—192.
 Alfonso I—re d'Aragona—27.
 Allegri Domenico—comp., n. Roma nella seconda metà del XVI sec.—162.
 Allegri Gregorio—comp., n. Roma verso il 1560, m. ivi 1662.—162, 189, 191, 195.
 Aloysius o Alovisi Gio: Battista—frate, comp., n. 1570-1580—86.
 Altaignant—editore.—73.
 Ambrogio (S.).—arciv., comp., n. Treveri 349, m. Milano 397—11, 12, 13, 54.
 Ambros Augusto Gugl.—stor.—24.

- Amodino—pittore—27.
 Ancina Gio: Giovenale—vescovo, music., n. 1545.—160.
 Andrea da S. Silvestro—prete, organ.—139.
 Anerio Felice—comp., n. Roma verso il 1560—162.
 Anerio Giov. Francesco—comp., n. a Roma verso il 1567.—56, 163, 189.
 Anfossi Pasquale—comp., n. Napoli, m. Roma, 1797—99. 121.
 Angelini Bontempi Gio: Andrea—comp., n. 1630 circa—174.
 Angleria Camillo (padre)—music., m. 1630—116.
 Annunucia Giov. nni—comp. di musica sacra, n. Firenze 1500, m. Roma 1571
 —38, 39, 45, 156, 187.
 Annunucia Paolo—comp., m. 1563.—156.
 Antegnati Costanzo—organ., n. Brescia verso la metà del XVI sec.—106.
 Antonelli o Antinello Abbondio—comp., n. nella seconda metà del XVI sec.—
 56, 163.
 Araria Francesco—comp., n. 1700, m. 1770—68, 76.
 Arcadelt Giacomo—music., n. nei Paesi Bassi verso la fine del XV sec., m.
 1590 circa—21, 27, 155, 187.
 Arciero Alvise—organ.—140.
 Ariosti Attilio—frate, comp., n. 1665 circa.—87, 95.
 Ariosto Ludovico—po. ta—24.
 Aristoseno—music e filos.—37.
 Aristotile—filosofo.—37.
 Armonio Giovanni—frate, organ.—140.
 Artenga Stefano—g. suita, stor.—46.
 Artusi Gio: Maria—contrapp., n. Bologna nel XVI sec.—50, 51, 85, 145, 207.
 Asola Gio: Matteo—comp., n. Verona, 1560 circa—85.
 Asaritta Gennaro—comp., n. 1749—68, 76.
 Auber Daniele—comp., n. Caen 1782, m. Parigi 1871—100.
 Augusti Stefano—music., n. 1600 circa—130.
 Avasani Oifeo—organ.—109.

B

- B**accini Luigi—music., n. 1725, m. 1791.—90.
 Bacciniello—poeta—54.
 Badoaro Giacomo—poeta—54.
 Bach Gio: Cristiano—comp., n. Lipsia 1735, m. Londra 1782—194.
 Bafani Girolamo—comp., n. verso la fine del XVII sec.—136, 147.
 Bani G. useppe—abate, stor., comp., n. Roma 1775, m. 1844.—24, 39, 145,
 184, 192, 195.
 Baj Tommaso—comp., m. 1714.—176, 195.
 Balbi Ludovico—music., n. nella prima metà del XVI sec.—126.
 Ballo Cesare—stor.—21.
 Baldassarre da Imola—organ., m. 1541—140.
 Ballabene Gregorio—comp., n. 1800 circa—180, 191.
 Baltazarini—music.—146.
 Banchieri P. Adriano—comp., n. Bologna 1567, m. 1624 circa—51, 85.
 Barberini—cardinale—55, 208.
 Bardi Giovanni—conte, music.—30, 207, 208.
 Barrè Leonardo—comp., n. principio del XVI secolo—123.
 Bati Luca—music.—33.
 Basevi Abramo—stor., n. Livorno 1818—12, 14, 18, 20, 27, 51.
 Basili o Basily Andrea—comp., n. 1720 circa, m. 1775.—180.
 Basily Francesco—comp., n. 1706, m. 1850—184.
 Bassani Girolamo—cant. e comp., n. nel XVII sec.—16.

- Basso Gio: Battista—music.—157.
 Batistini—curato—98.
 Beatrice d'Aragona—73.
 Bechford—nobile inglese—194.
 Beethoven (van) Luigi—comp., n. Bonn 1770, m. Vienna 1827—99.
 Bell Haver o Bellavere Vinc.—comp., n. 1530 circa, m. 1587 o 1588—125, 141.
 Bellini Vincenzo—comp., n. Catania 1801, m. Puteaux (Parigi) 1835—48, 115.
 Belloni Domenico—organ., m. 1782—142.
 Beluro Luca—music.—69.
 Bendinelli August'o—canonico, music., n. 1550 circa—161.
 Benedetto VIII—papa—19.
 Benedetto IX—papa—19.
 Benedetto XIV—papa—95.
 Benevoli Orazio—comp., n. Roma 1602, m. ivi 1672—56, 170, 191, 192.
 Berardi Angelo—comp.—176.
 Bergamo P. Antonio—comp.—138.
 Bernabei Giuseppe Ant.—comp., n. 1659, m. 1732—177.
 Bernabei Gius. Ercole—comp., n. 1620, m. 1690—173.
 Bernabei Vincenzo—comp., n. 1666—178.
 Bernacchi Antonio—comp., n. 1700 circa, m. 1788—88.
 Bernardi Stefano—music., n. verso la fine del XVI sec.—130.
 Bernardino—organ., m. 1445—139.
 Bernardo (S.)—43.
 Bernhardt—stor.—21.
 Berratta Francesco—comp., n. 1640, m. 1694.—175.
 Bertani Lelio—comp., n. 1525 circa, m. 1600.—105.
 Bertini—stor.—33, 133.
 Bertoni Enrico Montano—comp., n. Parigi 1767, m. ivi 1844—99.
 Bertoni Ferd. Giuseppe—comp., n. 1725, m. 1813.—88, 96, 121, 142.
 Besti Giampietro—organ. m. 1638—141.
 Bettinelli—stor.—145.
 Bettini Stefano detto il Fornarino—contrapp., n. 1520, m. 1576.—39, 45, 158.
 Bettini Desiderato Aless.—comp., n. Parigi 1797, m. ivi 1855—100.
 Bianchi Francesco—comp., n. 1752, m. 1811—111, 141.
 Bianchini Gio: Battista—music.—174.
 Bianco Agostino—music.—71.
 Bianconi—stor.—75.
 Bicilli Giovanni—music.—174.
 Biffi Antonio—comp., m. 1736—133.
 Biffi Giuseppe—music., n. Cesano nella metà del XVI sec.—107.
 Biordi Giovanni—comp.—178, 193.
 Bizzaro Pietro—comp.—98.
 Boccaccio Giovanni—poeta e prosatore.—19, 22.
 Boccherini Luigi—comp., n. 1740, m. 1805—182, 193, 194.
 Boezio—filosofo, n. 470, m. 526—12, 37.
 Bona Valerio—comp., n. Brescia nella seconda metà del XVI sec.—107.
 Bonagionta Giulio—comp., n. 1530 circa.—125.
 Bondioli Giacinto—comp., n. verso la fine del XVI sec.—112.
 Bonometti Giov. Battista—comp., n. Bergamo verso la fine del XVI sec.—112.
 Bononcini Antonio o Marcantoni—comp., n. 1675 circa, m. 1726—110, 116.
 Bononcini, o Buononcini G. Batt.—comp. n. 1668 circa, m. 1750 circa—87, 94, 116, 147, 191.
 Bononcini Giov. Maria—comp., n. Modena 1640, m. ivi 1678.—109, 116.
 Bononio—filosofo—28.
 Bononio Filippo—music.—113.
 Bordoni Faustina—cant., n. Venezia 1700, m. 1763 circa—148.

- Boretti Gio: Andrea—comp., n. 1640 circa, m. 1671.—175.
 Borghese Giambattista—principe—192.
 Borghi Gio: Battista—comp., n. 1740—182.
 Borgo Cesare—music., n. Milano verso la metà del XVI sec.—107.
 Borromeo Carlo—cardinale—41, 42.
 Borromeo G.—conte—115.
 Botta Carlo—stor.—57.
 Brandileone Francesco—stor.—32.
 Brissae—maresciallo—146.
 Brivio Giuseppe Ferd.—cant., XVIII sec.—57.
 Brosa Gian. Francesco—comp., n. principio del XVIII sec.—136.
 Brossard Sebastiano—stor.—27.
 Bucchini Pietro Paolo—comp., m. 1755.—178.
 Buonaccini—16.
 Buonarroti Michelangelo—pittore e scultore—58.
 Burano Antonio—comp., n. 1738, m. 1792—182, 194.
 Burgon Cristoforo—music., della metà del XVI sec.—71.
 Burci Nicola—music., n. Parma verso il 1450—28, 93.
 Burney Carlo—stor., n. Shrewsburg 1726, m. Chelsea 1814—46, 189.
 Busby Tommaso—stor.—27.
 Busnois Antonio detto de Busne o Busnoys—music., XV sec.—93.

C

- Caccini Francesca—compositrice—207.
 Caccini Giulio—music., n. Roma 1546 circa—30, 31, 32, 33, 34, 47, 47, 53, 202, 205, 207, 208.
 Caccini Orazi—music.—159.
 Caffi Francesco—stor.—115, 143.
 Caffaro Pasquale—comp., n. Napoli 1708, m. ivi 1787—65.
 Caimo Giuseppe—comp., n. 1540 circa—106.
 Caldara Antonio—comp., n. Venezia 1678, m. ivi 1763—16, 121, 135, 147, 148.
 Caldarera Michele—music., n. Milano 1702, m. 1742—110.
 Calegari Antonio—comp., n. 1758, m. 1828—138.
 Caletti Brucci P. F.—comp., n. Crema nel 1599 o 1609, m. Venezia 1676—34, 56, 121, 131, 141, 145, 146, 192.
 Caletti Bruni Gio: Battista—music.—145.
 Camicciari Pompeo—music., n. 1670, m. 1744—178.
 Cantù Cesare—stor.—21.
 Cautone o Cautoni P. Serafico—organ., XVI sec.—112.
 Capasso Bartolommeo—stor.—21.
 Capecelatro Vincenzo—comp.—41.
 Capello P. Gio: Francesco—comp., n. seconda metà del XVI sec.—130.
 Capilupi Geminiano—music. 1560 circa, m. 1616—108.
 Cappello Bianca—31, 206.
 Cappello Paola—Veneziana—148.
 Coppola Giacomo—comp.—156.
 Capponi Gio: Angelo—comp.—170.
 Caputo Michele—music.—35.
 Caracci—pittore—83.
 Caravaccio Giovanni—comp.—112.
 Carissimi Giacomo—comp., n. Marino verso il 1604, m. Roma 1674—34, 56, 171, 191, 192.
 Carlini G. Jacopo—editore—76.
 Carlo I—re di Napoli—22.

- Carlo V—42.
 Carlo VI—imper.—98, 148.
 Carlo IX—re di Francia—144.
 Carpani Gaetano—comp.—179, 194.
 Cartari Padre Giuliano—musicista—86.
 Casali G. Battista—comp., m. 1792—181.
 Casciolini o Casciatini Claudio—comp.—181.
 Cassati—music.—16.
 Cassiodoro Aureliano—stor.—12.
 Casti Abate—poeta—56.
 Castil-Blaze—stor.—27.
 Castrucci Giuseppe—music.—98.
 Caterina II—czarina—97, 150.
 Cavalli Federico—nobile Veneziano—146.
 Cavos Caterino—comp., n. 1775, m. 1840—138.
 Ceccarelli Odoardo—comp.—167.
 Carretto Scipione—teor., n. 1551, m. 1631—66, 68, 74, 75, 76.
 Cecchelli Carlo—music.—171.
 Cesti Marco Antonio—comp., n. Arezzo, m. Venezia 1669—34, 191, 192.
 Cetti Marcantonio—comp. n. 1620 circa, m. 1669—173.
 Chelleri Fortunatelo o Keller—comp., n. 1668, m. 1757—110.
 Cherubini Bartolomeo—music.—98.
 Cherubini Luigi Carlo—comp., n. Firenze 1760, m. Parigi 1842—48, 90, 98, 99, 100.
 Chiabrera—poeta—33, 207.
 Choron Aless. Stefano—stor.—112, 189.
 Chiti Girolamo—comp., m. 1759—179.
 Cibò Malaspina Ludovico—principe—76.
 Cifra Antonio—comp., n. 1575 circa nello stato romano, m. 1635—56, 165, 191.
 Cima Andrea—organ., n. verso la fine del XVI sec.—112.
 Cima Gian Paolo—organ., n. 1570—108, 115.
 Cima Tullio—music., n. alla fine del XVI, o principio del XVII sec.—170.
 Cimarosa Domenico—comp., n. Aversa 1749, m. Venezia 1801—58, 99, 145.
 Clara Eugenia—infante di Spagna—49.
 Clari Giov. Carlo Maria—comp., n. Pisa 1669—31, 87, 95, 149.
 Clement Felice—scultore—49.
 Clemente VI—papa—22.
 Clemente VIII—papa—32, 51, 189.
 Clementi Muzio—comp. e pianista, n. 1752, m. 1832—184, 194.
 Coletti Agostino Bonaventura—organ., m. 1752—142.
 Collegari P. Francescantonio—comp.—136, 148.
 Colonna Giov. Paolo—comp., n. Brescia verso il 1640, m. Bologna 1695—16, 82, 86, 94, 95.
 Commer Francesco—stor.—24.
 Commes—stor.—24.
 Conssenaker Eduardo—stor.—22.
 Conti Gioacchino, detto Gizzello—cant.—41.
 Corelli Arcangelo—viol. e comp., n. 1653, m. 1713—176, 192.
 Corrado II il Salico—19.
 Corsi Giacomo—mecenate, gentil. fiorentino—30, 32, 33, 202, 207, 208.
 Corsini—cardinale—208.
 Costantini Alessandro—comp.—163.
 Costantini Fabio—comp., n. 1570 circa—163.
 Costanzi Giovanni—comp., m. 1778—179.
 Cotumacci Carlo—comp., n. Napoli 1698, m. 1775—65.
 Cramer Gio: Battista—pianista, n. Mannheim 1771, m. Hensigtou 1858—194.

- Crescimbeni Giov. Maria—canonico—46.
 Cristina di Svevia—17.
 Crivelli Arcango—music., m. 1610.
 Crivelli G. Battista—comp., n. Scandiano alla fine del XVI sec., m. 1632—109.
 Croce o della Croce Giov.—comp., n. 1560 circa, m. 1609—128, 145.
 Cruciatì Maurizio—comp.—87.

D

- D**'Alem Pietro—comp.—68.
 Damaso (S.)—papa—11.
 Dana Francesco—organ., m. 1519—140.
 D'Angiò Carlo—21.
 Dante Alighieri—poeta—19, 42.
 Dattolo Giandomenico—organ., 1375—139.
 David Ernesto—stor.—52.
 D'Anverre Remigio—stor.—23.
 Danyan—stor.—14.
 De Benedictis Gian Tommaso—music.—69.
 De Cock Jérôme—30.
 De Fossis Pietro—music., n. Bruges, 1490, m. 1527—29, 123, 143.
 De' Medici Consaga Caterina—duchessa—52.
 De' Medici Cosimo—31, 40, 52, 190, 206, 208.
 De Medici Ferdinando—31, 40, 46, 208, 209.
 De' Medici Francesco—31, 40, 206.
 De' Medici Lorenzo—31.
 De' Medici Maria—32, 33.
 De' Petrucci Ottaviano—edit.—74.
 Dei Servi Antonio—frate, organ—139.
 De Lasus Roland—music., n. 1520—26, 27.
 Del Cavaliere Emilio—music., n. Roma verso il 1550—30, 31, 32, 34, 45, 46, 57, 53, 190, 202, 207.
 Del Fante Antonio—music., m. 1822—184.
 Del Lago Giovanni—music.—205.
 Della Palla Scipione—music.—207.
 Della Triola Francesco—music.—144.
 Della Valle Pietro—stor.—190.
 Della Volpe Leho—edit.—96.
 Del Pane Domenico—comp.—173.
 Del Monte—cardinale—46.
 Del Nero Pietro—letterato—207.
 Del Vernio (conte Giov. de' Bardi)—32, 47, 203, 208.
 De Macque Gioan—music.—69.
 De Monigny—scrittore—27.
 De Monte Giovanni—music.—93.
 Dentice Fabrizio—comp., n. 1526—67.
 Dentice Luigi—comp., n. 1550 circa—67.
 Dentice Scipione—comp., n. 1560 circa—68.
 De Nuris Giovanni—music.—22, 33, 37, 54.
 De Rore o van Rore Cipriano—comp., n. 1516, m. 1565—124, 144, 145.
 De Vielmis Bartolomeo di Battista—organ., m. 1503—140.
 De Villars Francesco—stor.—57.
 Des Pres Iosquin—music., n. 1450, m. 1521—23, 24, 29, 53, 143.
 Diacono Paolo—poeta—16.
 Didimo—music.—37.

- Di Lega Mattia—music.—71.
 Di Lorena Cristina—principessa—31, 40.
 Di Maio Gioan Tommaso—music.—71.
 Di Nola Giov. Domenico—music.—69.
 Di Orogaalle Pietro—music.—16.
 Diruta Girolamo—comp., n. 1560 circa—128.
 Donati Baldassarre—music., n. 1603—125, 145.
 Donati Ignazio—music., n. verso la fine del XVI sec.—212.
 Doni G. Battista—teor., n. 1593, m. 1617—31, 45, 190, 203, 208, 209.
 Donizetti Gaetano—comp., n. Bergamo 1797, m. ivi 1848—48, 93.
 Dorati Nicola—comp., della seconda metà del XVI sec.—129.
 Dragoni Giov. Andrea—comp., n. 1540, m. 1598—160.
 Du Fuy de Chimsy Guglielmo—music. e cant., n. 1335, m. 1432—23, 54.
 Durante Francesco—comp., n. Fratta Maggiore 1684, m. Napoli 1755 — 31, 32, 48, 57, 65.

E

- Engelber—comp.—37.
 Enrico III di Valois—144.
 Enrico IV—53.
 Envalson Carlo—critico—27.
 Ercole I—duca di Parma—24.
 Ercole II—duca di Parma—144.
 Escobedo—cant. pont.f.—188.
 Escudier Léon—critico—27.
 Essenga Salvatore—frate, music.—114.
 Esterhazy—principe—117.
 Engenio IV—papa—23.

F

- Fabri Stefano (Seniore)—music., n. metà del XVI sec.—161.
 Fabris Nicolò—comp., n. 1739, m. 1801—138, 150.
 Fabrizio Gaetano—music., 70.
 Farinelli Giuseppe—comp., n. Este 1769, m. Trieste 1836—117.
 Farnese Ottavio—duca di Parma—141.
 Farnese Ranuccio—duca di Parma—52.
 Fayette—stor.—113.
 Fazzini G. Battista—music.—183.
 Federico—poeta—31.
 Federico II—re di Prussia—21.
 Federico Guglielmo III—re di Prussia—43.
 Fedi—cant., XVIII sec.—57.
 Felci Alessandro—music.—98.
 Felici Bartolomeo—music.—98.
 Fenaroli Fedele—comp., n. Lanciano 1732, m. Napoli 1818—65.
 Feo Francesco—comp., n. Napoli verso il 1684—57, 65.
 Ferdinando I d'Aragona—re di Napoli—27, 28, 65, 73, 74.
 Ferdinando—imp. d' Austria—53.
 Ferraboso Domenico M.—music.—157.
 Ferrari Benedetto—poeta—53.
 Ferrari Guidi—music.—114.
 Ferretti o Feretti Giovanni—music., n. 1540 circa—127.

- Festa Costanzo—comp., m. Roma 1545—45, 155, 187, 188.
 Fétis Fr. Girolamo—teor. scritt. critico, m. 1871—17, 18, 22, 28, 30, 34, 49,
 50, 51, 65, 93, 114, 193.
 Field Giovanni—pian., n. Dublino 1782, m. Mosca 1837—194.
 Filippini Stefano—comp.—91.
 Filippino de' Servi—frate, organ.—139.
 Filippo II—re di Spagna—43.
 Filippo III—re di Spagna—49.
 Filipuzzi Augusto—organ., n. 1635 circa—86, 94.
 Foggia Franc.—comp., n. Roma 1604 o 1605, m. 1668 o 1688—56, 171, 191, 192.
 Finck—storico—113.
 Fixaraga Caterina—madre di Gaforio Franchini—113.
 Florio Giorgio—music., visse nella seconda metà del XVI sec.—126.
 Fontana Fabrizio—organ., n. 1650—176.
 Fontana P.—stor.—117.
 Fontemaggi Antonio—comp., n. 1768—184.
 Fontemaggi Domenico—organ.—185.
 Fonthia Domenico—notaio—191.
 Forrella Giustiniano—music.—70.
 Forhel Gio. Nicola—comp. n. Hecneke Meeder 1749, m. Gottenosa 1818—27.
 Foscarini Marco—stor.—145.
 Foschi Carlo—comp.—175.
 Franceschi—music.—27.
 Francesco I—re di Francia—29, 42, 143.
 Francesco II—duca di Modena—116.
 Francesco da Pesaro—frate, organ., m. 1368—139.
 Francese Nicolò—music.—71.
 Fransery—stor.—27.
 Francone da Colonia—teor music.—33.
 Freddi Amedeo—music.—129.
 Fregoso Genovese—guerriero—113.
 Frescobaldi Girolamo—organ. e comp., n. 1588 circa, m. 1654 circa—167, 190.
 Furetierre Antonio—stor.—27.
 Furlanette Bonaventura—comp., n. Venezia 1738, m. ivi 1817—121.
 Fux Gio. Giuseppe—comp., n. Stiria 1660, m. Vienna 1741—148.

G

- G**abriell o Gabrielli Andrea—comp., n. Venezia verso il 1510, m. 1586—45, 124,
 140, 144.
 Gabrielli Giovanni—organ., n. Venezia 1557 m. 1612 o 1613—128, 141, 144.
 Gafori Bettino—soldato—113.
 Gaforio Franchino o Gafori—music., n. Lodi 1451, m. Milano 1522—28, 29, 74,
 93, 94, 104, 105, 113, 113.
 Galilei Galileo—filosofo—50.
 Galilei Vincenzo—music., n. 1533, m. 1600—30, 31, 37, 42, 115, 201, 206, 207, 208.
 Galuppi Baldassarre, detto Buranello—comp., n. Burano 1706, m. Venezia 1784,
 —121, 137, 147, 149, 150.
 Galvani—fisico—50.
 Garber Ernesto Luigi—scrittore—93, 113.
 Gardan Giuseppe—organ. e comp., n. 1540 circa, m. 1626—128, 141.
 Gardoni—music.—27.
 Gaspari Gaetano—music., n. Roma 1807—80.
 Gasparini Francesco—comp., n. Camaiore 1668, m. 1727 o 1737—57, 147, 148,
 178, 192.

- Gasparini Michelangelo—comp., m. 1732 circa—135, 147, 148.
 Gastoldi Gian Giacomo—comp., m. 1620—106.
 Gaudimel Claudio — music., n. 1510 circa, m. 1572 — 23, 30, 39, 44, 153, 158, 187, 188.
 Gelasio—papa—12.
 Geminiani Francesco—viol. e comp., m. 1759—179.
 Gesualdo Alfonso—cardinale—75.
 Gesualde Carlo—music., n. 1550, m. 1614—31, 38, 45, 68, 74, 75.
 Gevaert—music. teor., n. Huisse 1828—34, 49.
 Giacobbi o Giaccobbi Girolamo—comp., n. Bologna 1575 circa, m. 1630—82, 86, 94.
 Giacomo Eremitano—organ.—frate, 139.
 Giamberti Giuseppe—comp., n. nella seconda metà del XVI sec., m. 1645—162.
 Gianelli Pietro—letterato—27.
 Gian Galeazzo—duca—113.
 Giansetti o Gianzetti Gio: Battista—comp.—173, 191.
 Giletti Vincenzo—notario—205.
 Giorgi Giovanni—music.—178.
 Giorgio I—re d'Inghilterra—95.
 Giovanna d'Austria—31, 206.
 Giovannelli Ruggiero—comp., n. 1560 circa, m. 1620—56, 162, 189.
 Giovanni—principe di Sassonia—30.
 Giovanni (S.) Damascano—papa—14.
 Giovanni II—re di Portogallo—17.
 Giovanni XIX—papa—19.
 Ginguenè—letterato—27.
 Girolamo (S.)—39.
 Giulio III—papa—38, 41.
 Guidi—editore—33, 56.
 Giustiniani Girolamo Ascanio—poeta—149.
 Giustiniani Lorenzo—patr. Veneto—52.
 Giusto Paolo detto da Castello—organ., m. 1623—141.
 Gizzi Domenico—cant. e comp., n. Arpino 1680, m. 1745—57.
 Godendah o Guttentag (Bonadies)—music.—74, 113.
 Gonsaga Francesco—duca di Mantova—48.
 Gonzaca Luigi—duca di Mantova—113.
 Gori Aut. Francesco—edit.—190, 208.
 Grandi o del Grande Alessandro—comp., m. 1630—129.
 Grassinean G —stor.—27.
 Graziani o Gratiani Bonifazio—comp., n. 1609, m. 1672—172.
 Grazioli Giambattista—organ.—142.
 Greco Gaetano—music., n. Napoli 1680—16.
 Gregorio (S.)—papa—12, 13, 14, 17, 16, 17.
 Gregorio I—papa—12, 13, 14, 16, 17.
 Gregorio XIII—44.
 Gregorio XI—papa—22.
 Gregorio XV—papa 190.
 Gretry Andrea—comp., n. Liegi 1741, m. Montanorency 1813—27, 99.
 Grillo abate Angelo—letterato—207.
 Grillo Gio: Battista—organ.—141.
 Grossi Ludovico, detto Ludovico da Viadana — comp., n. Viadana verso il 1565, m. Gualtieri 1645—45, 56, 108.
 Guammio Antonio—tipog.—121, 144.
 Guarino G. B.—poeta—31.
 Guarierio o Guanerius Guglielmo—music., m. 1420—27, 67, 73, 74,
 Guidiccioni Laura di Lucca—scrittrice—46.

- Giunti—editore—33, 206.
 Guicciardini—stor.—57.
 Guidiccioni Lelio—190.
 Guido o Gudone d'Arezzo—monaco, music, n. Arezzo 995, m. Firenze 1050 —
 15, 16, 17, 18, 19, 20, 28, 33, 37, 43, 54, 96.

H

- H**aendel Giorgio Fed.—comp., n. Sassonia 1685, m. Londra 1759—134.
 Halévy Fromental—comp., n. Parigi 1799, m. Nizza 1862—100.
 Harrach—conte—117.
 Hasse Giov. Adolfo—comp., n. Berge-dorf 1699, m. Venezia 1783—121, 148.
 Haydn G usepp—comp., n. Rohrau 1732, m. Vienna 1809—99, 117.
 Hilaire (S.)—11.
 Ho e Giovanni—stor.—27.
 Hycart Bernardo—music.—27.

I

- I**anowka Tommaso B.—stor.—27.
 Ingegneri Marcantonio—comp., n. 1540 circa, m. 1603.—48, 127.
 Innocenzo VIII—papa—24.
 Isnardi Paolo—music., n. 1525 circa—125.
 Isonard Niccolò—comp., n. Malta 1775, m. Parigi 1818—44.

J

- J**achet o Jaches de Buus detto Giacchetto—organ.—140.
 Jannanconi Giuseppe—comp., n. 1741, m. 1816—183.
 Jannequin—music.—23.
 Jommelli Nicola—comp., n. Aversa 1714, m. Napoli 1774—32, 34, 48, 121.
 Jone di Smirne—teor.—37.
 Jouelli Giuseppe—music., n. 1655—87.

K

- K**iesewetter—stor.—23, 24, 29.
 Kircher Padre Attanasio—stor.—94.
 Knecht Giustino Enrico—stor.—27.
 Koch Errico Orist.—stor.—27.

L

- L**acambe—stor.—27.
 Lalonde Michele—music. stor., n. Parigi 1657, m. ivi 1726—9.
 Lampugnani G. Battista—teor., n. Milano 1706, m. 1773 circa—110.
 Lancaia—marchese—21.
 Landi Stefano—music. n. Roveri verso il 1590—55, 69, 168.
 Landino Francesco—organ. comp., n. 1325 circa, m. 1390—201.
 Landolfi Luigi—stor.—19, 48.
 Laridino Francesco—music., n. Firenze 1325 circa, m. 1390—19.

- Latilla Gaetano—comp., n. Bari 1713, m. 1789—150.
 Laurenti Bartolomeo Gir—viol., n. 1644, m. 1726—86, 95.
 Leborne Amat Amb. (senore)—music., n. Bruxelles 1797—100.
 Legrenzi Giovanni—music., n. Clusone verso il 1625, m. Venezia 1690—16,
 34, 131, 146, 147, 148.
 Lenzi Carlo—music.—111.
 Leo Leonardo—comp., n. S. Vito degli Schiavi (Brindisi) 1694, m. Napoli 1745
 —34, 42, 48, 57, 65.
 Leonardo—parrochiera—99.
 Leonardo da Vinci—pittore—26.
 Leone II—papa—14.
 Leone X—papa—205.
 Leoni Leone—music., n. 1560 circa—129.
 Leopoldo I—imper. d'Austria—82, 95, 116, 192.
 Leopoldo II—duca di Toscana—98.
 Le Roy Bartolomeo—music.—70.
 Le Sueur Gio. Francesco—comp., n. Druac-Plessiel 1763, m. Parigi 1837—99.
 Liberali Antimo—comp. n. nell. prima metà del XVII sec.—174.
 Lichtenthal—stor.—7, 17, 27, 46.
 Locatello G. Battista—comp., m. 1600 circa—158.
 Lombardi Camillo—comp—68.
 Lorenzani Paolo—music., n. 1640, m. 1713—175.
 Lorenzani Raimondo—organ, m. 1806—182.
 Lotti Antonio—organ. comp., n. nell'Annover 1667, m. Venezia 1740—57, 134,
 142, 147, 148, 149, 150.
 Lovisa Domenico—music.—27, 149.
 Ludovisi—cardinale—190.
 Luigi II—re d'Ungheria—143.
 Luigi XII—re di Francia—29, 143.
 Luigi XIV—re di Francia—56, 146.
 Lupacchini Bernardino—comp—157
 Lutero Martino—frate eresiarca—24, 30.

M

- M**Laffei—filosofo—74.
 Magni Benedetto—music.—27.
 Magno Gregorio—comp.,—54.
 Magno Carlo—papa—14.
 Maione Scanio—comp., del 1601—69.
 Maletta—patrizia napol.—21.
 Malvezzi Cristofaro—music.—208.
 Mancini Curzio—music., n. verso la metà del XVI sec.—161, 230.
 Mandelst—Governatore di Lione—30.
 Manelli Francesco—comp., n. Trivoli nel XVII sec.—53, 121.
 Manfredi—poeta—32.
 Manfredi Luigi—music., n. verso il 1234, m. Benevento il 1266—21.
 Mangars Fr. Maria—viol.—50.
 Manterini Orazio—music.—111.
 Mantini o Fillago Carlo—organ., m. 1644—141.
 Marancia Giuseppe—organ.—70.
 Marazzoli Marco—comp., m. 1662—172.
 Marcello—poeta—32.
 Marcello Agostino—padre di Benedetto—148.
 Marcello Benedetto—poeta music., n. Venezia 1686, m. Brescia 1739—56, 117,
 135, 147, 148, 149, 150.

- Marcello II—papa—40, 41, 43.
 Marchetto da Padova—teor. comp., n. nel XIII sec.—21, 22, 54.
 Marcolini—music.—27.
 Marotta—gesuita, comp.—39.
 Marescotti Cristoforo—editore—33, 208.
 Margherita d'Austria—49.
 Margherita di Savoia—49.
 Marenzio Luca—music., n. Coccaglio 1550 circa, m. 1599—31, 38, 45, 55.
 Maria Antonietta—regina di Francia—99.
 Mariani Giov. Lorenzo—comp., n. 1737, m. 1793—89.
 Maria o de Marin Zuan—organ., m. 1587—140.
 Maria Teresa—imp. di Spagna—56, 146.
 Martinengo Cesare—comp., n. Verona nella seconda metà del XVI sec., m. Venezia 1613—48, 129, 145.
 Martini Giov. Battista—religioso, comp., n. 1706, m. 1784—74, 76, 88, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 116, 188, 193.
 Masi P. Felice—fate, music., m. 1772—180.
 Masi Giovanni—comp.—180.
 Masini Antonio—music., n. 1639, m. 1678—174.
 Masotti—editore—55.
 Massenzio Domenico—music., n. verso la fine del XVI sec.—169.
 Mattei Saverio—letterato—39.
 Mattei padre Stanislao—comp., n. Bologna 1750, m. ivi 1825—82, 90, 97, 98.
 Mattia Corvino di Ungheria—73.
 Mauton Giovanni—music., n. 1475, m. Venezia 1562—29, 143.
 Mazarino—cardinale—56, 146.
 Mazzocchi Domenico—comp., n. 1598—168, 190.
 Mazzocchi Virgilio—comp., n. 1593, m. 1646—168, 190, 191.
 Mazzoni Antonio—comp., n. 1718—89.
 Mehül Stefano Nicola—comp., n. Givet 1763, m. Parigi 1817—99.
 Mei Girolamo—teor.—30, 31, 202, 207, 208.
 Melani Alessandro—music., n. a Pistoia—16.
 Melisso—poeta—30.
 Memmo frate Dionisio—organ.—140.
 Menage Egidio—stor.—27.
 Merlo Alessandro o Alessandro Romano, detto della Viola—39, 158.
 Merula Giov. Antonio—music., n. verso la metà del XVI sec.—161.
 Merulo (Merlotti) Claudio—organ. e comp., n. Correggio 1533, m. Parma 1604—45, 126, 140, 144.
 Metastasio Pietro—poeta—32, 148.
 Micheli D. Romano—comp., n. 1575—166.
 Milanuzio o Milanizzi Carlo—organ.—130.
 Milleville Giovanni—music.—190.
 Millini—letterato—27.
 Minieri Riccio Camillo—stor.—21.
 Mislweezek—comp.—117.
 Mocenigo Girolamo—patr. Veneziano 52.
 Molinaro Pietro—comp., n. principio del XVII sec.—131.
 Momigny—letterato—27.
 Mompas—scritt.—27.
 Monferrato Natale—comp., n. principio del XVII sec. m. 1685—131, 147.
 Montalto—cardinale—46.
 Montella Gian Domenico—organ.—69.
 Monteverdi Claudio—music., n. Cremona 1568, m. 1643.—31, 34, 36, 47, 48, 94, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 108, 115, 116, 146, 191, 207.
 Monti Giovanni—editore—116.

DEL PRIMO VOLUME

519

- Monza Carlo—music., n. Milano 1744, m. 1801—111.
 Monza Carlo Antonio—music., n. Milano, m. 1739—110.
 Morales—cant. pontif.—188.
 Morandi Pietro—comp., n. 1739—90.
 Moreti o Maretì Giovanni—music. n. 1609, m. 1691—171.
 Moresini Bartolomeo—music.—129.
 Morlacchi Francesco—music., n. Parigi 1784, m. Innsbruck 1841—97.
 Morosini Vito—potestà di Rovigo—52.
 Mozart Volfango Amedeo—comp., n. Salisburgo 1756, m. 1791—189.
 Muratori Antonio—stor.—114.
 Muroer Bernardo di Stefania—organ., m. 1459—140.
 Muzio Nicola—tipog.—187.

N

- N**aldini Sante—comp., n. 1585, m. 1666—167.
 Nancini—music.—97.
 Nanini G. Bernardino—comp., n. Vallerano 1560 circa. m. 1624—46, 56, 162, 188.
 Nauini Giov. Maria—comp., n. 1540 circa, m. 1607—159, 188, 189, 190, 191.
 Napoleone I—imper. di Francia—82, 99.
 Naldi Antonio, detto il Bardello music.—46.
 Nalate Pompeo—comp.—192.
 Nenna Pomponio—comp., n. Bari 1560—68, 74, 76.
 Neri Massimiliano—organ.—141.
 Neri Filippo (S.)—38, 39, 41, 42, 45, 187.
 Newton Isacco—fisico—50.

O

- O**brecht—music., n. in Olanda verso il XV sec.—24, 53.
 Okeghem Gregorio—music. n. Hainant 1430 circa—23, 24, 29, 93, 143.
 Om-ero—poeta—43.
 Optis—letter.—32.
 Orloff Gregorio—comp.—43.
 Ortiz Diego—teor. music. del XVI sec.—69.
 Ottani Bernardino—abate, comp., n. 1735, m. 1827—89.

P

- P**acelli Asprilio—comp., n. 1570, m. 1623—164.
 Pacchioni Ant. Maria—n. Modena 1654, m. 1738—109.
 Paër Ferdinando—comp., n. Parma 1771, m. Parigi 1839—43, 49.
 Paisiello Giovanni—comp. n. Taranto 1741, m. Napoli 1816.—58, 99.
 Paistre Giovanni—cant.—57.
 Palestrina (Pier Luigi Sante)—comp., n. Palestrina 1524 circa, m. Roma 1594—
 31, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 53, 54, 55, 153, 158, 188, 189, 190, 192,
 192, 195.
 Pallavicini Carlo—vescovo—113.
 Pallavicini—general.—117.
 Pallavicino Ben-detto—music.—90.
 Pallavicino Carlo—comp., n. Brescia nella prima metà del XVII sec., m.
 1689—109.
 Palfy—conte—117.

- Palmerini Luigi—music., Bologna 1768, m. a. 1842.—97.
 Paolo IV—papa—40.
 Paolo V—papa—189.
 Paolucci p. Giuseppe—comp., n. 1727, m. 1777—89, 97.
 Parabosco Girolamo—comp. organ. 1510 circa, m. 1557—124, 140.
 Parma Nicola—music., n. Mantova verso la metà del XVI sec.—106.
 Parterio Gian Domenico—comp., m. 1701—133, 192.
 Passarini o Passerini Padre Francesco—n. 1620 circa, m. 1698.—86.
 Pasquini Bernardo—organ, n. 1637, m. 1710—174, 192.
 Patavino o Padovano Annibale—organ., n. 1527—125, 148.
 Peli Francesco—prof. di canto, n. Modena ult. anno del XVII sec.—57.
 Pelotti Giuseppe—n. Bologna 1784, m. ivi 1838—98.
 Perciolo Giacomantonio—comp., n. nella prima metà del XVI sec.—126.
 Pergolesi G. Battista—comp., n. Jesi 171m. Pozzuoli 1736—31, 31, 34, 48.
 Peri Giacomo—comp., n. Firenze nella seconda metà del XVI sec.—30, 32, 33,
 34, 46: 47, 53, 203, 206, 207, 208.
 Perotti Gian Agostino—music., n. Vercelli 1769, m. Ven, 1855—97.
 Perta Padre Costanzo—comp., n. Cremona nella prima metà del XVI sec., m.
 Loreto 1601—45, 124, 144.
 Perti Giacomo Ant.—comp., n. Bologna 1661, m. ivi 1756—82, 87, 95.
 Perti Lorenzo—music.—95.
 Pervè Neriola—music.—159.
 Pescetti Giov. Battista—comp. n. 1704 circa, m. 1766—136, 142.
 Pesci Santo—comp., m. 1786—180.
 Petrarca Francesco—poeta—22.
 Petrucci (de') Ottaviano—n. Fossambrone 1466, m. 1539—26, 27.
 Pexeufelder Michele—stor.—27.
 Piazza G. Battista—comp.—172.
 Piazza Leandro—music.—183.
 Piccini Nicola—comp., n. Bari 1728, m. Passy (Parigi) 1800—48.
 Pietro III—imperat.—76.
 Pio IV—papa Giovangelo Medici—40, 41, 42.
 Pio V—papa—51.
 Pisari Pasquale—comp., n. 1725, m. 1778—181, 193.
 Pistocchi Fr. Antonio—cant. e comp., n. Palermo 1659.—57, 87, 95.
 Pitagora—filosofo—12, 37.
 Pitigliano—music.—70.
 Pitoni Gius. Ottavio—comp., n. 1657, m. 1743—177, 190, 192.
 Polani Girolamo—comp.—134.
 Poliziano Angelo—comp., n. Montepulciano (Toscana) 1454—
 Pollarolo Antonio—comp., n. 1680 circa—135.
 Pontano Giovanni—letterato 28, 4.
 Pollarolo Carlo Francesco—comp., m. 1723—133, 142, 147, 150.
 Ponzo Pietro—comp., n. 1532, m. 159.—105, 114, 145.
 Porpora Nicolò—comp., n. Napoli 1686, m. ivi 1767—34, 42, 57, 121.
 Porta Giovanni—comp., m. 1740—155.
 Portinari Francesco—music. della metà del XVI sec.—126.
 Porzio Camilo—stor.—27.
 Predieri Jacopo Cesare—comp., d. 1720—87.
 Predieri Giov. Battista—music., n. 1678—88.
 Predieri Luca Antonio—viol. e comp., n. 1688, m. 1743—88.
 Predieri P. Angelo—comp., n. 1655, m. 1731—87.
 Pretorio Michele—scritt. e comp., n. Creuzberg 1571.—18.
 Primavera Giov. Leonardo, soprannom. Dell'Arpa—n. Lombardia verso il 1540
 —45, 105.
 Provenzale Francesco—comp., n. 1610 circa—68.

Puppo Giuseppe—viol., n. 1749, m. Firenze 1827—194.

Q

Quagliati Paolo—comp.—164, 190.

R

Raffaello Sanzio—pittore—26, 43, 58.

Ramis de Paresa Bart.—music., n. Baeza nell'Andalusia verso il 1440—28, 80, 85, 93.

Ranuccini—poeta—207, 208.

Rastelli—banchiere—117.

Ratti Lorenzo—comp., m. 1630—167.

Rauzzini Venanzio—comp., n. 1747, m. 1810—183.

Ravagnani—abate, stor.—145.

Redi Francesco—prof. di canto, n. nella prima metà del XVIII sec.—57.

Reni Guido—pittore—83.

Ricci Pasquale—comp., n. 1733—111.

Righini Vincenzo—comp., n. 1756, m. 1812—90.

Rinuccini Ottavio—poeta—30, 32, 33.

Ristori Gio. Alberto—comp., n. 1690 circa—88.

Roberto d'Angiò—22.

Robuschi Ferdinando—music., n. Calorno 1765—97.

Rodio Rocco—music., n. Calabria verso il 1530 o 1532—25, 67, 74.

Roger Pietro—monaco—22.

Romani D., detto Senensis—monaco, music.—161.

Rossi Emilio—music.—161.

Rossi Luigi—music., n. Napoli nella metà del XVI sec.—34.

Rossi Michelangelo—organ. comp., n. 1600 circa—170.

Rossini Gioacchino—comp. n. Pesaro 1792, m. Passy (Parigi) 1869—48, 98.

Rostell o Roselli (Roustel)—music.—157.

Rotterdam—music.—24.

Rota Andrea—comp., n. Bologna 1540 circa, m. 1597—82, 85.

Rousseau G. G.—stor.—27, 31, 75.

Rovetta Giovanni—comp., n. 1600, m. 1668—130, 146.

Rubinio o Robino—comp., n. 1495 circa, m. 1561—155.

Ruffo Vincenzo—music.—127.

Ruggiero Gio. Martino—comp.—134.

Ruseff Corrado—music.—30.

Ruta Michele—stor. comp., n. Caserta 1827—11.

S

Sabatini o Sabbatini Luigi Ant.—teor. comp., n. 1739, m. 1809—90, 96.

Sabbatini Galeazzo—music., n. Pesaro 1595 circa—86, 94.

Sabini Ippolito—comp., n. 1545 circa—128.

Sacchi Giovenale—music., 1726, m. 1789—110, 117.

Sacchini Antonio—comp., n. Pozzuoli 1734, m. Parigi 1786—97, 121.

Sala Nicola—teor. comp., n. presso Benevento 1701, m. Napoli 1800—65.

Saldani Pierre Joseph—comp., n. Bologna 1680, m. verso il 1750—16, 88.

Salulini Paolo—music., n. Siena 1709, m. ivi 1788—88.

Salvador—editore—93.

- Sammartini Giov. Battista—comp., n. 1700 circa—110, 117
 Sanesi Felice—stor.—27.
 Santarelli Giuseppe—comp., n. 1710, m. 1770—180, 194.
 Santini Fortunato—abate, comp., n. 1778—184.
 Santini Geminiano—music.—182.
 Sansarino Francesco—stor.—145.
 Sanzio Raffaello—pittore—39.
 Saratelli Giuseppe—comp., n. 1714, m. 1762—137, 147, 216.
 Sarti Giuseppe—comp., n. 1729, m. 1802—89, 97, 98, 121.
 Sartorio Antonio—comp., n. 1620 circa, m. 1681—132.
 Savetta Antonio—comp., n. Lodi alla fine del XVI sec.—109.
 Savii Giampaolo—organ., m. 1623 circa—141.
 Savioni Marco—comp., n. 1615 circa—173.
 Scamegna Nicolò—music.—171.
 Scandelli Antonio—comp., n. 1520, m. 1580—67.
 Scarlatti Alessandro—comp., n. Trapani (Sicilia) 1649 o 1659, m. Napoli 1725
 —31, 34, 42, 48, 56, 57, 65, 121, 147, 194.
 Scato—stor.—27.
 Schelling—stor.—74.
 Scherillo Giovanni—canonico, letter.—7.
 Schütz Enrico—music., n. Köstritz 1585, m. Dresda, 1672—32.
 Sciaffino Agnello—music.—70.
 Scolari Giuseppe—comp., n. 1720 circa, m. 1770—138.
 Sebastiani Michele—patr. veneziano—205.
 Segni Giulio—organ., n. 1498, m. 1561—140.
 Sforza Ludovico—29, 113.
 Silvani Marino—scritt.—116.
 Silvestro (S.)—papa—11, 14.
 Simonelli Matteo—comp., n. 1640—175, 192.
 Soriano o Suriano Francesco—comp., n. Roma 1549, m. ivi 1620—56, 160, 190.
 Soventis—stor.—74.
 Spada P. Filippo Giacomo—organ., m. 1704—141.
 Spataro o Spadarò Giovanni—music., n. Bologna verso 1460, m. 1541—28,
 82, 85, 93, 94, 114.
 Speranza Alessandro—comp., n. Palma presso Nola 1728, m. Napoli 1797—65.
 Spinelli Matteo—music.—21.
 Spintaro—filosofo—37.
 Spontini Gaspare—comp., n. Maiolati (Jesi) 1774, m. ivi 1851—48.
 Squarcialupi Antonio—organ., m. 1475—201.
 Stabile Annibale—comp., n. 1540 circa, m. 1595—159.
 Stacchi Marco—music., n. verso la fine del XVI sec.—169.
 Steffani Agostino—comp., n. 1655, m. 1724 o 1738—177.
 Stella Scipione—comp., m. 1635 circa—68.
 Stradella Alessandro—cant. e comp., n. Napoli verso il 1670—16.
 Strigio Alessandro—music., n. Mantova 1535—31.
 Strozzi Giulio—poeta—52.
 Sulzer G. Giorgio—stor.—27.
 Surrentino Francesco—comp.—68, 76.

T

- T**adolini Giovanni—music., n. Bologna 1793, m. ivi 1872—97.
 Tagliapietra o Tagliapietra loannino—organ., m. 1389—139.
 Tarditi Orazio—comp.—170.
 Tarditi Paolo—comp., n. nella seconda metà del XVI sec.—165.

- Tari Antonio—stor. critico—41.
 Tartagini Ippolito—organ., n. 1539, m. 1550—159.
 Tasso Torquato—poeta—31.
 Tavelli P. Alvisè—organ.—142.
 Tedeschi Giovanni—cant. del XVIII sec.—57.
 Temistocle—filosofo—75.
 Terziani Gustavo—music., m. 1837—185.
 Terziani Pietro—comp., n. 1768 circa—184.
 Testa Prospero—comp.—68.
 Thomas Ambrogio—comp., n. Metz 1811—100.
 Tinctor Giovanni—music., n. Papinghe 1435 circa, m. 1520 — 27, 28, 65, 67, 73, 74, 113, 114, 206.
 Tiraboschi Girolamo—stor.—114.
 Tiziano—pittore—26.
 Todi Luisa—cant.—97.
 Tofani—tipog.—51.
 Tolomeo—filosofo—37.
 Torelli Giuseppe—viol., n. Verona, m. 1708—95.
 Torsarelli Ottavio—poeta—190.
 Tritto Giacomo—comp., n. Altamura 1735, m. Napoli 1824—65.
 Tritheme—stor.—74.
 Troiani Giovanni—music.—160.

U

- Ubaldo — monaco, music., n. verso l' 840, m. S. Armando nelle Fiandre 930—37, 54.
 Ugolini Vincenzo—comp., n. 1570, m. 1626—165, 191.
 Urbano VIII—papa—189, 190, 208.

V

- Valente Antonio, detto il cieco—music.—71.
 Valentini Giovanni—comp., n. nella seconda metà del XVI sec.—164.
 Valentini Pier Francesco—teor. e comp., n. 1570 circa, m. 1654—164.
 Vallotti Fr. Antonio—comp., n. 1697, m. 1780—136.
 Vannucci—abate—193.
 Vanter Stracteu—stor.—27.
 Vassio—stor.—75.
 Vecchi Lorenzo—prete, comp., n. 1566—85.
 Vecchi Orazio—comp., n. Modena 1551 circa, m. ivi 1604 o 1605—45, 107, 114.
 Vendruccini Paolo—poeta—53.
 Venturi Stefano—music.—33.
 Verdi Giuseppe—comp., n. Roncole presso Busseto 1818—57.
 Vicentino Nicola—comp. scritt., n. Vicenza 1511—38, 45, 124, 143.
 Victoria o da Vittoria Tomm. Lud.—music., n. 1540 circa, m. 1608—159, 188.
 Vignati Giuseppe—comp.—89.
 Vimenti—editore—94.
 Vinaccesi Benedetto—organ., n. 1670 circa, m. 1719—142.
 Vinci Leonardo—comp., n. Strongoli (Calabria) 1690, m. Napoli 1732—34.
 Virgilio—poeta—32.
 Viola o della Viola Francesco—comp., n. principio del XVI sec.—124.
 Viola Gio. Domenico—music.—69.
 Vitale G. Batt., detto il principe—music.—71.

- Vitali Filippo—comp.—172.
 Vitaliano I—papa—14.
 Vitellozzi Vitellozzo—cardinale—41.
 Vitruvio Marco Pollio—stor.—37.
 Vittore Pietro—letter.—207.
 Vittori Giovanni—stor.—21.
 Vittori Loreto—cant. poeta e comp., n. 1588, m. 1670—167, 190, 192.
 Vivaldi Antonio—viol. e comp., m. 1743—133.
 Volpe G Battista—organ., m. 1692—132, 141.
 Voltaire—filosofo—44.

W

- Watter—editore—94.
 Walther Goffredo—music.—27, 30.
 Willaert Adriano—music., n. Bruges 1480, m. Venezia 1562—29, 38, 48, 55,
 121, 123, 143, 145.
 Willaert Dionisio—143.
 Wolff Giorgio Fed.—scritt.—27.

Y

- Ycart o Hycart Bernardo—teor., n. 1440—67, 74, 113.

Z

- Zagarro—music.—71.
 Zannetti Padre Zaccaria—music., n. 1620—86, 95.
 Zanotti abate Giovanni—comp., n. 1734, m. 1817—89.
 Zarlino Giuseppe—comp. e teor., n. Chioggia 1519, m. 1590—12, 37, 45, 48,
 50, 125, 144, 145, 206.
 Zeno Apostolo—poeta—32, 148.
 Ziani Marcantonio—comp., m. 1710 circa—134.
 Ziani Pier Andrea—organ., 1711—131, 141.
 Zimmerman P. G. Guglielmo—comp., n. Parigi 1785, m. ivi 1853—100.
 Zingarelli Nicolò—comp., n. Napoli 1752, m. Torre del Greco 1837—9, 65.
 Zoilo Annibale—comp., n. nella prima metà del XVI sec.—158.
 Zuame da Chioggia—organ., m. 1419—139.
 Zucchetto da Padova—organ., m. 1336—139.
 Zucconi—music.—76.

INDICE ALFABETICO

del secondo volume

INDICE ALFABETICO

del presente volumen

INDICE ALFABETICO

dei nomi contenuti nel secondo volume.

A

- A**bos Girolamo—comp., n. Malta principio del XVIII sec.—14, 166, 221, 264, 299, 316.
 Acton—ammiraglio—257.
 Adam Adolfo—comp., n. Parigi 1803—65, 67, 70, 126, 465.
 Adamo Giorgio—conte—104.
 Adriano—imper. romano—45.
 Aduni Andrea—cappellano—164.
 Agnelli Salvatore—comp., n. Palermo 1817—14.
 Agnello (S.)—22.
 Agricoletti Cumulli del Vasto Virginia—352.
 Agus Enrico—comp., n. 1749—65.
 Ahaswero—ebreo—50.
 Albani Alessandro—cardin.—233, 371.
 Albano Giuseppe—music.—149.
 Albertazzi (sorelle)—cant.—383.
 Alberto Giacomo Alfonso—abate—22.
 Aldighieri Gottardo—cant.—62.
 Albrechtsberger Giovan Giorgi—organ., n. Klosterneubourg 1736, m. Vienna 1823—51, 67.
 Alexandre—fabbr. d'istrumenti—150.
 Alfieri Vittorio—poeta—ix.
 Alfonso I—re d'Aragona—32.
 Alfonso II d'Aragona—45.
 Alibert—conte—310.
 Allegri Gregorio—comp., n. Roma verso il 1560, m. ivi 1662.—70, 239, 735
 Altamura—pittore—70.
 Amati—marchese—44, 126.
 Ambrogi—cant.—383.
 Ammiano Marcellino—stor.—54.
 Amore Francesco—patr. nap.—87.
 Anastasi Salvatore—cant.—62.
 Andreotti Domenico—marchese—431.
 Andreozzi Gaetano—comp., n. Napoli 1763, m. 1826—14, 70, 71.
 Anfossi Pasquale—comp., n. Napoli, m. Roma, 1797—14, 49, 70, 71, 166, 249, 302, 370, 371, 372, 373.
 Angelico da Fiesole—frate, comp.—274.

- Angelini—comp.—273.
 Angelio—maestro di cappella—223.
 Angiolini Camillo—music.—399.
 Anna Maria d'Austria—27.
 Annibale Domenico—cant.—311.
 Aprile Giuseppe—cant.—400.
 Araria Francesco—comp., n. 1700, m. 1770—188.
 Aramburo Antonio—cant.—62.
 Ariosto Ludovico—poeta—409.
 Arnaud—abate—253.
 Asioli Bonifacio—comp., n. Correggio 1769, m. ivi 1832—47, 70.
 Astarita Gennaro—comp., n. 1749—347.
 Athos Sante—cant.—62.
 Atwood Tommaso—nob. inglese—228.
 Auber Daniele—comp., n. Caen 1782, m. Parigi 1871—42, 70, 126, 464.
 Avalos—marchese del Vasto—231.
 Avellino I. M.—letter.—355.
 Azevedo A.—stor.—51.

B

- B**abbi Gregorio—cant.—331.
 Babbini—cant.—341.
 Baccini Pietro Paolo—comp., m. 1755—233.
 Bach Giov. Sebastiano—comp. n. Eisenack 1585, m. Eudenic 1856—42.
 Back Giov. Cristiano—comp., n. Lipsia 1735, m. Londra 1782—14, 240.
 Baillot Pietro Maria Francesco—comp., m. Parigi 1842—65.
 Balbi Francesco—parroco—398.
 Baldacchini Michele—letter.—135, 137, 138, 152.
 Ballante (signora)—patr. napol.—379.
 Bambini Felice—music., n. Bologire verso il 1742—21.
 Bandi—cant.—250.
 Barbacini Enrico—cant.—62.
 Barbaia Domenico—impres.—463.
 Barbapiccola (signora)—dilet.—222, 230.
 Barbèra—edit.—147, 418.
 Bareventano—cant.—60.
 Barna Fedele—fabbr. d'istrum. music.—72.
 Baroilhet—cant. 59.
 Bartoli Erasmo—padre Filippino—95.
 Basevi Abramo—stor.—427.
 Basili o Basily Andrea—comp., n. 1720 circa, m. 1775.—126
 Basily Francesco—comp., n. 1706, m. 1850—70, 353.
 Bassi Giuseppe—inseg.—149.
 Basily Francesco—comp., n. Roma 1850—67.
 Battimelli Antonio—patr. nap.—27, 90, 107.
 Battinelli Pasquale—inseg.—149.
 Battista Vincenzo—comp., n. Napoli 1823—67.
 Bauchel Orazio—commsnd.—134.
 Baudiot—comp.—65.
 Bay Tommaso—music.—207.
 Beatrice—arciduchessa—266, 407, 440.
 Beaumarchais—scritt.—275.

- Beethoven (van) Luigi—comp., n. Bonn 1770, m. Vienna 1827—42, 47, 51, 56, 67, 69, 70, 144, 466.
- Bellini Vincenzo (avo)—comp.—127.
- Bellini Vincenzo—comp., n. Catania 1801, m. Puteaux (Parigi) 1835—vii, ix, 14, 15, 35, 40, 42, 43, 46, 47, 51, 52, 67, 69, 70, 71, 127, 128, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 150, 197, 269, 274, 293, 412, 413, 417, 419, 431, 444, 466.
- Belletti Giuseppe—cant.—62.
- Bellusi Bernardo—inseg.—149.
- Belmonte—principe—232, 233, 330.
- Benedetto XIV—papa—233, 336.
- Beneventano—patr. napol.—152.
- Benito Francesco—patr. napol.—130, 139, 148.
- Benti-Bulgarelli Marianna—314.
- Berivin—patr. napol.—187, 238, 288.
- Berlioz Ettore—comp. n. Côte-Saint-André (Isère) 1803—70.
- Bererardi, detto il Secretini—libraio—313, 315.
- Berr Federico—music.—465.
- Bertati Giovanni—poeta—382.
- Bertini—stor.—192, 338, 378, 379, 401.
- Bertoja Valentino—music.—399.
- Bertoni Ferd. Giuseppe—comp., n. 1725, m. 1813.—387, 399.
- Betzèbè Giuseppa—patr. nap.—145.
- Bianchi Montaldo (signora)—cant.—61, 408.
- Biancolini Marietta—cant.—61.
- Bidognetta Pasquale—govern.—240.
- Blasi—cant.—283.
- Blavet Michele—comp. n. Begancon 1700, m. Parigi 1768—21.
- Boccaccio Giovanni—poeta e prosatore—31.
- Boccherini Luigi—comp., n. 1740, m. 1805—70.
- Böerhaave—medico—327.
- Boieldieu Adriano—comp., m. Jarcy 1834—vu, 70.
- Boldovino—imper.—245.
- Bonelli Raff—patr. napol.—152.
- Bonheur Stella—cant.—61.
- Bonjour—tipogr.—205.
- Bonomo Camillo—music.—44.
- Bononcini Giuseppe—poeta—307.
- Boragine—patr. napol.—267.
- Borbone Gennaro—infante—265.
- Borde—camer.—251, 256.
- Bordoni Faustina—cant., n. Venezia 1700, m. 1763 circa—211, 212, 215.
- Borghi Giuseppe—poeta—52.
- Borghi-Mamo Erminia—cant—59, 61.
- Boschetti (signora)—cant.—72.
- Bosco Cesare—patr. napol.—96.
- Bosio (signora)—cant.—59.
- Botta Carlo—stor.—42, 268, 386, 393.
- Botti—critico—55.
- Boucheron Raimondo—maestro di cappella, m. Milano 1876—67, 127.
- Bouffet—public.—257.
- Bozzelli—ministro—114.
- Bracareuse—cardinale—36.
- Bracco—cant.—360.
- Braga Gaetano—violoncell., n. Giulianova (Abruzzi) 1829—14.
- Braham—cant.—400.
- Brambilla-Ponchielli Teresa—cant.—61.

- Branca Alfonso—inseg.—149.
 Brancaccio Bartolomeo—patr. napol.—433.
 Braschi—duca—409.
 Brasco (signora)—cant.—360.
 Brectkopf—tipogr.—69 212.
 Brendel Francesco—stor.—211, 212.
 Breuil—barone—256.
 Brocchi Giov. Battista—cant.—400.
 Brofferio—critico—4.
 Broglio—ministro—135.
 Broschi Carlo, detto Farinelli—cant., n. Napoli 1705, m. presso Bologna 1782
 —29, 211, 310, 311, 313, 316, 324.
 Broschi Riccardo—comp., n. Napoli 1701, m. 1756—302, 324, 325.
 Brosse—patr. napol.—202.
 Brundisari Gaetano—patr. napol.—151.
 Bruno Gioacchino—incisore—195.
 Bulgarini (signora)—cant.—307.
 Buonarroti Michelangelo—pittore e scultore—vu, ix, 84, 275, 382.
 Burney Carlo—stor.—164, 169, 211, 215, 227, 241, 310, 313, 316, 360.
 Burrarelli Gabriele—inseg.—149.
 Busciani—buffo—380.

C

- Cabanis—letter.—254.
 Caccavaio Luigi—music.—149.
 Cafaro Pasquale—comp., n. 1708, m. 1787—14, 34, 64, 71, 122, 188, 240.
 Caffi Francesco—stor.—211, 213.
 Caletti Brucci P. F.—comp., n. Crema nel 1599 o 1609, m. Venezia 1676—73.
 Camerano Giuseppe—pittore—273.
 Cammarano Salvatore—poeta—67.
 Campana—arcives.—45.
 Campanile Giuseppe—architetto—273.
 Campanini Paolo—cant.—62.
 Camporesi (signora)—cant.—409.
 Canclaux—ambasciatore—257.
 Cannicciari Pompeo—music., n. 1670, m. 1774—163, 227.
 Canonici Giacinta—cant.—59.
 Canova Antonio—scultore—273, 275, 365, 388.
 Capasso Orsola—madre di Durante—178.
 Capece Antonio—patr. napol.—433.
 Capece Scipione—patr. napol.—433.
 Capece-Zurlo Vincenzo—govern.—39, 152.
 Capitani Bartolomeo—tipogr.—193.
 Capogrosso Marco—curato—192.
 Copotorti Luigi—comp., n. 1767, m. 1842—220, 297, 298.
 Caputo Mich. Carlo—mus.c. crit., n. 1838—45, 72.
 Capuzzi Antonio—music.—399.
 Caracciolo—principe di Avellino—194, 205.
 Caracciolo Eugenio—stor.—32.
 Caracciolo Francesco—inseg.—149.
 Caracciolo Innico—arcives.—19.
 Caracciolo—marchese—251, 252.
 Caracciolo di Rodi—marchese—431.
 Caradori—scultore—355.

- Carafa A.—sposa di M. Carafa—134.
 Carafa Altonso—cardinale—28, 54.
 Carafa Ettore—patr. napol.—385.
 Carafa Giovanni—padre di Michele—460.
 Carafa Mario—arcives.—31 97.
 Carafa Michele—comp., n. 1857, m. 1872—14, 67, 70, 71, 127, 133, 135, 136, 137, 304, 443, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467.
 Carapella Tommaso—comp., m. 1680—34, 58, 166, 188.
 Caravita Nicola—consulitore—104.
 Carbonelli y Villar Emman.—cant.—62.
 Carducci Girolamo—patr. napol.—264.
 Carelli Beniamino—comp.—148.
 Carelli Gonsalvo—pittore—69.
 Carelli—scritt.—141.
 Carissimi Giacomo—comp., n. 1604, m. 1674—21, 162, 223.
 Carli—editore—205.
 Carlo Alberto—re di Piemonte—380, 455.
 Carlo Martello—re di Brettagna—32.
 Carlo II—re di Francia—32, 42, 104.
 Carlo III—re di Spagna—264, 268, 287.
 Carlo III—duca di Parma—365.
 Carlo V—re di Spagna—22, 26.
 Carlo VI—imper. d'Austria—163, 186, 188, 194, 307, 311, 312.
 Carnaud—editore—205.
 Carosi Giulio Cesare—govern.—96.
 Carpani Gaetano—comp., n. Roma XVIII sec.—181, 366, 371, 372, 407, 428.
 Carrache—pittore—141.
 Carthau—letter.—254
 Casacciello—buffo—265.
 Casali G. Battista—comp., m. 1792—14.
 Casalnuovo Pignatelli—govern—152.
 Casamorata Luigi Ferdin.—avv., comp., critico, n. Würzburg 1807—59, 67, 129.
 Casanova—pittore—71.
 Casella Pietro—comp., n. 1776, m. 1854—44, 220, 299, 453.
 Caso Vincenzo—inseg.—149.
 Castelli—stor.—31.
 Castelmary Armando—cant.—62.
 Casti Abate—poeta—265.
 Catalani Barbara—cant.—59, 408, 450.
 Catel Carlo Simone—music.—65.
 Caterina II—czarina—145, 266, 267, 346, 382.
 Cavallo Donato Ant.—canonico—344.
 Cecere Carlo—cant.—322.
 Ceci Carlo—cens. del coll. di mus.—149.
 Cefali A.—pittore—72, 145.
 Cefali Domenico—patr. calab.—145.
 Celano Carlo—stor.—16, 98.
 Celeda Augusto—cant.—62.
 Celega Giuditta—cant.—61.
 Celestino V—papa—45.
 Carlone Francesco—poeta—281, 284, 379.
 Cerquetta Maddalena—madre di Pergolesi—193.
 Cesare—imper. romano—vii.
 Cesarei—cardinale—249.
 Cesi Beniamino—pianista, n. Napoli 1845—149.
 Cesti Marco Antonio—comp., m. 1669—73.

- Champein—gov. francese—287.
 Championnet—generale—394.
 Chateaubriana—letter.—198.
 Cherubini Luigi Carlo—comp., n. Firenze 1760, m. Parigi 1842—268, 271, 414, 460.
 Chollet Giov. Battista—cant.—464.
 Chopin Feder. Franc.—comp. pian., n. Zelazowa-Wola 1810, m. 1849—vii, 70.
 Ciampi Marino—cant.—62.
 Ciccarelli Angelo—comp., n. 1806—14, 127.
 Ciccarelli Gaetano—govern.—87.
 Cicco Domenico—cappellano—398.
 Ciespolo Lorenzo—religioso—98.
 Cimarosa Amelio—figlio di Paolo—66.
 Cimarosa Domenico—comp., n. Aversa 1749, m. Venezia 1801—14, 15, 24, 29, 35, 41, 46, 49, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 80, 139, 141, 142, 143, 145, 166, 202, 265, 274, 276, 295, 304, 316, 339, 340, 341, 354, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 419.
 Cimarosa Francesco—padre di Domenico—378.
 Cimarosa Paolo—comp.—66, 379, 381, 386, 387, 398.
 Cirillo Domenico—medico—385.
 Cirillo Rachele—sposa di Fr. Ruggi—443.
 Cito Baldassarro—marchese—87, 449.
 Cittadini Sebastiano—inseg.—194.
 Ciuffolotti—music.—121.
 Clement Felice—scritt.—265, 271, 359, 361, 363, 378, 381, 418, 419, 464, 465.
 Clemente VI—papa—32.
 Clemente VII—papa—26.
 Clemente VIII—papa—55.
 Clemente XI—papa—163.
 Clemente XIII—papa—27.
 Clemente XIV—papa—249.
 Clementi Muzio—comp. e pianista, n. 1752, m. 1832—70, 317.
 Coccia Carlo—comp., n. 1782, m. Novara 1973—14, 67, 70, 71, 304, 353, 354, 355.
 Coccini Giulio, detto Giulio Romano—comp., n. 1546—21.
 Colbran Isabella—cant.—461, 462.
 Coletti Filippo—cant.—59.
 Colombaro—cappellano—292.
 Colonnese Luigi—cant.—60.
 Coltellini—cant.—268.
 Colucci Raffaele—scritt.—141.
 Coluzzi Niccolò—poeta—311.
 Comelli Biagio—cant.—382.
 Comettant G. Paolo—comp., n. 1819—465.
 Consalvi—cardinale—65, 66, 381, 387, 388.
 Consalvi Tommaso—music.—298.
 Contesimo Girolamo—religioso—68.
 Conti Carlo—comp., n. Arpino 1797, m. ivi 1868—35, 47, 48, 67, 69, 70, 71, 129, 293, 353, 354, 412, 418, 419, 444.
 Conti Clandio—comp., n. Capracotta (Abruzzi) 1836, m. Napoli 1879—22, 29.
 Conti Gioacchino, detto Gizzello—cant.—22, 20.
 Conti Giuseppe—cant.—41, 187, 233.
 Conti Laura—cant.—341, 360.
 Cordella Giacomo—comp., n. Napoli 1786, m. ivi 1846—304, 457, 458.
 Cordella Girolamo—padre di Giacomo—457.
 Corelli Arcangelo—comp.—70, 71, 199, 313, 314, 385.

- Corigliano di Rignano Domenico—govern.—151, 197, 203, 403.
 Corneille—poeta—275, 362, 384.
 Coppola Giacomo—comp., n. Napoli metà del XVIII sec.—270.
 Corner—patr. napol.—314.
 Correggio—pittore—366.
 Correnti—ministro—71.
 Corsi Achille—cant.—62.
 Corticelli Gaetano—pianista—73.
 Cortoni Arcangelo—cant.—360.
 Costa Carlo—music.—148.
 Costa Michele—comp., n. Napoli 1806—14, 67, 70, 243, 414, 418.
 Costantini Alessandro—comp., n. Roma XVII sec.—418.
 Cotogni Antonio—cant.—62.
 Cottone Vincenzo—cant.—62.
 Cottrau Bernardo—editore—443.
 Cotumacci Carlo—comp., n. Napoli 1698, m. ivi 1775—24, 30, 166, 172, 181, 190, 221, 264, 284, 292, 299.
 Cramer Gio: Battista—pianista, n. Mannheim 1771, m. Hensigtou 1858—162.
 Crescentini Girolamo—comp., n. Urbania 1766, m. Napoli 1846—29, 270, 294, 361, 380, 408, 413, 428.
 Cristiani T.—editore—205.
 Cristiano Marcherita—madre di N. Jommelli—230.
 Cristina di Svevia—regina—162.
 Crivelli—cant.—59, 366.
 Cuacio—giurispr.—84.
 Cubieras—letter.—254.
 Curci Giuseppe—comp., n. Napoli 1808—14, 293, 418.
 Cusani—marchese—407.
 Cuzzoni (signora)—cant.—324.

D

- D'**Accento Vincenzo—relig.—98.
 Da Fiesole Giovanni—pittore—274.
 D'Agostino—pittore—71, 72.
 Dalayrac Nicola—comp., n. Muret 1753—144.
 Dalbono Cesare—letter.—416.
 D'Alembert—stor.—201, 253.
 Dall'Argine Costantino—comp., m. Milano 1877—275.
 D'Altenstein—barone—430.
 Da Majano Giuliano—archit.—22.
 D'Ambrosio Francesco—govern.—152.
 D'Angennes—marchese—268.
 D'Angeri Anna—cant.—61.
 Dannery Bartolomeo—letter.—367.
 Da Nola Giovanni—scultore—22, 45.
 Dante Alighieri—poeta—vii, ix, 32, 45, 69, 409, 424.
 Daponte Alessandro—music.—399.
 Daponte Lorenzo—poeta—382.
 D'Arcos—duca—236.
 Dardanelli (signora)—cant.—382.
 D'Artois—conte—266.
 D'Asdia—comp.—129.
 D'Aubertan Antonetta—sposa di M. Carafa—460.
 Daun—generale—194.

- Dauvergne Antonio—comp., n. Clermont-Ferrani 1713, m. Lione 1797—21.
 David Antonio—cant.—31, 102, 127.
 David Giacomo—cant.—59, 67, 70, 257, 341, 344, 462.
 David Giuseppe—cant.—59, 461.
 David—re—59.
 De Amicis Antonio—cant.—236.
 De Bassini Achille—cant.—59.
 De Bernis—cardinale—389.
 De Cabenzel—conte—398.
 De Castro Ferdinando—vicerè in Napoli—32, 104.
 De Cepeda Carolina—cant.—61.
 De Costanzo Caterina—madre di N. Porpora—310.
 De Domenici Bernardo—105.
 De Francesco Anna—madre di Cimarosa—378.
 De Franchis Iacobuzio—patr. napol.—433.
 De Franchis Vincenzo—patr. napol.—433.
 De Gennaro Antonio—patr. napol.—316.
 De Giosa Nicola—comp., n. Bari 1820—14, 97.
 De Giuli-Borsi Giuseppa—cant.—61.
 De Lauzieres Achille—marchese di Themines—vii, 139.
 Del Balzo Bernardo—patr. napol.—433.
 Del Duca Doristella—istitutrice—55.
 Del Gallo—marchese—381, 382.
 Della Maria Domenico—comp., n. 1768, m. 1800—14.
 Della Noia Carlo—vicerè in Napoli—22.
 Della Pergola angelo—cong. di Pergolesi—194.
 Della Pergola Cruciano—cong. di Pergolesi—193.
 Della Pergola Fancesco—cong. di Pergolesi—193.
 Della Valle Giuseppe—patr. napol.—151.
 Della Zacca Domenico—canonico—344.
 Del Monte Orazio—religioso—31, 98.
 Del Puente Giuseppe—cant.—62.
 Del Vasto—marchese—122.
 De Marco Battaglini Luisa—dilett.—429.
 De Marco Carlo—ministro—123, 124.
 De Marinis Alessandro—govern.—69, 135, 137, 138, 152.
 De Matteis Domenico—comp.—173, 174.
 De Matteis Aniello—patr. napol.—96.
 De Monte—comp.—70.
 De Novellis Raffaele—govern.—69, 152.
 De Posa—marchese—140.
 De Riseis Luigi—barone—69, 152.
 De Rita Nicola—govern.—96.
 De Rogatis Fr. Saverio—govern.—43, 112, 120, 151, 235.
 De Rore o van Rore Cipriano—comp., n. 1516, m. 1565—70.
 De Roxas Emanuela—comp., n. Reggio (Calabria) 1827—148.
 De Saides—scritt.—364.
 De Sanctis Angelo—cant.—62.
 De Segur—conte—398.
 De Sinnavine (signora)—cant.—279.
 De Simone Vincenzo—govern.—87.
 De Sinno Gaetano—govern.—87.
 Desfontaynes—scritt.—254.
 Desnoirs etteres—stor.—245, 251, 358, 359, 360.
 De Solticoff—contessa—398.
 De Somma Nicola—govern.—152.

- De Sormery—pubblicista—257.
 Despres Tasquin—comp., n. 1450, m. 1521—70.
 Dessauer Giuseppe—comp., n. Praga 1798—129.
 De Stefano Pietro—letter.—15, 22, 58.
 De Strausburg Rodolfo—music.—14.
 De Tommasi—marchese—111, 122.
 De Villars Francesco—stor.—20, 21, 202, 275, 328, 358, 363, 584, 392, 413.
 De Vismes—impres.—255.
 De Vito Oronzio—music.—298.
 De Vivo Angelo—scultore—273.
 Di Bagnara—duca—69, 132, 152.
 Di Belforte—duca—316.
 Di Blacas—duca—44.
 Di Cagliari Giuseppe—religioso—98.
 Di Campochario—duchessa—429.
 Di Canzano—duca—270.
 Di Caramanico—principe—460, 468.
 Di Carignano—duca—48, 126.
 Di Casanova—marchese—431.
 Di Cassano—Serra—duchessa—410, 411.
 Di Castelpagano—duchessa—407.
 Di Castiglione—duchessa—407.
 Di Cola Gennaro—pittore—32.
 Di Colobrano—principe—200.
 Di Cumberland—duca—415.
 Di Curlandia—duchessa—404.
 Di Daun Virrico—conte—163.
 Diderot—music.—327.
 Di Essex—duca—415.
 Di Franco Fr. Antonio—gantuomo—106.
 Di Lasso—comp.—70.
 Di Ligne—principe—266.
 Di Maio Francesco—comp., n. 1745—70, 71, 139, 141, 220, 285, 286, 287, 288.
 Di Maio Gioan Tommaso—music.—13, 24, 41.
 Di Maio Giuseppe—comp.—221, 224, 286, 338.
 Di Maria Francesco—pittore—245.
 Di Napoli—patr. napol.—107.
 Di Napoli Michele—pittore—245.
 Di Noia Carafa—duca—43, 64, 122, 145, 151, 297, 430.
 Diodati Giuseppe—poeta—297.
 Di Salerno—principe—268.
 Di Sangro—duca—288.
 Di Sangro Carlotta—principessa—438.
 Di S. Antonio—conte—454.
 Di S. Antonio—contessa—424.
 Di Savoia—duca—130.
 Di Siracusa—conte—434.
 Di Slamanga—principe—33.
 Di Somma Tommaso—ministro—120, 121.
 Di S. Severo—principe—340, 438.
 Di Staël—baronessa—429.
 Di Stigliano Colonna—principe—67, 194, 195.
 Di Sulmona—principe—105.
 Di Tappia Giovanni—religioso—26, 27.
 Di Taranto Ludovico—principe—32.
 Di Tessen—conte—464.

- Di Themines—marchese—202.
 Di Venosa—principe—122.
 Di Ventimiglia—principe—246.
 Di Villequier—duca—365.
 Di Wurtemberg—duca—234, 240.
 Di York—duca, cardinale—234, 232.
 Dol—music.—14, 284.
 Domnich—comp.—65.
 Don Pietro Toledo—vicerè in Napoli—22.
 Donadio Bianca—cant.—61.
 Donizetti Gaetano—comp., n. Bergamo 1797, m. ivi 1848—42, 43, 46, 47, 51,
 59, 67, 70, 71, 73, 143, 144, 353, 429, 443, 444, 462, 464.
 Donzelli Domenico—cant.—59.
 Dory Carolina—cant.—61.
 Dreyer Giov. Melchiorre—comp., n. 1725 circa—67, 130.
 Dubarry—duchessa—251.
 Dubreuil—poeta—255.
 Dubuisson—comp.—267.
 Dumarai Nicoletta—istitutrice—55.
 Duni Egidio Romualdo—comp., n. Matera 1709, m. Parigi 1775—13, 70, 71,
 196, 302, 326, 327, 328, 329.
 Duni Francesco—music.—326.
 Duprez Gilberto—cant. comp., n. Parigi 1806—59.
 Durand (signora)—cant.—61.
 Durante Amedeo—scritt.—197.
 Durante Francesco—comp., n. Fratta Maggiore 1684, m. Napoli 1755—13,
 14, 15, 20, 51, 24, 28, 30, 34, 35, 36, 41, 47, 51, 53, 58, 63, 65, 67, 70, 71, 80,
 84, 122, 139, 141, 142, 143, 164, 166, 172, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182,
 183, 190, 194, 521, 223, 224, 230, 232, 239, 244, 346, 351, 352, 353, 355, 358,
 359, 444.
 Durante Gaetano—cant.—178.
 Durosoy—poeta—257.
 Dussek Francesco—comp., n. Czaslan 1766.—70.
 Duvernoy Luigi—comp., n. Parigi 1820—65.

E

- E**lisi Filippo—cant.—231, 331.
 Elvezio—letter.—254.
 Emiliano—beato—89.
 Emiliano Angelo—patr. veneto—27.
 Emiliani Girolamo—guerriero e santo—27.
 Engenio Cesare—stor.—15, 16, 18, 98.
 Erard—fabbr. di pianof.—84, 150.
 Errichelli Pasquale—maestro di cappello—287.
 Escudier Léon—letter. music.—50.
 Espin de Ceron—music.—14.
 Eximeno Antonio—stor.—312.

F

- F**abbricatore Gennaro—patr. napol.—463.
 Fabbricatore Giovanni—patr. napol.—463.
 Facchinelli (signora)—cant.—195.

- Fago Nicola—comp., n. Taranto 1674—34, 166, 172, 175, 176, 230.
 Falcone Luigi—music.—149.
 Fanelli Giuseppe—cant.—62.
 Farina Francesco—barone—96.
 Farina Nicola—gentiluomo—96.
 Farinelli Giuseppe—comp., n. Este 1769, m. Trieste 1836—13, 41, 121, 324.
 Faypoult—patr. napol.—394.
 Farrench—scritt.—207, 311.
 Fayolle—stor.—179, 378.
 Fazzi—organ.—460.
 Federici Vincenzo—comp., n. Pesaro 1764 m. Milano 1827—70.
 Federico—elett. d'Annover—313.
 Federico Guglielmo II—re di Prussia—22, 212, 267.
 Federico—poeta—196.
 Fenaroli Fedele—comp., n. Lanciano 1732, m. Napoli 1818—14, 30, 36, 43, 47, 70, 71, 134, 146, 166, 177, 181, 221, 271, 273, 302, 305, 352, 353, 355, 379, 406, 407, 412, 438, 442, 443, 443, 450, 453, 457, 460.
 Fenaroli Fr. Antonio—padre di Fedele—352.
 Fenzi Vincenzo—music.—44.
 Feo Francesco—comp., n. Napoli verso il 1685—13, 29, 34, 166, 173, 188, 194, 199, 200, 221, 223, 230, 232.
 Ferdinando di Cordova—generale—26.
 Ferdinando—imper. d'Austria—212.
 Ferdinando I d'Aragona—re di Napoli—27, 28, 65, 73, 74.
 Ferdinando I—re di Napoli—40, 43, 45, 58, 59, 63, 64, 81, 112, 119, 121, 124, 246, 236, 256, 257, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 298, 340, 347, 394, 395, 442.
 Ferdinando II—re di Napoli—40, 46, 55, 66, 114, 126.
 Ferdinando IV—re di Spagna—324.
 Ferdinando VI—re di Spagna—308.
 Ferlendis—music.—404.
 Ferni Virginia—cant.—61.
 Ferraresi (signora)—cant.—360.
 Ferrari Giac. Gottifredo—stor.—228.
 Ferrari-Guidi—music.—72.
 Fesch—cardinale—410.
 Festa Giuseppe—music.—44.
 Fétis Fr. Girolamo—teor. scritt. critico, m. 1871—67, 70, 127, 161, 166, 169, 179, 181, 183, 205, 207, 208, 211, 223, 224, 227, 232, 245, 270, 286, 287, 311, 312, 314, 338, 344, 345, 346, 347, 348, 358, 359, 360, 375, 378, 381, 412, 413, 417, 418.
 Ficaro Girolamo—religioso—27.
 Fighera Oronzio—zio di Salvatore—449.
 Fighera Salvatore—comp., n. Gravina 1771, m. Napoli 1836—304, 449.
 Filippi—medico—60.
 Filippo—infante di Spagna—227, 345.
 Filippo II—re di Spagna—31, 98, 102, 104.
 Filippo III—re di Spagna—31, 32, 104.
 Filippo V—re di Spagna—55, 208.
 Filioli Giacomo—poeta—299.
 Finocchielli—ministro—232.
 Finotti Rosolia—madre di A. Prati—401.
 Fiochi Vincenzo—comp., n. Roma 1767, m. Parigi 1843—13.
 Fioravante Valentino—comp., n. Roma 1770, m. Capua 1837—14, 15, 70, 270.
 Fiore Galzerano—possid.—108.
 Fiore—scultore—71.

- Fiorenza Nicolò—comp.—303, 358.
 Fiorese Bartolo—parroco—397.
 Fioretti (signora)—cant.—60.
 Fiorillo Ignazio—comp., n. Napoli 1715, m. Fritzlär 1787—302, 334.
 Fioroni Giov. Andrea—comp. n. Pavia 1704, m. Milano 1779—13.
 Firrao—cardinale—249.
 Fischetti Luigi—comp., n. Martina Franca (Lecce) 1830—14.
 Florimo Francesco—stor. crit. comp., n. S. Giorgio Morgeto 1800—60, 68, 130,
 131, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
 149, 187, 395, 396, 431, 454.
 Fodor-Mainville (signora)—cant.—59, 382, 462.
 Foggia Antonio—music.—163.
 Fogiale Grazia—madre di Paisiello—264.
 Fonseca-Pimentel—patr. napol.—394.
 Forkel Giov. Nicolò—comp., n. Meeder 1749, m. Goettingue 1818—42.
 Forte Gaetano—archit. e pittore—45.
 Fortier B.—scultore—313.
 Fortucci Raffaele—music.—149.
 Foscataro Marcello—religioso—18, 19.
 Foscolo Ugo—poeta—55.
 Fossa Amalia—cant.—61.
 Framery—music.—266, 361, 362.
 Francesco—calzolaio—26, 27, 89.
 Francesco I—re di Francia—40, 43, 64, 125.
 Franciolini Giambattista—padrino di Pergolesi—192, 193.
 Francklin Beniamino—fisico—254.
 Franco Marco—medico—398, 399.
 Fraschini Gaetano—cant.—59.
 Frescobaldi Girolamo—organ.—70.
 Frezzolini Erminia—cant.—59.
 Fricci Antonetta—cant.—61.
 Frugoni—poeta—345.
 Fuchs Alonys—bibliotecario—319.
 Fumagalli Caterina—cant.—298.
 Furno Giovanni—comp., n. Napoli 1748, m. 1837—30, 83, 166, 181, 182, 220, 292,
 293, 443.

G

- G**abellone Gaspare—comp., n. Napoli 1780, m. 1790—285, 302, 351.
 Gabellone Michelangelo—comp., m. 1732—211, 351.
 Gabrielli Caterina—cant.—29, 259, 310, 312.
 Gaeta Muzio—arcives.—245.
 Gagliardo Domenico—avvoc.—264, 273.
 Gagliardo Giov. Battista—letter.—273.
 Gaillard Francesco—cant.—62.
 Galanti—stor.—192.
 Galimberti Felice—cant.—311.
 Gall Gaspare—gentil.—149.
 Galiani Ferdinando—stor.—254, 565, 266, 267, 457.
 Galilei Galileo—filosofo—ix.
 Galletti-Gianoli (signora)—cant.—60.
 Galli Filippo—cant.—59.
 Galli-Mariè (signora)—cant.—61.
 Gallo Antonio—comp.—303, 330.

- Gallo Ignazio—comp., n. Napoli 1689—172, 185, 336.
 Galloppi—pittore—71.
 Gammieri Erennio—comp., n. Campobasso 1836—14.
 Garcia Emanuele—cant.—59.
 Garofalo Leonardo—avvoc.—457.
 Garrubba—stor.—245.
 Gaspari Gaetano—music., n. Bologna 1807—73.
 Gasparini Francesco—comp., n. Camaiore 1668, m. 1727 o 1737 — 173, 206.
 Gatti Domenico—music.—149.
 Gaudini Domenico—parroco—377.
 Gautien E.—comp.—129.
 Gaveaux Pietro—comp., n. Béziers (Hérault) 1761, m. 1825—14.
 Gayarre Giuliano—cant.—62.
 Gazzaniga Giuseppe—comp., n. Verona 1743, m. Crema 1819 — 13, 70, 220,
 281, 282, 315, 316.
 Geminiani Francesco—viol. e comp., n. Lucca 1680, m. Dublin 1759—13.
 Generali Pietro—comp., n. Roma 1783, m. Novara 1832—49, 70.
 Genovesi—govern.—152.
 Gerardi Diodato—curato—398.
 Germini—comp.—14.
 Gersster Etelka—cant.—61.
 Gervasoni Carlo—stor.—294, 228, 347.
 Gesualdo Alfonso—cardinale—18, 19.
 Gesualdo Carlo—principe di Venosa comp., n. 1550, m. 1614—70.
 Gevaert—music. teor., n. Huisse 1828—70.
 Ghezzi Teodoro—dilet.—143.
 Ghinocchi—incisore—344.
 Giacomo—frate, comp.—338.
 Gianella Luigi—music.—400.
 Giannone Pietro—stor.—84.
 Ginguenè Pier Luigi—stor.—245, 247, 253, 254, 257.
 Giordani Giuseppe, detto Giordaniello—comp., n. Napoli 1740, m. Fermo 1778
 —304, 320, 374, 375, 376, 377.
 Giordano Carmine—comp., n. 1690, m. 1750—305, 320, 321, 375.
 Giordano Luca—pittore—45, 165.
 Giordano Tommaso—cant. comp.—375.
 Giorgi Vittoria—cong. di Pergolesi—193.
 Giorgio I—elettore d'Annover—324.
 Giorgio III—re d'Inghilt.—267.
 Giottino—pittore—32.
 Giotto—pittore—32.
 Giovanna I—regina di Napoli—32.
 Giovanna II—regina di Napoli—38.
 Giovanni—re del Brasile—453.
 Giovanni d'Austria—principe—45.
 Giovanni V—re del Portogallo—207.
 Giraldoni Leone—cant.—62.
 Girard Adele—istitutrice—149.
 Girgenti—comp.—273.
 Giron Pietro—vicerè in Napoli—31, 102.
 Giuliani Cecilia—cant.—404.
 Giulio II—papa—382.
 Giuseppe I—re del Portogallo—231, 241.
 Giuseppe II—imper. d'Austria—72, 146, 267, 345, 362, 481, 382.
 Gizzi Domenico—cant. e comp., n. Arpino 1680, m. ivi 1745—13, 24, 25, 29, 41,
 71, 116, 220, 221, 223, 227.

- Gluck Cristofaro—comp., n. Weidenwang 1711, m. 1787—14, 42, 70, 139, 141, 167, 202, 230, 235, 240, 241, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 347, 360, 363, 403.
- Gnone Napoleone—cant.—62.
- Goldoni Carlo—poeta—247, 248, 560, 327, 328, 245.
- Golinelli Stefano—pian.—73.
- Gomez—cant.—323.
- Gossec Fr. Giuseppe—comp., n. Vergnies (Belgio) 1733, m. Passy 1829—65.
- Gounod Fr. Carlo—comp., n. Parigi 1818—70.
- Granzini (signora)—cant.—298.
- Grassini Giuseppina—cant.—408.
- Graun Enrico—comp., n. Wahrenbruck 1701, m. Mersebourg 1771—211.
- Greco Gaetano—comp., n. Napoli 1680—80, 166, 172, 173, 173, 177, 186, 194, 303, 310.
- Gressnich Ant. Federico—comp., n. Liegi 1792, m. Parigi 1799—14.
- Gretry Andrea—comp., n. Liegi 1741, m. Montanorency 1813—14, 42, 70, 198, 384, 385.
- Grimaldi—cant.—195.
- Grimani M. Virginia—principessa—399.
- Grimani Michelo—principe—399.
- Grimm—stor.—266, 360.
- Grisi Guidotti—cant.—59.
- Grisi Giulia—cant.—59.
- Grisolia Michelangelo—stor.—457.
- Grossi Gennaro—stor.—185, 192, 239, 245.
- Grossi Ludovico, detto Ludovico da Viadana — comp., n. Viadana verso il 1565, m. Gualtieri 1645—20.
- Guadagni—cant.—231, 360.
- Guarini Gennaro—computista—151.
- Guarini Raimondo—poeta—431, 433 434.
- Guarnieri Andrea—possid.—32.
- Guercia Alfonso—comp., n. Napoli 1831—148.
- Guerriero Ignazio—letter.—376.
- Guidotti Antonio—architetto—19.
- Guido o Guidone d'Arezzo—monaco, music, n. Arezzo 995, m. Firenze 1050—70
- Guillard—poeta—255, 362, 363, 365.
- Guglielmi Pietro—comp., n. Massa-Carrara 1727, m. Roma 1804—14, 15, 29, 41, 70, 71, 80, 139, 141, 166, 181, 265, 276, 302, 304, 338, 339, 340, 341, 342, 359, 373, 380, 385, 391, 409, 419.
- Guglielmi Pietro Carlo, detto Guglielmini—comp., n. Napoli 1703, m. Massa 1827—440.

H

- H**aendel Giorgio Fed.—comp., n. Sassonia 1685, m. Londra 1759—14, 42, 64, 67, 70, 122, 139, 141, 207, 211, 212, 241, 307, 310, 313, 331.
- Halévy Fromental—comp., n. Parigi 1799, m. Nizza 1862—67, 70, 127.
- Haslinger—editore—205.
- Hasse Giov. Adolfo—comp., n. Bergedorf 1699, m. Venezia 1783—14, 29, 70, 166, 172, 174, 195, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 224, 232, 311, 312, 330, 334.
- Hasse Pietro—organ.—210.
- Haydn Giuseppe—comp., n. Rohrau 1732, m. Vienna 1809—14, 49, 55, 67, 69, 70, 72, 139, 141, 211, 271, 315, 354, 407.
- Heomil—libraio—42.
- Herold Ferd. Luigi—comp., n. Parigi 1791, m. ivi 1833—vii, 14, 70, 464, 468.

- Herz Enrico—pian.—464.
 Hetzet—edit.—197.
 Hiller Giov. Adamo—comp. n. Ossig 1728, m. Lipsia 1804—67, 70, 128, 205, 215.
 Hoche—generale—28, 268.
 Hoffman Ernesto—comp., n. Königsberg 1776, m. Berlino 1822—67, 127.
 Hoffermier—conte russo—398.
 Honorate Gentilina—madrina di Pergolesi—192, 193.
 Hubert Antonio, detto il Porporino—cant. n. Verona 1697 o 1719, m. Berlino 1783—29.
 Hué—edit.—21.
 Hugot Antonio—comp., n. Parigi 1791—65.
 Hullach Thon—stor.—212, 217, 328.
 Hummel Giov. Nepomuceno—comp., m. Weimar 1837—56, 144.

I

- I**mbimbo—cant.—267.
 Imbimbo Emanuele—stor.—75, 353.
 Imparato Carlo Agnello—portolano—45.
 Imperiale Luigi—govern.—152.
 Insanguine Giacomo—comp., n. Monopoli 1744, m. Napoli 1795—13, 70, 71, 220, 221, 265, 284, 287, 290, 294, 305, 323, 351.
 Isabella di Borbone—arciduc.—345.
 Isaia—profeta—414.
 Isidor Rosa—cant.—61.
 Isonard Nicolò—comp. n. Malta 1775, m. Parigi 1818—17.
 Ivanoff—cant.—59.

J

- J**ommelli Fr. Antonio—padre di N. Jommelli—230.
 Jommelli Nicola—comp., n. Aversa 1714, m. Napoli 1774—13, 14, 21, 24, 25, 41, 65, 68, 70, 71, 80, 122, 139, 141, 142, 143, 164, 166, 181, 191, 220, 222, 224, 225, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 248, 286, 330, 331, 360, 376, 419.
 Jones Paolo—letter.—254.
 Jullien Adolfo—stor.—253.

K

- K**andler Francesco—stor. crit.—213.
 Kalkbrenner Fed. Guglielmo—pian.—460.
 Kanghi—imper. cinese—245.
 Khiam-Loung—imper. cinese—247.
 Klage Carlo—pian., m. 1850—205.
 Klopstock—music.—205.
 Koeing Ulrico—poeta—210.
 Krucas—edit.—249.
 Krakamp Emanuele—music., n. Palermo 1813—149.
 Kraus Gabriella—cant.—61, 211.
 Kreutzer Corradino—comp., n. Messkirch, 1782—65.

L

- L**ablache Luigi—cant., n. Napoli 1794, m. ivi 1858—40, 59, 70, 383, 429, 244.
 Lablanche Bianca—cant.—61.
 Lablanche Caterina—cant.—61.
 Labocchetta M. Domenico—music.—149.
 Lacheze—segr. d'ambasciata—257.
 Lachevardière—editore—205.
 Laderchi—conte—401.
 La Fortelle—poeta—464.
 La Grua (signora)—cant.—60.
 Laino-Spinelli—marchese—69.
 Lalande Michele—music. stor., n. Parigi 1657, m. ivi 1726—52, 55, 254.
 Lalli Domenico—poeta—163, 307.
 Lambiase Gennaro—cappellano—43, 112, 120.
 Langlé Onorato Fr. Maria—comp., n. Monaco 1731, m. Villiers le Bel 1807—14, 65.
 Lante—duca—409.
 Lanza Carlo—inseg.—149.
 Lanza Gius. Francesco—comp.—120.
 Lanzi Luigi—abate—367.
 Larovere Alessandro—gentil.—149.
 Latilla Gaetano—comp., n. Bari 1713, m. Napoli 1789—14, 220, 227, 228, 245.
 Latilla Nicola—zio di Gaet. Latilla—227.
 Latilla Silvia—sorella di Gaet. Latilla—227.
 Laura—inspiratrice di Dante—32.
 Laurito Monforte—duca—43, 112, 120, 151.
 Lautrec—gener. francese—26.
 Lebano Felice—music.—149.
 Le duc—edit.—205.
 Lefevre Teodoro—comp., n. Parigi 1759—65.
 Legrand Giacomo—music.—149.
 Legrenzi Giovanni—comp., n. Clusone verso il 1625, m. Venezia 1690—73, 162.
 Lembo Teresa—madre di M. Carafa—460.
 Lemos—conte—104.
 Leo Leonardo—comp., n. S. Vito degli Schiavi (Brindisi) 1694, m. Napoli 1745—13, 14, 15, 21, 24, 30, 34, 36, 41, 58, 64, 65, 67, 70, 71, 80, 122, 130, 139, 141, 166, 175, 195, 211, 221, 230, 232, 238, 239, 246, 262, 295, 303, 322, 328, 334, 352, 353.
 Leone X—papa—202.
 Leone XII—papa—365.
 Leone Giustino—scultore—435.
 Leopoldo II—imper. d'Austria—382.
 Le Sueur Gio. Francesco—comp., n. Drucat-Plessiel 1763, m. Parigi 1837—65, 267, 271, 465.
 Levasser Fr. Pietro—music., n. Beville 1653, m. 1831—65.
 Liberatore Raffaele—stor.—181, 406, 409, 429.
 Lichetenthall Pietro—stor. music., n. Presburgo 1780, m. Milano 1853—55, 74.
 Lind Jenny—cant.—61.
 Lillo Giuseppe—comp., n. Galatina (Lecce) 1814, m. Napoli 1863—14, 47, 48, 67, 71, 293.
 Liparini—buffo—456.
 Listz Francesco—comp., n. Roeding 1811—70.
 Lobkowitz—principe—295.

- Loëscher—edit.—147.
 Logroscino Nicola—comp., n. Napoli verso il 1700, m. 1763 circa—13, 24, 29, 166, 188, 246, 248, 262, 285, 302, 322, 323.
 Lombardi Michela—music.—149.
 Lomoinè—poeta—363, 364.
 Loraux—cant.—303.
 Lorenzi Giov. Battista—poeta—122, 265, 316, 380, 438.
 Lotti Antonio—organ. comp., n. nell'Annover 1667, m. Venezia 1740—55, 58, 169.
 Lorenzo—cameriere—367.
 Lotti della Santa Marcellina—cant.—60.
 Lourenga-Correa—dilett.—436.
 Lucca Francesco—edit.—67, 455.
 Luigi XIV—re di Francia—14.
 Luigi XVIII—re di Francia—415.
 Lalli Giov. Battista—comp., n. Firenze 1533, m. Parigi 1687—14, 70, 165.
 Luisa di Borbone—reg. di Spagna—170.
 Luzio Gennaro—cant. buffo—265, 380.

M

- M**acdonald—patr. francese—394.
 Macedone Filippo—comp.—221, 294.
 Machiavelli Nicolò—stor. polit.—ix.
 Maddalena Teresa—principessa—208.
 Maddaloni Carafa—duca—194, 199.
 Maggi Francesco—music.—55, 56.
 Maggiori Annibale—conte—376.
 Majone Gaspare—religioso—98.
 Majorano Gaetano, detto Caffarelli—cant. n. Bari 1703, m. S. Donato 1783—29, 41, 55, 251, 288, 310, 311, 314, 316, 331.
 Malibran Maria—cant.—59, 383, 462.
 Malizia Carafa—patrizia napol.—433.
 Malpica Cesare—pubbl.—142.
 Malpica Eloisa—istitutrice—149.
 Mamurana Andrea—govern.—97.
 Mancinelli Antonio—inseg.—193.
 Mancinelli—pittore—70.
 Mancini Franc.—comp., n. Napoli 1674 m. ivi 1739,—302, 303, 307, 308, 310, 331.
 Mancini Ignazio—poeta—194.
 Mandanici Placido—comp. n. Borcellona(Sicilia)1798, m. Garova 1852—34, 35, 67, 353.
 Manera Giacinto—lett.—269.
 Manfredi—re di Napoli—245.
 Manfroce Nicola—comp., n. Palmi (Calabria) 1791, m. Napoli 1813—35, 40, 42, 59, 51, 70, 71, 150, 288, 293, 354, 419.
 Manganelli Domenico—inseg.—149.
 Manna Gennaro—comp., n. Napoli 1721, m. ivi 1788—73, 237, 271, 302, 303, 305, 336, 337, 358, 379.
 Manzuoli—cant.—331.
 Mara Elisabetta—cant., m. Revel 1833—341.
 Marauci Giacomo—music.—262, 323.
 Marcello Benedetto—comp., n. Venezia 1686, m. Brescia 1739,—41, 58, 64, 69, 70, 122, 167, 211, 454.
 Marchesi Annibale—poeta—195, 189, 214, 308.
 Marchesi Luigi—cant., n. Milano 1755, m. ivi 1829—29.

- Marchesini Marcello—poeta—390.
 Marchisio (sorelle)—cant.—60, 465.
 Marcillac—stor.—211.
 Maria Antonietta—princ. di Sassonia—312, 315.
 Maria Antonietta—regina di Francia—212, 215, 251, 252, 363, 364.
 Maria Carolina d'Austria—regina di Napoli—65, 250, 265, 346, 351, 449.
 Maria Casimira—regina di Polonia—207.
 Maria Federowna—principessa—266, 404.
 Maria Luisa—duchessa di Parma—345.
 Maria Teresa—imper. d'Austria—233.
 Mariani Rosa—cant., n. Cremona 1799—59.
 Marin—cant.—62.
 Marinelli Gaetano—music., n. Napoli 1760—14, 304, 436, 437.
 Marinelli Leonardo—barone—43, 112, 120, 151, 430.
 Maruni—poeta—433.
 Marino Andrea—music.—28.
 Mario Giuseppe—cant., n. Cagliari 1810—59.
 Marmondel—stor.—201, 252, 253, 254, 318, 407.
 Martini Giov. Battista—religioso, comp., n. Bologna 1706, m. ivi 1784—30, 65, 70, 73, 122, 164, 231, 232, 342.
 Martinez Andrea—govern.—135, 137, 138, 152.
 Martorano—stor.—23.
 Martucci Giuseppe—pian. n., Capua 1856—149.
 Martuscelli Domenico—calligrafo—149.
 Masi-Mariani Maddalena—cant.—61.
 Mastriani Francesco—romanziera—433.
 Mattei Saverio—delegato del Conserv. della Pietà dei Turch.—58, 63, 64, 65, 68, 121, 123, 124, 192, 193, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 261, 266, 267, 284, 286, 290, 457.
 Mattei Stanislao—relig. comp., n. Bologna 1759 m. ivi 1825—30, 46, 47, 51, 73, 122, 198, 353.
 Matucci—cant.—400.
 Maurel Vittorio—cant.—62.
 Mayr Giov. Simone—comp., n. Mendorf 1763—49, 67, 70, 130, 139, 141, 143.
 Marziali—abate—376.
 Mazzanti—cant.—259.
 Mazzante—medico—361.
 Mazzola—music.—401.
 Medici Luigi—ministro—457.
 Mégéan—conte—394.
 Mehl Stefano—comp., n. Givet 1763, m. Parigi 1817—42, 65, 70, 271, 364.
 Melchionna Giuseppe—govern.—69, 107, 152.
 Melesville—poeta—463, 465.
 Melzi—conte—14.
 Mendelshon Bartoly Felice—comp., n. Hambourg 1809—67, 69, 70.
 Mercadante Saverio—comp., n. Altamura 1795, m. Napoli 1870—14, 15, 35, 40, 43, 46, 47, 48, 51, 67, 68, 70, 71, 134, 137, 188, 141, 143, 150, 293, 254, 381, 387, 393, 395, 396, 411, 414, 418, 419, 433, 434, 454, 462.
 Meric-la Lande (signora)—cant.—59.
 Merola—maestro di musica—321.
 Merville—poeta—465.
 Metastasio Pietro—poeta—14, 29, 41, 163, 167, 187, 196, 232, 233, 234, 236, 241, 247, 249, 250, 266, 267, 279, 307, 312, 314, 315, 319, 330, 334, 345, 346, 360, 374, 403, 404.
 Meyerbeer Giacomo—comp., n. Berlino 1791, m. Parigi 1864—14, 70.
 Mililotti Pasquale—poeta—259.

- Miller Carolina—cant.—298, 342.
 Millico Giuseppe—comp., n. Terlizzi 1739—221, 297.
 Millini—stor.—201.
 Milo Giuseppe—religioso—98.
 Mingotti—patrizio veneto—29.
 Mingotti Regina Valentina—cant.—210, 310.
 Minichini Benedetto—letter.—433, 434, 435.
 Minichini Giuseppe—inseg.—149.
 Minieri Riccio—stor.—23, 245.
 Minoja Ambrogio—comp., n. Ospedaletto (Lodi) 1752, m. Milano 1825—14.
 Miollis—gener. francese—410.
 Mirate Raffaele—cant. n. Napoli 1815—59.
 Missana (signora)—cant.—348.
 Moliere—poeta—49, 202.
 Molinaro Innocenzo—sacerdote—91.
 Molteni Emilia—cant.—29, 310.
 Mombelli Domenico—cant.—59.
 Mondini—cant.—383.
 Mondini Francesco—music.—194.
 Montallegri—marchese—232.
 Mantanari Alessandro—stor.—376.
 Monsigny Aless. Pietro—comp. n. Fauquemberg 1729, m. Parigi 1817—21, 258.
 Monteleone—duca—89.
 Montemiletto—principe—311.
 Montesquin Abate—letter.—411.
 Monteverdi Claudio—comp., n. Cremona 1568, m. ivi 1643.—20, 21, 56, 70, 162, 180.
 Monti Vincenzo—poeta—271, 272, 389.
 Monticelli Angelo—cant.—311.
 Morani Vincenzo—pittore—69.
 Morano Antonio—editore—147.
 Morano Vincenzo—edit.—147.
 Mordini Giovanni—possidente—28, 90.
 Moreau—poeta—464.
 Morelli—pittore—70.
 Moretti—inseg.—193.
 Morghen—incisore—273.
 Morichelli-Borsello Anna—cant.—383.
 Morlacchi Francesco—comp. n. Perugia 1784, m. Innsbruck 1841—70, 73, 418.
 Morosini Eleonora—nobile veneziana—27.
 Mosca Giuseppe—comp., n. Napoli 1772, m. Messina 1839—14, 49, 304, 450, 451.
 Mosca Luigi—comp., n. Napoli 1775, m. ivi 1824—13, 458.
 Moschelles—comp.—67, 127.
 Moschini—lettet.—344.
 Mozart Volfango Amedeo—comp., n. Salisburgo 1756, m. Venezia 1791—14, 42.
 50, 51, 56, 67, 69, 70, 72, 139, 141, 202, 211, 212, 388, 384, 385, 393, 418.
 Mozzilloe Mazzello—caonico—230.
 Muller Donato—comp., n. Bibourg 1804—129.
 Murat Giacchino—re di Napoli—15, 40, 64, 65, 100, 125, 272, 297, 411, 443, 460,
 461, 466.
 Murateri Ludovico—letter.—322.
 Musiani Giuseppina—cant.—61.
 Musilli—religioso—418.
 Mussumeci Francesco—comp.—149.
 Mutio—stor.—206.
 Muzio Michele—tipog.—163.

N

- N**aldi Antonio, detto il Bardello—cant.—400.
 Napoleone I—imper. di Francia—vii, 55, 65, 257, 269, 270, 271, 279, 280, 384, 409, 411, 416, 428, 435, 461, 447.
 Napoleone Giuseppe—re di Napoli—34, 36, 81, 109, 271, 272, 453.
 Nardò—duca—32.
 Nasci Michele—comp.—221, 297.
 Naselli—generale—43.
 Naselli—principe—330.
 Nassau—principe—266.
 Naudin—cant.—60.
 Naumann Emilio—comp., n. Berlino 1827—56.
 Negri Gaetano—149.
 Negrini—cant.—59.
 Neker (signora)—patr. napol.—429.
 Neri Filippo (S.)—16.
 Nevada Emma—cant.—61.
 Neveu—dilett.—258.
 Neufchateau Francesco—letter.—254.
 Niccolini—cant.—62, 324.
 Niccolini Ambrogio—comp.—221.
 Niccolini Antonio—architetto—245.
 Niccolini Giuseppe—comp., n. Piacenza 1763 m. ivi 1842—220, 294, 295, 296, 374.
 Niccolini Omobono—padre di Giuseppe—294.
 Nilsson Cristina—cant.—61.
 Nini Alessandro—comp., n. Favo 1811—73.
 Noll Rodrigo—govern.—152.
 Nozzari Andrea—cant.—59, 444, 462.

O

- O**liva (signora)—cant.—341.
 Oliva—stor.—245.
 Olivier-Poli—stor.—245.
 Omero—poeta—vii.
 Orlandi Giuseppe—stor. crit.—386, 387, 393, 395, 396.
 Orlandini Giuseppe—comp., n. Bologna verso il 1690—21.
 Orlandini—poeta—307.
 Orloff Gregorio—stor. crit.—55, 279.
 Orsini Luigi—music.—175.
 Ottoboni—cardinale—162.
 Ozi Stefano—music., m. Parigi 1813—65.

P

- P**acchiarotti Gaspare—cant.—404.
 Pacini Giovanni—comp., n. Siracusa 1796—43, 51, 67, 70, 143, 205.
 Padiglione—stor.—217, 286.
 Paër Ferdinando—comp., n. Parma 1771, m. Parigi 1839—70.

- Paganini Nicola—music., n. Genova 1784—70, 121, 144.
 Pagani Mario—letter.—385.
 Paisiello Francesco—padre di G. Paisiello—264.
 Paisiello Giovanni—comp., n. Taranto 1741, m. Napoli 1816.—14, 15, 24, 25, 30, 35, 41, 43, 46, 65, 67, 68, 70, 71, 80, 83, 84, 146, 166, 181, 205, 220, 240, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 286, 305, 316, 336, 339, 340, 341, 351, 372, 380, 381, 385, 411, 412, 418, 419, 433, 453, 457, 458.
 Paisiello Ippolita—sorella di G. Paisiello—273.
 Paisiello M. Saveria—idem—273.
 Paladini—govern.—152.
 Palagi Pelagio—pittore—141.
 Palestrina (Pier Luigi Sante)—comp., n. Palestrina 1524 circa, m. Roma 1594—41, 56, 69, 70, 144, 180, 239.
 Paliotti Vincenzo—pittore—71.
 Palizzi—pittore—70.
 Pallante Gaetana—moglie di D. Cimarosa—397, 398.
 Pallini Cecilia—moglie di G. Paisiello—272, 431.
 Palma Silvestro—comp., n. Ischia 1762, m. Napoli 1834—13, 49, 273, 304,
 Palomba Giuseppe—poeta—297, 379.
 Paloschi Giovanni—stor. crit.—217.
 Palumbo Costantino—comp., n. Torre Annunziata 1844—149.
 Pandolfini Francesco—cant.—62.
 Panseron Ang. Matteo—comp., n. Parigi 1796, m. ivi 1859—129.
 Pantaleoni Romilda—cant.—61.
 Papiri R.—vicario—377.
 Parascandolo—stor.—254.
 Parenti Fr. Paolo—comp., n. Napoli 1724, m. Parigi 1821—14.
 Parini—poeta—29, 55, 365.
 Parise Gennaro—comp., n. Napoli verso la fine del XVIII sec.—30, 353, 443.
 Parma Giuseppe—maggiordomo—399.
 Parrella Alessandro—sacerdote—44.
 Parrilli Felice—stor.—457.
 Parrino—tipog.—206.
 Pasqua Giuseppe—cant.—61.
 Pasquali (signora)—cant.—348, 360.
 Pasta Giuseppina—cant.—59, 143, 144, 462.
 Pastoret—letter.—254.
 Patierno Antonio—cant.—62.
 Patti Adelina—cant.—60.
 Patti Carlotta—cant.—60.
 Pavesi Stefano—comp., n. Casaleto 1779, m. Crema 1850—13, 14, 70, 282, 298, 354.
 Pellegrini—medico—399.
 Pellegrini Felice—cant.—59.
 Pellisier—moglie di G. Rossini—viii, ix, 67.
 Pereira—religioso—247.
 Perez Davide—comp., n. Napoli 1711, m. Lisbona 1778—30, 70, 71, 185, 302, 330, 333.
 Perez Giovanni—padre di D. Perez—330.
 Pergolesi Fr. Andrea—padre G. B. Pergolesi—192, 193.
 Pergolesi G. Battista—comp., n. Jesi 1710 m. Pozzuoli 1736—13, 20, 21, 24, 41, 42, 56, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 72, 80, 122, 139, 141, 166, 172, 175, 181, 186, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 211, 236, 238, 239, 246, 248, 280, 288, 316, 322, 326, 328, 358, 413, 447, 460.
 Peri Giacomo—comp., n. Firenze metà del XVI sec.—21.
 Perilo Donato—govern.—151.

- Perrino Marcello—stor.—16, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 75.
 Perrucci Andrea—stor. letter.—23.
 Persico Adelia—istitutrice—149.
 Perugino Gaetano—music.—303, 310.
 Pasaroni—cant.—59, 464.
 Peters—edit.—205.
 Petrella Errico—comp., n. Palermo 1813, m. Genova 1877—70, 71, 293, 418.
 Petrovitz Paolo—granduca—266, 398.
 Petrucci Brizio—music.—404.
 Philidor—music.—70.
 Piacente Anna Teresa—madre di T. Traetta—344.
 Piacenza-Sarconi—poeta—359.
 Pianetti-Mannelli Cardolo—conte—194.
 Pianetti Sitterio—marchese—193.
 Pierantoni—architetto—273.
 Piccinelli Crispino—tipog.—275.
 Piccinni Domenico—poeta—438.
 Piccinni Gius. Maria—figlio di N. Piccinni—257.
 Piccinni Nicola—comp., n. Bari 1728, m. Passy (Parigi) 1800—13, 14, 15, 24, 25,
 29, 41, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 80, 122, 141, 166, 181, 220, 221, 227, 231, 238,
 239, 240, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258,
 261, 265, 266, 281, 290, 297, 303, 305, 322, 323, 327, 330, 358, 359, 360, 362,
 363, 365, 366, 368, 370, 371, 372, 379, 380, 385, 401, 402, 419.
 Piccinni Onofrio—padre di N. Piccinni—245.
 Piccinni Silvia—madre di N. Piccinni—245.
 Piccioli—medico—387, 396, 399.
 Pignatelli Francesco—cardinale—19.
 Pignatelli Giuseppe—govern.—152.
 Pignatelli M.—ministro—125.
 Pignatelli Monteleone—govern.—39.
 Pignatelli Tettore—vicarà—27.
 Pignonati Carolina—patr. napol.—145.
 Pinotti Elisabetta—cant.—367.
 Pinto Salvatore—inseg.—149.
 Pio IV—papa Giovangelo Medici—278.
 Pio V—papa—27.
 Pio VII—papa—340, 396, 410.
 Pipino Giovanni—notajo—45.
 Pisano Giovanni—architetto—22.
 Piscopo Aniello—poeta—174.
 Pitoni Gius. Ottavio—comp., n. Rieti 1657, m. Roma 1743—166, 179, 207.
 Planard—poeta—462, 464, 465.
 Pleyel—fabbr. di pianof.—84, 150, 151, 205.
 Polcano, o Porzio—frate—378.
 Polignac—cardinale—187.
 Polidoro Federico—stor. crit.—149.
 Polidoro Raffaele—maestro di canto—44, 130.
 Pollini—music.—418.
 Pollisieri Domenico—inseg.—149.
 Pontillo Francesco—music.—149.
 Poppi (signora)—cant.—298.
 Porcelli Anna—patr. napol.—359.
 Porcelli—edit.—240.
 Porpora Carlo—padre di N. Porpora—310.
 Porpora Nicolò—comp., n. Napoli 1686, m. ivi 1767—14, 21, 29, 41, 58, 59, 67,
 68, 70, 71, 139, 141, 142, 143, 166, 173, 180, 195, 207, 210, 211, 212, 221,
 223, 239, 281, 302, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 449.

- Porporino—cant.—310.
 Porro—edit.—205, 334.
 Potentino—principe—279, 380, 391.
 Pouchard—cant.—464.
 Pougin Arturo—stor.—392.
 Pozzoni Anast. Antonetta—cant.—61.
 Praedez Prestreau—genero di N. Piccinni—256.
 Prati Alessio—comp. n. Ferrara 1750, m. ivi 1788—304, 401, 402, 403, 404, 405.
 Prati Giuseppe—padre di A. Prati—401.
 Preti Mattia—pittore—45.
 Priuli Ludovico—patr. napol.—399.
 Prota Giuseppe—comp., n. Napoli 1699—172, 188, 191, 230.
 Provenzale Francesco—comp., n. 1610 circa—83, 162, 173, 175.
 Prunier—music.—467.
 Puoti Basilio—letter.—417.
 Puzone Giuseppe—comp., n. Napoli 1821—67, 149.

Q

- Quadrio—stor.—192.
 Quanz—stor.—163, 208.
 Quaranta Bernardo—letter.—434.
 Quattromani—letter.—141.
 Quinault—poeta—252.
 Quinto Curzio—stor.—331.
 Quirico-Visconti Eanio—poeta—238.

R

- Raaf Antonio—cant.—259, 316, 331, 359.
 Rafanelli—cant.—400.
 Raffaello Sanzio—pittore—vn, 84, 201, 203, 384.
 Raimondi Pietro—comp., n. Roma 1786, m. ivi 1853—34, 35, 46, 67, 70, 71, 353, 443, 445.
 Rameau—poeta—362.
 Rauzzini—cant.—361.
 Rega Gherardo—architetto—433, 434.
 Reicha Antonio—music., n. Praga 1770, m. Parigi 1836—47, 67.
 Reinhard-Keiser—comp., n. 1637, m. 1739—210.
 Resta Carlo—cant.—264.
 Rey Giov. Battista—comp., n. Tarascon 1760, m. Parigi 1822—65, 365, 368.
 Riccardi F.—ministro—109.
 Ricci Angelo—poeta—298, 449.
 Ricci Federico—comp., n. Napoli 1809, m. Conegliano 1877—14, 40, 43, 45, 67, 69, 70, 293, 418, 419.
 Ricci Luigi—comp., n. Napoli 1808, m. Praga 1859—51, 51, 69, 70, 71, 129, 150, 293, 418, 419.
 Ricci Teresa—madre di Zingarelli—406.
 Ricordi Giovanni—edit.—147, 196, 209, 217, 328.
 Rigel o Riegel Gius. Enrico—comp., n. Wertheim 1741, m. Parigi 1799—14, 65.
 Rispoli Salvatore—comp., n. Napoli 1745 o 1736—220, 290.
 Roberto d'Angiò—re—32.
 Rocco—govern.—107.
 Rocco Emanuele—letter.—23, 63, 442, 444.

- Rochon de Chabannes—comp.—364.
 Rode Teodoro—comp., n. Potsdano 1821—65.
 Rogadeo—commiss. regio—69, 152.
 Ronconi Ercole—cant.—62.
 Ronconi Giorgio—cant.—59.
 Rondinella Francesco—aiut. archiv.—149.
 Ronzi de Begnis Giuseppina—cant.—59, 462.
 Romer Gaspare—23.
 Rosa P.—poeta—54.
 Rosa Salvator—pittore—415.
 Rosini Carlo—vescovo—203.
 Rosini Girolamo—prete cant.—55.
 Rossi Lauro—comp., n. Macerata 1812—14, 70, 148, 293, 418.
 Rossi Luigi—poeta—385, 393.
 Rossini Gioacchino—comp. n. Pesaro 1792, m. Passy (Parigi) 1869—v, vi, vii, viii, ix, 15, 16, 30, 42, 43, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 60, 67, 69, 70, 71, 73, 143, 143, 197, 198, 202, 275, 276, 295, 384, 385, 451, 461, 463, 465, 466, 468.
 Ristochi Michele—canonico—398.
 Rota Bernardino—patr. napol.—433.
 Rousseau Gian Giacomo—stor. comp., n. Ginevra 1712, m. Ennenorville 1778—20, 70, 164, 182, 199, 201, 202, 224, 225, 419.
 Rubini Giov. Battista—cant., m. Romano (Bergamo) 1854—59, 382, 383, 444.
 Rubini-Sealisi Fanny—cant.—62.
 Rubinstein Antonio—comp., n. Wechwotynez 1829—70.
 Ruffo Fabrizio—cardinale—394, 395.
 Ruggi Francesco—comp., n. Napoli 1767, m. ivi 1845—46, 47, 67, 304, 305, 342, 353, 442, 443, 444, 460.
 Ruggi Giuseppe—figlio di Fr. Ruggi—67, 442.
 Rust Girolamo—comp., n. Roma 1741—13.
 Ruta Michele—stor. comp., n. Caserta 1827—148.

S

- S**abatini d'Anfora Filippo—govern.—87.
 Sabatini Nicola—music.—237, 258.
 Sacchini Antonio—comp., n. Pozzuoli 1734, m. Parigi 1786—13, 14, 15, 28, 65, 68, 70, 71, 80, 139, 141, 166, 181, 239, 240, 253, 255, 226, 281, 302, 305, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 370, 371, 372, 379, 388, 413, 419, 428.
 Saint-Georges Ippolito—march. poeta—464.
 Sala Nicola—teor. comp., n. presso Benevento 1701, m. Napoli 1800—14, 34, 35, 41, 59, 65, 67, 70, 71, 166, 175, 188, 292, 353.
 Salaioli—conte—344, 348.
 Salce Girolamo—medico—213.
 Salentini d'Anfora Filippo—govern.—87.
 Salieri Antonio—comp., n. Legnano 1570, m. Vienna 1825—253.
 Salimbeni—cant.—29, 310.
 Salini Giovanni—music., n. Napoli 1825—458.
 Saluri—comp.—70.
 Salvatore Giovanni—music.—162.
 Salzano Tommaso—vescovo—434.
 Sammartini Giov. Battista—comp., n. Milano alla fine del XVII sec., m. verso il 1770—14, 21, 24.
 Sanchez Gabriele—cappellano—31, 102.
 Sanfelice Luisa—patr. napol.—385, 394.

- Sani Giovanni—cant.—62.
 Sanseverino Luigi—govern.—151.
 Santangelo Nicola—ministro—46, 416, 430.
 Santi Francesco—music.—194.
 Santini Fortunato—abate comp., n. Roma 1778—169, 177, 311, 372.
 Santini Giuseppe—inseg.—193, 194.
 Santucci Marco—music.—376.
 Sanvitale Jacopo—poeta—345.
 Sanz Elena—cant.—62.
 Saracino Francesco—padrino di T. Traetta—344.
 Sarmiento Salvatore—comp., n. Palermo 1817, m. 1869—14.
 Sarretto Bernardo—music.—270.
 Sarri o Sarro Domenico—comp., n. Trani 1678—13, 166, 195, 232, 236.
 Sarti Giuseppe—comp., n. Faenza 1729, m. Berlino 1802—42.
 Scafati Domenico—maestro di canto—148.
 Scalchi-Lolli Sofia—cant.—61.
 Scarlatti Alessandro—comp., n. Trapani (Sicilia) 1649 o 1659, m. Napoli 1725—13, 14, 16, 20, 21, 24, 25, 28, 29, 34, 41, 47, 58, 64, 65, 67, 68, 70, 71, 84, 122, 139, 141, 142, 143, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 188, 190, 191, 194, 197, 198, 201, 206, 207, 208, 210, 211, 217, 221, 223, 228, 238, 292, 310, 311, 352, 353, 412.
 Scarlatti Domenico—comp., n. Napoli 1683, m. 1757—14, 58, 70, 172, 173, 174, 206, 207, 208, 209, 217.
 Scarlatti Flaminia—cant.—165, 217.
 Scarlatti Giuseppe—comp., n. Napoli 1712 o 1718, m. Vienna 1776 o 1777—172, 174, 217.
 Scarlatti Pietro—organ.—217.
 Schadow G.—medico—430.
 Scherillo Giovanni—canonico, letter.—145, 146.
 Scherillo Michele—crit.—143, 163, 265, 269, 281, 438.
 Schiedermayer Gius. Bernardo—music., m. Linz 1840—56.
 Schimdt Giovanni—poeta—367.
 Schipani Alessandro—colonnello—151, 430.
 Schubert Francesco—comp., n. Vienna 1797—70.
 Schuman Roberto—comp., n. Zwickau 1810, m. Eudenich 1856—42, 67, 70, 172, 173, 174, 206, 207, 208, 209, 217.
 Schwanberg Giovanni—comp., n. Woltenbattel 1740, m. 1804—14.
 Schwikert—edit.—205.
 Scotti Filippo—music.—149.
 Scribe Eugenio—poeta—463, 465.
 Scudo—stor.—42.
 Selvaggi Gaspare—dilett.—161, 184, 349, 358, 413.
 Semiramide—regina—54.
 Sergio Giov. Antonio—govern.—96.
 Serio Luigi—stor.—457.
 Serracapriola—duca—382, 398.
 Serracapriola—duchessa—382.
 Serrao Paolo—comp. n. Filadelfia (Calabria) 1830—48, 67, 148.
 Settembrini Luigi—letter.—429.
 Severini Alessio—parroco—192, 193.
 Sgatelli—dilett.—418.
 Shakespeare—poeta—vn.
 Sibilla Vincenza—cant.—247.
 Siboni—cant.—59.
 Sifanni Francesco—govern.—87.

- Sieber—edit.—205.
 Sigismondi Giuseppe—stor.—16, 19, 33, 64, 122, 178, 182, 231, 314, 354.
 Silvagni David—stor.—389.
 Simone—pittore—32.
 Simonetti Francesco—pian.—149.
 Singer Teresina—cant.—62.
 Sisto V—papa—375.
 Sivori Ern. Camillo—music.—70.
 Smith—poeta—415.
 Solari—scultore—434.
 Solimene Francesco—scritt.—165.
 Sonsogno—edit.—327.
 Sontang (signora)—cant.—464.
 Soria—govern.—152.
 Soulié Federico—poeta—465.
 Spaziani—abate—237, 238.
 Speciale—comm. di polizia—394.
 Speranza—abate—402.
 Speranza Alessandro—comp., n. Palma presso Nola 1728, n. Napoli 1797—71,
 75, 178, 181, 302, 305, 349, 406, 407.
 Sperduti Angelina, detta Celestina—cant.—29.
 Spinelli Carlo—govern.—151, 152.
 Spinelli Giuseppe—cardinale—20.
 Spinelli Maria—principessa—200.
 Spinelli Marino da Giovinazzo—patr. napol.—45.
 Spinola—marchese—72.
 Spohr Luigi—comp., n. Brunswick 1784—70.
 Spontini Gaspare—comp., n. Maiolati (Jesi) 1774, m. ivi 1851—14, 25, 42, 49,
 70, 71, 144, 203, 450.
 Stagno Roberto—cant.—62.
 Stanislaw Poniatowski—re di Polonia—267, 382.
 Stanzioni Massimo—pittore—45.
 Stendardo Francesco—crit.—141.
 Sterbini Cesare—poeta—275.
 Stolz Teresa—cant.—62.
 Stradella Alessandro—music.—70, 73.
 Stradivario Antonio—fabbr. d'istr. mus.—72
 Suard Giov. Battista—music.—253.

T

- T**acchinardi Nicola—cant., n. Firenze 1859—59.
 Tacchinardi-Persiani Fanny—cant., n. Roma 1812—56.
 Taglioni Emilia—cant.—62.
 Tamberlick Enrico—cant., n. Roma 1820—59.
 Tamburini Antonio—cant., n. Faenza 1800—59.
 Tamburlini Angelo—cant.—62.
 Tanucci—marchese—236.
 Tappia Giovanni—sacerdote—89.
 Tarantini Leopoldo—letter.—431.
 Tarchi Angelo—comp., n. Napoli 1760, m. Parigi 1814—13, 14, 71.
 Tari Antonio—stor. critico—385.
 Tartini Giuseppe—music. n. Virano (Istria) 1692 m. Padova 1770—70.
 Tasso Torquato—poeta—409.
 Tay-Vercolini Rosa—cant.—62.

- Tenerelli F.—ministro—133.
 Terradellas Domenico—comp., n. Barcellona 1711, m. Roma 1751—14, 24, 166,
 181, 220, 224, 225.
 Tesi (signora)—cant.—211.
 Thalberg Sigismondo—pian., n. Ginevra 1812—71.
 Thalberg—moglie di S. Thalberg—71.
 Therbouck Anna Dorotea—pittrice—240.
 Thomas Ambrosio—letter.—53, 67, 70, 127.
 Tiepolo—pittore—274.
 Tietius (signora)—cant.—60.
 Tinctoris Giovanni—comp., n. Poperinghe 1435 circa, m. 1520—70.
 Tiziano—pittore—274, 382.
 Toelcken E. H.—segr. d'ambasc.—430.
 Tommasi Felice—govern.—152.
 Tommasi Ferdinando—govern.—152.
 Torelli Vincenzo—letter.—143, 431.
 Tosi Giuseppe—imp. al collegio—149.
 Tottola Andrea Leone—poeta—297, 298.
 Traetta Filippo—padre di T. Traetta—344.
 Traetta Tommaso—comp., n. Bitonto 1727, m. Venezia 1779—13, 14, 70, 71, 161,
 181, 239, 302, 323, 344, 345, 346, 347, 348, 360.
 Trani Angelo—edit.—42, 273.
 Treves—edit.—147.
 Trincherà Pietro—poeta—262, 359,
 Tritto Domenico—figlio di G. Tritto—66, 146, 166.
 Tritto Giacomo—comp., n. Altamura 1735, m. Napoli 1824—14, 15, 34, 35, 36,
 43, 44, 45, 66, 67, 70, 71: 83, 166, 271, 273, 347, 355, 443.
 Trisolini—Repetto Elvira—cant.—62.
 Troupenas—edit.—205.

U

- Ulloa Pietro—colonnello—431.
 Urban Alice—cant.—62.
 Urbano VIII—papa—375.
 Ursino Gennaro—prete—34.

V

- Vaccai Nicola—comp., n. Tolentino 1791, m. Milano 1849—70.
 Vaccaro Andrea—pittore—45.
 Valente Saverio—comp., visse nella seconda metà del XVIII sec.—305, 438, 453.
 Valentini Giovanni—comp., n. nella seconda metà del XVI sec.—231.
 Valentini Regina—cant.—29.
 Valletta—poeta—442.
 Valuta Tommaso—scritt.—23.
 Vanda-Miller Luisa—cant.—62.
 Van-dick—pittore—141.
 Vasari—stor.—202.
 Vaucorbeil—music.—465.
 Vella Raffaele—music.—129.
 Vellutti Giambattista—cant.—29, 295, 367.
 Vendramin (signora)—cant.—348.
 Vento Mallico—comp., n. Napoli 1740, m. Londra 1778—14, 304, 374.

- Verdi Giuseppe—comp., n. Roncole presso Busseto (Parma) 1818—42, 43, 47, 60, 67, 70, 71.
 Verger Napoleone—cant.—62.
 Vermigliuoli—music.—322.
 Vernet—pittore—141, 197, 254.
 Vernillo Luzzio—religioso—98.
 Vernon-Lee—crit.—196.
 Vespoli Domenico—maestro di musica—148.
 Vestris—ballerino—364.
 Vidania Diego—cappellano—104.
 Victoria o da Vittoria Tomm. Lud.—music., n. 1540 circa, m. 1608—239.
 Villarosa—stor. — 15, 16, 19, 28, 32, 33, 178, 179, 192, 193, 194, 197, 223, 227, 230, 233, 262, 310, 320, 324, 326, 338, 351, 352, 358, 381, 396, 436.
 Vinci Leonardo—comp., n. Strongoli (Calabria) 1690, m. Napoli 1732—13, 21, 24, 64, 70, 122, 172, 177, 181, 186, 187, 188, 194, 198, 232, 238, 248, 311.
 Visetti A.—letter.—217.
 Visocchi—music.—453.
 Vita Benedetto—domestico—66, 432, 433, 434, 435.
 Vitali Angusti Giuseppina—cant.—62.
 Vittoria Anna—madre di Pergolesi—192.
 Vittorio Amedeo III—re di Sardegna—380, 381.
 Vogler—incisore—67.
 Volpicella Scipione—govern.—151.
 Volpicelli Gennaro—govern.—182.
 Voltaire—filosofo—254.

W

- W**agner Gugl. Riccardo—comp., n. Leipsik 1813, m. Roma 1883—51, 70.
 Waldmann Maria—cant.—62.
 Walter-scott—romanziera—465.
 Weber Gottifredo—comp., n. Freinsheim 1779, m. Kreuznach 1839—56, 59, 70.
 Widman Ludovico—nobile—399.
 Willaert Adriano—comp., n. Bruges 1480, m. Venezia 1562—70.
 Willelmine (signora)—cant.—315.
 Wilnover Caterina—ballerina—404.
 Winspeare Giacomo—govern.—152.
 Winter Pietro—comp., n. Manheim 1754, m. Genova 1825—70.
 Witteimberg Alessandro—duca—324.
 Wizich Emma—cant.—62.
 Wunderlick Giov. Giorgio—music., n. Boyreuth 1755, m. Parigi 1819—65.

Y

- Y**riarte—stor.—371.

Z

- Z**ampieri Giov. Battista—canonico—397.
 Zaretti—padre, music.—433.
 Zeno Apostolo—poeta—265.
 Zilli Natale—fabbr. di strum. music.—72.
 Zingarelli Francesco—figlio di N. Zingarelli—434.

- Zingarelli Luigi—figlio di N. Zingarelli—434.
Zingarelli Nicolò—comp., n. Napoli 1752, m. Torre del Greco 1837—14, 15,
30, 35, 43, 46, 47, 56, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 112, 120, 128, 129, 139, 141,
142, 143, 144, 146, 166, 140, 270, 272, 293, 304, 341, 349, 353, 354, 355,
358, 361, 406; 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415' 416, 417; 418, 419,
428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 444.
Zingarelli Tota Riccardo—padre di N. Zingarelli—406.
Zunica Giovanni—vicerè in Napoli—18.
Zunica-Pareco Giovanna—principessa—45.
Zurlo T.—ministro—110.
-

INDICE ALFABETICO

del terzo volume

INDICE ALFABETICO

del tercer volumen

INDICE ALFABETICO

dei nomi contenuti nel terzo volume.

A

- A**bate G.—poeta—273.
 Abbazia Luigia—cant., n. Genova 1821—496.
 Abos Girolamo—comp., n. Malta principio del XVIII sec.—23, 42.
 Accursi—superstite repubb. rom.—261.
 Adam Adolfo—comp., n. Parigi 1803—312, 340.
 Adam Luigi—comp.—139.
 Adelerberg—conte—352.
 Agnelli Salvatore—comp., n. Palermo 1817—121, 498, 503.
 Alary Giulio—poeta—212.
 Albertazzi (sorelle)—cant.—330, 331, 492.
 Albertini Angela—cant.—371.
 Alberto Carlo—comp.—416.
 Alberto—principe—332, 477.
 Alboni—maestro—457.
 Alessandra—princ. di Danimarca—332.
 Alessandro II—imp. di Russia—481, 491.
 Alessi Mich. Romeo—patr. catanese—225.
 Alfieri Vittorio—poeta—228, 376.
 Amalfi Gaetano—crit.—255, 259.
 Amatucci Raffaella—monaca—329.
 Ambrogio—cant.—472, 473.
 Amiconi—pittore—462.
 Amigo Madame—cant.—208.
 Andreozzi—sposa di G. Andreozzi—59.
 Andreozzi Gaetano—comp., n. Napoli 1763, m. Parigi 1826—22, 58, 59, 60, 503.
 Anfossi Pasquale—comp., n. Napoli 1736, m. Roma 1797—502, 503.
 Angelini Costanzo—scultore—123.
 Annoscia—music.—416.
 Ansiglioni—scultore—261.
 Antonucci—music.—416.
 Apostolo Zeno—poeta—33.
 Aprile Giuseppe—cant., n. Martina nelle Puglie 1732—466.
 Arditi—comp.—409.
 Ardzioni—inseg.—201, 225, 274.
 Aromatari Angiola—madre di V. Fioravanti—130.
 Arteaga—stor.—37.

- Asioli Bonifacio—comp., n. Correggio 1769, m. ivi 1832—385.
 Asmundo-Cirino G.—patr. catanese—225.
 Atber Daniele—comp., n. Caen 1782, m. Parigi 1871—196, 208, 209, 214, 215, 221, 378, 385, 405, 414.
 Anmer—coreog.—203.
 Aymè d' Aquino—plenipotenziario in Francia—212, 213.
 Azevedo Alessio—stor.—290.

B

- B**ach Giov. Sebastiano—comp. n. Eisenack 1585, m. Eudenic 1856—153, 285, 385.
 Bachelin de Florenne—edit.—354.
 Badiali (signora)—cant.—306, 496.
 Badiali Lorenzo—poeta—413.
 Bagagiolo Eraclito—cant.—409.
 Bagier—impres.—343.
 Bains Abate—stor.—67.
 Baldacchini Michele—letter.—162, 245, 484.
 Ballerini Matilde—sposa di L. Rossi—363.
 Balzer—cant.—116.
 Baracco Maurizio—patr. napol.—261.
 Barattani Filippo—poeta—300, 301.
 Barbaia Domenico—impres.—114, 115, 130, 137, 182, 184, 232, 235, 236, 249, 304, 329, 336, 337, 358, 370, 472, 473, 474, 496.
 Barbèra—edit.—90, 224, 280.
 Barbò—conte—185, 205.
 Barbiello—music.—23, 62.
 Barili (coningi)—cant.—77.
 Bartoli—music.—72.
 Bartolomy William—poeta—332.
 Basevi Abramo—stor.—217, 438.
 Basily Francesco—comp., n. 1706, m. 1850—96, 474.
 Bassi Giuseppe—pittore—91.
 Battaglia Settimio—music.—99.
 Battista Vincenzo—comp., n. Napoli 1823—414.
 Beethoven (van) Luigi—comp., n. Bonn 1770, m. Vienna 1827—112, 119, 202, 244, 283, 291, 292, 384, 385, 404.
 Belli—generale—274, 276.
 Bellini Bernardo—inseg.—220.
 Bellini Rosario—padre di V. Bellini—177, 178, 225.
 Bellini Vincenzo (avo)—comp.—178.
 Bellini Vincenzo—comp., n. Catania 1801, m. Puteaux (Parigi) 1835—50, 90, 96, 106, 108, 109, 114, 115, 120, 121, 123, 141, 148, 154, 162, 163, 169, 170, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 236, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 305, 308, 324, 336, 347, 346, 348, 358, 359, 366, 367, 368, 371, 376, 377, 379, 385, 407, 417, 426, 424, 435, 474, 475, 476, 503.
 Belloch Teresa—cant., m. S. Giorgio Cavanese 1855—73, 113.

- Bellondin—istruttore dei cori—323.
 Belpasso Giambattista—music.—398.
 Benanti—cappellano—177.
 Benedetti Michele—cant.—182, 473, 474.
 Benedetto—frate—315.
 Benedetto XIV—papa—462.
 Benedict Giulio—comp., n. Stuttgart 1804—385.
 Benti-Bulgarelli Marianna—cant.—28, 33, 34.
 Beoumarchais—poeta—309.
 Beranger—poeta—356.
 Berchtald—contessa—349.
 Berettoni—cant.—182.
 Berger Luigi—comp., n. Berlino 1778, m. 1839—325.
 Berlioz Ettore—comp. n. Côte-Saint-André (Isère) 1803—190, 253, 255, 405.
 Bernacchi—stor.—456, 457.
 Bernard—guard. cimitero—250.
 Bertini—stor.—28.
 Berton Enrico Montano—comp., n. Parigi 1844—215.
 Beaumont—poeta—354.
 Bia Rosa—madre di S. Mercadante—111.
 Biaggi G. A.—crit.—190, 198, 255.
 Bianchi—cant.—371.
 Bianchi—poeta—390.
 Bianchi Antonio—patr. napol.—102.
 Bianchi Francesco—comp., n. 1752, m. 1811—45.
 Bidera Emanuele—poeta—370, 387.
 Bietach Francesco—madre di L. Lablache—467, 469.
 Biglio Ignazio—patr. catanese—225.
 Bigore M.—poeta—310.
 Bindi—comp.—424.
 Bingham Giorgio—ambasciatore—33.
 Biondini—cant.—167.
 Bizio—conte—261.
 Blaze de Bury—stor.—230.
 Bienat—architetto—260.
 Boarelli—deleg. minis. finanze—261.
 Boccabadati Luigia—cant., n. Modena 1800, m. Torino 1850—164, 346, 425.
 Boccherini Luigi—comp., n. Lucca 1743, m. 1805—119.
 Bocchi—cant.—412.
 Boccus—stor.—459.
 Boilau—comp.—215.
 Bolf—comp.—498.
 Bolognese Domenico—poeta—370, 371, 372, 388, 389, 394, 473.
 Bonanni—music.—72.
 Bonato Vito—medico—261, 262.
 Boniforti Carlo—comp., n. Arona 1818—143, 477, 498.
 Bonizzoli Rosa—madre di S. Pavesi—88.
 Bonfigli Giustina Arm.—cant.—346.
 Bonfigli Lorenzo—cant.—189, 190, 191.
 Bordogni Marco—maestro di canto, n. Gazzaniga (prov. di Bergamo) 1788, m. Parigi 1856—385.
 Borghi Giuseppe—poeta—215.
 Borghi-Mamo Adelaide—cant., n. Bologna 1829—371, 407, 408.
 Bornaccini Antonio—padre di G. Bornaccini—298.
 Bornaccini Giuseppe—comp., n. Ancona 1805—121, 148, 205, 298, 299, 300, 301, 502.

- Bosco Ferdinando—generale—261.
 Bottero—cant.—406.
 Botticelli (signora)—cant.—472, 473.
 Bozzelli Giuseppe—comp.—415.
 Bozzi (signora)—cant.—273.
 Braga Gaetano—music., n. Giulianova (Abruzzi) 1829—150, 235, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 503.
 Braga Giuseppe—music.—403.
 Brambilla Marietta—cant., n. Cassano d'Adda 1807, m. Milano 1875—307, 308, 338, 347.
 Branchu (signora)—cant.—76.
 Braydn—marchese—469.
 Brendel Francesco—stor.—211, 212.
 Brofferio—pubbl.—389.
 Broschi Carlo, detto Farinelli—cant., n. Napoli 1705, m. presso Bologna 1782—446, 451, 452, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464.
 Broschi Riccardo—comp., n. Napoli 1701, m. 1756—455, 458.
 Broschi Salvatore—padre di C. Broschi—446.
 Bruto—cospir. romano—230.
 Buonarroti Michelangelo—pittore e scultore—168.
 Buongiorno Pasquale—music.—386.
 Burg—stor.—465.
 Burney Carlo—stor.—455, 456, 459, 461, 462, 466.
 Busti Alessandro—comp.—151, 393, 401, 495.
 Buzzi Antonio—comp.—415.
 Buzzolla Antonio—comp., n. Adria 1815, m. Venezia 1871—497, 498.
 Byron Giorgio—letter.—222.

C

- Caccamisi—barone—261.
 Cafaro Pasquale—comp., n. Napoli 1708, m. ivi 1787—22, 23, 42, 45, 46.
 Cafferecci—poeta—133.
 Cagnazzi Luca Samuele—arcidiacon.—111.
 Calabretti Marianna—madre di P. Serrao—412.
 Cambiase Isidoro—biografo—110.
 Camerardi Sofia—sposa di L. Rossi—363.
 Cammarano Salvatore—poeta—120, 252, 377, 388.
 Cangiano Francesco—letter.—7.
 Canonici Giacinta—cant.—473.
 Canova Antonio—scultore—200, 380.
 Canti—edit.—406.
 Cantini—patr. napol.—358.
 Canudo Eugenio—poeta—266.
 Capaccio—stor.—315.
 Capasso Cola—poeta—352.
 Capece-Zurlo Vincenzo—govern.—260.
 Capocci Ernesto—dirett. osserv. astron.—393.
 Capocci Stenore—poeta—393.
 Capotorti Luigi—comp., n. Molfetta 1767, m. S. Severo 1842—502.
 Capranica Cesare—music., n. Roma fine del XVI sec.—36.
 Caputo Mich. Carlo—music. crit., n. 1838—142, 414, 438.
 Carabella Domenico—music.—494.
 Caracciolo Francesco—inseg.—149.
 Caracciolo Laura—duchessa—28.

- Carafa Michele—comp., n. 1787, m. Parigi 1872—196, 211, 213, 214, 215, 221, 284, 230, 405.
- Carapella Tommaso—comp., m. 1680—501.
- Carborano Pietro—patr. catanese—225.
- Cardella Giacomo—music.—398.
- Carelli Antonio—music.—432.
- Carlo Alberto—re di Piemonte—347, 355, 409, 469.
- Carlo—arciduca d'Austria—243.
- Carlo III—re di Spagna—315, 461, 464.
- Carlo IV—re di Spagna—112.
- Carlo VI—imper. d'Austria—457.
- Carnovale Luigi—music.—375.
- Carpani—stor.—464.
- Carradori Rosalba—cant.—189, 191.
- Cartagenova Orazio—cant., n. Genova 1800, m. Vicenza 1841—205, 307.
- Carulli—music.—335.
- Casabboni—music.—416.
- Casaccia Domenica—sposa di P. Raimondi—100.
- Casaccia Raffaele—cant.—388.
- Casa-norata Luigi Ferl.—avv., comp., crit.. n. Würzburg 1807—414, 415, 438.
- Casella Pietro—comp., n. Napoli 1776, m. ivi 1814—502.
- Caserano—patr. palem.—209.
- Cassano—music.—416.
- Castellani—gentiluomo—438.
- Castelreale—principe—261.
- Casti Abate—poeta—353, 355.
- Castignace—music.—470.
- Castil-Blaze Fr. Enr. Giuseppe—scritt.—210, 212.
- Catalani Angelica—cant., n. Sinigaglia 1779, m. Parigi 1849—77.
- Catalani Francesco—patr. napol.—259.
- Cattaneo Domenico—duca—33.
- Cavos—impres.—63.
- Cecconi Teresa—cant.—189.
- Celano—stor.—315.
- Cellini Francesco—comp., m. Fermo 1873—401.
- Chateaubriand—poeta—370.
- Chaullet Giov. Battista—comp.—213.
- Chaccherini Giuseppe—poeta—336.
- Cherubini Luigi Carlo—comp., n. Firenze 1760, m. Parigi 1842—74, 120, 206, 213, 214, 215, 219, 231, 259, 295, 385.
- Chiaradia Evaristo—tipog.—375.
- Chiapusso—imp. munic.—264.
- Chiaromonte Francesco—comp., n. Castrogiovanni 1815—498.
- Chigi Girolamo—music.—32.
- Chizzola Gaetano—cant—182.
- Chondens—edit.—406.
- Chopin Feder. Franc.—comp. pian., n. Zelazowa-Wola 1810, m. 1849—215, 283, 288, 385.
- Choron Aless. Stefano—teor., m. Parigi 1834—35, 42, 43, 456, 459.
- Ciaffolati—cant.—72.
- Cialdini Errico—generale—261.
- Ciampi Francesco—cant.—322, 457.
- Ciarritiello Gennaro—music.—402.
- Ciandelli Gaetano—music.—402.
- Cicerone—oratore—18.
- Ciccarelli Luigi—music.—503.

- Ciccimarra—cant.—338, 473.
 Ciconetti Filippo—letter. music.—96, 99, 178, 192, 208, 223, 224, 226, 229, 232, 233.
 Cimarosa Domenico—comp., n. Aversa 1749, m. Venezia 1801—62, 67, 73, 103, 127, 180, 181, 202, 245, 294, 303, 364, 370, 414, 466, 467, 468, 502, 503,
 Cimarosa Paolo—comp.—93, 151, 393
 Cimino—cant.—437.
 Cincinnato—eroe romano—498.
 Ciotti Giovanni—gentiluomo—132, 470, 471, 473.
 Clausetti—edit.—432, 436.
 Clément Felice—scritt.—33, 35, 75, 200.
 Clementi Muzio—comp. pian., n. Roma 1752, m. Londra 1832—375.
 Cier—imp. municip.—264
 Coccia Carlo—comp., n. 1782, m. Novara 1973—108, 311, 475, 476, 502, 503.
 Colbran Isabella—cant.—472.
 Coletti Filippo—cant.—337, 372.
 Collarizzi—music.—416.
 Colleoni—stor. crit.—207.
 Colonna—principe—266.
 Colonna Amalia—duchessa—404.
 Colonna Maria Giulia—madre di G. Braga—401.
 Colonnese Luigi—cant.—399.
 Colucci Raffaele—scritt.—398.
 Comelli-Rubini—cant.—472, 473.
 Comettant Giov. Pietro Oscar—comp. scritt., n. Bordeaux 1819—198.
 Condella Chiara—madre di V. Fiodo—93.
 Conforti Giov. Battista—music.—503.
 Conti Achille—figlio di C. Conti—157.
 Conti Carlo—comp., n. Arpino 1797, m. ivi 1868—50, 117, 121, 148, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 178, 182, 234, 235, 239, 240, 241, 242, 248, 249, 330, 331, 358, 380, 382, 373, 402, 403, 412, 414, 424, 425, 427, 503.
 Conti Claudio—comp., n. Capracotta (Abruzzi) 1836, m. Napoli 1879—142, 143, 150, 375, 376, 431, 432, 433, 435, 503.
 Conti Filomena—figlia di C. Conti—157.
 Conti Gioacchino, detto Gizziello—cant., n. Arpino 1714, m. Roma 1761—446, 450, 451, 452, 463, 464, 465.
 Conti Laura—cant.—256.
 Conti Luigi—figlio di C. Conti—157.
 Conti Luigi—padre di C. Conti—153, 156, 161.
 Conti Nicola—figlio di C. Conti—157.
 Conti Raffaele—padre di Cl. Conti—142.
 Conti Tommaso—fratello di C. Conti—161.
 Consoli Antonio—patr. catanese—225.
 Coppola Andrea—duca—28.
 Coppola Pietro—comp., n. Castrogiovanni 1793, m. Catania 1877—24, 108, 109, 135, 276, 278, 279, 280.
 Cordella Giacomo—comp., n. Napoli 1786, m. ivi 1846—379, 475, 502, 503.
 Corini-Derivis—cant.—496.
 Correggio—pittore—462.
 Correnti—ministro—415.
 Corsi Achille—cant.—371.
 Corsi Alessandro—conte—265, 276.
 Cortese Irene—madre di G. Carci—335.
 Corvo Nicola—poeta—33.

- Costa Michele—comp., n. Napoli 1806—121, 148, 299, 329, 330, 381, 332, 333,
358, 368, 414, 477, 503.
Costa Pasquale—padre di Michele—329.
Costantini Giuseppe—cant.—476.
Cottrau Guglielmo—edit.—202, 433, 436, 439.
Cottrau Teodoro—edit.—394, 400.
Cotugno Domenico—medico—105.
Cotugno Francesco—music., n. Napoli, 1782, m. ivi 1847—24, 95, 504.
Cotugno Serafino—padre di Francesco—95.
Cotumacci Carlo—comp., n. Napoli 1698, m. ivi 1775—502.
Cramer Gio: Battista—pianista, n. Mannheim 1771, m. Hensigton 1858—117.
Crescentini Girolamo—comp., n. Urbani 1766, m. Napoli 1846—149, 151, 256,
329, 335, 357, 393, 398, 447, 466, 494, 495.
Cresci Gaetano—negoz.—102.
Cristino Ida—cant.—443.
Crivelli Errico—cant—77, 496.
Crudeli—fabbr. d'organi—72.
Curci Angelo—padre di Giuseppe—325, 341.
Curci Giuseppe—comp., n. Barletta 1808, m. ivi 1877 — 137, 148, 335, 336,
337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 503.
Curci Irene—figlia di Giuseppe—341.
Curci Leonardo—zio di Giuseppe—35.
Curci Maria—figlia di Giuseppe—341.
Curioni—cant.—205.
Curro Rosario—marchese—259.
Cuzzoni (signora)—cant.—464.
Czerny Carlo—pian. comp., n. Vienna 1791, m. ivi 1857—385.

D

- Dalbano Cesare—letter.—216, 837, 467.
Dall'Ongaro—poeta—438.
Dal Torsio—stor.—302, 311, 313, 318, 319, 321, 326.
D'Ancelet—stor.—207.
D'Angri—principessa—469.
Daniele Errico—music.—386.
Dantoin—scultore—214.
Dante Alighieri—poeta—124, 269, 295, 435, 436.
D'Arcais—public.—375, 376.
Dardanelli (signora)—cant.—103, 473.
D'Arienzo Gaetano—padre di Nicola—139, 140.
D'Arienzo Marco—poeta—122, 123, 133, 139, 315, 318, 870, 389, 390, 432, 434.
D'Arienzo Nicola—comp., n. Napoli 1842—24, 135, 139, 140, 142, 143, 144, 145.
D'Arluicourt Visconte—romanz.—186.
D'Atri—duchessa—401.
Daun—contessa—27, 33.
D'Avellina—principessa—468.
David Feliciano—comp., n. Cadenet 1759—354, 405.
David Giovanni—cant., n. Napoli 1790, m. 1864 — 182, 186, 243, 337, 472,
473, 495.
De Bassini Achille—cant., n. Milano 1820—346, 350, 351.
De Bernardis—cant.—473.
De Bonifant—dirett. pubbl. istruz.—107.
De Caters—baronessa—483.
De Filippi—music.—261.

- De Franco—cant.—473.
 De Giosa Angelantonio—padre di Nicola—386.
 De Giosa Giuseppe—fratello di Nicola—386.
 De Giosa Nicola—comp., n. Bari 1820, m. S. Giovanni presso Napoli 1883—
 121, 148, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 498, 503.
 De Giuli-Borsi Giuseppa—cant.—443, 496.
 De Grecis—cant.—113.
 Dei Santi Anna—sposa di G. Andreozzi—59.
 De la Fage Adriano—crit.—185, 220, 230, 242, 244, 245, 246, 247.
 De Lauzieres Achille—marchese di Themines, poeta—262, 405, 413.
 Del Giudice—music.—368.
 De Liguoro—music.—117.
 Dell'Agli Antonio—scritt.—202.
 Dell'Orefice Biagio—fratello di Giuseppe—442.
 Dell'Orefice Fr. Antonio—padre di Giuseppe—442.
 Dell'Orefice Giuseppe—comp., n. Fara (Abruzzo) 1848—150, 442, 443.
 Dell'Orefice Niccla—fratello di Giuseppe—442.
 Del Monaco—edit.—394.
 Del Prete Ernesto—poeta—389.
 Del Re—music.—416.
 De Luca Gius. Maria—madre di R. Mirate—494.
 Del Sere (signora)—cant.—205, 476.
 Del Zio Anselmo—crit.—192, 226, 227, 228.
 De Marini—cant.—473.
 De Marinis Alessandro—govern.—169.
 De Matteis Anna—madre di G. Dell'Orefice—442.
 De Meric—cant.—307.
 De Monsset Alfredo—poeta—356.
 De Novellis Raffaele—govern.—382, 414.
 Denza Antonio—music.—406.
 Derivis—cant.—76.
 De Rogatis Fr. Saverio—govern.—334.
 De Roxas Emanuele—comp., n. Reggio (Calabria) 1827—150, 398, 399, 400, 503.
 De Roxas Giuseppe—padre di Emman.—398.
 De Rubertis—edit.—122.
 De Sanctis Francesco—letter.—395.
 De Santis—music.—416.
 De Sirò—istr. dei cori—323.
 Dessauer Giuseppe—comp., n. Praga 1798—283.
 De Tommasi—music.—498.
 D'Euil Emmanuella—duchessa—28.
 De Villars Francesco—stor.—290, 302, 307, 344, 348, 350.
 De Zerbi Rocco—public.—438.
 Di Altomonte—principe—261.
 Di Belgioioso—principessa—393.
 Di Belmonte—principe—323.
 Di Berry—duca—77.
 Di Berry—duchessa—59.
 Di Capua Giuliana—duchessa—33.
 Di Casalotto—marchese—259.
 Di Castania—marchese—261.
 Di Centola—principe—429.
 Di Durazzo Maria—suora—315.
 Diulafoy—poeta—74.
 Di Fara Alessandro—monaco—442.
 Di Laurenza Gius. Gaetani—conte—399.

- Di Maio Giuseppe—comp.—46.
 Di Noia Carafa—duca—182, 215, 216, 234, 386.
 Di Noia—duchessa—195.
 Di Trinckstein—principe—338.
 Dohler Teodoro—comp., n. Napoli 1814, m. Roma 1856—385.
 Donizetti Gaetano—comp., n. Bergamo 1797, m. ivi 1848—89, 108, 115, 120,
 121, 123, 132, 135, 149, 157, 163, 182, 193, 202, 203, 207, 209, 215, 221,
 227, 235, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 284, 289, 322, 324, 327, 331, 337,
 348, 358, 364, 370, 377, 378, 385, 386, 387, 411, 423, 474, 474, 476, 478,
 492, 493, 496, 497, 503.
 Donizetti Giuseppe—comp., n. Bergamo 1797, m. Costantinopoli 1856—312.
 Donzelli Domenico—cant., m. Bologna 1873—113, 193, 195, 473.
 D'Ormeville Carlo—poeta—427, 429.
 Dormoy—music.—492.
 D'Ottavi—cant.—443.
 Douberk Leontina—gentildonna—320.
 Douglas—marchese—257.
 Dranhét—bey—390.
 Dublino—music.—416.
 Duni Egidio Romualdo—comp., n. Matera 1709, m. Parigi 1775—502.
 Duport—ballerino—468.
 Duprè (signora)—cant.—193.
 Duprèz Gilberto—cant. comp., n. Parigi 1806—308, 337.
 Durante Franeesco—comp., n. Fratta Maggiore 1684, m. Napoli 1755—33,
 37, 102, 119, 126, 153, 157, 245, 285, 441, 501, 502.
 Dussek Francesco—comp., n. Czaślan 1766—385.
 Duval—poeta—56.
 Duval Leone—pref. della Senna—262.

E

- Ekerlin Fanny—cant.—305, 472, 473.
 Elleviou—cant.—56.
 Engenio—stor.—315.
 Erard Giov. Battista—fabbr. di pianof.—77.
 Escudier Léon—letter. music.—180, 212, 221, 262, 263, 491.
 Esposito M.—pian. comp., n. Castellamare di Stabia 1855—415.

F

- Fabbi Flora—cant.—496.
 Fabrizio Paolo—comp., n. Spoleto 1809, m. Napoli 1860—503.
 Fago Nicola—comp., n. Taranto 1674—23, 32, 42, 502.
 Farandè—music.—385.
 Farina (fratelli)—dilett.—456, 456.
 Farinelli Giuseppe—comp., n. Este 1769, m. Trieste 1836—22, 50, 62, 63, 64,
 90, 314, 502, 503.
 Farinelli Giuseppe, detto Gizziello—cant.—34, 63, 256, 309.
 Farnese Elisabetta—regina—458, 461.
 Faustina Bordoni—cant.—462.
 Favara (fratelli)—impres.—133.
 Favelli Stefania—cant.—305.
 Favi-Gallo (signora)—cant.—372.
 Favia Lucia—madre di N. De Giosa—386.

- Fayolle Fr. Giuseppe—stor.—456, 459.
 Federico—princ. dei Paesi Bassi—78.
 Federico Antonio—poeta—28, 36.
 Federico Guglielmo III—re di Prussia—78, 79.
 Federico Guglielmo IV—re di Prussia—78, 79, 333.
 Federico Raffaele—music.—240.
 Fenaroli Fedele—comp., n. Lanciano 1732, m. Napoli 1818—25, 33, 82, 83, 116, 140, 149, 153, 245, 385, 393, 394, 397, 442, 502, 503.
 Fenzi Vincenzo—music.—402.
 Feo Francesco—comp., n. Napoli verso il 1685—22, 30, 31, 502, 503.
 Ferdinando I—re delle Due Sicilie—42, 50, 55, 95, 183, 243, 315, 472.
 Ferdinando II—imper. d'Austria—299, 300.
 Ferdinando II—re delle Due Sicilie—133, 136, 137, 157, 164, 242, 341, 390, 394, 489.
 Ferdinando VI—re di Spagna—459, 461.
 Ferlito Agata—madrina di V. Bellini—177, 178.
 Ferlito Francesco—padrino di V. Bellini—177.
 Ferlotti-Sangiorgi Santina—cant., n. Cesena 1813, m. 1853—473.
 Ferrari—inseg.—324.
 Ferrari (signora)—dilett.—438.
 Ferro Domenico—cant.—371.
 Ferron (signora)—cant.—473.
 Festa Giuseppe—music., n. Trani 1771, m. Napoli 1839—77, 216, 370.
 Fétis Fr. Giuseppe—teor. scritt. crit. comp., n. Mons 1784, m. Bruxelles 1871—32, 33, 41, 45, 62, 66, 74, 75, 83, 84, 88, 110, 132, 185, 209, 231, 308, 309, 321, 346, 448, 455, 463, 464, 471, 484.
 Figuera Salvatore—comp., n. Gravina 1771, m. Napoli 1836—503.
 Filippo V—re di Spagna—458, 459, 461.
 Field Giovanni—music., n. Dublino 1782, m. Mosca 1837—440.
 Fiodo Gaspare—padre di Vincenzo—93.
 Fiodo Vincenzo—comp., n. Taranto 1782, m. 1863—24, 84, 93, 94, 502, 503.
 Fioravante Valentino—comp., n. Roma 1770, m. Capua 1837—22, 66, 67, 68, 69, 130, 132, 133, 134, 141, 181, 298, 369, 502.
 Fioravanti Giuseppe—fratello di V. Fioravanti—432.
 Fioravanti Luigi—cant.—324.
 Fioravanti Vincenzo—comp., m. Napoli 1877—24, 25, 66, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 178, 181, 387, 480, 488.
 Fiore—cant.—311.
 Fiorelli—letter.—42.
 Fiorentini Pietrangelo—pubblic.—352, 492.
 Fiorillo Ignazio—music., n. Napoli 1715, m. Fritzlär 1787—502.
 Fischetti Luigi—comp., n. Martina Franca (Lecce) 1830—502.
 Florimo Francesco—stor. crit. comp., n. S. Giorgio Morgeto 1800—73, 79, 169, 171, 190, 192, 194, 195, 199, 202, 207, 208, 211, 212, 213, 214, 220, 237, 238, 249, 251, 256, 257, 258, 260, 262, 276, 282, 318, 321, 330, 342, 354, 405, 480.
 Folo Pietro—gentiluomo—208.
 Fontana Pietro—poeta—337.
 Fontemaggi (signora)—cant.—473.
 Foppa Giuseppe—poeta—89.
 Forcignani—avv.—269.
 Fores Teobaldo—poeta—205.
 Foresta Silvestro—patr. catanese—225.
 Fornasini Nicola—comp., m. Napoli 1861—503.
 Foroni Jacopo—music., n. Milano 1825, m. Stockolma 1858—498.
 Francavilla—principe—27.
 Francesco I—re delle Due Sicilie—60, 98, 183, 243.

- Francesco I—re di Francia—459.
 Francesco II—re delle Due Sicilie—125, 243, 390, 392, 432, 434, 435.
 Franchi—edit.—438, 439.
 Fraschini Gaetano—cant.—116, 350, 371, 399.
 Frecci (signora)—cant.—406.
 Freppa (signora)—music.—283.
 Frezzolini Erminia—cant., n. Orvieto 1818—116, 307.
 Frezzolini (padre)—cant.—307.
 Frezzolini (figlio)—cant.—307.
 Frontini Martino—music.—277.
 Fumaroli Fr. Saverio—magistrato—233.
 Fumaroli Maddalena—fidanzata di V. Belleni—233, 234, 235, 236, 237, 238.
 Furno Giovanni—comp., n. Napoli 1748, m. 1837—25, 102, 112, 149, 153, 178,
 299, 302, 329, 335, 344, 357, 368, 375, 502, 503.

G

- Gabella—cant.—443.
 Gabrielli Caterina—cant., n. Roma 1730, m. 1796—256.
 Gabrielli Nicola—comp., n. Napoli 1814—137, 498.
 Gabussi (signora)—cant.—346.
 Gagliani Zappalà Emman.—patr. catanese—225.
 Galiani—conte—261.
 Gallemberg—conte—261.
 Gallemberg—contessa—338.
 Galletti-Gianoli Isabella—cant.—324, 392.
 Galli Achille—comp., n. Padova 1829—150, 409, 411, 498.
 Galli-Mariè (signora)—cant.—322.
 Galli Vincenzo—cant.—306, 307, 409.
 Galliano Sergio—parroco—111.
 Gallo Ignazio—comp., n. Napoli 1689—502.
 Gallo Filippo—cant.—409, 437.
 Gambaro Sofia—sposa di S. Mercadante—110.
 Gammieri Erennio—comp., n. Campobasso 1836—157, 415, 503.
 Gandolfi Angelo—cant.—273, 277, 304.
 Gardini—impres.—261.
 Gargallo—marchese—245.
 Garibaldi Giuseppe—generale—125, 417.
 Garofolini—poeta—212.
 Gaudiello Carlo—music.—469.
 Gazzaniga Giuseppe—comp., n. Verona 1743, m. Crema 1819—89, 90, 502, 503.
 Generali Pietro—comp., n. Roma 1783, m. Novara 1832—86, 103, 114, 127,
 130, 303.
 Genoio Giulio—poeta—139, 487.
 Genove i Tommaso—comp.—476.
 Gerber Ern. Luigi—stor.—66, 459.
 Gersaint—poeta—74.
 Gersster Etelka—cant.—282.
 Gesner—poeta—200.
 Gesualdo Carlo—principe di Venosa, comp., n. 1550, m. 1614—248.
 Ghezzi Teodoro—dilet.—250, 251, 252, 377.
 Ghiretti Gasparo—music., n. Napoli 1747, m. Parma 1797—86.
 Ghislanzoni Antonio—poeta—372.
 Giacomini—cant.—273.
 Giannetti Antonio—music.—503.
 Giannini Sesto—poeta—389.
 Gibes—gentildonna—206.
 Gilardoni Domenico—poeta—97, 182, 183.
 Ginestrelli Gelsomina—gentildonna—179.

- Gioeni Giacinto—patr. catanese—225.
 Giovanna I—regina di Napoli—315.
 Giovanelli—principe—260.
 Girard Federico—edit.—52, 251, 436.
 Giudici—edit.—372, 400.
 Giuliani Mauro—music.—335.
 Giuditta—eroina ebrea—346.
 Giuseppina—imper. franc.—74.
 Gizzi Domenico—cant. e comp., n. Arpino 1680, m. ivi 1745—22, 30, 34, 447, 449, 463, 502.
 Glossop—stor.—189, 474.
 Gluck Cristofaro—comp., n. Weidenwang 1711, m. 1787—30, 61, 77, 198, 218, 286, 385.
 Goethe Giov. Volfango—poeta—281.
 Goldoni Carlo—poeta—97.
 Golia—gigante—490.
 Gorciacoff—ministro russo—353.
 Gordigiani Giovanni—music.—320.
 Gorini (signora)—cant.—473.
 Gossec Fr. Giuseppe—comp., n. Vergnies (Belgio) 1733, m. Passy 1829—76.
 Gounod Fr. Carlo—comp., n. Parigi 1818—253, 262, 281, 403, 426, 438.
 Grassi Gennaro—stor.—459.
 Grasso Lorenzo—scultore—275.
 Gravina—prefetto—265.
 Gravina—principe—261.
 Graziani Lodovico—cant.—371.
 Greco Gaetano—comp., n. Napoli 1680—502.
 Gregorio XVI—papa—79.
 Gretry Andrea—comp., n. Liegi 1741, m. Montanorency 1813—76.
 Grimaldi—principe—259, 262.
 Grimaldi Luigi—comp., n. Genova 1792, m. Torino 1834—415.
 Grimaldi Nicola, detto Niccolini—cant.—28, 33, 34.
 Grisi Giuditta—cant., m. Robecco 1840—189, 191, 306, 492.
 Grisi Giulia—cant., n. Milano 1811, m. Berlino 1869—193, 208, 286, 306, 330, 331, 333, 347, 405, 492, 496.
 Grossi Gennaro—stor.—201.
 Gualtieri—duca—261.
 Guarini Raimondo—poeta—233, 245.
 Guarnieri Errico—cant.—443.
 Guarnieri Giovanni—stor.—221.
 Guercia Alfonso—comp., n. Napoli 1831—127, 150.
 Guicciardi—cant.—371.
 Guido o Guidone d'Arezzo—mon. music., n. Arezzo 995, m. Firenze 1050—462.
 Guglielmi Pietro—comp., n. Massa-Carrara 1727, m. Roma 1804—67, 68, 475.
 Guillaume Carlo—impres.—143.

H

- H**abeneck Fr. Antonio—comp., m. 1849—213, 214, 215.
 Haendel Giorgio Fed.—comp., n. Sassonia 1685, m. Londra 1759—385, 464.
 Halanzier—pubblic.—261.
 Halévy Fromental—comp., n. Parigi 1799, m. Nizza 1862—76, 77, 158, 196, 213, 214, 215, 221, 405.
 Hamilton—duca—348.
 Hamilton—duchessa—256, 257.

- Händler Pietro—medico—323.
 Harrach—conte—34.
 Hasse Gio: Adolfo—comp., n. Bergedorf 1699, m. Venezia 1783—457, 458, 459.
 Hausmann—architetto—285.
 Haydn Giuseppe—comp., n. Rohrau 1732, m. Vienna 1809—103, 112, 119, 153,
 178, 244, 332, 385, 404, 424, 469.
 Heine G. S.—comp.—217.
 Herold Ferd. Luigi—comp., n. Parigi 1791, m. ivi 1833—221, 476.
 Herz Enrico—pian.—215, 385, 440.
 Hiller Gio: Adamo—comp. n. Ossig 1728, m. Lipsia 1804—190, 280, 281.
 Hubert Giuseppe—giardinieri—211.
 Huché Giac. Luigi—gentiluomo—211.
 Hummel Gio: Nepomuceno—comp., m. Weimar 1837—385.

I

- Iasanguine Giacomo—comp., n. Monopoli 1744, m. Napoli 1795—502, 503.
 Inchindi—cant.—189.
 Ivanoff—cant.—214, 330, 496.

J

- Jannacconi Giuseppe—comp., n. Roma 1741, m. ivi 1816—23, 25, 66, 67, 130.
 Jandolo Anna—madre di L. Vespoli—421.
 Jelduiscki—ministro—338.
 Joachim Giuseppe—comp., n. Kjtse 1831—281.
 Jommelli Nicola—comp., n. Aversa 1714, m. Napoli 1774—23, 33, 46, 58, 153
 178, 180, 385, 502, 503.
 Joncieres—scritt.—262.
 Joux—poeta—74.
 Julien Gir. Guglielmo—patr. francese—211.

K

- Kalkbrenner Federico—comp., n. Cassel 1784, m. Parigi 1849—385.
 Kandler Francesco—stor. crit.—68.
 Keulkard Arturo—pubblic.—255.]
 Kostl—medico—322.
 Kotzebue—poeta—299, 300.
 Kreutzer Corradino—comp., n. Messkirch—182.

L

- Labarbera—music.—25, 96.
 Lablache Adelaide—sorella di Luigi—468, 469, 485.
 Lablache Antonio—figlio di Luigi—261.
 Lablache Clelia—sorella di Luigi—468, 469.
 Lablache Domenico—figlio di Luigi—483.
 Lablache Errico—figlio di Luigi—483.
 Lablache Federico—figlio di Luigi—433.
 Lablache Francesca—figlia di Luigi—483, 484.

- Lablache Luigi—cant., n. Napoli 1794, m. ivi 1858—113, 132, 182, 183, 185,
 189, 208, 212, 214, 215, 243, 330, 331, 348, 350, 370, 405, 446, 467, 468,
 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483,
 484, 485, 486, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 496.
 Lablache Maria—figlia di Luigi—483.
 Lablache Nicola—figlio di Luigi—261, 483.
 Lablache Nicola—padre di Luigi—467, 468.
 Labocetta M. Domenico—music.—402.
 Labriola Pietro—music.—25, 140.
 Ladmiraull—generale—262.
 Laddinsky Jride—contessa—339.
 Laddinsky Zanda—contessina—339.
 La Fontaine—letter.—356.
 Lainez—cant.—76.
 Lambiase Gennaro—cappellano—216, 302, 483.
 Lambiase Luigi—cant.—143.
 Lanari—impres.—205, 389, 390.
 Lauza Francesco—comp., n. Napoli 1783, m. ivi 1862—149, 151, 375, 393, 312, 440.
 Lanzirotti—scultore—361.
 La Porte—impres.—330, 331.
 La Terza (signora)—cant.—371.
 Latilla Gaetano—comp., n. Bari 1713, m. Napoli 1789—502.
 Lauretti—cant.—299.
 Lays—cant.—76.
 Lebert—music.—441.
 Leborde—stor.—459.
 Lebrun Roberto—gentiluomo—339.
 Lebrun Roberto Emma—gentildonna—339.
 Le duc—edit.—35.
 Legigan—possid.—211.
 Leo Leonardo—comp., n. S. Vito degli Schiavi (Brindisi) 1694, m. Napoli 1745
 — 22, 23, 29, 32, 33, 36, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 96, 119, 153, 329.
 Leoni Alberto—maestro di canto, n. Milano 1827—335, 344, 441, 464, 502.
 Leopardi Giacomo—poeta—222, 433.
 Leopoldo d'Austria—arciduca—27, 33, 65.
 Lewis (signora)—cant.—211, 253.
 Lickl Carlo Ferd.—pian. comp., n. Vienna 1803, m. Trieste 1864—325.
 Liguori Fr. Saverio—asses. munic.—182.
 Lillo Francesco—fratello di Giuseppe—379, 381, 382.
 Lillo Giosuè—padre di Giuseppe—375, 385.
 Lillo Giuseppe—comp., n. Galatina (Lecce) 1814, m. Napoli 1863 — 117, 141,
 148, 151, 158, 235, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385,
 414, 424, 437, 495, 508.
 Lillo Luigi—fratello di Giuseppe—381, 382.
 Lillo Pietro—fratello di Giuseppe—381, 382.
 Lionelli—music.—62.
 Listz Francesco—comp., n. Roeding 1811—158, 375, 385.
 Loddiges Corrado—botanico—491.
 Loeve—cant.—308.
 Logroscino Nicola—comp., n. Napoli verso il 1700, m. 1763 circa—502.
 Lotti della Santa Marcellina—cant.—119, 179, 372, 498.
 Lubeck Ernesto—pian., m. Parigi 1876—405.
 Lucca Francesco—edit.—144, 252, 265, 426, 427, 436, 438, 439, 443.
 Lucchesi Palli—duca—82.
 Luciani Landi—cant.—322.
 Luigi Filippo—re di Francia—208, 211, 215, 379.

- Luigi XIV—re di Francia—451, 452, 458.
 Lumley M.—impres.—331.
 Lupis Giuseppe—gentiluomo—266.
 Luzzo Gennaro—cant. buffo—337.

M

- M**abellini Teodulo—comp., n. Pistoia 1817—385, 414, 498.
 Maddaloni—edit.—394, 439.
 Maffei Andrea—poeta—156, 164, 430.
 Magnella—music.—159.
 Magoi Anfelio—biografo—364.
 Maillard (signora)—cant.—76.
 Majorano Gaetano, detto Caffarelli—cant., n. Bari 1703, m. S. Donato 1783—255,
 Maiser (signora)—cant.—371.
 Malacari Caterina—madre di P. Raimondi—96.
 Malaspina Cristina—contessa—27.
 Malesci—pres. istit. belle arti—158.
 Malibran Maria—cant.—127, 192, 193, 213, 255, 256, 257, 308, 330, 358, 359,
 497, 499.
 Malipiero Francesco—music., n. Rovigo 1824—498.
 Malpica Cesare—public.—399.
 Mancini Francesco—comp., n. Napoli 1674, m. ivi 1739—502.
 Mandanici Placido—comp. n. Borcellona (Sicilia) 1798, m. Garova 1852—24,
 128, 129, 151, 394, 409, 476.
 Mandanici—intend.—340.
 Manfroce Domenico—padre di Nicola—102.
 Manfroce Nicola—comp., n. Palmi (Calabria) 1791, m. Napoli 1813—24, 50, 102,
 103, 104, 105, 106, 107, 121, 358.
 Manganelli—principe—225.
 Manhes—patr. francese—212.
 Munzi—cant.—181.
 Manzoni—conte—260.
 Manzoni Alessandro—letter.—372.
 Marcello Benedetto—comp., n. Venezia 1686, m. Brescia 1739,—119, 385.
 Marcello M.—poeta—426.
 Marchesi Annibale—poeta—28, 256, 501.
 Marchetti Filippo—comp., n. Bolagnola 1835—150, 157, 406, 324, 425, 426, 427,
 428, 429.
 Marchetti Raffaele—figlio di Filippo—425, 426.
 Marchisio (sorelle)—cant.—371.
 Marcoli Vittoria—madre di Claudio Conti—431.
 Margherita di Savoia—regina d'Italia—126, 391, 392.
 Maria Amalia—regina di Francia—208, 215, 379.
 Maria Anna—imper. d'Austria—299.
 Maria Carolina d'Austria—regina di Napoli—46.
 Maria Isabella—madre di Ferdinando II—337.
 Maria Sofia—princip. di Baviera—390, 392, 434, 435.
 Maria Teresa—regina di Napoli—243.
 Maricio—cant.—307.
 Marini Antonetta—cant., m. Napoli 1870—496.
 Marini Carlo Ant.—comp.—116.
 Marini Giuseppe—cant.—193, 443.
 Mario Giuseppe—cant., n. Cagliari 1810—447, 492, 493.
 Marra—impres.—370.

- Marroes—cant.—181.
 Marrocchelli Carl.—scultore—214, 215.
 Marsigli Giuseppe—pittore—234, 235, 236.
 Martin—cant.—56.
 Martinelli Giorgio—music.—65.
 Martinet—impres.—353, 354.
 Martinez Andrea—govern.—467.
 Martini G. Battista.—rel., comp., n. Bologna 1706, m. ivi 1784—43, 46, 462, 501.
 Martin S. Ange—medico—379.
 Martin S. Ange—magistrato—379.
 Martucci Giuseppe—pian., n. Capua 1856—415, 416.
 Marty y Torres—impres.—360.
 Marziani Gaetano—patr. catanese—225.
 Masson Abate—music.—274.
 Mathis—ballerino—359.
 Mattei Saverio—stor. music—46, 47, 248, 385, 442.
 Mattioli—deleg. minis. finanze—261.
 Mayr Giov. Simone—comp., n. Mendorf 1763—86, 103, 153, 207, 248.
 Mayseder Giuseppe—music., n. Vienna 1789—385, 404.
 Mazè de la Roche—generale—265.
 Mazzella Antonia—madre di E. Petrella—368.
 Mazzocchi (sorelle)—cant.—182.
 Mazzoleni Angelo—avvoc.—269.
 Mazzucato Alberto—comp. teor. crit., n. Udine 1813—143, 415.
 Medica Giovanni—music.—419.
 Medica Michele—cant.—443.
 Medori (signora)—cant.—450.
 Mehl Stefano—comp., n. Givet 1763, m. Parigi 1817—74, 76.
 Meli Abate—poeta—200, 203.
 Melodia—gentiluomo—110.
 Mendelssohn Bartoly Felice—comp., n. Hambourg 1809—244, 331, 332, 384, 385, 404, 405, 417.
 Menghini—organ.—75.
 Menzietieri—cant.—422, 432.
 Mercadante Giuseppe—padre di Saverio—111.
 Mercadante Saverio—comp., n. Altamura 1795, m. Napoli 1870—24, 50, 108, 110, 111, 161, 162, 163, 169, 170, 182, 183, 190, 195, 205, 207, 212, 214, 215, 221, 234, 247, 265, 278, 279, 284, 311, 315, 324, 340, 358, 363, 364, 366, 370, 377, 385, 387, 398, 401, 402, 403, 407, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 419, 421, 422, 423, 427, 431, 432, 433, 435, 439, 440, 472, 473, 475, 476, 481, 497, 498, 503.
 Mercadante Silvestro—cugino a S. Mercadante—110.
 Merelli—impres.—389.
 Meric-la Lande (signora)—cant.—90, 167, 182, 186, 187, 189, 243.
 Merlini—cant.—348, 370, 492.
 Metastasio Pietro—poeta—28, 33, 43, 36, 91, 286, 433, 434, 453, 456, 457.
 Metternich—ministro—353.
 Meyerbeer Giacomo—comp., n. Berlino 1791, m. Parigi 1864—34, 76, 77, 208, 215, 221, 225, 260, 284, 325, 141, 433, 434.
 Miceli Giorgio—comp., n. Reggio Calabria 1836—141, 142, 150, 151, 437, 439.
 Michel Maria—gentildonna—320.
 Micheletti Pietro—edit.—338.
 Migliavacca—cant.—453.
 Milanollo Maria—cant.—259.
 Mildon (signora)—cant.—78.
 Mileto M. Antonia—madre di D. Tritto—84.
 Mingotti Regina Valentina—cant.—451, 465.

- Miraglia—dirett. manic.—381.
 Mirate Raffaele—cant. n. Napoli 1815—119, 409, 446, 494, 495, 496, 497, 498.
 Mirate Salvatore—padre di Raffaele—494.
 Miriello—stor.—462.
 Molinari—music.—387.
 Monari-Rocca—cant.—324.
 Monteverdi Claudio—comp., n. Cremona 1568, m. ivi 1643.—276.
 Monti Vincenzo—poeta—156, 164.
 Monticelli Angelo M.—comp.—453.
 Monticelli Santa—madre di L. Rossi—357.
 Morbilli—duca—45.
 Morelli—edit.—96, 183.
 Morelli G.—poeta—238.
 Moretti Giovanni—comp., n. Napoli 1807—141, 315, 428, 503.
 Moriani Napoleone—cant., n. Firenze 1808—347.
 Moricelli-Borsello Anna—cant.—73.
 Morlacchi Francesco—comp., n. Perugia 1784—113, 121.
 Mosca Giuseppe—comp., n. Napoli 1772, m. Messina 1839—503.
 Mosca Luigi—comp., n. Napoli 1775, m. ivi 1824—24, 82, 83, 298, 503.
 Moschelles Ignazio—comp.—385.
 Mozart Volfaugo Amedeo—comp., n. Salisburgo 1756, m. Venezia 1791—77, 103, 106, 112, 121, 153, 178, 180, 197, 202, 222, 244, 281, 289, 292, 309, 325, 384, 385, 404, 476.
 Mugnone Antonio—comp.—416.
 Murat Carolina—regina di Napoli—105, 107.
 Murat Giacchino—re di Napoli—107, 111.
 Muritano Giuseppe—music.—437.
 Musella—impres.—315.
 Muzio Clemente—comp.—261, 263, 498.

N

- N**aclerio Antonio—gentiluomo—179, 243.
 Napoleone—principessa—206.
 Napoleone I—imper. di Francia—67, 74, 75, 89, 107.
 Napoleone III—imper. di Francia—348.
 Napoleone Giuseppe—re di Napoli—468, 485.
 Negri—impres.—362.
 Negrini Carlo—cant., n. Napoli 1865—193, 371, 372.
 Negro—marchese—437.
 Nicola—granduca—78.
 Nicolacci—conte—128.
 Nicolai—patr. franc.—259.
 Nicolini Giuseppe—comp. n. Piacenza 1763, m. ivi 1842—502, 503.
 Nicolini Antonio—architetto—65.
 Nicolini Felice—figlio di Luigi—195.
 Nicolini Luigi—comp., n. Pistoia 1749, m. Livorno 1829—22, 65, 195, 502, 503.
 Niccolò I—imper. di Russia—243.
 Niedermeyer Luigi—comp., m. Parigi 1861—215.
 Nicosia (fratelli)—music.—121.
 Nicotera Giovanni—patr. calabrese—442.
 Ninfo Pasquale—patr. catanese—225.
 Niutter—poeta—354.
 Nourrit Adolfo—cant., n. Napoli 1839—213, 214.
 Nozzari Andrea—cant.—73, 472, 473, 495.

O

- O**landi—cant.—322.
 Oliva Antonio—poeta—28.
 Orbamayer Isabella—sposa di L. Rossi—361, 363.
 Orgitano Raffaele—music.—63.
 Orlandi Ferdinando—comp., n. Parma 1777, m. Monaco 1840—24,50,84,86,87.
 Orlandini—cant.—31, 457.
 Orsini-Faraone Angelo—inseg.—259.
 Ostuni—cardinale—79.
 Ozezy—barone—338.
 Ozezy Belier—338.
 Ozezy Eloisa—338.

P

- P**acini Giovanni—comp., n. Siracusa 1796—93, 103, 120, 163, 182, 187, 189, 227, 231, 232, 233, 247, 249, 257, 258, 273, 325, 371, 474, 475, 476, 497, 498.
 Paër Ferdinando—comp., n. Parma 1771, m. Parigi 1839—59, 77, 79, 86, 103, 213, 214, 215, 256, 233, 349, 385, 472.
 Paganini Ercole—comp., n. Ferrara 1770—22, 50, 71, 84, 495.
 Pagano Colomba—madre di C. Palumbo—440.
 Pagano Giovanni—medico—161.
 Paisiello Giovanni—comp., n. Taranto 1741, m. Napoli 1816.—23, 25, 42, 49, 50, 65, 67, 83, 93, 103, 178, 180, 197, 201, 203, 247, 248, 294, 370, 385, 416, 502.
 Palagi Pelagio—pittore—206.
 Palizzi—barone—269, 276.
 Palestrina (Pier Luigi Sante)—comp., n. Palestrina 1524 circa, m. Roma 1594—61, 119, 190, 207.
 Palma Restituta—madre di Fr. Cotugno—95.
 Palma Silvestro—comp., n. Ischia 1762, m. Napoli 1834—25, 95, 132, 471, 502, 503.
 Parmeston—ministro—194.
 Paloschi Giovanni—stor. crit.—30.
 Palumbo Aniello—padre di C. Palumbo—440.
 Palumbo Costantino—comp., n. Torre Annunziata 1844—150, 375, 440, 441, 503.
 Pancani Emilio—cant., n. Firenze 18.0—371.
 Pandolfini Francesco—cant.—119, 372.
 Panzeron Aug. Matteo—comp., n. Parigi 1796, m. ivi 1859—213, 214.
 Pantaleoni Adriano—cant.—409.
 Penzetta Pasquale—cant.—443.
 Paola Raffaele—ispett.—391.
 Pardo—principe—225.
 Parenti Fr. Paolo—comp., n. Napoli 1724, m. Parigi 1821—22, 61, 502.
 Parisi Filippo—ispett. coll.—423.
 Parisi Gennaro—comp., n. Napoli verso la fine del XVIII sec.—151, 293, 401, 412, 414, 421, 423, 431.
 Pascali Sante—organ.—298.
 Pasquali (signora)—cant.—265.
 Passaro Andrea—poeta—141, 337.
 Passiatore Giacomo—cant. poeta—266.
 Pasta Giuseppina—cant.—156, 193, 202, 205, 206, 250, 284, 286, 330, 359, 365.
 Paternò-Castello—marchese—191, 259.

- Patigno—impres.—359.
 Paturzio—poeta—336.
 Pavani Emmanuele—music.—84.
 Pavesi G. B.—padre di Stefano—88.
 Pavesi Stefano—comp., n. Casaletto 1779, m. Crema 1850—24, 88, 89, 90,
 91, 472, 474, 503.
 Pedrazzi Antonio—cant.—307, 308, 337.
 Pegli—pubblic.—389.
 Pellegrini Felice—cant.—89.
 Pelliccia Pasquale—music.—131, 132.
 Pellicciotti Vincenzo—poeta—413.
 Penco Rosina—cant., n. Napoli 1830—371, 399.
 Pepoli—conte, poeta—207, 224, 287, 353.
 Pergetti—music.—401.
 Pergolesi G. Battista—comp., n. Jesi 1710 m. Pozzuoli 1736—30, 37, 38, 94, 105,
 106, 127, 178, 159, 180, 194, 222, 245, 246, 385, 464, 502, 503.
 Perez Davide—comp., n. Napoli 1711, m. Lisbona 1778—502.
 Perez M.—ministro—395—465.
 Perrella Alessandro—gentiluomo—106, 470.
 Persiani Giuseppe—impres.—331.
 Persichetti Sofia—madre di G. Bornaccini—298.
 Perucchini Giov. Battista—dilett.—191, 338.
 Perucchini Girolamo—dilett.—191.
 Perugini—cant.—181.
 Peruzzini—poeta—372.
 Petrarca Francesco—poeta—200.
 Petrella Fedeli—padre di Errico—368.
 Petrella Errico—comp., n. Palermo 1813, m. Genova 1877—140, 141, 148, 199,
 299, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 407, 498, 503.
 Petroni Giulio—inseg.—341.
 Piave Franc. Maria—poeta—349, 409, 413.
 Picard—poeta—67.
 Piccini Nicola—comp., n. Bari 1728, m. Passy (Parigi) 1800—23, 33, 35, 38, 73,
 153, 178, 266, 340, 385, 502.
 Pietro Eremita—religioso—305.
 Pimentel (signora)—patr. napol.—87.
 Pinotti—poeta—47.
 Pinotti Teresina—cant.—471.
 Pinto Gregorio—principe—25.
 Pio IX—papa—124, 300.
 Pistilli Achille—comp., n. Montagano 1820, m. Aversa 1869—121, 503.
 Pitoni Gius. Ottavio—music., m. Roma 1743—30, 32.
 Plantè Francesco—pian., n. Orthez 1839—440.
 Platania Pietro—comp.—197, 225, 273, 259, 276, 277, 280, 498.
 Pleyel Ignazio—comp., n. Ruppertsthal presso Vienna 1757, m. Parigi 1831—335.
 Poch (signora)—cant.—424.
 Poggi Antonio—cant., n. Bologna 1808, m. 1875—299.
 Polidoro Federico—stor. crit.—49, 110, 121, 122, 142, 205.
 Poniatowchi—principe—403.
 Porcia Alfonso—principe—309.
 Porpora Nicolò—comp., n. Napoli 1686, m. ivi 1767—385, 447, 449, 450, 456,
 464, 480, 502.
 Porro—edit.—37, 41.
 Porto—cant.—77.
 Pougín Arturo—stor. crit.—192, 197, 209, 218, 226, 227, 228, 230, 232, 243,
 244, 247, 248, 257, 262, 354, 396.

- Prati—poeta—201.
 Prota Ignazio—music.—34, 502.
 Provenzale Francesco—comp., n. 1610 circa—23, 27, 502.
 Prudent Emilio—pian., n. Angoulême 1817.—385.
 Prudenza Antonio—cant., n. Masserano in Piemonte 1826—422.
 Pucinelli—edit.—63.
 Puoti Basilio—letter.—245.
 Pusterla—impres.—390.
 Puzone Giuseppe—comp., n. Napoli 1821—414, 498, 503.

Q

- Quadri Domenico—music., n. Vicenza 1801, m. Milano 1843—385.
 Quantz Giov. Gioacchino—music., n. Oberschaden 1697—28.
 Quercia Federico—poeta—394, 413.
 Quintiliani Aristide—music.—72.

R

- Raccagni—colonnello—261.
 Raffaello Sanzio—pittore—168, 180, 222, 364, 367, 462.
 Raimondi Pietro—comp., n. Roma 1786, m. ivi 1853—23, 24, 50, 96, 97, 98,
 99, 101, 128, 141, 149, 178, 335, 344, 357, 360, 385, 386, 388, 498, 503.
 Raimondi Vincenzo—padre di Pietro—96, 100.
 Rajentroph Fortunato—comp., n. Napoli 1812—498.
 Rampini Giacomo—comp., n. Padova nel XVII sec.—314.
 Ranieri—inseg.—123.
 Rapillo Carmela—madre di N. Manfroca—102.
 Rapisardi Mario—letter.—259, 273, 274.
 Rardegger—music.—325.
 Recupero Alessandro—patr. catanese—225.
 Reicha Antonio—comp., n. Praga 1770—385.
 Reina Domenico—cant., n. Lugano 1797, m. ivi 1843—186.
 Resselman—ambasc.—261.
 Rety Emilio—patr. francese—262.
 Riario Sforza—nobildonna—156.
 Ricci Adelaide—figlia di Luigi—334.
 Ricci Federico—comp., n. Napoli 1809, m. Conegliano 1877—120, 121, 148,
 207, 290, 297, 299, 302, 305, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 317, 319, 321, 324,
 327, 328, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 358, 358, 377, 409,
 422, 427, 497, 499, 503.
 Ricci Luigi—figlio di Luigi—324.
 Ricci Luigi—comp., n. Napoli 1808, m. Praga 1859—63, 120, 121, 135, 139,
 148, 168, 182, 207, 234, 299, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311,
 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 236, 327,
 328, 336, 344, 345, 355, 358, 364, 409, 422, 427, 495, 503.
 Ricci Pietro—padre di Luigi e Federico—302.
 Ricoboni—stor.—458.
 Ricordi Giovanni—edit.—156, 223, 229, 305, 350, 363, 366, 376, 394, 396, 400,
 433, 436, 438, 439, 440, 443.
 Rieger Godefrod—comp.—385.
 Roberti Giulio—comp., n. Barge (Salluzzo) 1823—214.
 Rolla Alessandro—music., n. Pavia 1757—338.

- Romani Felice—poeta—89, 114, 184, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 202, 203, 205, 209, 220, 227, 228, 229, 255, 286, 287, 307, 311, 347, 348, 464.
- Romani Stefano—comp., n. Pisa 1778—84, 276.
- Romani Vincenzo—poeta—367.
- Ronchetti-Monteviti Stefano—comp., n. Asti 1814—143, 276.
- Ronconi Giorgio—cant.—299, 309, 358.
- Ronconi Sebastiano—cant.—347.
- Ronzani—impres.—425.
- Ronzi de Begnis Giuseppina—cant.—192, 193, 346, 370.
- Roppa—cant.—497.
- Rossi—impres.—472.
- Rossi Emilia—cant.—399.
- Rossi Eugenia—figlia di Lauro—363.
- Rossi Gaetano—poeta—306, 322, 346, 350.
- Rossi Laura—figlia di Lauro—363.
- Rossi Lauro—comp., n. Macerata 1812 — 123, 143, 148, 217, 320, 321, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 373, 395, 414, 415, 417, 503.
- Rossi Vincenzo—padre di Lauro—357.
- Rossini Gioacchino—comp. n. Pesaro 1792, m. Passy (Parigi) 1869 — 76, 77, 79, 86, 89, 48, 100, 103, 104, 108, 112, 113, 114, 120, 121, 123, 124, 153, 154, 156, 158, 161, 163, 168, 169, 179, 180, 182, 187, 189, 190, 192, 199, 195, 198, 201, 202, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 217, 220, 221, 230, 231, 232, 254, 246, 247, 248, 249, 251, 253, 251, 258, 260, 284, 206, 287, 289, 290, 294, 310, 322, 334, 327, 333, 346, 348, 349, 350, 356, 366, 375, 378, 385, 404, 405, 406, 409, 410, 414, 417, 423, 438, 472, 475, 476, 477, 487, 479.
- Rota Andrea—comp., m. 1597—323, 324.
- Rota G.—music.—325.
- Roti—poeta—307.
- Rubini—impres.—337.
- Rubini Giov. Battista—cant., m. Romano (Bergamo) 1854—167, 182, 184, 185, 186, 193, 208, 213, 214, 218, 236, 242, 243, 250, 284, 285, 286, 288, 330, 331, 370, 479, 491, 495, 496.
- Rubino Francesco—poeta—341.
- Ruffo—cardinale—467.
- Rugatti—organ.—86.
- Ruggi Francesco—comp., n. Napoli 1767, m. ivi 1845—96, 98, 120, 149, 151, 344, 368, 369, 386, 387, 393, 398, 503.
- Ruggieri Maria—madre di Carlo Conti—153.
- Rupp Federico—comp.—414.
- Russo Contremoli Sebastiano—notaio—225.
- Russo Michelangelo—pian.—416.
- Russomanno Florestano—pian.—416.
- Ruta Michele—avo di Michele—393.
- Ruta Michele—stor. comp., n. Caserta 1827 — 150, 393, 395, 396, 397, 398, 416, 442, 503.
- Ruta Vincenzo—padre di Michele—393.
- Rutini Giov. Marco—comp., m. Firenze 1797—23, 65.

S

- Sacchero Giacinto—poeta—347.
- Sacchi Giovenale—stor.—455.
- Sacchini Antonio—comp., n. Pozzuoli 1734, m. Parigi 1786—102, 153, 502, 503.
- Sakespeare—letter.—255, 286, 426.

- Sala Nicola—teor. comp., n. presso Benevento 1701, m. Napoli 1800—22, 23,
25, 42, 43, 49, 55, 61, 62, 65, 66, 71, 72, 84, 86, 96, 343, 502.
- Salamanca—impres.—362.
- Salesi Andrea—music.—99.
- Salieri—poeta—77.
- Salini Giovanni—music., n. Napoli 1825—25, 72, 93.
- Salvatore Giovanni—music.—23, 27.
- Salvi Matteo—music.—497, 498.
- Salvi Lorenzo—cant.—476.
- Salzano Gaetano—parroco—399.
- Sanfelice Luisa—patr. napol.—468.
- Sangermano—comp.—428.
- Sangermano Clorinda—sposa di Carlo Conti—157.
- Sangiovanni—impres.—368.
- Santangelo Nicola—ministro—216.
- Santella Maddalena—madre di N. d'Arienzo—139.
- Santini Ferdinando—letter.—425.
- Santini Fortunato—abate comp., n. Roma 1778—41, 163, 169.
- Santocanale Filippo—avvoc.—209, 213, 276.
- Santoro Filinto—poeta—189.
- Sapio Giuseppe—poeta—98.
- Sarchi (signora)—cant.—306.
- Sarconi Giacomo—religioso—32.
- Sarmiento Salvatore—comp., n. Palermo 1817, m. 1869—121, 503.
- Sarri o Sarro Domenico—comp., n. Trani 1678—22, 27, 28, 29, 464, 502.
- Sarria Errico—comp., n. Napoli 1836—141, 142.
- Sarti Giuseppe—comp., n. Faenza 1729, m. Berlino 1802—385.
- Satriano Filangieri—principe—259.
- Sauer Giovan Giorgio—music.—190.
- Savoia Paolo—comp., n. Gerace 1820—503.
- Sawerthal—music.—323.
- Scalese—cant.—350, 422.
- Scammacca Salvatore—parroco—177.
- Scaramella Giuseppe—comp., n. Trieste 1820—323.
- Scarlatti Alessandro—comp., n. Trapani (Sicilia) 1649 o 1659, m. Napoli 1725
—6, 23, 32, 33, 46, 157, 449, 446, 501, 502.
- Scarlatti Domenico—comp., n. Napoli 1683, m. 1757—502.
- Scheggi—cant.—346.
- Scherillo Giovanni—canonico, letter.—122, 161, 162, 171, 183, 315.
- Scherillo Michele—avv. crit.—96, 183, 184, 190, 193, 195, 201, 206, 207, 220,
238, 252, 379.
- Schiller—poeta—115, 331.
- Schmidt Giovanni—poeta—112.
- Schira (signora)—cant.—113.
- Schubert Francesco—comp., n. Vienna 1797—340.
- Schuman Roberto—comp., n. Zwickau 1810, m. Eendenich 1856—340.
- Sciarra—principe—261.
- Scognamiglio—antiquario—214.
- Scotti—monsignore—125.
- Scribe Eugenio—poeta—309, 349, 437.
- Scudo—stor.—180, 180, 184, 186, 247, 296.
- Sebastiano—principe—382.
- Sehniter—barone—214.
- Selvaggi Gaspare—dilett.—245.
- Senesino—cant.—464.
- Serrao Bernardo—padre di Paolo—412.

- Serrao Paolo—comp. n. Filadelfia (Calabria) 1830 — 122, 126, 143, 150, 162,
169, 235, 402, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 422, 503.
- Servais Franc. Adriano—music., n. Hal presso Bruxelles 1807—405.
- Severini—dilett.—214.
- Sigismondi Giuseppe—stor.—450.
- Silvestri—cant.—443.
- Siri Luigi—comp., n. Napoli 1870—151, 387, 388, 442.
- Sismondi—music.—73.
- Socrate—filosofo—230.
- Sofia—sposa di S. Mercadante—212.
- Sofia—arciduchessa—320.
- Sograffi—poeta—63.
- Somma—monsignore—125.
- Sontagi Enrichetta—cant., n. Coblenza 1805—473.
- Soumet—poeta—286.
- Spagnolini—console—261.
- Spadetta—dilett.—423.
- Spadetta Almerindo—poeta—387, 388.
- Spalletti Raffaele—music.—84.
- Speranza Alessandro—comp., n. Palma presso Nola 1728, n. Napoli 1797—25,
93, 245, 502.
- Speranza Salvatore—poeta—395.
- Spiaggi—cant.—306, 307.
- Spinelli Scipione—duca—28.
- Spohr Luigi—comp., n. Brunswick 1784—70.
- Spontini Gaspare—comp., n. Maiolati (Jesi) 1774. m. ivi 1851—22, 50, 72, 73,
74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 103, 213, 220, 221, 379, 503, 503.
- Spontini Giuseppe—zio di Gaspare—72.
- Stabile Francesco—comp.—503.
- Staffè Giuseppe—comp., n. Napoli 1877—385, 414, 490.
- Stampiglio Silvio—poeta—33.
- Stalberg—contessa—338.
- Stanzieri Giuseppe—pian., n. Napoli 1861 circa—404.
- Starke Filippo Gugl.—comp.—441.
- Steibelt Daniele—music.—412.
- Stendardo Francesco—crit.—199.
- Stigelli Giorgio—cant., n. Monza 1868—119.
- Stolz Francesca—cant.—310, 312, 313, 321.
- Stolz Livia—cant.—310, 311, 312, 313, 316.
- Storti—cant.—422.
- Strada—edit.—372, 400.
- Strozzi Giovannina—edit.—265.
- Strepponi Giuseppina—cant.—347.
- Swit Luisa—cant.—273, 279.

T

- Tacchinardi Nicola—cant., n. Firenze 1859—77, 299, 309, 405, 476, 492, 493.
- Talma—cant.—219.
- Tamaio—stor.—255.
- Tambesi—cant.—324.
- Tamburini Antonio—cant., n. Faenza 1800—186, 208, 214, 215, 261, 330, 331,
333, 492, 496.
- Tamburrini—figlio di Antonio—261.
- Tarantini Leopoldo—letter.—122, 331, 378, 390.

- Tarantino Gaetano—music.—23, 55, 61.
 Tarchi Angelo—comp., n. Napoli 1760, m. Parigi 1814—22, 45, 55, 56, 57, 502.
 Tassara Giov. Battista—scultore—278.
 Tedeschi Gaetano—stor.—271.
 Tedeschi Maddalena—sposa di V. Fioravanti—132.
 Temple—gentiluomo—194.
 Tenerani—scultore—201.
 Tenerelli Francesco—ministro—133.
 Teocrito—poeta greco—200, 203, 248.
 Terradellas Domenico—comp., n. Barcellona 1711, m. Roma 1751—502.
 Terziani Eugenio—music.—99.
 Tesi (signora)—cant.—84, 454, 457.
 Thalberg Sigismondo—pian., n. Ginevra 1812—375, 385, 440, 467, 492, 493.
 Themines—stor.—201, 261, 354.
 Thiers Adolfo—stor.—208.
 Thomas Ambrosio—letter.—262.
 Tiberini Mario—cant.—372, 399.
 Tiziano—pittore—294, 462.
 Toldi (signora)—cant.—193.
 Tommasèo—letter.—124.
 Tommasi Ferdinando—govern.—261.
 Tom-Pouce—nano—490.
 Topputi—marchese—261.
 Torelli Vincenzo—letter.—193, 214.
 Tosi A.—stor.—99.
 Tosi Adelaide—cant.—181, 182, 186, 243, 474.
 Tosti—monsignore—358.
 Tottola Andrea Leone—poeta—133, 181, 307, 369.
 Traetta Tommaso—comp., n. Bitonto 1727, m. Venezia 1779—23, 61, 102, 502.
 Tramater—edit.—394.
 Traupenas—edit.—213, 214.
 Trezzini—cant.—208.
 Tribaulet—buffone—459.
 Trinchera Pietro—poeta—35.
 Trisolini Giovanni—impres.—413, 415.
 Tritto Domenico—figlio di G. Tritto—24, 50, 84, 86, 94, 291.
 Tritto Giacomo—comp., n. Altamura 1735, m. Napoli 1824—22, 23, 25, 42, 45, 49, 50, 51, 62, 71, 72, 84, 86, 93, 96, 97, 98, 102, 106, 112, 149, 153, 178, 298, 320, 344, 385, 421, 450, 502, 503.
 Tritto Rosa—figlia di Giacomo—329.
 Turchiarola—impres.—336.
 Turitto Giovanni—arciprete—49.

U

- Ugher (signora)—cant.—186, 473, 476.
 Umberto—re d'Italia—274.
 Usiglio—comp.—411.

V

- Vaccai Giulio—figlio di Nicola—189, 190, 192.
 Vaccai Nicola—comp., n. Tolentino 1791, m. Milano 1849—155, 164, 189, 190, 192, 193, 227, 252, 253, 254, 255, 474.

- Valente Saverio—comp., visse nella seconda metà del XVIII sec.—83, 447, 469.
 Valentini—cant.—299.
 Vatel—music.—492.
 Vellutti Giambattista—cant.—256, 338.
 Ventura Antonio—impres.—387.
 Verdi Giuseppe—comp., n. Roncole presso Bussato (Parma) 1818—34, 77, 123, 195, 220, 247, 281, 280, 308, 323, 347, 348, 371, 385, 411, 415, 425, 427, 428, 497, 498.
 Vernet Orazio—pittore—345, 346, 348, 349.
 Vernon Lee—crit.—33.
 Vespoli Evangelista—padre di Luigi—421.
 Vespoli Luigi—comp., n. Avellino 1834—150, 151, 235, 421, 422, 423, 432, 442, 503.
 Vial—poeta—350.
 Viardot-Garcia—cant.—490.
 Viceconte Ernesto—comp., n. Napoli 1836, m. ivi 1877—157, 235, 422, 432, 503.
 Victor Hugo—poeta—115, 229, 263.
 Villa Luisa—sposa di Carlo Conti—157.
 Villari Raffaele—scritt.—270.
 Villarosa—stor.—45, 66, 133.
 Vincentelli—cant.—322.
 Vinci Leonardo—comp., n. Strongoli (Calabria) 1690, m. Napoli 1732—28, 37, 463, 502.
 Visconti—impres.—358, 359.
 Visconti Antonio—marchese—305.
 Viscusi—music.—414.
 Vitelleschi—marchese—268.
 Vittoria—regina d'Inghilt.—332—477. 491.
 Vittorio Emanuele II—re d'Italia—125, 347, 372, 373, 409, 411, 415, 416, 429, 433, 435.
 Vittudini (signora)—cant.—496.

W

- W**agner G. Riccardo—comp., n. Leipsik 1813, m. Roma 1883—77, 198, 199.
 Walter-Scott—romanziero—207.
 Weber Gottifredo—comp., n. Freinsheim 1779, m. Kreuznach 1839—106, 182, 251, 285.
 Wellington—duca—405.
 Westel—edit.—340.
 Wilder—music.—318, 353.
 Winter Bernardo—cant.—306, 387, 474.
 Winter o Calvare Domenico—music.—481.
 Witzelben—generale—78.

Z

- Z**accometti—cant.—372.
 Zaccone (signora)—cant.—141, 193.
 Zanicelli—edit.—190.
 Zappalà (gemelli)—patr. catanese—225.
 Zelman A.—music.—325.
 Zezevih—cant.—273.
 Zimmermam Pietro Gius.—comp.—289.

INDICE ALFABETICO

del quarto volume

INDICE ALFABETICO

del presente volumen

INDICE ALFABETICO

dei nomi contenuti nel quarto volume.

A

- A**bbarelli Luigi—cant.—9.
 Abbate—cant.—225.
 Abbati Anna—cant.—35, 37.
 Abenante Elisabetta—cant.—129.
 Abos Girolamo—comp., n. Malta principio del XVIII sec.—116.
 Abussi—cant.—207.
 Accenti—cant.—379.
 Acciajoli Nicola—poeta—434.
 Adannoli—cant.—335.
 Adelaide Maria—cant.—157.
 Afferi El. Fabris—cant.—239.
 Afferi Giuseppe—cant.—239, 241.
 Ajello Eugenio—comp.—427.
 Ajello Luigi—comp.—427.
 Ajroldi—cant.—401.
 Albani Lorenzo—cant.—141, 143.
 Albarelli Luigi—cant.—577.
 Alberghi Ignazio—cant.—81.
 Alberti—cant.—187, 171.
 Alberti Adamo—impres.—ix, 601.
 Alberti Carlo—comp.—463, 470, 601.
 Albertini Angela—cant.—89, 145, 147, 149, 261.
 Albertini Carlo—marchese di S. Marzano—603.
 Albertini Giovanna—cant.—13, 15, 17.
 Albertini Gugliano—cant.—13, 35, 411.
 Albertini Lucia—cant.—255.
 Albertini Margherita—cant.—355.
 Albertini Nunziato—cant.—355.
 Albertini Rosa—cant.—47.
 Albini—cant.—305.
 Albioni Tommaso—comp.—8, 10, 12.
 Aldighieri—cant.—333, 335, 339, 341, 343.
 Aldrovandini Giuseppe Antonio—comp., n. 1665 circa—10.
 Alella—cant.—327.
 Alessandro Felice—comp.—248.
 Alexandro—cant.—177, 179.

- Alfieri Brigida—cant.—29, 223, 225.
 Alfieri Marianna—cant.—419, 433.
 Alfieri Vittorio—poeta—xiii.
 Alfiero Giuseppe—comp.—577.
 Allacci—stor.—59.
 Aloe—cant.—515.
 Alsani Giovanni—cant.—245, 247.
 Altamura Nicola—comp.—108.
 Altavilla Francesco—comp.—390, 426, 442.
 Altavilla Pasquale—commediog.—326.
 Altobelli—cant.—175.
 Alvarez de Toledo Ferdinando—nobile—603.
 Alvarez de Toledo—duca di Bivonna—603.
 Amabile—cant.—503.
 Amato—cant.—179.
 Ambrogi—cant.—281, 283, 287, 293, 301, 371, 373, 375, 377, 381.
 Ambrogini—cant.—295, 297, 299, 309, 377, 379, 385, 387.
 Ambrosio—cant.—511.
 Amenta Nicola—poeta—585.
 Ammonini Maddalena—cant.—255, 257.
 Amodio—cant.—339, 341, 397.
 Amorevoli Angelo—cant.—235.
 Amoruso Teresa—cant.—113.
 Ancora Giacomo—cant.—147, 361.
 Andaver—cant.—299, 301.
 Andreatini Luigi—cant.—229, 249.
 Andreassi Raffaele—comico—427.
 Andreatini Luciano—comp.—526.
 Andreozzi Anna—cant.—259.
 Andreozzi Gaetano—comp., n. Napoli 1763, m. Parigi 1826—82, 256, 258, 260,
 262, 264, 356, 360.
 Anfossi Pasquale—comp., n. Napoli 1736, m. Roma 1797—66, 70, 72, 78, 124,
 126, 132, 142, 252, 346, 352.
 Ange S.—cant.—301.
 Angeleffi Nicola—comp.—550.
 Angelini Rachele—cant.—145.
 Angiolini Caterina—cant. poeta—247, 262.
 Angoloni—cant.—197.
 Ansani Giuseppa Maccherini—cant.—247.
 Anselmi Marianna—cant.—115, 117, 119.
 Anselmi Zefrina—cant.—117, 119.
 Antoldi—cant.—305, 385.
 Antonicco—comp.—586.
 Antonoli Ruggiero—cant.—217.
 Antonucci Francesco—cant.—79, 81, 331.
 Apolloni Riccardo—cant.—229, 455.
 Aprea Giuseppe—comico—573.
 Aprile Fortunato—cant.—91, 95, 147.
 Aprile Giuseppe—cant., n. Martina nelle Puglie 1732—235, 237, 239, 241.
 Araja Francesco—comp.—viii.
 Arati Marco—cant.—311, 313, 115, 317, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 333,
 335, 337, 339, 341, 343, 389, 391, 393, 395, 397, 399, 401.
 Archi Giov. Antonio, detto Cortoncino—cant.—15, 17, 37, 481.
 Archinti—cant.—401.
 Arduino—cant.—195, 197.
 Arena Giusepppe—comp.—116.

- Armandi—cant.—335.
 Aromatari Adele—cant.—227, 229, 453, 491.
 Arrigotti—cant.—297, 377.
 Artanga Stefano—stor.—584.
 Aschieri Albina—cant.—49.
 Aschieri Caterina—cant.—49.
 Aspa Mario—comp., n. Messina 1806, m. 1861—ix, 112, 180, 188, 190, 192,
 199, 208, 370, 384, 394.
 Assenzio Carlo—comp.—172.
 Astaritta Gennaro—comp., n. 1749—64.
 Atry—cant.—341.
 Auber Daniele—comp., n. Caen 1782, m. Parigi 1871—334, 436.
 Audran Edmond—comp.—444.
 Augusti Angela—cant.—15, 17, 37, 341, 480.
 Auletta Pietro—comp.—44, 52, 108, 112, 235, 245.
 Aurerio Aureli—poeta—9.
 Auriemma—cant.—179, 181.
 Aurisicchio Antonio—comp.—118.
 Autore—cant.—367.
 Avellino Alfredo—comico—426.
 Aversa—cant.—233.
 Aversano—cant.—199.
 Avolio Giovanni—comp., n. Napoli 1849—226, 454.
 Ayton—cant.—373.

B

- B**abbi Gregorio—cant.—235, 237.
 Babilhe—cant.—303.
 Babini Matteo—cant.—357.
 Baccaro—cant.—223, 431.
 Back Giov. Cristiano—comp., n. Lipsia 1735, m. Londra 1782—342.
 Bach Giov. Sebastiano—comp. n. Eisenack 1585, m. Eudenieck 1856—235.
 Bacchini Maria—cant.—59, 121,
 Badiali—cant.—421, 323.
 Baggioli G. A.—comp.—170, 189.
 Bagi Barbara—cant.—61, 237.
 Bagliorio Clementina—cant.—239.
 Bagaano Carmine—cant.—61, 63, 121, 125.
 Bagnolese Anna—cant.—23.
 Bailon—cant.—391.
 Baini Cecilia—cant.—123.
 Bajardo Costanza—cant.—49.
 Bajetti Giovanni—comp., m. Milano 1876—310.
 Baldacchini Lorenzo—cant.—11.
 Baldanza—cant.—325, 767.
 Baldetta Clemenza—cant.—239.
 Baldi Giovanni—cant.—473.
 Baldi Raffaele—cant.—11.
 Baldina Ippolita—cant.—38.
 Baldovina Isabella—cant.—47.
 Balducci Giuseppe—comp.—168, 396, 372.
 Balducci Maria—cant.—246, 249.
 Balestia Giuseppe—cant.—11.
 Balestracci—cant.—303, 383.
 Balestrieri Antonia—cant.—577
 Balloc Teresa—cant.—363.

- Balsamo Alfredo—nob. napolit.—603.
 Baly—cant.—205, 207.
 Balzafiore Lodovico—cant.—229, 231.
 Balzar—cant.—205, 207.
 Banchi Cosmo—cant.—243.
 Banco—cant.—431.
 Bandi Giorgio Brigida—cant.—253, 255.
 Bandini Filippo—cant.—155, 157, 361.
 Bandini Giuseppe—cant.—157.
 Baratti Pietro—cant.—235, 483.
 Baratti Teresa—cant.—235.
 Barbacini Earico—cant.—339, 341.
 Barbaia Domenico—impres.—xi.
 Barbati Aniello—comp., n. Napoli 1824—210, 224.
 Barberi Conte Pio—poeta—390, 407.
 Barbele Mele—cant.—453.
 Barberighi Marianna—cant.—11.
 Barberini Nunzia—cant.—113, 115.
 Barbier—poeta—436.
 Barbieri Antonio—cant.—21, 23, 25, 179, 181, 183, 185, 187, 191, 193.
 Barbieri Arturo—dilett.—535.
 Barbieri Giuseppe—cant.—239.
 Barbieri Nino—cant.—321.
 Bardare Emm. Leone—poeta—221, 214, 316, 220, 222, 224, 452, 534, 597, 598.
 Barese Francesca—cant.—61, 63.
 Barese Francesco—cant.—129.
 Barresi Rosario—poeta—300.
 Baroilhet—cant.—xx, 305, 307, 309, 311, 385.
 Bartocci Francesco—cant.—347, 514.
 Bartoletti Teresa—cant.—35.
 Bartolini Elviro—poeta—398.
 Bartolino Barbara—cant.—35, 37.
 Bartuccini—cant.—179.
 Basadonna—cant.—xx, 297, 299, 301, 305, 307, 309, 311, 313, 315, 379, 383.
 385, 387, 389, 391, 397.
 Basile Domenico—poeta—586.
 Basile Grazia—cant.—137.
 Basily Francesco—comp., n. 1706, m. 1850—289.
 Bassi Calisto—poeta—294, 295, 300, 302, 322.
 Bassi Carolina—cant.—357, 359.
 Bassi Livia—cant.—25.
 Bassi Rosa—cant.—363.
 Basso Moro Sebast.—cant.—255, 287, 373.
 Battaglia Maria—cant.—61, 63.
 Battagini—cant.—189.
 Batticelli Bartolomeo—cant.—155.
 Battimelli Ceteo—poeta—144.
 Battista Gaetano—cant.—361, 566.
 Battista Vincenzo—comp., n. Napoli 1823—210, 216, 314, 318, 324, 328, 334, 392.
 Bauraus—scritt.—589.
 Bazzani—cant.—205, 207.
 Beaupuis Giuseppe—cant.—416.
 Beccali Carlo—scultore—277.
 Beccari Antonio—cant.—139.
 Bedini Domenico—cant.—247.
 Befani—cant.—531.

- Beistenciner-Polledo—cant.—177.
 Bellentani Gaspare—cant.—141.
 Belletti Giuseppe—cant.—341, 343.
 Bellili Marianna—cant.—85, 87, 145, 359.
 Bellincioni Cesare—cant.—563.
 Bellincioni Gemma—cant.—563.
 Bellini B. Cesare—comp.—546.
 Bellini Vincenzo—comp., n. Catania 1801, m. Puteaux (Parigi) 1835—iv, xii, 291, 292, 296, 298, 301, 304, 314, 522.
 Bellino—cant.—333.
 Belloch Teresa—cant., m. S. Giorgio Cavanese 1855—269.
 Belloli Giuseppe—cant.—145.
 Bellorisguardo Armida—cant.—59.
 Belof Erminia—cant.—229.
 Beltramelli—cant.—327, 329.
 Beltrani Giovanni—cant.—347, 349.
 Benavides Francesco, conte di S. Stefano—vicerè in Napoli—481.
 Bendassi—cant.—269, 273, 325, 333, 365, 395.
 Benfenati A.—cant.—499.
 Benfueri—cant.—499.
 Bender—cant.—223.
 Benedetti—cant.—597.
 Benedetti Anna—cant.—93.
 Benedetti Giovanni—cant.—271, 275, 277.
 Benedetti Giuseppe—cant.—245, 307, 309.
 Benedetti Michele—cant.—269, 271, 273, 275, 279, 281, 283, 285, 287, 289, 291, 297, 299, 301, 305, 307, 363, 365, 367, 369, 371, 373, 377, 387, 389, 391, 393, 395, 399.
 Benedetti Pietro—cant.—241.
 Benedettoni Raffaele—comp.—578.
 Benedict Giulio—comp., n. Stuttgart 1804—296, 376.
 Benelli Antonio—cant. comp.—83, 85, 87, 89, 141, 143, 259.
 Benelli Giovanni—cant.—83, 145, 147, 151.
 Beneventano—cant.—315, 317, 389, 391,
 Benigni Giuseppe—cant.—239.
 Benigni Paolo—cant.—141, 143, 355.
 Benini Anna—cant.—77, 137, 139, 349, 351.
 Beninzone Raffaele—poeta—398, 402.
 Bentani—cant.—443.
 Benti-Bulgarelli Marianna—cant.—vii, 15, 17, 19, 21, 23, 481, 483.
 Bentifogli Nicola—cant.—41, 539.
 Benedetti Anna—cant.—347, 349, 361, 357.
 Benvenuti Francesca—cant.—73, 347.
 Benvenuti Maria—cant.—73.
 Benvenuti Teresa—cant.—73, 249, 251, 347.
 Berégani Nicolò—comp.—4, 582.
 Berenstadt Gaetano—cant.—23.
 Berio Marchese—poeta—368.
 Bergonzoni F.—cant.—499.
 Bernabei—cant.—227.
 Bernacchi Antonio—cant.—23, 25.
 Bernardi E.—cant.—499.
 Bernardi Francesco—cant.—17, 235, 481, 483.
 Bernardoni Francesca—cant.—51.
 Bernasconi Antonia—cant.—243, 245.
 Bernucci Giovanni—cant.—75, 79.

- Berò Vincenzo—cant.—347.
 Berettoni—cant.—291, 293.
 Berscelli Matteo—cant.—483.
 Bertani Giovanni—cant.—67, 69, 73, 75, 81, 129, 131, 137.
 Bertani Giuseppe—cant.—246.
 Berti Lucia—cant.—357.
 Berti Tommaso—cant.—157.
 Bertini Maresca—cant.—503, 571.
 Bertini Orsola—cant.—87, 149.
 Bertinotti Caterina—cant.—131.
 Bianchi Eliodoro—cant.—87, 89, 91, 97, 149, 359, 368, 388, 390.
 Bianchi Francesco—comp., n. 1752, m. 1811—138, 248, 250, 252, 254, 256, 291, 348.
 Bianchi Luigi—cant.—87.
 Bianchi Michele Achille—poeta—598.
 Bianciardi M.—cant.—355.
 Bianco A.—cant.—427.
 Bibiani—decoratore—vii.
 Bidera Emanuele—poeta—200, 302, 306, 308, 314, 320, 384, 386, 388, 390, 597.
 Bignardi—cant.—389.
 Bilanzoni Francesco—cant.—25.
 Billi Domenica—cant.—39.
 Billington Elisabetta—cant.—257, 259.
 Binagli—cant.—295.
 Bindi Anna—cant.—71, 129, 133.
 Bini—cant.—179, 467.
 Biondi—cant.—219, 335.
 Biondini—cant.—291.
 Bisaccia Giovanni—cant. comp.—203, 222, 227, 331, 335, 337, 339, 527, 528, 529.
 Biscogli Rachele—cant.—65.
 Biscogli Vincenza—cant.—65, 67.
 Bistori Cesare—cant.—229.
 Bizet Giorgio—comp. n. Parigi 1838, m. ivi 1875—436.
 Blancardi Luigi—cant.—15.
 Blasi—cant.—291.
 Blasio Serafino—cant.—115, 139, 141, 143, 351, 353.
 Blume—cant.—341.
 Boccabodate—cant.—295, 297, 299, 301, 379.
 Boccabdati Luigia—cant., n. Modena 1800, m. Torino 1850—295, 297, 299, 301, 379.
 Boccabianca Geron—cant.—51.
 Boccaccini—cant.—297.
 Boccaccio—cant.—289, 291.
 Boieldieu Adriano—comp., m. Jarey 1834—368, 374.
 Boito Arrigo—poeta—558.
 Bolbi Gabriele—poeta—250.
 Bolini Camilla—cant.—351, 353.
 Bolis Luigi—cant.—401.
 Bologna Michele—cant.—519.
 Bolognese Domenico—poeta—208, 210, 216, 324, 326, 327, 332, 334, 394, 396, 398, 470, 597.
 Bolognese Gennaro—poeta—214, 287.
 Bombaciara Anna—cant.—19.
 Bonami—cant.—388.
 Bonamici Ferdinando—comp.—xvii.
 Bonamici Francesco—cant.—459.

- Bonavera Paolo—cant.—347.
 Bondini Teresa—cant.—263.
 Bonetti Giacomo—cant.—93.
 Bonetti Lucia—cant.—9, 11.
 Bonetto Antonio—comp.—514.
 Bonfigli Lorenzo—cant.—293, 299, 377, 421, 423.
 Bonghi Giuseppe—letter.—578.
 Bongiardino Gaetano—comp.—352.
 Bonito Giovanni—comp.—136, 138.
 Bono Giuseppe—poeta—4.
 Bonoldi—cant.—277, 279.
 Bononcini Antonio—comp.—481, 482.
 Bononcini Giovanni—poeta—14.
 Bordese Giov. Battista—poeta—278.
 Bordese Luigi—comp.—181, 312.
 Bordigni Giovanni—cant.—251, 255, 305.
 Bordogni—cant.—279, 369, 383.
 Bordoni Faustina—cant., n. Venezia 1700, m. 1763 circa—19, 21, 483.
 Borella Antonio—cant.—437.
 Boretti Giov. Antonio—poeta—4.
 Borgaglia Ignazio—cant.—43.
 Borghese Laura—cant.—45, 307.
 Borghi Adele—cant.—475.
 Borghi Gaetano—cant.—15, 17, 19, 37, 481, 483.
 Borghi Giov. Battista—comp.—342.
 Borghi-Mamo Adelaide—cant., n. Bologna 1829—327, 395, 397.
 Bongonsani Teresa—cant.—35.
 Borna Giovanna—cant.—25.
 Borosini Antonio—cant.—9, 11.
 Borroni M.—cant.—271, 365.
 Boschi—cant.—403.
 Boscoli Nunziata M.—cant.—141, 153, 349, 351.
 Bosnet Costantino—cant.—71, 127.
 Bossi Marianna—cant.—265.
 Bottari Giovanni—cant.—95, 97, 155, 267.
 Bottesini Giovanni—comp., n. Crema 1321—342.
 Botticelli (signora)—cant.—285, 287, 373.
 Bottoniello Gaetano—cant.—37.
 Boubée Isidoro—comp.—204, 474.
 Boucardè—cant.—321, 323, 325.
 Bouchez—cant.—471.
 Boverini Lucia—cant.—15.
 Boy-gilbert Matilde—cant.—471.
 Bracci M. Angelica—cant.—11, 35.
 Bracciano—cant.—415.
 Brambilla-Ponchielli Teresa—cant.—229, 319, 321, 323, 361, 393.
 Branca C.—comp.—360.
 Brancaccio Antonio—comp., n. Napoli 1813, m. ivi 1846—416.
 Branchi Federico—cant.—171.
 Brausa Girolamo—cant.—357.
 Brendel Franz—crit.—599.
 Bresson—cant.—177, 179, 181.
 Briaschi—cant.—411.
 Brida Luigi—cant.—87.
 Brignoli Luigi—cant.—219, 329, 333, 335, 397, 399, 405, 467.
 Brizzi Carolina—cant.—163, 165.

- Brizzi Ludovico—cant.—359.
 Brocchi Giov. Battista—cant.—351, 353.
 Brogli Anna—cant.—237.
 Broli Maria, detta la Parmigianina—cant.—117, 117, 119, 483.
 Broschè Carlo—music.—245.
 Broschi Carlo, detto Farinelli—cant., n. Napoli 1705, m. presso Bologna 1782
 —21, 23, 44.
 Brunassi Lorenzo—poeta—538.
 Brunetti Giov. Gualberto—poeta—50.
 Brunetti Maria—cant.—81, 83.
 Brungaglia Ignazio—cant.—539.
 Bruni Domenico—cant.—257, 259.
 Bruno Aurelio—comp.—208, 210, 388, 396, 566.
 Bruschi Luigi—cant.—115, 139, 351.
 Buccelene Giovanni—cant.—7.
 Bucci Angelo—cant.—229, 511.
 Buccini—cant.—xx, 307, 309, 311, 313, 319, 385, 387.
 Buccolini Francesco—cant.—65, 67.
 Buffani o Bussani Francesco—cant.—347.
 Bugiani Caterina—cant.—133.
 Bulgami M. Belloli—cant.—71.
 Bulterini—cant.—343.
 Bunelli Andrea—comp.—566.
 Buonadonna Giuseppe—cant.—359.
 Buonanni Francesco—poeta—66.
 Buongiorno—cant.—223.
 Buonocore Gaetano—cant.—171, 407, 567.
 Buonomo Alfonso—comp., n. Napoli 1829—xvii, 220, 224, 226, 418, 430, 452,
 490, 563.
 Buonsollazzi A. de Amicis—cant.—243.
 Buontempi Eugenio—dilett.—535.
 Buonvino—crit.—593, 595.
 Buratti Laura—cant.—347.
 Buratti Maria—cant.—259.
 Bursotti Federico—poeta—598.
 Buscè—cant.—407.
 Busci Francesco—cant.—567.
 Bussani Dorotea—cant.—87, 89, 91.
 Bussani Giov. Francesco—poeta—4, 6.
 Busti Alessandro—cant.—167, 169.
 Butera Andrea—comp.—390.
 Buti Lodovico—cant.—437.
 Butini Assunta—cant.—135, 137.
 Buzzi Giuseppe—cant.—137, 139, 343.

C

- C**abella Placido—cant.—403.
 Cacece Giuseppe—comp.—218.
 Cafaro Pasquale—comp., n. Napoli 1708, m. ivi 1787—234, 236, 240, 244.
 Caferecci Irma—comica—571.
 Caffarelli Gaetano—cant.—25.
 Cafferecci Carlo—poeta—214, 216, 406, 416.
 Caffò Marianna—cant.—65, 67, 123.
 Cagnoni Antonio—comp., n. Godiasco (Voghera) 1828—214, 562.

- Caire Teresa—cant.—495.
 Cajano Gennaro—comp.—528.
 Calanca Annibale—comp.—214.
 Calandra Filippo—cant.—41, 43.
 Calandrelli—cant.—181.
 Calandro Nicola—comp.—30.
 Calcagni Giuseppe—cant.—245.
 Calcini Nicomede—cant.—121.
 Caldara Antonio—comp., n. Venezia 1678, m. ivi 1763—4, 245.
 Cali—cant.—xx, 319, 321.
 Califano Raffaele—patr. napol.—555.
 Calvarola—cant.—373.
 Calveri Vincenzo—cant.—353.
 Camati Maria—cant.—25.
 Cammarano—cant.—209, 211, 213, 215, 217.
 Cammarano Anselmo—cant.—277.
 Cammarano Caterina—cant.—155.
 Cammarano Domenica—cant.—87.
 Cammarano Filippo—comp. poeta—144, 148, 264, 360, 386.
 Cammarano Giuseppe—comico—xviii.
 Cammarano Giuseppe—pittore—xiv, 277.
 Cammarano Goffredo—poeta—474, 598.
 Cammarano Luigi—comp.—208, 384, 388.
 Cammarano Michele—cant.—145, 257, 259, 529, 567.
 Cammarano Rosalia—cant.—95, 141, 143, 145, 149, 151, 155, 159, 261, 361.
 Cammarano Salvatore—poeta—206, 302, 304, 306, 308, 310, 312, 316, 318, 320,
 322, 324, 326, 332, 336, 380, 382, 384, 388, 392, 470, 542, 596, 597.
 Camardella Giovanni—cant.—519.
 Cammarota Giovanni—comp.—212.
 Cammarota Luigi—dilett.—535.
 Cammisani—comico—503, 571.
 Campajoli Francesco—comp., n. Napoli 1825—452.
 Campagnoli—cant.—293, 295, 299.
 Campanella Filippo—comp.—406.
 Campanelli Enrico—poeta—450, 502.
 Campesi Ferdinando—comp.—418.
 Campesi Luigi—poeta—418, 420, 422, 502.
 Campiella Angela—cant.—15.
 Campigli Giacomo—cant.—259.
 Camporeali Teresa—cant.—263.
 Candelaro Antonio—comp.—528.
 Candi Giov. Pietro—poeta—10.
 Candia Serafina—cant.—147.
 Canedi—cant.—223.
 Canicà Domenico—poeta—54.
 Cannavale Carmela—cant.—87, 359.
 Cannavale Maria—cant.—359.
 Canonici Giacinta—cant.—101, 103, 105, 161, 167, 169, 171, 277, 285, 365, 367.
 Canonico Luigi—cant.—499.
 Cantarelli—cant.—165, 167.
 Cantone Michele—comp.—528.
 Canzoni Rosa—cant.—83, 85, 359.
 Capasso Bartolomeo—poeta—11.
 Capece Antonia di Capuano de' marchesi di Pontelaturo—badessa—577.
 Capecelatro Vincenzo—comp.—316, 332.
 Capecci Giustiniano—patr. napol.—603.

- Capelli—cant.—177.
 Capotorti Luigi—comp., n. Molfetta 1767, m. S. Severo 1842—88, 103, 262,
 270, 275.
 Capozzi—comico—503, 571.
 Cappa Bernardino—dilett.—539.
 Cappellani Filippo—cant.—65, 67.
 Cappelli Augusto—cant.—443, 463, 467, 475.
 Cappello (signora)—cant.—227.
 Capponi—cant.—341, 343.
 Caprani Annibale—cant.—257.
 Capranica Ferdinando—patr. napol.—11.
 Capranica Giuseppe—cant.—351, 375, 383, 391.
 Capranica (figlio)—cant.—191, 291, 293, 295, 319, 381.
 Capranica Matteo—comp.—53, 58, 111, 118.
 Capuano—cant.—223.
 Capuano Raffaele—dilett.—535.
 Capurro Achille—cant.—339, 341, 529.
 Garacciolo Caravagli M.—cant.—225, 335, 357, 399.
 Caracciolo Francesco—cant.—471.
 Caracciolo Gerace—conte, poeta—400, 470.
 Carafa Michele—comp., n. 1787, m. Parigi 1872—100, 271, 276, 282, 290, 366,
 368, 372.
 Caranti—cant.—203.
 Carasale Angelo—architetto—vii, ix, x, xi, 235.
 Carasali Eduardo—comp.—26.
 Carattoli Francesco—cant.—55.
 Caravano Vincenza—cant.—65, 127.
 Caravita Caterina—cant.—255.
 Caravoglia Barbara—cant.—79.
 Carbonelli y Villar Emman.—cant.—437, 475.
 Carcaius Domenico—poeta—112.
 Cardacci Gaetano—cant.—355.
 Cardini Francesca—cant.—99, 101, 103, 159, 161, 165, 287, 299, 360, 367,
 373, 379.
 Cardon Lucia—comica—375, 503.
 Carelli Beniamino—comp., n. Napoli 1833—529.
 Caresini Giovanni—cant.—23, 25.
 Caricato Giuseppe—cant.—511.
 Caricchia Francesco—cant.—147, 149, 361.
 Carini—cant.—289.
 Carlini Lorenza—cant.—65, 67.
 Carlini Luigi—comp.—162, 176, 280, 282, 290, 299, 373.
 Carlo III—re di Spagna—ix, x, xi, 25, 235, 241, 245, 247, 579, 591.
 Carlo IV—imper. d'Austria—245, 481, 483.
 Carlo Tito—principe—245.
 Carlotti Gaetano—comp.—210.
 Carmenati Antonio—cant.—45.
 Carmignani (signora)—cant.—207.
 Carmignani Giovanni—cant.—237.
 Carmini—cant.—388.
 Carnelli Antonio—cant.—475.
 Carnevale Ferdinando—poeta—414.
 Carolari Chiarast.—cant.—361.
 Caroselli Enrico—cant.—229.
 Carpano Adelaide—cant.—369.
 Carpano Giuseppe—cant.—35, 37, 39.

- Carparella Nicola—comp.—526.
 Carpi—cant.—339, 341.
 Carrano Agata—cant.—479.
 Carrano Antonio—cant.—478.
 Carrara Agata—cant.—249.
 Carraro—cant.—295, 297, 377, 379.
 Carrè M.—poeta—336, 400.
 Carreglia Errico—poeta—318.
 Carreris—cant.—401, 453.
 Carri Giuseppe—cant.—349.
 Carrozza—cant.—181, 215.
 Cartagena Orazio—cant., n. Genova 1800, m. Vicenza 1841—311, 387.
 Caruso Luigi—comp., n. Napoli 1754, m. Perugia 1822—137, 348, 353.
 Casaccia Antonio—cant.—ix, 61, 63, 65, 69, 71, 73, 77, 79, 81, 83, 101, 125,
 127, 129, 133, 135, 137, 139, 349.
 Casaccia Carlo—cant.—ix, 77, 79, 83, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105,
 147, 149, 155, 161, 163, 167, 169, 171, 177, 181, 185, 357, 359, 369, 371,
 373, 375, 377, 391, 393.
 Casaccia Ferdinando—cant.—431, 453, 455, 491.
 Casaccia Filippo—cant.—65, 69, 347.
 Casaccia Giuseppe—conf.—57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 125, 127, 129, 133, 135.
 Casaccia Raffaele—cant.—161, 167, 169, 171, 173, 183, 187, 189, 191, 193, 195,
 199, 201, 205, 207, 211, 215, 217, 221, 223, 225, 227, 281.
 Casali Pietro—cant.—17, 481.
 Casanova—cant.—183, 185, 187.
 Casazza Giuseppa—cant.—157.
 Casazza Rosa—cant.—77, 79, 139.
 Caselli—cant.—303, 305.
 Caselli Maddalena—cant.—116.
 Caselli Pietro—comp.—148, 264, 360.
 Caselli Vincenzo—cant.—119.
 Casini Cesare—cant.—265.
 Casori Giuseppe—cant.—23.
 Casorri Abate Ferdinando—poeta—250.
 Cassano—duca—xx.
 Cassano Nicola—comp.—530.
 Cassè Anna—cant.—355.
 Cassetti Salvatore—cant.—243.
 Castagnetta (padre)—cant.—227.
 Castagnetta (figlio)—cant.—227.
 Castellani-Mainardo—cant.—567.
 Castelli Caterina—cant.—113, 115.
 Castelli Leonora—cant.—59, 121.
 Castelli Paolo—cant.—45.
 Castellucci—cant.—221, 223.
 Casti Abate—poeta—77.
 Castiglia B.—poeta—324.
 Castignare Giuseppe—comp.—156.
 Castone—cant.—343.
 Castoro Antonio—cant.—25.
 Catalano Antonio—cant.—55, 57, 59, 61, 65, 117, 119, 121, 125.
 Catalano Barbara—cant.—123.
 Catali Caterina, detta la Tarisse—cant.—125, 129.
 Cataneo Maria—cant.—235.
 Catanio Rinaldo—cant.—479.
 Catruffi—cant.—407.

- Catruso Giuseppe, detto lo Spagnoletto—cant.—567.
 Catugno Francesco—comp., n. Napoli 1782, m. ivi 1847—94, 96, 518.
 Caudieri—cant.—227, 491.
 Cavalletti Giulio—cant.—7, 11, 479.
 Cavallo Camillo—edit.—585.
 Cavallo Pietro—cant.—499.
 Cavallucci Anna—cant.—29, 55, 117.
 Cavalluccio Antonia—cant.—29, 31.
 Cavano Giov. Battista—cant.—7, 9, 11, 13, 15, 17, 37, 481, 577.
 Cavioli Luigi—cant.—267.
 Ceccarini Carlo—comp.—100.
 Cece—cant.—529.
 Cecere Carlo—comp.—28, 112, 120.
 Cecchetti Adele—comica—503.
 Cecchi Domenico—cant.—7.
 Cecchi Giuseppe—comico—423.
 Cecchi Nicola—cant.—89, 91.
 Cecconi Clementina—cant.—163, 165.
 Cecconi M. Anna—cant.—285, 287.
 Cecconi Teresa—cant.—163, 165, 197, 371, 373.
 Cecere Carlo—comp.—589, 590.
 Ceci Domenico—cant.—121, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 327, 329,
 331, 333, 389, 391, 393, 394, 397, 399.
 Celada—cant.—341.
 Celi Maria—cant.—245.
 Cely Giambattista—poeta—598.
 Cencetti Giustina—cant.—155.
 Cenni—cant.—203, 205, 391.
 Cercia Domenico—comp.—81, 82, 142, 152, 156, 260, 555, 567.
 Cerillo Rosa—cant.—41, 43.
 Cerioli—cant.—171.
 Cerlone Francesco—comp.—66, 128, 130, 132, 134, 136, 594, 595, 596.
 Cermenale Antonio—cant.—109.
 Cerroni—cant.—295.
 Cerruti Felice—cant.—133.
 Cesare Giulio—poeta—516.
 Cesarina Laura—cant.—109.
 Cesarò—cant.—289, 291, 341.
 Castarelli Eugenia—cant.—227.
 Cesti Marcantonio—comp.—4.
 Cetronè Carolina—cant.—207, 209, 215, 217, 219, 331, 333, 335, 337, 339, 339,
 341, 343, 401, 433, 531.
 Chabrand Margherita—cant.—ix, 97, 99, 101, 103, 105, 141, 275, 281, 363,
 367, 369, 371, 551.
 Charles—cant.—565.
 Checcherini—cant.—185.
 Checcherini Francesca—cant.—97, 99, 101, 103, 105, 161, 167, 169, 171, 173,
 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 217, 269, 371, 455.
 Checcherini Giulia—cant.—183, 185, 187, 189, 191, 217.
 Checcherini Giuseppe—poeta—xxm, 152, 168, 170, 172, 174, 176, 180, 182, 184,
 186, 188, 190, 192, 216, 288, 527.
 Checcherini Marianna—cant.—171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187,
 189, 191.
 Checchetelli Giuseppe—poeta—330.
 Checchucci Cecilia—cant.—29.
 Cherubini (signora)—cant.—215, 217.

- Cherubini Nic. Ippolito—cant.—15, 17, 37, 39, 481.
 Chiapparelli Salvatore—cant.—127.
 Chiaradini—cant.—207.
 Chiari Maddalena—cant.—123, 125.
 Chiaromonte—cant.—195, 197.
 Chiaromonte Francesco—comp., n. Castrogiovanni 1815—390.
 Chiaruzzi Vincenzo—cant.—75.
 Chiave Gregorio—poeta—576.
 Chicheri Vittorio—cant.—13.
 Chies Antonio—cant.—147.
 Chimenti Margherita—cant.—25.
 Chimerli (signora)—comica—417.
 Chiocciola Elena—cant.—15, 39.
 Chiurazzi Luigi—poeta—rv.
 Chivelli Angelo—cant.—439.
 Chivot—poeta—444.
 Chizzola Gaetano—cant.—103, 269, 271, 273, 275, 577, 279, 281, 283, 285, 287,
 289, 291, 293, 295, 297, 299, 363, 365, 367, 369, 371, 373, 375, 377.
 Ciacchi Giuseppe—cant.—51.
 Ciaffieri Anna—cant.—111, 113.
 Ciafrone Pasquale—dilett.—535.
 Cialpieri Anna—cant.—49.
 Ciampi Francesco—cant.—15, 29, 109, 111, 113.
 Ciampi Vincenzo—comp.—50, 52, 54, 114, 116.
 Cianchi Angela—cant.—109.
 Ciani Odoardo—poeta—402.
 Ciapini—cant.—559.
 Ciauli Anna—cant.—43.
 Ciccarelli Francesco—cant.—257.
 Ciccarelli Nicola—cant.—149.
 Ciccimarra—cant.—277, 279, 281, 283, 287, 289, 291, 369, 371, 373, 597.
 Ciccognani Giuseppe—cant.—237.
 Ciccognani Andrea—poeta—576.
 Ciccinello Giovanni—comp.—458.
 Cienzo Giovanna—cant.—29.
 Ciliberti Gaetano—poeta—348.
 Cimaglia Vincenzo—poeta—583, 594.
 Cimarosa Domenico—comp., n. Aversa 1749, n. Venezia 1801—viii, xxii, 68,
 74, 76, 82, 85, 88, 90, 92, 96, 128, 130, 131, 132, 136, 137, 138, 139, 140,
 142, 144, 150, 152, 154, 248, 264, 266, 346, 348, 350, 352, 356, 358, 406,
 466, 515, 542.
 Cimino G. T.—poeta—338, 341.
 Cimmino—cant.—191, 305.
 Cimmino Francesco—poeta—530.
 Cimonelli Michele—poeta—102.
 Cincirelli Chiara—cant.—357.
 Cinnéo Filostrato Lucano—poeta—110.
 Cinque—cant.—201.
 Cinquemani Concetta—cant.—359, 367.
 Cinti—cant.—341.
 Cipolla Francesco—comp.—136, 138, 350.
 Cipolla Satiro Rosa—cant.—253, 255, 289.
 Ciprandi Ercole—cant.—339.
 Cipriani Irene—cant.—141, 143, 355, 367.
 Cipriani Lorenzo—cant.—353.
 Ciocchi Francesca—cant.—55, 113, 115, 119.

- Cioffi—stor.—407.
 Cioffi Clotilde—cant.—17.
 Cioffo Nicola—cant.—117.
 Ciolfi—cant.—193.
 Ciotola—cant.—523.
 Cipullo Antonio—comp.—xxxii.
 Cirella—cant.—491.
 Ciriaci Giov. Battista—cant.—47, 49.
 Cirillo Rosa—cant.—49, 113.
 Cisella Bellini—cant.—227.
 Clerici—cant.—223.
 Cobianchi Maria—cant.—471.
 Cobucci Vincenzo—dilett.—535.
 Cocchi Gioacchino—comp., n. Padova 1720, m. Venezia 1804—54, 56, 120, 589.
 Cocchieri Vincenzo—cant.—567.
 Cocchigliotti Giuseppe—cant.—117.
 Coccia Carlo—comp., n. 1782, m. Novara 1973—162, 282, 289, 302, 365, 371, 376.
 Coccia Giuseppe—cant.—511.
 Coda Vittorio—cant.—561.
 Codecasa Giovanni—cant.—71, 83, 145.
 Coen Carlo—cant.—314, 318.
 Cofino Enrico—poeta—230, 334, 402, 452, 598.
 Coggiola Pietro—cant.—499.
 Colagero Antonio—cant.—483.
 Colangelo—cant.—201.
 Colangelo Tommaso—marchese—603.
 Colasanti Antonia—cant.—23, 43, 45, 109, 111, 113, 115.
 Colayanni G. Cely—poeta—314, 392.
 Colbran-Rossini Isabella—cant., n. Madrid 1785, m. Bologna 1845—269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 365, 367, 369, 371, 597.
 Coldani Antonio—cant.—263, 361.
 Coletti Filippo—cant., n. Anagni 1811—191, 201, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 327, 329, 331, 333, 381, 383, 397, 427, 471.
 Colini Filippo—cant.—311, 313, 329, 331, 397.
 Colizzi Agata—cant.—55, 119.
 Colletti Cecilia—cant.—127.
 Colomberti—cant.—311.
 Colonna Marcantonio—principe di Stigliano—603.
 Colonnese Elvira—cant.—529, 531.
 Colonnese Luigi—cant.—337, 339, 341.
 Coltellini Anna—cant.—75, 77, 77, 79, 81, 83, 249, 351, 355.
 Coltellini Celeste—cant.—ix, 75, 77, 79, 81, 139, 351.
 Colubrano—comp.—550.
 Columeo Giuseppe—cant.—538.
 Comelli Biagio—cant.—403.
 Comelli-Rubini—cant.—181, 283, 285, 287, 289, 291, 293, 295, 371, 373, 375, 377.
 Comes Pietro—comp.—28, 30.
 Cominelli Giovanni—cant.—359, 361.
 Comite Saverio—cant.—31, 121, 123.
 Compagnoli—cant.—377.
 Compagnucci G.—cant.—234.
 Comuniello Giovanni—cant.—567.
 Concialdi—cant.—423.
 Concordia—cant.—223.
 Condò Giuseppe—poeta—10.
 Condorelli Antonio—comp.—388.

- Conforto Nicolò—comp.—54, 58, 245.
 Consalvo Tommaso—comp.—366.
 Consigli Vincenzo—cant.—65, 67, 69, 71, 129.
 Consiglio (signora)—cant.—453.
 Consoli Tommaso—cant.—249.
 Consorti Salvatore—cant.—237.
 Contarina Albina—cant.—401.
 Conte Michele—cant.—137, 515.
 Conti Angela, detta la Taccarina—cant.—119, 235.
 Conti Bazzani—cant.—417, 503.
 Conti Carlo—comp., n. Arpino 1797, m. ivi 1868—168, 174, 290, 292, 293, 294,
 318, 522, 523.
 Conti Claudio—comp., n. Capracotta (Abruzzi) 1836, m. Napoli 1879—430, 529.
 Conti Giuseppe—comp.—234.
 Conti Lino—cant.—219, 221, 399.
 Conti Maddalena—cant.—37, 39.
 Conti Nicola—comp.—483.
 Conti Nicolò—organ. della R. cappella di Napoli—24, 47, 58.
 Conti Vincenza—cant.—145.
 Contini Susanna—cant.—139, 141.
 Coppola Domenico—conte—555.
 Coppola Giuseppe—cant.—239.
 Coppola Nicola—cant.—237.
 Coppola Pietro—comp., n. Castrogiovanni 1793, m. Catania 1877—388.
 Coppola Teresa—cant.—63, 127.
 Corasio Artino—poeta—22, 24.
 Corbellino—cant.—515.
 Corbisiero Antonio—comp.—56, 58, 118.
 Cordecasa Luigi—cant.—71, 83, 145.
 Cordella Giacomo—comp., n. Napoli 1786, m. ivi 1846—99, 100, 102, 156, 162,
 168, 172, 190, 266, 378, 384.
 Cordella Girolamo—comp.—54, 57.
 Cordua Anna—cant.—51.
 Corebio Eptide—poeta—348.
 Corelli Teresa—cant.—265.
 Cori-Paltoni (signora)—cant.—293.
 Corigliano Francesco—dei marchesi di Rignano—xviii.
 Corradi Giulio Cesare—poeta—12.
 Corradi Giuseppe—cant.—103, 387.
 Corradini Francesco—comp.—108, 586.
 Corrado Antonio—cant.—75, 81, 101, 129, 133, 135, 137, 139, 311.
 Corrado Gioacchino—cant.—15, 17, 19, 21, 23, 25, 35, 37, 39, 113, 115, 117, 481.
 Corrado Giovanni—cant.—17.
 Corrado Maria Vincenza—cant.—123, 125.
 Correa Lorenza—cant.—265, 267.
 Correggi Vincenzo—cant.—255, 257, 347, 349, 351, 515.
 Correggioli G.—cant.—401.
 Correris—cant.—467.
 Corsi Carlo—cant.—153.
 Corsi Iginio—cant.—437.
 Corso Elisa—cant.—231.
 Cortese—poeta—586.
 Cortesi Ersilia—cant.—325, 437.
 Cortoni Arcangelo—cant.—241, 243, 245.
 Coscia—cant.—503, 571.
 Coselli—cant.—301.

- Cosentini—cant.—427.
 Cosentini Anna—cant.—253.
 Cosentino Alfonso—comp.—398.
 Cosenza Gian Paolo—barone—xix.
 Coselli—cant.—383.
 Cosetti Salvatore—cant.—237.
 Cossovi ch Enrico—poeta—386.
 Costa Andrea—comp.—118.
 Costa Ippolita—cant.—41, 43, 45, 47, 121.
 Costa Luigi—cant.—237.
 Costa Michele—comp., n. Napoli 1806—526.
 Costa P. Mario—cant.—475, 529.
 Costa Rosa—cant.—51.
 Costa Vittorio—cant.—13, 17, 19.
 Costantini—cant.—167, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 387.
 Costantini Giuseppe—cant.—479.
 Costantini Livia—cant.—37, 39.
 Costanzi G. Francesco—cant.—15, 19, 483.
 Cottrau T.—scritt.—439.
 Covas—cant.—199.
 Cozioni Alberigo—cant.—103.
 Crémieux Hector—poeta—444, 494.
 Crescentini Girolamo—cant. comp., n. Urbania 1766, m. Napoli 1846—253.
 Cresci—cant.—395.
 Crescimano—cant.—219.
 Crescini Giacomo—poeta—308.
 Crespi—cant.—165, 167, 191, 303, 381, 395.
 Criscuolo Elena—cant.—231.
 Cristiani Cesare—cant.—217, 437.
 Cristiano Ippol.—comico—563, 571.
 Cristina Elisabetta—imper.—25.
 Crivelli Gaetano—cant., n. Bergamo 1774, m. Brescia 1836 — ix, 89, 91, 263, 265, 267, 269, 303, 371.
 Croce Elena—cant.—13.
 Croce Vittoria—cant.—35, 37.
 Croci—cant.—323.
 Cucciniello Michele—poeta—598.
 Cuffino Elisa—cant.—453.
 Curci Giuseppe—comp., n. Barletta 1808, m. ivi 1877 — 85, 172, 184, 243, 248, 302, 346, 358, 380, 526.
 Curcio Vincenzo—comp.—66, 78, 126, 242.
 Curioni—cant.—103, 105, 277, 327.
 Curmy Alessandro—comp.—174, 312.
 Cuturi—cant.—395.
 Cuzzani—cant.—323.

D

- D**acauris Laura—cant.—437.
 D'Agliout Alessandro—principe di Belmonte—471.
 D'Agostino Mariano—dilett.—471, 473.
 D'Alberti A.—cant.—437.
 D'Alberti Cristina—cant.—255.
 Dalbono Cesare—letter.—302.
 D'Alessio Vincenzo—comp.—462.

- Dall'Ongaro Francesco—poeta—342.
 D'Ambra Raffaele—poeta—iv, 194, 218, 220, 222, 597.
 D'Ambrogio Carmine—cant.—29, 37, 111, 539.
 D'Ambrosio Giacomo—cant.—39, 41, 47, 49, 51, 53, 109, 589.
 Damiano Vitale—cant.—253.
 D'Amora (signora)—cant.—203, 313, 403.
 D'Amore Gesualda—cant.—29, 31.
 D'Amore Giacomo—cant.—77.
 Danielli—cant.—313.
 D'Aniello Grazia—cant.—67, 127, 347.
 Danisi Teresa—cant.—53.
 D'Anna Nicoletta—cant.—151.
 Da Ponte Abate—cant.—364.
 D'Aquino Onofrio—comp. cant.—116, 117, 119, 121.
 D'Arcos—duca, grande di Spagna—579.
 Dardanelli (signora)—cant.—ix.
 Dardanelli Girolamo—cant.—93, 95, 101, 275, 279, 281, 283, 285, 367, 369,
 371, 373.
 Daretti—cant.—169.
 D'Arienzo Gennaro—cant.—55.
 D'Arienzo Marco—poeta—196, 198, 210, 212, 214, 216, 218, 222, 228, 342,
 390, 394, 430. 5:8, 597, 598.
 D'Arienzo Nicola—comp., n. Napoli 1842—ix, xx, 224, 430, 436, 454, 534.
 Dario—cant.—165.
 D'Arno Giovanni—cant.—31.
 D'Auria—cant.—169.
 David Antonio—cant.—279, 281, 283, 285, 287, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 301.
 David Giacomo—cant.—199, 251, 253, 255, 259, 261, 269, 271, 275, 277, 279,
 281, 351.
 David Giovanni—cant.—369, 371, 379, 381, 387, 391, 597.
 David Giuseppe—cant.—197, 199, 201.
 Davis Cecilia—cant.—243.
 D'Avossa Giuseppe—comp.—64.
 De Ambrisi Teresa—cant.—363.
 De Amicis Anna—cant.—241, 243, 245.
 De Amicis Antonio—cant.—53, 55.
 De Amicis Domenico—cant.—117, 119.
 De Angelis Flora Marianna—cant.—559.
 De Angelis Gennaro—comico—423.
 De Baillon—cant.—391.
 De Barikime Valdemare—cant.—472.
 De Bassini Achille—cant.—335, 337, 341, 395, 471, 473.
 De Bassini Alberto—cant.—471.
 De Bassini Rita Gabussi—dilett.—471.
 De Begnis Ronzi—cant.—301, 303.
 De Bernardis (signora)—cant.—105, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 289,
 367, 371, 373.
 De Bernucci Anna Dayna—cant.—141, 143, 255, 257, 353, 355.
 De Bezzi Antonio—cant.—101.
 De Biase Pasquale—cant.—419, 431, 433.
 De Bisogno Vincenzo—patr. napol.—555.
 De Blasis Fr. Antonio—comp.—140, 148, 360.
 De Blusi Oronzo—cant.—529.
 De Bottis Giuseppe—comp.—14, 35.
 De Castro—cant.—453.
 De Chiara Agolini—comica—419, 421.

- De Chiara Cesare—comico—419, 421, 423.
 De Cosimo Luigi—dilett.—535.
 De Crescenzo Alfredo—dilett.—535.
 De Crescenzo Raffaele—comico—419, 421.
 De Crescenzo Scelzo Amalia—comica—419, 423.
 De Dotti Nunziata—cant.—259.
 Dedottis Olimpia—cant.—91, 97, 359, 361.
 De Falco Michele—comp.—42, 586.
 De Falco Serafino—cant.—343, 473, 475, 547.
 De Falco Simone—cant.—29, 31, 41, 43, 45, 47, 49, 111.
 De Fanti Luigi—cant.—229.
 De Ficarra—cant.—339.
 De Ficus Marianna—cant.—55.
 De Filippis Gaspare—cant.—247, 519.
 De Filippis Gennaro—dilett.—473.
 De Filippis Marianna—cant.—61.
 De Filippo Carlo—cant.—437.
 De Flotow Federico—comp.—334.
 De Francesco—cant.—449.
 De Franchi Carlo—comp.—68, 125.
 De Gamera Giovanni—poeta—254, 268.
 De Giorgio Raffaele—cant.—419, 431, 433.
 De Giosa Nicola—comp., n. Bari 1820, m. S. Giovanni presso Napoli 1883—
 xx, 198, 202, 214, 220, 228, 324, 326, 334, 398, 436, 472.
 De Grandis Francesca—cant.—13.
 De Grandis Pietro—cant.—35, 37.
 De Guerara Inigo—patr. spag.—577.
 De Iorio Luigi—cant.—437.
 De Iulius Rosaria—cant.—245.
 De la Feld—contessa—471.
 De Laurentis—cant.—181.
 De Lauzieres Achille—marchese di Themines, poeta—200, 390, 394, 598.
 De Lavigne—poeta—328, 330, 470.
 Del Balzo Concetta—dilett.—471.
 D'Elbeuff—principe—585.
 Del Cavaliere—poeta—584.
 Del Colle-Luna Anna—cant.—153.
 Del Cupola—cant.—430.
 De Leone Andrea—poeta—204, 212.
 De Lerma Antonio—duca di Castelmezzano, poeta—226, 398, 400, 448, 562, 598.
 De Leva—cant.—197, 209, 211, 213, 417.
 Del Fante Agresti—cant.—207, 325.
 Delfico—dilett.—xx, 471, 473.
 Delfico Melchiorre—comp. poeta—204, 210, 214, 400, 470.
 Del Giudice Gennaro—cant.—229, 449, 453, 455.
 Del Giudice Maria—comica—503, 571.
 Del Giudice Savarese—baronessa—471.
 Delicati Margherita—cant.—143.
 Delicato Filippo—cant.—515.
 De Liguore—comp.—193.
 Deliliers Vittore—cant.—437, 475, 561.
 De Lillis Giuseppe—cant.—37, 111.
 Dell'Anno Giovanni—comp.—110.
 Dell'Armi—cant.—395.
 Della Rocca—principe—xx.
 Della Torre Francesco—comp.—4, 582,

- Della Santa Lotti—cant.—333, 335, 337, 339.
 Della Valle Cesare—duca di V. timiglia—poeta—324.
 Dell'Orefice Giuseppe—comp., n. Fara (Abruzzo) 1848—xx 243 402, 474.
 Dell'Orefice Nicla—fratello di Giuseppe—535.
 Del Mor Nicola—cant.—511.
 Del Moro Raimondo—cant.—263.
 De Los Velez—vicerè in Napoli—479.
 Del Pò Andrea—poeta—10, 11, 14, 480.
 Del Pò Aurelio—poeta—482.
 Del Pò Cesare—decoratore—vii.
 Del Prete Ernesto—poeta—202, 212, 218, 220, 598.
 Del R. Ferdinando—comp.—402.
 Del Sere (signora)—cant.—301, 303, 381.
 Del Sole Nicola—cant.—77.
 De Luca—cant.—419.
 De Luca G. Battista—comp.—86, 154, 266, 269, 364.
 De Luca Luigi—comp.—410, 542.
 De Luca M. Antonio—cant.—71.
 De Luca Salvatore—cant.—35, 37, 79.
 De Luna Guglielmo—poeta—598.
 Del Vecchio Vincenzo—cant. poe^a—226, 452, 453, 455, 563.
 De Maio Giov. Franc—comp., n. 1745 o 1747—xxiii, xxiv, 236, 338 340.
 De Majò Giuseppe—comp.—44, 46, 126, 586.
 De Maggis Francesco—cant.—231.
 De Maria Giuseppe—dilett.—473.
 De Maria Vincenzo—cant.—547.
 De Martino Achille—dilett.—473.
 De Martino Giuseppe—comico—419.
 De Martino Luigi—comico—455.
 De Mase Andrea—poeta—364.
 De Mase Riccardo—comp.—208.
 De Mattei (signora)—cant.—179.
 De Mattia—cant.—529.
 De Mauro Tommaso—comp.—34.
 De Meglio Michele—cant.—143.
 De Meglio Vincenzo—comp., n. Napoli 1825—212.
 De Mora Caterina—cant.—35, 37.
 De Nardis Camillo—comp.—528.
 De Natale—cant.—207, 527.
 De Nicola—cant.—171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 199, 201, 203,
 205, 207.
 De Ninnis—cant.—179.
 De Nobili Pietro—cant.—431, 453, 467.
 De Notaris M. Michel—cant.—125.
 De Nunzio (signora)—cant.—207.
 De Nunzio Francesco—comp.—360.
 De Nunzio Michele—comico—419.
 De Nunzio Pasquale—cant.—569.
 De Nunzio Teresa—cant.—419, 455.
 De Palma Carlo—comp.—23, 587.
 De Palma Teresa—cant.—111, 113, 115.
 De Paolis Anna—cant.—159.
 De Petris Carlo—poeta—11, 13, 34.
 De Piedz Anna M.—cant.—11.
 De Riso Alfonso—comico—421.
 De Ritis Vincenzo—poeta—276, 597.

- De Ribertis Carlo—cant.—75.
 De Roissi—cant.—395.
 De Rosa Elena—cant.—197, 199, 201, 203, 205, 227, 379, 417.
 De Rosa Luigi—poeta cant.—163, 165, 185, 187, 197, 222.
 De Rosa Manzi—cant.—245.
 De Rosa Raffaele—music.—xix.
 De Rossi Alessandro—cant.—25.
 De Roxas Emanuele—comp., n. Reggio (Calabria) 1827—396.
 De Rudio—cant.—437.
 De Ruo Beniamino—comp.—220.
 De Ruolz Visc. E.—comp.—302.
 De Sanctis Francesco—comico—419.
 De Santis—music.—5-9.
 De Santis Antonio—comp.—258, 264.
 De Serpis Gennaro—cant.—229, 453.
 De Sia Giuseppe—comp.—109.
 De Simone—edit.—xxi.
 De Simone Andrea—comp.—196.
 De Simone Gaetano—cant.—63.
 De Simone Nicola—cant.—29, 51, 53, 119, 121.
 De Sinno—cant.—571.
 De Vainy—cant.—313.
 De Vecchi—cant.—293, 297.
 De Vero—cant.—417.
 De Ville—cant.—163.
 De Vita Michele—cant.—415, 511.
 De Vries—cant.—335.
 Dezan E.—cant.—499.
 Diamante M. Anna—cant.—123, 237.
 Di Asturias—principe—249.
 Di Campodisola Pasquale del Pezzo—475.
 Di Capua Marcello—comp.—138, 140, 150, 154, 254, 354.
 Di Casalnuovo Pignatelli—marchese—555.
 Di Cesare Salvatore—comico—503, 571.
 Di Domenico G. Paolo—comp. cant.—37, 39, 40, 42, 586.
 Didone Saverio—cant.—515.
 Di Falco—cant.—287.
 Di Fiore Domenico Ant.—poeta cant.—54, 55, 117.
 Di Forino—principessa—471.
 Di Fraia P. D. Bernardo—organ. di Montecassino—141.
 Di Frisia—dei duchi—xv.
 Di Gallemberg—conte comp.—597.
 Di Gennaro A. Maria—cant.—53, 57, 119.
 Di Gennaro A. Rosa—cant.—53.
 Di Gennaro Caterina—cant.—51.
 Di Gennaro Nicoletta—cant.—55, 57.
 Di Giorgio Raffaele—cant.—431.
 Di Giovanni Pasquale—cant.—77, 81, 137, 351, 353.
 Di Giurdignano Giovanni—poeta—194, 202, 204, 206, 510, 390, 392, 598.
 Di Jorio—cant.—467.
 Di Lasello—duca—473.
 Di Livari Luigi—dilett.—473.
 Di Luggo Rachele Rossi—dilett.—473.
 Di Maddaloni—duca—595.
 Di Maria Geltrude—cant.—61.
 Di Montemilietto—principe—555.

- Di Napoli Pietro—poeta—124.
 Di Nardo Emmanuele—cant.—129.
 Di Navarro Federico—poeta—54.
 Diodati G. Maria—poeta—260, 356.
 Di Ognatte—conte, vicarè in Napoli—vii, viii, 581.
 Di Palma Carlo—poeta—54.
 Di Palma Teresa—cant.—51, 55.
 Di Ripa Francesco—principe—xv.
 Di Walburg Amalia—sposa di Carlo III—x.
 Dolziteili Rosa—cant.—439.
 Domenico Gian Paolo—cant.—587.
 Donadio Giovanni—cant. comp.—305, 333, 335, 337, 339, 341, 343, 361, 416, 427, 453, 529.
 Dones Marietta—cant.—157.
 Donizetti Gaetano—comp., n. Bergamo 1797, m. ivi 1848—xii, xix, xx, 169, 177, 186, 196, 200, 206, 284, 286, 288, 294, 296, 298, 300, 302, 303, 304, 306, 312, 314, 318, 320, 328, 336, 338, 372, 376, 378, 380, 384, 472.
 Donzelli Domenico—cant., m. Bologna 1873—ix, 97, 157, 159, 269, 273, 285, 317, 367.
 Doria Alessandro—cant.—563.
 D'Ormeville Carlo—poeta—340.
 D'Orta M. Anna—cant.—153.
 D'Orta Michele—cant.—67.
 D'Orta Rachele—cant.—69, 71, 73, 75, 127, 129, 133, 135.
 Dossi—cant.—173, 175.
 D'Ottavi—cant.—403.
 Dotti Anna—cant.—17, 19, 483.
 Draghi Antonio—comp., n. Ferrara 1642, m. ivi 1707—4.
 Dubià Giovanni—cant.—255.
 Dulocle Carlo—poeta—338.
 Duni Federico—poeta—589.
 Duport—coreografo—277.
 Duprez (signora)—cant.—383.
 Duprez Gilberto—cant. comp., n. Parigi 1806—301, 303, 305, 381, 383.
 Dura Gaetano—poeta—396, 598.
 Durante Francesco—comp., n. Fratta Maggiore 1684, m. Napoli 1755—iii.
 Durante Gaetano—cant.—529.
 Durante Lucia—cant.—349.
 Durastanti Margherita—ant.—481, 483.
 Durelli Giuseppe—cant.—347.
 Durelli Saib.—cant.—135.
 Durelli Violante—cant.—135.
 Dutilien Irene Tomeoni—cant.—85, 351.
 Dutilieu Pietro—comp.—86.

E

- Eboli Giulia—cant.—213, 517.
 Eboli Maria—cant.—209, 211, 217, 219.
 Eckarth Eufemia—cant.—263.
 Eckerlin Fanny—cant.—287, 289, 373.
 Ecord—cant.—385.
 Eden 1.^a (signora)—cant.—295, 297, 299.
 Eden 2.^a (signora)—cant.—299.
 Elia Enea—comp.—210.

- Elia Giuseppe—comp.—xxm, 146.
 Elisabetta—imperatrice—245.
 Elisi Filippo—cant.—235.
 Elmi Agata—cant.—25.
 Ercole Giovanni—cant.—479.
 Ernotec—cant.—565.
 Errichelli Pasquale—comp.—59, 240.
 Errichelli Teresa—cant.—137, 139.
 Escott—cant.—215, 217.
 Ettore Guglielmo—cant.—237.
 Everz—cant.—323.
 Evrard—cant.—209, 211, 215.

F

- F**abbi Flora—cant.—277, 285, 373.
 Fabbricesi—cant.—527, 529.
 Fabiani (signora)—cant.—297, 377, 379.
 Fabozzi Carlo—poeta—52, 118.
 Fabri Anna—cant.—15, 21, 37.
 Fabri Annibale Pio—cant.—19, 483.
 Fabricatore Catone—cant.—471, 473.
 Fabrini—cant.—195, 209.
 Fabris Elena—cant.—239, 241.
 Fabris Irene—cant.—499.
 Fabris Luca—cant.—239, 241.
 Fabris Mariana—cant.—499.
 Fabris Paolo—comp.—523.
 Fabrizi Giuseppe—cant.—237, 239.
 Fabrizi Orsolina—cant.—71, 73, 135, 137, 485.
 Fabrizi Paolo—comp., n. Spoleto 1809, m. Napoli 1869—180, 186, 190, 196, 414.
 Fabrizi Vincenzo—comp.—74, 138.
 Fagiano—comico—503.
 Fago Nicola—comp., n. Taranto 1674—36.
 Falangola Filippo—comp.—184, 386.
 Falchini Geltrude—cant.—63.
 Falconetti Giovanni—cant.—49.
 Falconi Alfonso—comp.—530.
 Falconis (signora)—cant.—499.
 Falucci Ciro—cant.—257.
 Falsi Amalia Antonia—cant.—145, 153, 155, 269.
 Fanaro Giuseppe—cant.—483.
 Fanny Scheggi—cant.—217.
 Fantone Francesco—cant.—111.
 Fantoni Francesca—cant.—111.
 Fantoni-Sutton (signora)—cant.—411.
 Fantozzi Marchetti—cant.—349, 351, 353.
 Faraglia Nunzio—poeta—402.
 Faraone Luciano—poeta—418, 426.
 Farco Michele—comp.—38.
 Fardella Anna—madre di Perrucci—582.
 Farina (signora)—cant.—369.
 Farina Francesco—barone—603.
 Farina Giovanni—cant.—567.
 Farina Giuseppe—cant.—61, 63, 67, 125.

- Farina Pasquale—dilett.—535.
 Farinelli Giuseppe—comp., n. Este 1769—xxiii, 90, 104, 152, 156, 264, 270, 358.
 Farnese Luigia—cant.—135, 137.
 Farnese Marianna—cant.—135.
 Fasanarre Alessandro—comp.—420, 452.
 Fasciotti Francesco—cant.—261.
 Fascitelli Antonia—cant.—53, 115.
 Fassegga Tommaso—cant.—125.
 Fata (signora)—cant.—295.
 Fate—cant.—301.
 Faustina Giovanni—poeta—576.
 Favelli Stefania—cant.—167, 169.
 Favi Gallo (signora)—cant.—339.
 Fazella Alfonso—cant.—231.
 Febbraro Paolo—cant.—567.
 Fedè Federico—cant.—151, 153.
 Fedè Vincenza—cant.—147.
 Federici Francesco—comp.—148, 250, 266.
 Federico Augusto—re di Polonia—x.
 Federico Genn. Antonio—poeta—25, 46, 48, 50, 52, 56, 62, 110, 112, 114, 118,
 119, 122, 470, 588, 599.
 Felice Concenio—dilett.—471.
 Fenaroli Federico—comp.—60, 238.
 Fenoglio Maria—cant.—499.
 Fent Angelo—cant.—171, 173.
 Fenzi Erminia—cant.—159, 161, 269, 271, 275, 365.
 Feo Francesco—comp., n. Napoli verso il 1685—17, 18, 20, 24.
 Ferdinando I—re delle Due Sicilie—x, xv, 149, 239, 241, 243, 245, 247, 251,
 259, 265, 275, 485, 519, 579.
 Ferdinando II—re delle Due Sicilie—xii, xix, 299, 301, 303, 305, 319.
 Ferlotti-Sangiorgi Santina—cant., n. Cesena 1813, m. 1853—287, 289, 321.
 Fernandez Paola—cant.—47, 49, 111, 113.
 Ferrante Marianna—cant.—47, 49.
 Ferrara (signora)—comica—337, 503.
 Ferrari Francesco—cant.—471.
 Ferrari Giacomina—cant.—25, 41, 45, 109, 111.
 Ferrari Giuseppe—cant.—11, 13, 37.
 Ferraro Andrea—cant.—63, 65, 67, 71, 73, 83, 85, 87, 89, 127, 129, 131, 133,
 135, 137, 139, 141, 143, 145, 149, 151, 153, 155, 347, 349, 353, 355.
 Ferraro Filippi—cant.—43.
 Ferraro Giacomo—cant.—41, 43.
 Ferraro Raffaele—cant.—267, 269, 271, 273, 275, 335, 363, 365, 367, 369.
 Ferrati—cant.—527.
 Ferrazzoli Maria—cant.—61, 63.
 Ferretti Antonia—cant.—511.
 Ferretti Giacomo—poeta—174, 312, 318, 368, 370, 374, 380, 382, 388.
 Ferretti Nicola—cant.—479.
 Ferretti Paolo—poeta—260.
 Ferri Nunziata—cant.—93, 325, 327.
 Ferro Domenico—cant.—577.
 Ferron (signora)—cant.—287, 289.
 Ferruccio Andrea—poeta—478.
 Ferruzzi Emilia—comica—423.
 Festa Francesca—cant.—147, 369.
 Festa Giovanni—comp.—174, 180.
 Festa Giuseppe—music., n. Trani 1771, m. Napoli 1839—xx.

- Festi Andrea—comp.—510.
 Fétis Fr. Giuseppe—teor. scritt. crit. comp., n. Mons 1784, m. Bruxelles 1871—407.
 Fiamenghi Silvestro—cant.—253, 255, 257.
 Fiani Filippo—cant.—149.
 Fidanza Leopoldo—poeta—270.
 Fidanza Maria—cant.—71, 73.
 Filiati Luigi—marchese, comp.—474, 603.
 Filiberti Marianna—cant.—55.
 Filippo II—re di Spagna—vn.
 Filippo V—re di Spagna—25.
 Finelli Gennaro—avvocato—590.
 Finizio—cant.—571.
 Finocchi—cant.—391.
 Fiocca Marietta—cant.—xix.
 Fiocchi Teresa—cant.—123, 125.
 Fioco Vincenzo—comp., n. Taranto 1782, m. 1863—390.
 Fioravante Valentino—comp., n. Roma 1770, m. Capua 1837—xxii, xxiii, xxiv, 70, 84, 86, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 104, 142, 148, 150, 156, 158, 160, 162, 164, 166, 170, 270, 272, 274, 350, 352, 356, 357, 358, 480, 523, 566.
 Fioravanti Giuseppe—cant.—167, 169, 171, 173, 175, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 201, 209, 211, 213, 215, 217, 221, 225, 275.
 Fioravanti Luigi—cant.—195, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213, 215, 217, 219, 299, 375, 377, 379, 381, 383, 385.
 Fioravanti Valentino—cant.—209, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 491.
 Fioravanti Vincenzo—comp., m. Napoli 1877—ix, 176, 178, 180, 188, 192, 194, 196, 200, 204, 206, 208, 210, 216, 218, 358, 380, 416.
 Fiore Elisa—cant.—467.
 Fiorentini (signora)—comica—423.
 Fiorentini Caterina—cant.—75, 77, 115, 139, 349.
 Fiorentini Elisabetta—cant.—245.
 Fiorentini Pierangelo—poeta—xx.
 Fioretti—cant.—331, 397, 399.
 Fiorini Aristite—cant.—401, 467.
 Fiorini Augusto—cant.—401.
 Fiorini Francesco—cant.—265, 367, 399.
 Fiorito Arcangelo—cant.—307, 527, 529.
 Fischer Teresa—cant.—175, 177, 263, 265.
 Fischetti—cant.—211.
 Fischetti Giovanni—comp.—46, 48, 110.
 Fischetti Luigi—comp., n. Martina Franca (Lecce) 1830—420.
 Fischietti Domenico—comp., n. Napoli 1727—xxi, 30, 52, 120, 121.
 Fiumara Antonio—cant.—231.
 Flavio—cant.—319, 393.
 Flavis Caterina—cant.—57, 59, 61, 119, 123, 235.
 Flavis Geltrude—cant.—61, 63, 67, 123, 125, 247.
 Flori Floriano—cant.—15.
 Florenzano Giovanni—poeta—332.
 Florimo Francesco—stor. crit. comp., n. S. Giorgio Morgeto 1800—v, xx, xxi, xxii, xxiii, xxiv.
 Florio Antonio—cant.—229, 463.
 Fodale Paolo—comp.—390.
 Fodor-Mainville (signora)—cant.—287, 297, 299, 375.
 Folgori Giulia—dilett.—271.
 Folgori Ignazio—patr. napol.—603.
 Fonsaconico Tertuliano—poeta—48.

- Fontana Alessandro—cant.—77, 79, 115, 139, 361, 567.
 Fontemaggi Francesca—cant.—159, 161, 285, 287, 373.
 Forchetti Orsola Baldini—cant.—35, 37.
 Formisani Gennaro—poeta—396.
 Fornari Vincenzo—comp., n. Napoli 1848—466.
 Fornasini Nicola—comp., m. Napoli 1861—176, 178, 308, 522.
 Forni Pasquale—comico—427.
 Forti—cant.—293, 375.
 Fortini Raffaele—poeta—296.
 Fortino—cant.—293, 375.
 Fortis Luigi—poeta—332.
 Fortunata Angela—cant.—111.
 Fossati Gaetano—cant.—145.
 Fracassini Gaetano—cant.—9.
 Franceschini—cant.—305.
 Francesco I—imper. d'Austria—281.
 Francesco I—re delle Due Sicilie—171, 179, 259, 279.
 Francesco II—re delle Due Sicilie—333.
 Francescone Domenico—cant.—39, 41.
 Francesconi Gennaro—dilett.—471, 473.
 Fracione Glorioso—poeta—514.
 Franchi Angela—cant.—53.
 Franchi Gioacchino—cant.—259, 261.
 Franchi Margherita—cant.—147, 279, 361.
 Franco Antonini—cant.—431, 499.
 Frangioni Nicola—cant.—9.
 Fraschini Gaetano—cant.—311, 313, 315, 317, 319, 321, 327, 331, 387, 389, 391.
 Frediani Gaetano—cant. poeta—227, 388.
 Fregiotto Michele—cant.—479.
 Freni—cant.—305, 309, 389, 527.
 Frigiotti Giuseppe—cant.—227.
 Frizzi Maddalena—cant.—51, 53.
 Frizzolini—cant.—303, 311, 381.
 Fuga Ferdinando—architetto—x, xi.
 Fulina Graziano—poeta—342.
 Fumagalli Caterina—cant.—25.
 Funck—cant.—279.
 Funseca Antonio—conte del Vasto—577.
 Furloni—cant.—197, 199.
 Furno Giovanni—comp., n. Napoli 1748, m. 1837—510.
 Fusco—cant.—193, 195, 383, 417.

G

- Gabellone Gaspare—comp., n. Napoli 1780, m. 1790—122, 124.
 Gabellone Michele—comp.—44, 45, 46, 110.
 Gabet—poeta—230.
 Gabrielli Caterina—cant., n. Roma 1730, m. 1796—239.
 Gabrielli Francesca—cant.—237, 239.
 Gabrielli Nicola—comp., n. Napoli 1814—190, 194, 198, 208, 384, 386, 390,
 392, 416.
 Gabussi (signora)—cant.—319, 325, 391, 393, 395.
 Gafforini Elisabetta—cant., n. Milano 1770—371, 365.
 Gagliani—marchese di S. Mauro—555.
 Gagliardi Giuseppe—poeta—452.

- Gagliardi Pagliani—comp.—378.
 Galante Francesca—dilett.—473.
 Galasso Domenico—comp.—45.
 Galdani—cant.—407.
 Galeazzi Tommaso—cant.—241, 243.
 Galiani—cant.—407.
 Galiani Ferdinando—abate, poeta—595.
 Gallerati Caterina—cant.—11, 13, 15, 35.
 Gallerati Margherita—cant.—55.
 Gallet Luigi—poeta—342.
 Galletti—cant.—333.
 Galli Caterina—cant.—237.
 Galli Filippo—cant.—ix, 93, 95, 175, 177, 227, 263, 265, 283, 371.
 Calli Giacinta—cant.—349, 353.
 Galli-Mariè (signora)—cant.—437.
 Galli Rossi—cant.—339.
 Gallupi Agnese—cant.—31.
 Gallupi Baldassarre—comp.—234.
 Galtieri Nicola—comp.—482.
 Galvani—cant.—331.
 Galzerani—coreografo—598.
 Galzerani (signora)—cant.—297, 379.
 Gambardella (signora)—cant.—197, 387, 571.
 Gambaro—cant.—199, 207.
 Gammarelli—cant.—429.
 Gandaglia—cant.—307, 309.
 Gandolfo Antonio—comp.—326.
 Gardi Achille—comp.—366.
 Gardi Francesco—cant.—511.
 Gargano Giuseppe—poeta—xix, 570.
 Gargia Emanuele—cant. comp.—101, 271, 273, 275, 365, 366, 367, 369.
 Gargia Gioacchina—cant.—103, 271, 273, 275, 365, 367, 369.
 Gargiulo Saverio—cant.—141, 155, 157, 161, 567.
 Garibaldi Giuseppe—generale—333.
 Garito—cant.—325, 327, 329, 331, 335, 395, 397, 399.
 Garofalina Elena—cant.—11, 37.
 Garofalo—cant.—527.
 Garofalo Giuseppe—dilett.—539.
 Garulli (signora)—cant.—499.
 Gasbarri Gaetano—poeta—84, 172, 358.
 Gaspar de Bragamante Gusman—conte di Pignatelli, vicerè in Napoli—577.
 Gasparini Michelangelo—cant. comp., m. Venezia 1752—16, 34.
 Gasparini Francesco—comp., n. Camaiore 1668, m. 1727 o 1737 — 12.
 Gasparrini Giulia—cant.—75.
 Gasperini—cant.—341, 343.
 Gasse Ferdinando—comp.—98.
 Gassia d'Aro—conte di Castiglia, vicerè in Napoli—577.
 Gatti—cant.—203.
 Gaudiano—cant.—527.
 Gaudiano (signora)—cant.—197.
 Gaudini Teresa—cant.—117.
 Gaudioso Gennaro—dilett.—535.
 Gazzaniga Giuseppe—comp., n. Verona 1743, m. Crema 1819—74, 126, 247, 248, 346.
 Gazzotti Maria—cant.—263.
 Gemignani Francesca—cant.—363.

- Gemma Maria—cant.—125.
 Genéé Riccardo—poeta comp., n. Danzica 1824—498, 564.
 Generali Pietro—comp., n. Roma 1783, m. Novara 1832—98, 154, 160, 162,
 164, 166, 270, 282, 284, 364, 372, 374.
 Gennaro Domenico—cant.—479.
 Genoino Giulio—poeta—280, 372.
 Genovese—barone—471, 473.
 Genovese Aurora—dilett.—471.
 Genovese G. Ponta—poeta—542.
 Genovesi Tommaso—comp.—309, 378.
 Gentile Luigi—scenografo—277.
 Gentile Rosa—cant.—9, 11.
 Gentile Serafino—cant.—149, 151, 361.
 Gentili Carmela Ronzi—cant.—359, 361.
 Gerbini Geltrude—cant.—93.
 Gerboni Giacomo—comp.—514.
 Geremia Giuseppe—comp.—124.
 Germani Ignazio—cant.—19.
 Gessi Giulia—cant.—17.
 Gevaert Fr. Augusto—music. teor., n. Huisse 1828—III, IV.
 Gherardi—poeta—370.
 Gherardi Giuseppe—comico—319, 421, 421, 423, 503, 571.
 Gheri Marianna—cant.—57.
 Ghering Angela—cant.—9, 11.
 Ghirardi Lorenzo—cant.—235.
 Ghislanzoni Antonio—poeta—338, 340, 562.
 Giacchari Antonio—cant.—347, 349.
 Giacchetti Giorgio—poeta—322, 388.
 Giacchini—cant.—303, 381, 383.
 Giaccio—cant.—167, 173, 175.
 Giacomazzi Margherita—cant.—25.
 Giacomini Giuseppe—cant.—403.
 Gialferi Brigida—cant.—539.
 Giampiedi Giuseppe—poeta—578.
 Gianfredi—cant.—213.
 Giani Elisabetta—cant.—55, 115, 117, 119.
 Giannetti Francesco—poeta—320.
 Giannetti Giuseppe—comico—xviii.
 Giannetti Raffaele—comp., n. Spoleto 1817, m. Napoli 1872—98, 100, 102, 214.
 Gianni—cant.—217, 305, 309, 311, 313, 385, 385, 387.
 Gianni Nicola—poeta—36, 586.
 Giannini Francesco—cant.—403, 467.
 Giannini G. Sesto—poeta—202, 204, 212, 224, 322, 324, 390, 394, 402.
 Giannino Giambattista—cant.—355.
 Giannone Caterina—cant.—63, 65.
 Giannone Giuseppe—comp.—198, 202, 208.
 Giaramicco Paolo—poeta—cant.—161, 386, 406, 410, 414, 416.
 Giardinelli M. Carolina—cant.—567.
 Gibetti Caterina—cant.—133.
 Gibetti Margherita—cant.—243.
 Gigli Girclamo—poeta—6.
 Gilardoni Domenico—poeta—174, 178, 186, 290, 292, 296, 298, 316, 327, 376,
 378, 596.
 Gioia—coreografo—598.
 Gionfrida—cant.—319, 321, 323, 893.

- Giordani Giuseppe, detto Giordaniello—comp., n. Napoli 1740, m. Fermo 1778—250, 346, 348.
- Giordano Carmine—comp., n. 1690, m. 1750—14.
- Giordano Laura—cant.—111, 113.
- Giordano Michele—cant.—511.
- Giorgi Elisabetta—cant.—89, 91.
- Giorgi Filippo—cant.—23, 109.
- Giorgi Francesco—cant.—463.
- Giorgi Maddalena—cant.—35, 37.
- Giorgi Marianna—cant.—153, 155.
- Giorgio Italia—cant.—231.
- Giovanetti Nicola—cant.—515.
- Giovanna M. Teresa, detta la lucchesina—cant.—117.
- Giovannoni-Zacchi—cant.—333, 343, 399.
- Giovio Nicola—poeta—482.
- Girelli M. Antonia—cant.—237, 239.
- Gissara—cant.—529.
- Giudici—architetto—xv.
- Ginglini—cant.—397.
- Giuliano—cant.—527, 429.
- Giulietti Barbara—cant.—357.
- Giunti Giuseppe—comp.—208.
- Giunti-Riva—cant.—323, 385.
- Giura M. Masi—cant.—235.
- Giuseppe II—re de' Romani—485.
- Giusti Concetta—comica—427.
- Giusti Macia—cant.—13.
- Giustiniani Maddalena—cant.—9.
- Giuvo Nicola—poeta—36.
- Gluck Cristofaro—comp., n. Weidenwang 1711, m. 1787—242, 270, 350.
- Goldeberg—cant.—311, 315.
- Goldoni Carlo—poeta—xiii, 348, 352.
- Golerati Caterina—cant.—11.
- Golisciani Enrico—poeta—226, 228, 330, 340, 400, 402, 436, 452, 454, 458, 462, 472, 528, 530, 546, 598.
- Golzarini M. Caterina—cant.—9, 11.
- Gomes Carlo—comp., n. Campinas (Brasile) 1839—342.
- Gomez Pietro—comp.—56, 57, 121.
- Gordeau Alessandro—cant.—17.
- Gori Anna—cant.—57, 59.
- Gori Emilia—comica—423.
- Gorini (signora)—cant.—287, 289.
- Gosiering Caterina—cant.—13.
- Goslevin Maria—cant.—13.
- Gounod Fr. Carlo—comp., n. Parigi 1818—336, 342.
- Gnarro Giovanni—comp.—528.
- Gnecco Francesco—comp.—266, 298, 362.
- Gnone Napoleone—cant.—395, 437, 439.
- Graffa—cant.—319.
- Granati Lucia—cant.—81.
- Granchi—cant.—xx, 307, 309, 385, 387.
- Grande—music.—515.
- Grandi Saverio—cant.—29.
- Grandillo—cant.—207, 211, 213, 215, 217, 219, 221, 223, 325.
- Grangi Eugenio—poeta—228.
- Grassi Cecilia—cant.—241, 297, 299, 375, 377.

- Grassini Giuseppina—cant., n. Varese 1793, m. Milano 1850—259.
 Grasso Maria—cant.—29.
 Grata Girolama—cant.—117.
 Grati Pietro—cant.—55, 117.
 Gravigliè Pietro—comp.—190, 386.
 Graziani—cant.—329, 331, 337, 339.
 Graziani Domenico—cant.—479.
 Grazioli Filippo—comp.—92, 158, 452.
 Greco Filoteo—comp.—462.
 Greco Giovanni—cant.—17, 35, 37, 39, 481.
 Greco Vincenzo—cant.—561.
 Grieco Francesca—cant.—109.
 Grieco Rosa Angela—cant.—29, 31.
 Grifoni Carolina—cant.—85.
 Grifoni Diana—cant.—35.
 Grillo Antonio—cant.—463.
 Grillo Giov. Battista—cant.—67.
 Grillo Maddalena—comica—571.
 Grimaldi Giovanni—cant.—267.
 Grimaldi Lucia—cant.—19, 25, 483.
 Grimaldi Nicola, detto Niccolini—cant.—7, 9, 11, 17, 19, 21, 61, 63, 69, 71, 77,
 81, 127, 129, 131, 133, 185, 137, 481, 453, 577.
 Gribi Ferdinando—cant.—97.
 Groppi Giacomo—cant.—511.
 Grossi—stor.—xxiv.
 Grossi Clementina—cant.—167, 169, 171, 173.
 Grossi G. Francesco—cant.—479.
 Grossi Marianna—cant.—167, 169, 185.
 Gruitz (signora)—cant.—311, 315, 379, 387, 389, 391.
 Gualandi Anna—cant.—55, 119.
 Gualdi (signora)—cant.—291, 205, 207, 209, 211, 213, 217, 219, 223, 225, 311,
 315, 317, 319, 321, 389, 391, 393.
 Gualdi (signora) minore—cant.—317, 391.
 Gualtieri Luigi—poeta—462.
 Guarducci Tommaso—cant.—237.
 Guarini Diomira—cant.—361.
 Guarini Elisabetta—cant.—45.
 Guarini Stella—cant.—567.
 Guarino Ferdinando—dilett.—473.
 Guarnieri Errico—cant.—401, 403, 437, 499, 529, 559.
 Guarnieri Giuseppe—cant.—401.
 Guarnieri-Zacchi—cant.—335, 337, 339, 341, 343.
 Guarnotta Francesco—dilett.—535.
 Gucci (signora)—cant.—531.
 Guercia Alfonso—comp., n. Napoli 1831—402.
 Guercia Olimpia—dilett.—473.
 Guerra Andrea—cant.—15.
 Guglielmi Andrea—cant.—145, 197.
 Guglielmi Giacomo—cant.—93, 159, 161, 163, 165.
 Guglielmi Nereo—cant.—67, 73.
 Guglielmi Pietro—comp., n. Massa-Carrara 1727, m. Roma 1804—xxii, xxiii,
 60, 62, 64, 65, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 92, 114, 122, 130, 136,
 138, 141, 142, 148, 150, 152, 154, 244, 250, 252, 258, 260, 346, 348, 352,
 354, 358, 360, 364.
 Guglielmi Pietro Carlo, detto Guglielmini—comp., n. Napoli 1763, m. Massa
 1827—90, 92, 94, 102, 114, 144, 146, 150, 158, 160, 262, 360, 550.

- Guglielmini Anna—cant.—21.
 Guglielmo Pasquale—comp.—294.
 Guicciardini—cant.—333.
 Guicciardini Francesco—cant.—21.
 Guida—cant.—417.
 Guida M. Camilla—cant.—ix, 143, 145, 353, 355.
 Guida Vincenzo—cant.—145, 147, 153, 155, 359, 361.
 Guidantoni—cant.—227.
 Guidarini (signora)—cant.—193, 195.
 Guidi Francesco—poeta—218, 318.
 Guidotti Terera—cant.—61, 63, 65, 67, 123.
 Guizzetti Francesca—cant.—235.
 Gulfarelli Matteo—cant.—65, 67.
 Guspeldi Giuseppe—cant.—235.
 Guy—poeta—283.
 Guzzelli Raffaele—cant.—515.

H

- H**aeser Carlotta—cant.—269, 363.
 Halévy Francesco—comp., n. Parigi 1799, m. Nizza 1862—338, 438, 442, 446, 494, 498.
 Hallez (signora)—cant.—311, 313, 389.
 Hasse Giov. Adolfo—comp., n. Bergedorf 1699, m. Venezia 1783—20, 21, 22, 23, 24, 236, 238, 242, 484.
 Haydn Giuseppe—comp., n. Rohrau 1732, m. Vienna 1809—282, 360.
 Hector Crémieux—poeta—444.
 Hellmesberger Giuseppe—comp., n. Vienna 1828—564.
 Hendel Giorgio—comp.—14, 15.
 Hennequin Alfred—poeta—444.
 Herbin Francesco—comp.—418, 420, 502.
 Herold Ferd. Luigi—comp., n. Parigi 1791, m. ivi 1833—366, 378, 438, 466.
 Hervé Florimondo—comp., n. Hondain 1825—466, 494.
 Himmel Fed. Enrico—comp., m. Berlino 1814—256.
 Holmes Samuele—comp.—306.
 Homonthoff Olga—cant.—529.

I

- I**acenna—cant.—183.
 Iacini Lauletta—cant.—131.
 Iannoni Cesare—comp.—88, 148.
 Iberi—cant.—247.
 Iesi Vittoria—cant.—21, 23, 25.
 Imbert Agnese—cant.—113, 238.
 Imbimbo—cant.—213, 215, 217, 219, 328, 227, 491.
 Inglese Giuseppe—poeta—218, 402.
 Insanguine Giacomo—comp., n. Monopoli 1744, m. Napoli 1795—60, 62, 66, 68, 72, 124, 126, 128, 240, 242, 248.
 Interlandi, detto Kinderland—cant.—xix.
 Ioselli Antonia—cant.—15.
 Ippolito (signora)—cant.—179, 379.
 Isidoro Filippo—cant.—31.
 Isola Anna—cant.—47.

Italiano Cesare—cant.—47.
 Ivanoff—cant.—299, 301, 379.
 Izzo Raffaella—cant.—149, 573.

J

Jommelli Nicola—comp., n. Aversa 1714, m. Napoli 1774—xii, 50, 54, 112,
 234, 236, 240, 245, 246, 578.
 Jonas Emilio—comp., n. Parigi 1827—466.

K

Kalevy—poeta—436.
 Kemble (signora)—cant.—311, 387.
 Kind Federico—poeta—438.
 Klein—scritt.—585, 587, 595.
 Koning—poeta—226.
 Kraus Gabriella—cant.—339, 341.
 Kyntherlant (signora)—cant.—299.

L

Lablache-Brayda—cant.—325, 383.
 Lablache Luigi—cant., n. Napoli 1794, m. ivi 1858—xii, xiv, 289, 291, 293,
 295, 297, 299, 301, 303, 375, 377, 379, 381.
 Lablanche Bianca—cant.—xvi, 403, 437, 561.
 Labocchetta—cant.—201, 203, 307.
 Lacome—comp.—498.
 Ladel Oronzio—comp.—108.
 Laffore—cant.—223.
 La Garde Saverio—comp.—502.
 Lagni Girolamo—cant.—539.
 La Grua (signora)—cant.—337.
 Lala Salvatore—poeta—208.
 Lalande (signora)—cant.—305.
 Lalli Domenico—poeta—14, 16, 18.
 Lamanna Biagio—poeta—484.
 Lambiase E.—cant.—499.
 Lambiase Gaetano—cant.—431, 453, 455, 499.
 Lambiase Luigi—cant.—227, 419, 431, 453.
 Lamboreggiato Orsola—cant.—61.
 Lamonea Giuseppe—cant.—229, 231, 401, 431, 433, 453, 455.
 Lampredi—poeta—276.
 Lancellotta Nicola—cant.—245.
 Landi (signora)—cant.—219, 329.
 Landi Agata—cant.—17, 481, 483.
 Landi Alberto—poeta—230, 436, 462.
 Landi Artemisia—cant.—53.
 Landi Margherita—cant.—117.
 Landini Geltrude—cant.—123, 235, 237.
 Langer Alessandro—poeta—214.
 Lantino Liviano—poeta—64, 118, 510.
 Lanza Gesualdo—comp.—370.

- Lanzetta Luigi—comp.—198.
 Lapegna Raffaele—comico—419, 421, 573.
 Laplaca T.—cant.—499.
 Laquet Raffaele—cant.—151, 153.
 La Sauca (signora)—cant.—229.
 La Terza (signora)—cant.—335.
 Latilla Alfonso—dilett.—471.
 Latilla Gaetano—comp., n. Bari 1713, m. Napoli 1789 — 48, 52, 56, 57, 116, 118, 120, 132, 244.
 Latilla Giuseppe—comp.—94, 96.
 Laudano—cant.—205, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 333, 395, 399.
 Lauretti—cant.—177, 179.
 Lauri—cant.—329, 331, 333, 399.
 Lauri Antonio—cant.—9, 11.
 Lavezzino Pasquale—cant.—135.
 Lavia—cant.—197.
 Lavigna Salvatore—comp.—212.
 Lazzarini Gustavo—cant.—79, 81.
 Leavington (signora)—cant.—559.
 Le Brun Fr. Danzi—cant.—251.
 Lebrun Giovanni—music.—xix.
 Lecoq Carlo—comp., n. Parigi 1834—226, 228, 230, 498.
 Lecomte—architetto—xi.
 Legrenzi Giovanni—comp., n. Clusone 1625, m. Venezia 1690—6.
 Leli Maria—cant.—245, 247.
 Lenzi Francesco—comp.—132.
 Leo Leonardo—comp., n. S. Vito degli Schiavi (Brindisi) 1694, m. Napoli 1745 —m, 16, 20, 24, 44, 52, 57, 57, 110, 112, 114, 116, 119, 234, 586.
 Leonardi—cant.—205, 207.
 Leoncavallo Nicola—poeta—314, 386, 458, 598.
 Leone—cant.—227.
 Leone Francesco—comico—427.
 Leonly (signora)—cant.—397.
 Leonti o Lioni Comillo—architetto—xv.
 Leopardi Giacomo—poeta—583.
 Leopoldo d'Austria—arciduca—483.
 Lepri Maddalena—cant.—57.
 Lestellier—cant.—343.
 Letterrier—poeta—498.
 Levi Caterina—cant.—483.
 Liberti—architetto—xvii.
 Libritti Rosa—cant.—39.
 License Filidemo—poeta—270.
 Lillo Giuseppe—comp., n. Galatina (Lecce) 1814, m. Napoli 1863—xx, 190, 208, 212, 214, 306, 308, 310, 312, 322, 386, 394, 526.
 Limari (signora)—comica—421.
 Limoncelli G. A.—poeta—598.
 Lini Ferdinando—cant.—51.
 Lini Francesco—cant.—117.
 Liparini (signora)—cant.—289, 375.
 Liparini Agostino—cant.—289, 347.
 Liparini Giuseppe—cant.—87, 89, 91.
 Liparini M. Santore—cant.—115, 173, 175.
 Liuzzi Caterina—cant.—11.
 Livini Ferdinando—poeta—178, 300.
 Lodi—cant.—197, 199, 201.

- Lodi Persiano—cant.—481.
 Lodi Silvia—cant.—15, 17, 37, 39.
 Lodi Stella—cant.—133.
 Loescher—edit.—586.
 Loffredo—cant.—514.
 Logroscino Nicola—comp., n. Napoli verso il 1700, m. 1763 circa—xxii, 28,
 30, 31, 52, 58, 60, 62.
 Lombardelli Luca—cant.—439.
 Lombardi (signora)—comica—503.
 Lombardi Francesco—cant.—93, 95, 101, 105, 149, 151, 153, 155, 159, 161, 179,
 283, 299, 301, 303, 367, 369, 371, 373, 375, 379.
 Lombardi Giuseppe—cant.—433, 473.
 Lombardi Sebastiano—cant.—515, 573.
 Lombardi Silvio—cant.—535.
 Lombardi Vincenzo—dilett.—475.
 Lombardini Giuseppe—comp.—n. Palermo 1820—218, 334, 416.
 Loncini Maria—cant.—121.
 Longoni Antonia—cant.—67, 359.
 Longoni Maria—cant.—353, 357.
 Lorenzani (signora)—cant.—291, 293.
 Lorenzi Giov. Battista—poeta—xxii, 64, 66, 68, 74, 76, 80, 82, 90, 92, 94, 99,
 114, 116, 118, 120, 121, 124, 126, 128, 130, 132, 136, 144, 148, 150, 154, 160,
 166, 172, 246, 358, 360, 587, 589, 590, 593, 594, 595, 597.
 Lori Geronima—cant.—47, 49.
 Lori Giuseppe—cant.—231.
 Lorini Vera—cant.—399.
 Losi Nicola—cant.—29, 31, 39, 41, 43, 51, 55, 111, 121.
 Lotti Antonio—comp., n. Annover 1667, m. Venezia 1740—14, 34.
 Lotti della Santa Marcellina—cant.—333, 335.
 Lovero Giuseppe—cant.—11, 17, 35.
 Loysellet M. Anna—cant.—95, 97.
 Lucchesi Gioacchino—cant.—569.
 Lucchini—cant.—371.
 Lucco Ignazio—cant.—249.
 Lucco Innocenzio—cant.—249, 251.
 Lucerna Emilia—cant.—499.
 Luciani (signora)—cant.—201, 319, 391.
 Luciani Domenico—cant.—237, 391.
 Luciani Landi—cant.—314.
 Luciferi Vincenzo—dilett.—535.
 Ludovisi Maria—cant.—67, 69, 129.
 Lugani (signora)—cant.—173.
 Lusignani (signora)—cant.—331.
 Lusini Caterina—cant.—247.
 Lusini Teresa—cant.—89, 91.
 Luzi Giuseppe—impres.—ix.
 Luzio-Cirafici—cant.—171, 173.
 Luzio Gennarino—cant.—159, 161, 163, 165, 167, 175, 177, 179, 191, 197, 203,
 205, 207, 354.
 Luzio Gennaro—cant. buffo—ix, 65, 67, 73, 75, 77, 79, 83, 85, 87, 89, 115,
 129, 131, 133, 137, 139, 141, 143, 145, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 161,
 163, 165, 167, 171, 173, 175, 177, 373, 375, 379, 381, 383, 393, 395.
 Luzzi Luigi—comp., m. Stradella 1876—222.

M

- M**abellini Teodulo—comp., n. Pistoia 1817—310, 388.
 Maccaferri-Scarlatti (signora)—cant.—437.
 Macchia Domenico—poeta—56.
 Macciorletti Teresa—cant.—255, 257, 357.
 Macedonio Anacarsi—poeta—192.
 Maffei (signora)—cant.—503.
 Maffei Andrea—stor.—320.
 Maffei Scipione—poeta—584.
 Magagnini—comp.—376.
 Magalli Domenico—cant.—235.
 Maghetti Maria—cant.—161, 163.
 Magi Anna—cant.—401.
 Magliani Angela—cant.—11.
 Maglioni Emma—cant.—499.
 Magnacasso Giovanna—cant.—29.
 Magnetta Vincenzo—comp.—452.
 Magri Francesco—cant.—123, 125.
 Magri Saverio—cant.—87.
 Magrini Maria—cant.—87, 89.
 Maillars Amedée—comp.—230.
 Mainardi M. Anna—cant.—567.
 Majeroni Pietro—cant.—357.
 Majorano Gaetano, detto Caffarelli—cant., n. Bari 1703, m. S. Donato 1783—235.
 Malagola—cant.—335.
 Malagrida (signora)—cant.—229.
 Malanotti (signora)—cant.—279, 369.
 Malarbi Pasquale—dilett.—471.
 Malibrán Gargia Maria—cant., n. Parigi 1808—301, 303, 305.
 Malley (signora)—cant.—379.
 Malvano Pietro—dilett.—535.
 Malvezzo—cant.—219, 321, 391, 393, 467.
 Manafra—cant.—529.
 Mancinelli Luigi—comp., n. Orvieto 1848—xii.
 Mancini—cant.—169, 181, 187, 195, 407, 417.
 Mancini Francesco—comp., n. Napoli 1674, m. ivi 1739,—xxi, 10, 12, 14, 15, 16,
 18, 20, 112, 480, 514.
 Mancini G. Battista—cant.—483.
 Mancini Laura Beatrice Oliva—poeta—332.
 Mancini Rosa—cant.—25.
 Manco Andrea—cant.—147.
 Mancuse Marietta—cant.—427, 431, 433.
 Mandani Maria—cant.—353.
 Mandanici Placido—comp. n. Borcellona (Sicilia) 1798, m. Garova 1852—186,
 300, 380.
 Mandelli M. Maddalena—cant.—13, 35.
 Mandolini-Vetere Emma—cant.—231.
 Maneschi-Rival (signora)—cant.—227, 491.
 Manfredi—cant.—341, 343.
 Manfredi M. Maddalena—cant.—7, 9, 11, 577.
 Manfroce Nicola—comp., n. Palmi (Calabria) 1791, m. Napoli 1813—xxiii, 270, 280.
 Manganelli Rugiero—dilett.—471.
 Mangher Marcherita—cant.—57, 61.

- Manna Antonio—cant.—87, 98, 145, 147, 149, 361.
 Manna Luca—cant.—69.
 Manservio Rosina—cant.—349.
 Mantile Domenico—poeta—140.
 Mantina Maria—cant.—139.
 Mantini Stefano—cant.—353.
 Manzi Annetta—cant.—181, 303.
 Manzi Carolina—cant.—101, 173, 175, 177, 179.
 Manzi Maria—cant.—103, 105, 161, 277, 279, 281, 383, 385.
 Manzi Nunziata—cant.—55, 119.
 Manzi Raffaella—cant.—103, 105, 161, 369, 523.
 Manzi Rosa—cant.—275, 277, 279, 281, 299, 365.
 Manzillo Carmine—cant.—463.
 Manzillo Sarafina—cant.—57, 59, 61, 63, 65, 67, 119, 121, 125.
 Manzo Luigi—comp.—8.
 Manzocchi Almerinda—cant.—289, 291, 293, 295, 299, 305, 307, 375, 385.
 Manzocchi Eloisa—cant.—291, 293, 295, 299, 305, 307, 375, 377, 385.
 Manzocchi Mariano—comp., n. Nuova-York 1869—390.
 Manzoli Ludovico—cant.—443, 471.
 Manzuoli Giovanni—cant.—49, 235, 237.
 Maranesi Carolina—cant.—141, 143, 257, 259.
 Maranesi Pietro—comp.—182.
 Maranesi Raimondo—cant.—141, 143, 359, 361.
 Maranesi Susanna—cant.—73, 347.
 Marangelli Giuseppe—comico—427.
 Marangelli Maria—comica—427.
 Maranto Giovanni—cant.—401.
 Maranzato Carlo—cant.—99, 101.
 Marauci Giacomo—comp.—31, 120.
 Marca-Guidi Camilla—cant.—81.
 Marcassa—cant.—343.
 Marcello Aurelia—cant.—13.
 Marcello Marcelliano—poeta—400, 437, 490.
 Marchese Francesco—cant.—75, 135, 137, 139, 349, 353, 511.
 Marchesi Luigi—cant., n. Milano 1755, m. ivi 1829—247, 407.
 Marchesi M. Anna—cant.—567.
 Marchesini (signora)—cant.—271.
 Marchesini Antonia—cant.—112.
 Marchesini Giacomo—cant.—39.
 Marchesini M. Anna—cant.—11, 13, 35, 87, 89, 91, 365, 367.
 Marchesini Marc.—poeta—258.
 Marchesini Santa—cant.—13, 15, 17, 19, 21, 481, 483.
 Marchetti—cant.—385.
 Marchetti Agostino—cant.—21, 23.
 Marchetti Apolonia—cant.—241, 243.
 Marchetti Benedetta—cant.—143, 145.
 Marchetti Filippo—comp., n. Bolagnola 1835—340.
 Marchetti Maria—cant.—351.
 Marchiani Giuseppe—cant.—563.
 Marchio Francesca—cant.—157.
 Marchionni—cant.—373, 375.
 Marchisio Barbara—cant., n. Torino 1834—xvii.
 Marchisio Carlotta—cant., n. Torino 1836—xvii.
 Marcolini Maria—cant.—151.
 Marconi—cant.—337.
 Marcori Gaetano—comp.—80,

- Marcucci—cant.—309.
 Maresca Elodia—comica—419, 503, 571.
 Maresca Francesco—comico—419, 421, 423, 503, 571.
 Maria Annunziata—sposa di G. Murat—269, 273.
 Maria Carolina d'Austria—regina di Napoli—149, 239, 243, 247, 249, 485, 579.
 Maria Clementina d'Austria—regina—259.
 Maria Cristina di Savoia—regina di Napoli—299.
 Maria Giuseppa d'Austria—regina—239.
 Maria Isabella—madre di Ferdinando II—305.
 Maria Luisa Borbone—regina di Spagna—479.
 Maria Sofia di Baviera—sposa di Ferdinando II—333.
 Maria Teresa—regina di Napoli—251, 307, 579.
 Mariani-Masi Maddalena—cant.—81, 379, 459, 577, 559.
 Mariani Tommaso—poeta—25, 44, 48, 108, 110, 112.
 Marianna d'Austria—regina (madre)—479, 594.
 Marianna di Neoburgo—sposa di Carlo III—481.
 Marinelli Gaetano—music., n. Napoli 1760—80, 254, 256, 354.
 Marinelli Giuseppe—pittore—x.
 Marinelli Pietro—patr. napol.—555.
 Marini (signora)—cant.—309, 311, 313, 343.
 Marini Girolamo Maria—poeta—302, 308, 310, 312, 314.
 Marini Oliva—cant.—77.
 Marino Giuseppe—cant.—181.
 Marino Raffaele—comico—419.
 Mariotti Mattia—cant.—111, 113.
 Marliani Marco Aurelio—comp., n. Milano 1805, m. Bologna 1849—304.
 Marotta Anna—cant.—63.
 Marraffa Raffaele—dilett.—535.
 Marras Giacinto—cant.—523.
 Marray (signora)—cant.—309, 311, 313, 395.
 Marselli Adriano—poeta—6.
 Marta (signora)—cant.—309.
 Martelli Anna—cant.—15.
 Martelli-Tibaldi Maddalena—cant.—35, 37.
 Martinelli (signora)—cant.—211, 213, 215.
 Martinelli Assunta—cant.—143.
 Martinelli Filippo—cant.—357.
 Martinelli Luigi—cant.—81, 85, 87, 89.
 Martinelli Rosa—cant.—357.
 Martinez Vincenzo—comp.—348.
 Martini Andrea—cant.—351.
 Martino Pietro—poeta—318.
 Martorelli Cesare—cant.—253.
 Martoscelli Giuseppe—poeta—36, 38.
 Marulli Giacomo—poeta—218, 220, 418, 420, 452, 542, 568, 598.
 Marulli Paolo—duca di Ascoli—603.
 Marzocchi Girolamo—cant.—87, 89, 165, 269, 363, 365.
 Marzolini Teresa—cant.—137.
 Marzolla Elisa—cant.—437, 439, 529, 547, 571.
 Masaniello—vii.
 Mascia Giuseppe—comp. music.—xix.
 Masciangioli Filippo—cant.—237.
 Masella Pasquale—cant.—259, 351.
 Masi Giovanni—comp.—64.
 Masnò Andrea—cant.—47, 111.
 Massard—cant.—389.

- Massard Giovanni—cant.—153, 155.
 Massaro Francesco—cant.—117.
 Massè Vincenzo—comp.—472.
 Massei Carolina—cant.—267, 269, 363.
 Massimiliani—cant.—335.
 Massini Rosa—cant.—227, 231, 401, 431, 467.
 Mastiducci Giuseppe—cant.—351.
 Mastracchi Col.—cant.—145.
 Matr'Angelo Felice—cant.—577.
 Mastriani—cant.—205, 207, 211, 213, 215, 393, 467.
 Mastrilli Francesco—patr. napol.—555.
 Mastrobisi—cant.—333.
 Mastrotucci Tommaso—cant.—141.
 Matroni Pietro—cant.—11, 15, 35, 39.
 Matta Teresa—cant.—137.
 Mattei (signora)—cant.—183.
 Mattei Colomba, detta la Colonna—cant.—117.
 Mattei Orsola—cant.—75, 77, 79, 115, 137, 139, 141, 143, 145, 355.
 Mattei Saverio—cant.—244, 583.
 Mattioli Antonio—cant.—499.
 Mattucci Pietro—cant.—259, 261.
 Maurelli Luigi—cant.—339, 401, 403, 503, 571.
 Mayer (signora)—cant.—229.
 Mayer Gasparro—cant.—349.
 Mayo Dermínio—comp.—390.
 Mayr Giov. Simone—comp., n. Mendorf 1763—100, 104, 266, 268, 272, 276,
 278, 284, 362, 364, 370.
 Mazza—cant.—295, 377, 385, 527.
 Mazza (signora)—cant.—191, 193, 217.
 Mazzano Gennaro—cant.—361.
 Mazzanoto Giovanni—architetto—xiv.
 Mazzanti Ferdinando—cant.—239.
 Mazzanti Rosaura—cant.—25.
 Mazziotti Maria—cant.—235.
 Mazziotti Michele—cant.—71, 243, 245.
 Mazzoleni—cant.—331, 333.
 Mazzolla Nicola—cant.—511.
 Mazzone—comico—505.
 Mazzoni Antonio—comp., n. Bologna 1718—236.
 Mazzoni Luigi—cant.—155, 237, 349, 351.
 Mazzoni M. Anna—cant.—21, 25.
 Mazzotti—cant.—527.
 Mecheri Maria—cant.—51, 53, 55.
 Medica Michele—cant.—343.
 Medici Filippo—cant.—145.
 Medini Achille—cant.—437.
 Medori (signora)—cant.—327, 329, 331.
 Medrano Giovanni—bricad. dei R. eserciti—ix, x.
 Meilhac Enrico—poeta—224, 228, 230.
 Melas (signora)—cant.—169, 171.
 Mele—cant.—339, 343.
 Melfiche Cola—poeta—586.
 Melia Maria—cant.—343, 475.
 Mellara Carlo—comp.—364.
 Memmi Michele—cant.—205, 229, 319, 321, 323, 325, 335, 339, 341, 529.
 Menarella Brunetta—cant.—53.

- Mendiorez—cant.—341.
 Mendorsi Nicoletta—cant.—67.
 Mendorsi Raffaele—cant.—71.
 Mengherelli Margherita—cant.—11.
 Menghini Teresa—cant.—149, 261, 263, 265.
 Menghozzi Bernardo—cant. comp., n. Firenze 1748, m. ivi 1800 — 137, 139, 349, 351, 353.
 Menici—cant.—417.
 Menna—cant.—305.
 Mensitieri Giovanni—comp.—529.
 Meola Luigi—comp.—230.
 Mercadante Saverio—comp., n. Altamura 1795, m. Napoli 1870 — xiv, xx, xxiii, 196, 216, 280, 282, 286, 288, 298, 300, 302, 306, 308, 310, 312, 316, 318, 322, 324, 330, 332, 336, 374, 376, 472, 578, 597.
 Mergher Margherita—cant.—121, 235, 237.
 Meric Lalande Enrichetta — cant., n. Dunkerque 1798, m. Chantilly 1868 — 291, 293.
 Merighi Antonia—cant.—483.
 Merli Teresa—cant.—19, 21, 25, 135, 151, 153, 361.
 Merly Luigi—comp.—230.
 Merly Quirino—cant.—231, 335.
 Merola (signora)—cant.—191, 193, 217.
 Merola Giuseppe—cant.—437.
 Mery Guglielmo—poeta—502.
 Metastasio Pietro—poeta—xiii, 22, 24, 234, 236, 238, 240, 242, 244, 248, 250, 252, 254, 256, 258, 484, 583.
 Meyerbeer Giacomo—comp., n. Berlino 1791, m. Parigi 1864—292, 328, 334, 336, 342.
 Mezzari Antonia—cant.—79, 577.
 Miano Gennaro—comico—419, 421, 423.
 Miano-Lisgara Concetta—comica—419, 421.
 Miarelli (signora)—cant.—335, 459.
 Miccio Gaetano—poeta—210, 218, 220, 226, 326, 398, 596.
 Miceli Carolina (pisana)—comp.—304.
 Miceli Giorgio—comp., n. Reggio Calabria 1836—ix, 212, 216, 342, 396, 398, 426, 462, 470, 472.
 Miceli M. Antonia—cant.—81, 131, 133.
 Micheli Petronilla—cant.—41.
 Michelini Anna—cant.—403.
 Migliaccio Clorinda—cant.—529.
 Migliaccio Giuseppe—comp.—226, 452.
 Migliorato—comico—503.
 Migliorucci Vincenzo—comp.—364.
 Migliozi M. Giuseppe—cant.—73, 75, 135, 347.
 Mignone Teresa—cant.—241, 243.
 Milano Francesco—principe di Ardore—603.
 Milcent—poeta—xxiii, 271.
 Mililotti (signora)—cant.—195, 381.
 Mililotti Gaetano—comp.—168.
 Mililotti Giuseppe—poeta—168, 594.
 Mililotti Pasquale—poeta—60, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 126, 128, 130, 132, 134, 346, 407, 417, 472, 594.
 Miller—cant.—341.
 Miller Carolina—cant.—ix, 91, 93, 95, 97, 151, 155, 157, 159, 359, 361.
 Millico Giuseppe—comp., n. Terlizzi 1739—350, 484.
 Minati Nicolò—poeta—4, 12, 582.

- Minchelli Elisabetta—cant.—73, 247.
 Mincozzi Bernardo—cant.—347.
 Minelli G. Battista—cant.—17, 19, 21, 25, 483.
 Mingone—cant.—453.
 Mini Giacomo—poeta—274.
 Miniati Francesca—cant.—13.
 Minichino Cristina—comica—573.
 Minichino Eduardo—poeta—506, 572.
 Minieri—cant.—299.
 Mirabella—cant.—343, 559.
 Miraglia Giuseppe—cant.—155, 395.
 Mirate Raffaele—cant. n. Napoli 1815—193, 195, 309, 325, 329, 337, 529.
 Misliwecek Giuseppe, detto il Boemo—comp.—238, 242, 244, 246.
 Molarini Maddalena—cant.—109.
 Molerre Antonia Bacchini—cant.—19.
 Moles Annibale—patr. napol.—555.
 Molinari—music.—527, 529.
 Molinari Cesare—cant.—75.
 Molinari Maddalena—cant.—43.
 Molino Giovanni—tipog.—586.
 Molle (signora)—cant.—531.
 Mollo—cant.—177, 273, 275, 277, 367, 369, 375.
 Mombelli, madre—poeta—384.
 Mombelli Domenico—cant., n. Villanova (Vercelli) 1751—249, 251, 255, 257, 261, 263, 351, 357.
 Monanni Angelo, detto Manzoletto—cant.—249.
 Moncada—cant.—167, 169, 289, 373, 375.
 Monelli Luigi—cant.—363.
 Monelli Savino—cant.—97, 99, 101, 363, 365, 375.
 Mongini Giovanni—cant.—231, 397.
 Moniglia G. Antonio—poeta—4, 582.
 Monsigny Aless. Pietro—comp., m. Parigi 1817—589.
 Montanaro Teresa—cant.—63, 67, 123, 125.
 Montanaro Vincenzo—cant.—231, 331, 401, 433, 463, 467, 473.
 Montella Pietro—cant.—353, 355.
 Monteroduni—principe—473.
 Monti—cant.—327, 329, 331, 399.
 Monti Gaetano—comp. cant.—123, 132, 134, 136, 144, 197, 199, 346, 348.
 Monti Grazia—cant.—109, 127.
 Monti Laura—cant.—25, 47, 109, 111.
 Monti Maria—cant.—39, 41, 45, 55, 57, 59, 63, 65, 67, 69, 100, 119, 121, 123, 125, 129, 131, 133, 347.
 Monti Vincenzo—poeta—266.
 Monticelli Angela—cant.—167.
 Monticelli M. Marta—cant.—25.
 Montorsi Nicoletta—cant.—127, 129, 131, 133.
 Montorsi Raffaele—cant.—131, 133.
 Montuori Riccardo—music.—xix.
 Morbilli—duca di S. Angelo, poeta—234, 244.
 Morelli (signora)—cant.—339.
 Morelli Agata—cant.—39.
 Morelli Giovanni—cant.—75, 77, 229, 231, 329, 337, 339, 341, 349, 399, 374, 475, 529, 563.
 Morelli Vittoria—cant.—71, 77.
 Morescanti Caterina—cant.—135.
 Moreschi Lucia—cant.—125.

- Moreschi Teresa—cant.—71, 361.
 Moreschi Vittoria—cant.—131, 137, 139, 349.
 Moretti Ferdinando—poeta—252.
 Moretti Giovanni—comp., n. Napoli 1807—178, 182, 184, 186, 188, 194, 202, 204,
 208, 216, 220, 224, 414.
 Moretti Giuseppe—cant.—127.
 Morghen Guglielmo—cant.—431, 463.
 Morgigni Alfredo—poeta—226, 338, 340, 560, 598.
 Mori Paolo—cant.—71.
 Mori-Spallazzi—cant.—211.
 Moriani Napoleone—cant., n. Firenze 1808—303, 383.
 Morichelli-Borsello Anna—cant.—255, 359, 361.
 Moriconi Luigi—cant.—257, 259.
 Moroni Francesca—cant.—31.
 Morosi Maria Giov.—cant.—19, 483.
 Morrone Anna—cant.—151, 153, 155, 157, 161, 265, 365.
 Mosca Alfonso—cant.—441, 453, 473.
 Mosca Giuseppina—comp., n. Napoli 1772, m. Messina 1839—96, 98, 100, 102,
 144, 288, 366, 374.
 Mosca Luigi—comp., n. Napoli 1775, m. ivi 1824—86, 88, 92, 94, 98, 146, 270,
 274, 484, 550.
 Mosco—poeta—583.
 Mosezza Vincenzo—comp.—324, 330, 334, 394.
 Moser Marianna—cant.—237.
 Motta Teresa—cant.—135, 145.
 Moxedamo (signora)—cant.—423.
 Mozart Wolfgang Amedeo—comp., n. Salisburgo 1756, m. Venezia 1791—xxiv,
 266, 364, 366, 368, 398.
 Mozzi Pietro—cant.—13, 15, 35, 437.
 Mucci Francesca—cant.—55.
 Mugnai Gasparre—pittore—277.
 Mugnone Gaetano—cant.—529.
 Mugnone Leopoldo—comp.—228.
 Mugnone Pasquale—maestro di canto—xx.
 Muraglia—cant.—175, 177.
 Muraglia Marianna—cant.—83, 85.
 Murat Giacchino—re di Napoli—ix, 269.
 Muratori—stor.—584.
 Muschietti Pietro—cant.—247.
 Musi M. Maddalena—cant.—7, 9, 11.
 Musiani—cant.—335.
 Musiani Giuseppina—cant.—437, 439.
 Musone Pietro—comp.—400, 402.
 Muzio—edit.—xxi.
 Muzio Gennaro—poeta—538.
 Muzzio Antonio—cant.—237, 239.

N

- N**adauro—cant.—179, 181, 185, 187, 189.
 Nani Antonio—comp.—452.
 Nannini Livia—cant.—9, 11, 37.
 Nannini Lucia—cant.—7, 9, 11.
 Napoleone I—imper. di Francia—271.
 Napoleone Gioacchino—re delle due Sicilie—269, 273.

- Napoleone Giuseppe—re di Napoli—265, 267, 269.
 Nardi Maria—cant.—137.
 Narici Barbara—cant.—115.
 Nascio Emma—cant.—401, 443, 473.
 Nasolini Sebastiano—comp., n. Piacenza 1768—152, 275, 368.
 Nass'imbene Vittoria—cant.—11.
 Natale Andrea—cant.—193.
 Natali (signora)—cant.—397.
 Naudin—cant.—329, 397.
 Nava Anna—cant.—355.
 Negli Luisa—cant.—83, 257, 375, 359.
 Negri Maria—cant.—49.
 Negri Rosa—cant.—401.
 Negrini Ettore—cant.—331, 333, 563.
 Nemo—poeta—444.
 Neri—cant.—193.
 Neri Ester—cant.—401.
 Neri Isabella—cant.—111.
 Neumann Emma—cant.—529, 531.
 Ney (signora)—cant.—335.
 Nicastrì Francesco—cant.—79.
 Nicolai Ferd. Ger.—comp.—314.
 Niccolini Antonio—architetto—x, xi, xii, xiii, 277.
 Niccolini Fausto—architetto—x, xii, xvi, xvii.
 Nicodemi Lucrezia—cant.—141.
 Nicoli Caterina—cant.—125.
 Nicolini—cant.—375, 377.
 Nicolini Giuseppe—comp., n. Piacenza 1763, m. ivi 1842—154, 262, 266, 272.
 Niedermeyer Luigi—comp., m. Parigi 1861—570.
 Nocciuroi (signora)—cant.—333, 399.
 Noris Matteo—poeta—4, 6, 8, 10, 20, 482, 582.
 Notargiacomo Gaetano—cant.—529, 531.
 Notaro Vincenzo—poeta—208.
 Nourrit Adolfo—cant., n. Napoli 1839—307.
 Novara Antonia—cant.—53, 113.
 Nozzari Andrea—cant., n. Vertova nella Bergamasca 1775, m. 1832—269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 285, 287, 363, 365, 367, 369, 371, 597.
 Nuzzi—cant.—181, 185, 319.
 Nuzzi (signora)—cant.—183, 383.



- O**liva Francesco—poeta—42, 44, 587, 588.
 Oliva-Pavani—cant.—397.
 Olivari—cant.—205, 207.
 Oliveri Cesare—poeta—248.
 Olivi Nazzareno—dilett.—473.
 Olivieri Gennaro—cant.—35, 37.
 Olivieri Ludovico—cant.—141, 257, 259, 261, 263, 361.
 Oltrabelli Teresa—cant.—73, 347, 359.
 Ongarini—cant.—195, 197.
 Orefice Anastasio—comp.—44.
 Orefice Antonio—comp.—12, 36, 40, 108, 110, 586.
 Orenghi M. Eligio—cant.—43.
 Orgitano Raffaele—comp.—88, 90.

- Orgitano Vincenzo—comp.—122.
 Oricchio Francesco—cant.—241.
 Orlandi—cant.—209.
 Orlandi (signora)—cant.—199, 383.
 Orlandini—cant.—105, 281, 283, 285, 287, 371, 373.
 Orlandini Giuseppe—comp., n. Bologna verso il 1690—16.
 Orsini Anna—cant.—65.
 Orsini Luigi—comp.—188.
 Ottini Elisa—cant.—25.
 Ottonelli Barbara—cant.—57, 59.
 Ottonello Carlo—cant.—499.

P

- P**acchiarotti Gaspare—cant., n. Fabriano 1744 m. Padova 1821—241, 243, 245.
 Pace Giovanni—cant.—85, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 143, 147,
 149, 161, 357, 381, 369, 371, 373, 375, 377, 379, 381, 567.
 Pacifico Salvatore—cant.—515.
 Pacini Andrea—cant.—15, 17, 19, 21, 481, 483.
 Pacini Giorgio—cant.—327, 395, 397.
 Pacini Giovanni—comp., n. Siracusa 1796—xx, 162, 170, 193, 200, 212, 288,
 290, 292, 296, 298, 316, 318, 324, 326, 328, 330, 370, 372, 374, 380, 384,
 392, 597.
 Padiglione—stor.—xxi, xxii, xxiii, xxiv.
 Padovano—cant.—319, 321, 343, 393.
 Paduini Domenico—cant.—151, 361.
 Paduli Marianna—cant.—31, 121.
 Paër Ferdinando—comp., n. Parma 1771, m. Parigi 1830—98, 100, 256, 280,
 362, 366, 368.
 Paganini (signora)—cant.—329, 333, 473.
 Paganini Ercole—comp., n. Ferrara 1770—268.
 Pagano Della—cant.—63, 123, 127.
 Pagano Nicola—poeta—34.
 Pagarelli Ignazio—cant.—515.
 Pagay (signora)—cant.—565.
 Paglia Francesco Maria—poeta—6, 8, 576.
 Pagliani-Gagliardi Dionigi—comp.—168, 170, 172, 176, 180, 182, 184, 188, 190.
 Pagliardi Giamm.—comp.—4.
 Pagliero—cant.—183, 185.
 Pagliuca Giuseppe—poeta—148, 246, 262, 484.
 Pagliuolo Pietro—comp.—202, 294, 414.
 Paisiello Giovanni—comp., n. Taranto 1741, m. Napoli 1816.—xxii, 66, 68, 69,
 76, 78, 80, 84, 90, 92, 94, 124, 128, 130, 132, 136, 138, 144, 150, 154, 160,
 162, 238, 244, 250, 252, 254, 256, 257, 258, 262, 266, 268, 348, 352, 356,
 358, 360, 362, 368, 374, 472, 494, 510, 554, 578.
 Paladini Caterina—cant.—347.
 Paladini Ortenzio—cant.—479.
 Palamagna Antonio—cant.—269.
 Palavicino Carlo—comp.—480.
 Palazzesi (signora)—cant.—307, 309, 311.
 Palazzi Margherita—cant.—9, 11.
 Palella Antonio—comp.—56, 114, 116, 118.
 Palermo—cant.—223.
 Pallerina Gasparina—cant.—117.
 Pallerina Giuseppa—cant.—117.

- Pallerina Rosa—cant.—117.
 Palma Antonio—cant.—567.
 Palma Palmira—cant.—568.
 Palma Silvestro—comp., n. Ischia 1762, m. Napoli 1834—xxii, 96, 98, 406.
 Palmieri (signora)—cant.—337, 339.
 Palmieri Francesco—comp.—420, 452.
 Palmieri Raffaele—dilett.—471.
 Palomba Antonio—poeta—xxii, 26, 30, 52, 56, 58, 62, 64, 112, 114, 116, 120, 122, 124, 588.
 Palomba Giuseppe—poeta—xxii, 66, 70, 72, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 98, 99, 100, 102, 104, 124, 134, 136, 138, 142, 144, 146, 150, 154, 156, 158, 162, 172, 346, 348, 352, 356, 358, 360, 372, 466, 550, 594, 596.
 Paltoni—cant.—377.
 Paltoni Corri—cant.—377.
 Palumbo Costantino—comp., n. Torre Annunziata 1844—340.
 Palumbo G. Battista—cant.—39.
 Palumbo Salvatore—comp.—394.
 Panari Francesco—cant.—401.
 Pancani Emilio—cant., n. Firenze 1830—325, 327, 395.
 Pandolfi Giuseppe—comp.—414.
 Pandolfini Francesco—cant.—337.
 Panico Michele—comp.—218, 324.
 Panieri Laura—cant.—109, 127.
 Pantaleoni Adriano—cant.—437.
 Panzetta—cant.—403.
 Panzetta Antonio—comp. music.—xviii.
 Paoletta Giovanni—poeta cant.—399, 400.
 Paoletti—cant.—375, 377.
 Papa Teresa—cant.—111.
 Papi Chiara—cant.—31.
 Papi Giovanni—cant.—127, 163, 165.
 Papi Giuseppe—cant.—165, 167, 169, 171, 173, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 197, 217.
 Papini Anna—cant.—247.
 Papini Zenobia—cant.—209, 219, 221, 223.
 Papis Abbate—comp.—13.
 Papis Giuseppe—poeta—480.
 Pappacone—comp.—572.
 Pappalardi Candida—cant.—135, 137.
 Pappalardi M. Rosa—cant.—135, 137, 349, 407.
 Pappalardo Elisabetta—cant.—567.
 Pappalardo Salvatore—comp., n. Catania 1817—220, 332, 392.
 Parasina Temistale—cant.—339, 401.
 Paraviso—cant.—515.
 Parboni—cant.—341.
 Pardi Matteo—cant.—341.
 Pardini—cant.—397, 399.
 Parepa (signora)—cant.—195.
 Pariati Pietro—poeta—12, 24.
 Parigi M. Maddalena—cant.—235.
 Paris Marianna—cant.—357.
 Paris Nicola—cant.—9, 11.
 Parisa Giuseppe—comp.—484.
 Parisi Enrichetta—comica—421, 423.
 Parisot—cant.—459.
 Parlamagna Andrea—cant.—71.

- Parlamagni Antonio—cant.—145, 363.
 Parlamagni Caterina—cant.—363.
 Parmisini—cant.—401.
 Parravano Costantino—comp. poeta—402, 480.
 Parrino Ant. Domenico—stor.—581, 585.
 Partenio Giov. Domenico—comp., n. Friuli nel XVII sec.—4.
 Pasca Giovanna—cant.—87, 361.
 Pascaglione Teresa—cant.—29, 47, 49.
 Pascale Stefano—cant.—515.
 Pascucci Santa—cant.—45, 49, 51, 53, 55, 113, 115.
 Pasi Vittoria—cant.—49, 51, 113, 115.
 Pasqua Giuseppa—cant.—341.
 Pasquali (signora)—cant.—423.
 Passaglia Annetta—cant.—437.
 Passaro Andrea—poeta—176, 180, 182, 184, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 200,
 204, 208, 210, 224, 274, 378, 380, 382, 384, 392, 414, 526, 528, 596.
 Pasta Giuseppina—cant., n. Saronno 1798, m. Como 1865—203.
 Pastina Luigi—comp.—308.
 Patania Bucalo—cant.—527.
 Patierno Antonio—cant.—xvii, 175, 195, 225, 335, 341, 431.
 Patti—cant.—385.
 Paturzi Camillo—comp.—xx.
 Pauli Eleonora—cant.—57, 59.
 Paulucci Luciano—poeta—534.
 Pavani Oliva—cant.—397, 399.
 Pavesi Stefano—comp., n. Casaleto 1779, m. Crema 1850—xxi, xxii, 102,
 104, 158, 164, 264, 266, 268, 284, 290, 292, 362, 364.
 Pecorari Giuseppe—cant.—97.
 Pecoraro Carmela—cant.—147, 149.
 Pedrazzi Antonio—cant.—303, 381, 383.
 Pedrotti Carlo—comp., n. Verona 1817—400, 490.
 Peirano G. Battista—cant.—137, 139.
 Pelisier Luigi—comico—573.
 Pellegrini Felice—cant.—ix, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 161, 271, 275,
 277, 363, 365, 367, 369, 371.
 Pellegrini Nicola—cant.—29, 31, 113.
 Pellizzani Antonia—cant.—23.
 Pelsener Pietro—poeta—204, 212.
 Penco Rosina—cant., n. Napoli 1830—331, 395.
 Penna Lucia—cant.—139.
 Penni Berenice—cant.—31.
 Penni Serafina, detta la Senesina—cant.—55, 117.
 Pennini Marietta—cant.—231.
 Pepe—cant.—529.
 Pepoli Gioacchino—conte, poeta—304.
 Perelli (signora)—cant.—335.
 Perellino Antonio—cant.—237.
 Perez Davide—comp., n. Napoli 1711, m. Lisbona 1778—114, 234, 482.
 Perez Lucia—cant.—69.
 Pergolesi G. Battista—comp., n. Jesi 1710 m. Pozzuoli 1736—xii, 24, 118, 470, 588.
 Peri Achille—comp., n. Reggio (Emilia) 1812—584.
 Perini Angela—cant.—263.
 Perini Carolina—cant.—83.
 Perini Caterina—cant.—83.
 Perini Geltrude—cant.—247.
 Perla Michele—comp.—554.

- Perna Michele—cant.—519.
 Perrelli—cant.—201, 203, 205.
 Perrino Vincenzo—poeta—214.
 Perrone Anna—cant.—81.
 Perrone Giacomo—cant.—81.
 Perrotti Nicola—cant.—143.
 Perrucci Francesco—poeta—582.
 Perruccio Andrea—poeta—4, 514, 576, 582.
 Persepolitano Agostino—poeta—518.
 Persen Marianna—cant.—59.
 Persiadi Angela—cant.—267.
 Persiani Giuseppe—comp., n. Recanati 1805, m. Termes 1869—302, 382.
 Perti Giac. Antonio—comp.—8.
 Pertici Francesco—cant.—21, 23, 25.
 Perugini Anna—comica—573.
 Perugini Leonardo—cant.—523, 527.
 Peruzzi Giovanni—poeta—294, 330, 332, 336, 396.
 Pesadori—cant.—305.
 Pesaroni (signora)—cant.—279, 281.
 Petillo Giovanni—comp.—xix, 471, 543.
 Petito-Amato—comica—427.
 Petito Antonio—comico—xviii.
 Petito Concetta—comica—427.
 Petito Costantino—comico—573.
 Petito Davide—comico—xviii, 426, 427.
 Petito Enrico—comico—507, 573.
 Petito Gaetano—mimico—xviii.
 Petito Giuseppa, detta Donna Peppa—impres.—xviii.
 Petito Pasquale—comico—xviii.
 Petito Salvatore—comico—xviii.
 Petrella Errico—comp., n. Palermo 1813, m. Genova 1877—186, 192, 200, 212,
 328, 330, 332, 336, 338, 340, 394, 398, 414.
 Petri Lodovica—cant.—11, 13, 39.
 Petrignani Rosa—cant.—17, 19, 423.
 Petrilli Romualdo—comp.—80.
 Petrocchi—cant.—383.
 Petrosellini Abate—poeta—136.
 Pettrossi Rosa—cant.—59, 65, 121.
 Piacente—cant.—173.
 Piacentini Fabrizi—cant.—151.
 Piano Girolamo—cant.—45, 47, 49, 51, 53, 55, 113, 115, 117.
 Piarelli (signora)—dilett.—471.
 Piave Franc. Maria—poeta—316, 318, 320, 322, 326, 328, 330, 332, 336, 340.
 Piccinni—cant.—217.
 Piccinni (signora)—cant.—163, 217.
 Piccinni Domenico—poeta—xxiii, 78, 98, 146, 148, 200, 262, 358, 518, 596.
 Piccinni Nicola—comp., n. Bari 1728, m. Passy (Parigi) 1800—viii, xiii, xxi, 58,
 62, 64, 67, 68, 70, 74, 80, 81, 126, 128, 132, 134, 234, 238, 240, 241, 242,
 254, 256, 596.
 Picone—cant.—225, 229, 453, 459.
 Picone Anna—cant.—229, 423.
 Pied Maranna—cant.—11, 35, 37.
 Pier della Vigna—poeta—594.
 Pieri Elena—cant.—51, 113, 115, 483.
 Pieri Maria Maddalena—cant.—11, 21, 483.
 Pieri Teresa—cant.—23, 25, 53.

- Piermaria—cant.—291.
 Pierno Rosina—cant.—453, 455.
 Pierucciori Carlo—cant.—515.
 Pignalosa—cant.—531.
 Pignata (signora)—cant.—407.
 Pignata Raffaele—cant.—161, 219, 221, 225, 407, 417.
 Pignataro Domenico—poeta—60.
 Pignatelli Geronima—principessa di Avellino—577.
 Pignatelli Lorenzo—cant.—347, 349.
 Pilaia Caterina, detta la Pallade—cant.—235, 237.
 Pinacci Battista—cant.—25, 483.
 Pini Antonio—cant.—173, 247.
 Pini Gennaro—comico—507.
 Pinotti Alessandro—cant.—161.
 Pinotti Elisabetta—cant.—91, 93, 95, 155, 157, 161, 267, 269, 271, 275, 363, 365, 367.
 Pinotti Rosa—cant.—89, 95, 149, 151.
 Pintauro (signora)—cant.—379.
 Pintauro Francesco—cant.—147.
 Pintauro Giuseppe—cant.—141, 355, 567.
 Pinto—poeta—484.
 Pio Antonio—cant.—511.
 Pio Lovise—principe—586.
 Pioli Giov. Domenico—poeta—xxi, 12, 14.
 Piombanti (signora)—cant.—303, 383.
 Piovano Giuseppe—cant.—355.
 Pirelli Teresa—cant.—349, 567.
 Pisani—cant.—209, 223.
 Pisani Nicola—comp.—538.
 Piscopp Aniello—poeta—38, 40, 42, 44, 586, 587.
 Pistilli Achille—comp., n. Montagano 1820, m. Aversa 1869—392, 396, 528.
 Pistocchino Fr. Antonio—comp.—4.
 Piticchio Francesco—comp.—260.
 Pixis (signora)—cant.—387.
 Pizzigati—cant.—331.
 Platania Ignazio—comp.—244, 246.
 Platone Luigi—comp.—78, 519.
 Plavard Francesco—poeta—438.
 Pleyel Ignazio—comp., n. Ruppertsthal (Vienna) 1757, m. Parigi 1831—250, 283.
 Pocobelli Angelo—poeta—254.
 Poggi Paolo—cant.—529, 531.
 Poirson Delestre—poeta—296.
 Poletti Lucia Serafina—cant.—137, 251.
 Poli Gius. Saverio—poeta—484.
 Poli Maddalena—cant.—35, 37.
 Poliani Tommaso—cant.—519.
 Polidoro Federico—stor. crit.—598.
 Polidoro Lucia—cant.—267, 363.
 Polimante Luigi—cant.—261.
 Polini Costanza—cant.—547.
 Politi Caterina—cant.—23, 109.
 Pollaroli Fr. Carlo—comp.—6, 8, 10, 482.
 Pollastri Arigoni—cant.—9.
 Polli Giuseppina—cant.—263, 361.
 Pollio Antonio—comp.—458.
 Polo Paolo—poeta—300.

- Polonini Alessandro—cant.—401, 443, 473.
 Pomelli Michelangelo—cant.—13.
 Pompameo Nicola—cant.—29.
 Pompeo Pietro—cant.—479.
 Ponchielli Amilcare—como., n. Paterno Fasolaro (Cremona) 1834—558.
 Poniatowski Gius. Principe—comp., n. Roma 1816—202.
 Pontiggia (signora)—cant.—99, 271, 273, 367, 369.
 Porcelli Nicola—tipog.—586.
 Poricelli M. Vincenza—cant.—59, 121.
 Porpora Nicolò—comp., n. Napoli 1686, m. ivi 1767 — viii, xxiv, 14, 18, 20, 36, 50, 114, 234, 536.
 Porpora Vincenzo—cant.—567.
 Porro Francesco—cant.—255.
 Porta Giovanni—comp., n. Venezia nel XVII sec.—20, 22.
 Porto—cant.—303, 305, 371, 383.
 Portogallo Marco Antonio (Simão)—comp., m. Lisbona 1830—84, 270.
 Posterla Costanza—cant.—19, 41, 483.
 Postiglione (signora)—cant.—531.
 Potenza Elisabetta—cant.—145, 149, 155, 359.
 Potenza Paolina—cant.—21, 87, 89, 97, 99, 101.
 Potestà Teresa—cant.—95, 97, 157.
 Pouchain Gustavo—poeta—220.
 Pavolieri—cant.—341.
 Pozzi Anna—cant.—251.
 Pozzi Giovanna—cant.—109, 111.
 Pozzi Margherita—cant.—49, 51, 53, 55, 111, 113, 115, 117.
 Pozzo Vincenzo—cant.—155, 335.
 Pozzoni Anast. Antonetta—cant.—337.
 Prati Alessio—comp. n. Ferrara 1750, m. ivi 1788—250.
 Prati Antonio—cant.—249.
 Prato Benedetto—poeta—400.
 Praun Vincenzo—cant.—143, 145.
 Predieri Antonio—comp. cant., n. Bologna 1688, m. ivi 1743—7, 9, 577.
 Pregliasco Giacomo—architetto—277.
 Prestreau—cant.—443.
 Priori Antonio—cant.—237.
 Priori Vincenzo—cant.—255.
 Protà Gabriele—comp., n. Napoli 1754, m. ivi 1843—142, 356.
 Protà Giovanni—comp.—90, 102, 156.
 Provenzale Anna—cant.—127.
 Provenzale Francesco—comp., n. 1610 circa—576.
 Prudenza Antonio—cant., n. Masserano in Piemonte 1826—331, 397, 399.
 Prunetti M. Angelo—poeta—226, 356.
 Pucci Domenico—patr. napol.—555.
 Puccitta Vincenzo—comp.—152.
 Pugnani Gaetano—comp., n. Torino 1727, m. ivi 1803—250.
 Pugnetti Giuseppe—cant.—243, 245.
 Pulli Pietro—comp.—48.
 Puzone Giuseppe—comp., n. Napoli 1821—194, 322, 390, 394.

Q

- Quadri—cant.—171, 173.
 Quattromani—poeta—206.
 Quercia Federico—poeta—394, 396, 410, 598.

Quercioli Fortunata—cant.—229, 463, 563.
 Quintani—cant.—223.
 Quintilli Leoni—cant.—339.
 Quintina Marino—cant.—431.

R

Raaff Antonio—cant.—237, 239.
 Raffaele—cant.—303, 305, 381.
 Rafinesque (signora)—cant.—189, 191.
 Ragazzoni Orsola—cant.—87.
 Raimbaux (signora)—cant.—301, 379.
 Raimondi Caterina—cant.—253.
 Raimondi Nobiglionni (signora)—cant.—437, 439.
 Raimondi Pietro—comp., n. Roma 1786, m. ivi 1853—xix, 97, 164, 170, 172,
 176, 182, 184, 190, 192, 268, 280, 286, 288, 292, 300, 304, 366, 372, 374,
 378, 382, 384.
 Rambur (signora)—cant.—323.
 Ramoni (signora)—cant.—221.
 Ramori—cant.—199.
 Ranaldi Maria—cant.—121.
 Ranaudo Isabella—cant.—121.
 Ranaudo Saverio—cant.—161, 163, 165, 177, 183, 189, 191, 193.
 Ranfagna—cant.—99, 273, 365, 367.
 Ranieri Elisabetta—cant.—245.
 Rapaccioli Giovanni—cant.—11, 13, 15.
 Razzani Antonio—cant.—357, 359, 567.
 Rebussini (signora)—cant.—201, 203, 205.
 Recchezza Nicola—cant.—39, 41.
 Recupito Giuseppe—cant.—93, 261, 359.
 Recupito Marianna—cant.—151, 153.
 Regoli (signora)—cant.—175.
 Regoli Giov. Francesco—cant.—49, 173, 175, 301, 379.
 Reina Carlo—cant.—239, 299, 301, 303, 309, 311, 313, 379, 385, 387.
 Rellstab Luigi—crit.—342.
 Remini Anna—cant.—137.
 Remorini—cant.—105, 185, 207, 209, 211, 213, 215, 277, 279.
 Renaldi—cant.—411, 427.
 Renano—cant.—217.
 Renda Alessandro—cant.—49, 51, 59, 115, 117, 119, 121, 483, 515.
 Repetto-Suardi Elvira—cant.—401.
 Resse Celeste—cant.—21, 23, 25.
 Revalden—cant.—299, 301, 305, 307, 309, 381, 385, 387.
 Revedi Carlo—cant.—137, 139.
 Riario Sforza Giovanni—duca—603.
 Rubaldi Ang. Caterina—cant.—237.
 Ribera Stefano—poeta—396.
 Ricci—cant.—529.
 Ricci (signora)—cant.—293, 295, 297, 299, 301, 343, 375, 379.
 Ricci Agata—cant.—57, 119.
 Ricci Angelo M.—poeta—269, 274, 368.
 Ricci Antonio—cant.—75.
 Ricci Emma Greco—dilett.—473.
 Ricci Federico—comp., n. Napoli 1809, m. Conegliano 1877—216, 322, 382,
 386, 523.

- Ricci Luigi—comp., n. Napoli 1808, m. Praga 1859—xx, 174, 176, 178, 212, 218, 378, 380, 382, 386, 388, 392, 522.
- Ricci Maddalena—cant.—29, 49, 113.
- Ricci Pietro—cant.—351, 357.
- Ricci Torquato—cant.—11.
- Ricciardi—edit.—xxi.
- Riccio Benedetto—comp.—36.
- Riccio Giacomo—cant.—29, 31, 57.
- Riccio Tommaso—cant.—153, 155, 157.
- Riccioni Barbara—cant.—7.
- Ricciotti Michele—cant.—145.
- Ricciuti Luigi—poeta—180, 374, 376.
- Richelmi (signora)—cant.—147.
- Ricupito Giuseppe—cant.—147.
- Righetti Francesco—poeta—364.
- Righi—cant.—209.
- Rindi Ruggiero—poeta—422.
- Rispetto Pasquale—comp.—426, 506, 570, 572.
- Rispo Carlo—comp.—222.
- Rispoli Salvatore—comp., n. Napoli 1745 o 1736—75, 350.
- Ristorini Antonio—cant.—35, 467.
- Riva (signora)—cant.—173, 375.
- Rivoli Giuseppe—comico—503, 571.
- Rizzati—cant.—223, 225.
- Rizzato (signora)—cant.—187, 307.
- Rizzi Teresa—cant.—75.
- Rizzi Vittoria—cant.—7, 9.
- Rizzoli Gabriella—cant.—73.
- Rizzoli Giacomo—cant.—73.
- Roberti Giambattista—cant.—13.
- Roberto Costantino—comp.—44, 45, 46, 112, 588, 589.
- Robuschi Ferdinando—comp., n. Colorno 1765—254.
- Rocca Luigi—cant.—511.
- Rocchi (signora)—cant.—453.
- Rocco Emanuele—letter.—iv.
- Rodinò di Miglione Domenico—patr. napol.—603.
- Rojentroph Fortunato—comp., n. Napoli 1812—188, 194, 202, 216, 222, 388.
- Roesi—cant.—315.
- Röesler Alessandro—cant.—263, 265.
- Roll P. G.—comp.—368.
- Romanelli Luigi—poeta—268, 292.
- Romanelli Vincenzo—cant.—567.
- Romani Costanza—cant.—59.
- Romani Felice—poeta—64, 188, 218, 224, 272, 276, 280, 288, 290, 294, 296, 298, 300, 302, 304, 316, 320, 324, 372, 378, 380, 386, 388, 394, 398, 414, 596.
- Romaniello Antonio—cant.—29.
- Romaniello Giovanni—cant.—41, 43, 49, 51, 111, 113.
- Romano Fortunata—cant.—45, 47, 111, 112.
- Romberg Andrea—music. comp., n. Vechte 1767—474.
- Romitz Lucia—cant.—163.
- Roncaglia Francesco—cant.—249, 251, 255, 257, 261, 263.
- Ronchetti Elisabetta—cant.—51, 113, 115.
- Ronchetti Giovanna—cant.—121.
- Ronchetti Giulia—cant.—89, 91, 95, 97.
- Ronconi Sebastiano—cant.—303, 305, 381.
- Rondinella—cant.—527.

- Ronzani Giovanni—cant.—483.
 Ronzi de Begnis Giuseppina—cant.—xx, 101, 103, 273, 299, 303, 305, 307.
 Ropi Giuseppe—cant.—137.
 Roppa—cant.—325.
 Rosa Cristina—cant.—143.
 Rossano (signora)—cant.—403.
 Rosselli Agrippiao—cant.—519.
 Rossetti Gabriele—poeta—265.
 Rossi (signora)—comica—573.
 Rossi Argangelo—cant.—437, 439, 529.
 Rossi C. Lanfranca—poeta—350.
 Rossi Candida—cant.—35.
 Rossi Cesare—music. comp., n. Napoli 1842—402, 436.
 Rossi di Luggo Rachele—cant.—473.
 Rossi Elvira—cant.—475.
 Rossi Emilia—cant.—431.
 Rossi Filippo—cant.—35.
 Rossi Gaetano—poeta—102, 162, 196, 270, 274, 278, 284, 286, 292, 298, 300, 304, 306, 310, 312, 314, 376, 378, 382, 386.
 Rossi Galli—cant.—339.
 Rossi Galliano—cant.—181, 183.
 Rossi Gennaro—cant.—403, 473.
 Rossi Giuseppe—poeta—38.
 Rossi Lauro—comp., n. Macerata 1812—xvii, 180, 182, 202, 204, 206, 302, 316, 394, 414.
 Rossi Luigi—cant.—399.
 Rossi Matilde—cant.—471.
 Rossi Pietro—cant.—387.
 Rossi Rosalina—cant.—31, 117, 119, 121.
 Rossi Teodoro—comico—573.
 Rossi Teofilo—cant.—181, 201, 303, 307, 309, 311, 313, 315, 317, 319, 321, 327, 329, 331, 333, 335, 381, 383, 385, 387, 389, 391, 393, 395, 419.
 Rossi Teresa Laora—cant.—479.
 Rossini Andrea—poeta—10.
 Rossini Gioacchino—comp. n. Pesaro 1792, m. Passy (Parigi) 1869—xii, xvii, 100, 102, 164, 274, 278, 280, 282, 284, 285, 286, 288, 294, 296, 300, 308, 322, 368, 370, 372, 384, 470, 523, 596.
 Rota Giuseppe—coreografo—598.
 Rotellini Luigi—cant.—523, 527.
 Rotrou Marcello—scritt.—16.
 Rotti Enrico—cant.—499.
 Rovedini Carlo—cant.—349, 351.
 Rovilli Norata—cant.—463.
 Rovito Giuseppe—poeta—406.
 Rozzi Vincenzo—cant.—155.
 Rubinacci Agnello—poeta—514.
 Rubinacci Antonia—cant.—245.
 Rubinacci Antonio—cant.—245, 247.
 Ribinelli Giovanni—cant.—245, 247, 251.
 Rubini Elisabetta—cant.—251.
 Rubini Francesco—poeta—204, 388, 598.
 Rubini Giov. Battista—cant., m. Romano (Bergamo) 1854—ix, xii, 101, 108, 105, 281, 283, 285, 287, 291, 293, 295, 360, 371, 373, 375.
 Rubini-Sealisi Fanny—cant.—343, 401, 403, 475, 559.
 Ruffo di Spinora Ferdinando—patr. napol.—603.

- Ruggi Francesco—comp., n. Napoli 1767, m. ivi 1845—88, 151, 220, 224, 356, 358, 418, 426, 430, 432.
 Ruggiero—cant.—197, 199, 309, 387, 523.
 Ruggiero Antonioli—cant.—217.
 Ruggiero Clementina—cant.—83, 179, 181.
 Ruggiero Filippo—cant.—529.
 Ruggiero Nicola—cant.—511.
 Ruitz Gargia—cant.—195, 301.
 Russo Galeota—cant—443, 471.
 Russo Parthenio—poeta—4, 582.
 Russo-Pepe (signora)—cant.—173, 199.
 Russo Petronia—cant.—113.
 Russo Raffaele—comp.—100.
 Rust Giacomo—comp.—348.
 Ruta Gilda—dilett.—473.
 Ruta Michele—stor. comp., n. Caserta 1827—398, 400, 402.
 Rutini Giov. Marco—comp., m. Firenze 1797—244.

S

- Sabatini Gabriele—cant.—437, 563.
 Sabatini Sebastiano—cant.—563.
 Sabina Chiara—cant.—125.
 Sabina Saveria—cant.—125.
 Saccenti Carlo—comp.—276, 597.
 Sacchero Giacomo—poeta—314.
 Sacchetti—scenografo—277.
 Sacchi (signora)—cant.—381, 383.
 Sacchini Antonio—comp., n. Pozzuoli 1734, m. Parigi 1786—60, 62, 64, 124, 136, 238, 250, 514.
 Sacchini Giacomo—poeta—322.
 Sacconi—cant.—103.
 Saddumene Bernardo—poeta—20, 25, 28, 40, 44, 46, 48, 60, 62, 108, 110, 587, 597.
 Saini Domenico—cant.—261, 263, 361.
 Saint-Georges Ippolito—marchese, poeta—442.
 Sainz Luisa—cant.—467.
 Sala Nicola—teor. comp., n. presso Benevento 1701, m. Napoli 1800—240.
 Sala Santo—cant.—359.
 Saladino Pietro—poeta—186, 188, 300, 302, 597.
 Salandri (signora)—cant.—323.
 Salfi Abate—poeta—80.
 Salieri Antonio—comp., n. Legnano 1570, m. Vienna 1825—138.
 Sallustio—cant.—229.
 Salomè P. Paolo—comp.—xx, 400, 470, 603.
 Salomone—cant.—529.
 Salvadori—cant.—293, 375, 377.
 Salvagnini Margherita—cant—11, 13, 35.
 Salvai Maddalena—cant.—23.
 Salvati Andrea—cant.—149, 163, 213, 361, 449, 459.
 Salvati Francesco—cant.—515.
 Salvati Raffaele—cant.—161, 163, 165, 197, 207, 217, 221, 223.
 Salvetti—cant.—179, 181, 191, 299, 315, 319, 379, 381, 383, 385, 387, 389, 391, 393, 395, 397.
 Salvetti Francesco—poeta—396.

- Salvetti Manzi (signera)—cant.—191, 303, 305, 307, 309, 311, 313, 315, 317.
 319, 321, 323, 325, 327, 329, 379, 381, 385, 387, 389, 391, 393, 395, 397.
 Salvi—cant.—191, 193, 217, 297, 309, 381, 383, 385, 529.
 Salvi Antonio—poeta—16.
 Salvioni Abate—poeta—252.
 Salvoni Michele—comp.—296.
 Sambati Pietro—cant.—147, 149, 159, 161, 263.
 Sampieri Michele—comp.—284.
 Sandini Francesco Cuzzoni—cant.—25.
 Sandori Francesco—cant.—7.
 Sandori-Liperani Maddalena—cant.—139.
 Sandri Francesco—cant.—7, 9, 577.
 Sanfelice Ferdinando—patr. napol.—555.
 Sangermano Luigi—comp.—338, 340.
 Sanires—cant.—411.
 Sanquirico—cant.—385.
 Sansone Michele—comp.—398.
 Santange (signora)—cant.—379, 381.
 Santelia Francesco—cant.—141, 143, 361.
 Santelia Leonilda—comica—571.
 Santelia Vincenzo—comico—503, 571.
 Santi Amedeo—poeta—248.
 Santi Pietro—cant.—241, 243, 245, 247.
 Santò (signora)—comica—421.
 Santolini—cant.—299.
 Santolini (signora)—cant.—297, 299, 379.
 Sanz (signora)—cant.—341.
 Sapienza Antonio—comp., n. Pietroburgo 1794—280, 288, 374.
 Sapia Giuseppe—poeta—194, 304.
 Saracino Giuseppe—cant.—65.
 Saracini Tommaso—cant.—13, 15.
 Sarcone Michele—poeta—578.
 Sarmiento Salvatore—comp., n. Palermo 1817, m. 1899—196, 306, 314, 384, 388.
 Sarno Vincenzo—cant.—257.
 Sarolta (signora)—cant.—333, 335.
 Sarra Franc. Saverio—cant.—515.
 Sarracino Francesco—cant.—65.
 Sarri o Sarro Domenico—comp., n. Trani 1678—6, 11, 16, 18, 22, 34, 36, 38,
 48, 50, 112.
 Sarria Errico—comp., n. Napoli 1836—ix, 218, 230, 398, 402, 452.
 Sarti Anna—cant.—13.
 Sarti Domenico—cant.—7, 577.
 Sarti Giuseppe—comp., n. Faenza 1729, m. Berlino 1802—136, 140, 250, 254, 348.
 Sarti Raffaele—cant.—167, 169, 171.
 Sartoccio Antonio—comp.—4, 6, 478.
 Sartorio Andrea—comp.—148.
 Sassano Matteo—cant.—7.
 Sassi Barbara—cant.—71.
 Sassi Chiara—cant.—15.
 Sassi Palmira—cant.—69, 71.
 Sassois Teresa—cant.—143, 145.
 Sassone—cant.—175.
 Sata Anna—cant.—81, 83.
 Satiro Rosa—cant.—73, 75, 137, 139, 349.
 Saurel—cant.—339.
 Saurel (signora)—cant.—341.

- Sauri Domenico—comp.—589.
 Savastano Nicola—cant.—29, 31, 55, 121.
 Savi Luigi—comp.—388.
 Savoia Giuseppe—cant.—227, 229, 231, 491.
 Savoia Paolo—comp., n. Gerace 1820—218.
 Savoia Pasquale—cant.—205, 207, 211, 213, 215, 217, 223, 227, 229, 401, 417, 431, 453, 455, 491.
 Savoldelli Angelo—cant.—563.
 Sbarra Francesco—poeta—4, 576, 582.
 Sbiocca Vincenzo—cant.—139, 141.
 Sbolgi Iubal—comp.—332.
 Scaglione—cant.—229.
 Scalese—cant.—xix, 399.
 Scalinger Emilia—cant.—473.
 Scalvini Enrico—poeta—342.
 Scalzi Carlo—cant.—23, 25.
 Scalzi Carolina—cant.—23.
 Scalzi Filippo—cant.—143.
 Scandelberg Giovanni Castriota—marchese—603.
 Scannapieco Gabriele—cant.—225.
 Scarani Caterina—cant.—479.
 Scarano Oronzio—comp.—226, 230.
 Scarlato Tommaso—cant.—11, 29, 37.
 Scarlatti Alessandro—comp., n. Trapani (Sicilia) 1649 o 1659, m. Napoli 1725—m, 4, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 24, 40, 478, 480, 482, 576, 582, 586.
 Scarlatti Domenico—comp., n. Napoli 1683, m. 1757—10, 16.
 Scarlatti Pietro—organ.—xxi, 22.
 Scarola Dom. Antonio—poeta—482.
 Scarola Francesco—architetto—viii.
 Scartabella Nunziata—cant.—57.
 Scelzo Raffaele—comico—419, 421, 423, 503.
 Scherillo Michele—avv. crit.—581, 583, 588, 594, 595.
 Schiano Maria—comica—503, 571.
 Schiausky—cant.—309.
 Schiavi (signora)—cant.—331.
 Schiller Federico—poeta—474.
 Schinarri (signora)—cant.—201.
 Schinotti G. Battista—cant.—81, 133.
 Schinotti Marianna—cant.—131.
 Schira (signora)—cant.—291.
 Schira Michele—cant.—143, 145, 357.
 Schirola (signora)—cant.—385.
 Schirola Bartolomeo—cant.—75, 77.
 Schmdt Giovanni—poeta—xxiii, 262, 264, 368, 270, 272, 274, 278, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 302, 310, 312, 366, 368, 372, 376, 378, 380, 592.
 Schop Francesco—poeta—478.
 Schuster Giuseppe—comp., n. Dresda 1748, m. ivi 1812—244, 246.
 Sciambran Gaetano—cant.—361.
 Sciantitico Amaranio—poeta—34.
 Scimati Vincenzo—dilett.—535.
 Sciorato Maurizio—comp.—542.
 Sciorillo Giuseppe—dilett.—539.
 Scipione Domenico—cant.—109, 127.
 Sciroli Gregorio—comp.—30, 54, 58, 60, 120, 236.
 Sciulz Francesco—cant.—137.

- Selocchi Bernardo—cant.—515.
 Scopa—cant.—113.
 Scotti Nicola—cant.—561.
 Scotti Pamela—cant.—331, 569.
 Scotti Teresa—cant.—235.
 Scovelli Gaetano—cant.—247.
 Scribe Eugenio—poeta—296, 328, 334, 336, 338, 436.
 Scribe Tommaso—poeta—442.
 Scrofani Saverio—poeta—268.
 Sebastiani Ernesto—comp., n. Napoli 1843—226, 430.
 Sebastiani Luigi—music.—xviii.
 Securo Francesco—architetto—xiv.
 Sedlacek (signora)—cant.—293, 295, 297, 377.
 Selli Prospero—comp.—308.
 Sellito Teresa—cant.—37.
 Sellitti Giuseppina—cant.—473.
 Sellitto Giacomo—comp.—538.
 Sellitto Giuseppe—comp.—48, 110.
 Selva—cant.—221, 323, 325.
 Senesi—cant.—105.
 Serazzi Enrico—cant.—401, 467.
 Serena (signora)—comica—419.
 Sereni Luigi—cant.—355.
 Serino Nicola—poeta—480, 382.
 Sario—cant.—229.
 Serio Luigi—poeta—248, 583.
 Sernicola Carlo—poeta—250, 252, 254, 258, 356.
 Serra Cassano Francesco—marchese di Stredi—603.
 Serrao Paolo—comp. n. Filadelfia (Calabria) 1830 — xx, 338, 396, 398.
 Sersale Francesco—patr. napol.—603.
 Servadio Giacomo—comp.—494.
 Servole (signora)—cant.—173, 177.
 Sessi Marianna—cant., n. Roma 1776, m. Vienna 1846—267, 269, 291, 363.
 Sesta—cant.—219.
 Sesto Giov. Giuseppe—poeta—598.
 Settembrini Luigi—letter.—593, 595.
 Setti—cant.—305, 311.
 Siboni—cant.—369.
 Sica Sabatini—cant.—229, 231, 437, 439.
 Sicard (signora)—cant.—375.
 Sichara Antonio—cant.—355, 367.
 Siciliani Giovanni—cant.—473.
 Sicuro Giacomo—cant.—205.
 Sidoti Filippo—cant.—57.
 Siebs (signora)—cant.—337, 339.
 Siesto (signora)—comica—457.
 Siesto Gabriele—cant.—157, 189, 191.
 Siface—cant.—183, 185.
 Sigelli Errico—cant.—403.
 Signorelli Napoli Pietro—letter. music.—581, 583, 585, 587, 589, 590, 594.
 Signoretti Franc. Antonio—poeta—144, 146, 566.
 Silvani Francesco—poeta—15, 18.
 Silvani Orsola—cant.—97, 269, 271, 363, 365.
 Silvestri—cant.—343.
 Silvestri (signora)—cant.—163, 165, 201, 213, 281.
 Simi Nunziata—cant.—65, 67.

- Simonetti Barbara—cant.—119.
 Simoni Giuseppe—cant.—255.
 Sinagra Raffaele—cant.—563.
 Singer Teresina—cant.—543.
 Sinaibaldo Giacomo—poeta—4.
 Siraudin—poeta—226.
 Sirchia—cant.—335.
 Siri Camillo—comp.—xix.
 Siri Giacomo—comp.—252.
 Siri Luigi—comp., n. Napoli 1870—201, 386.
 Sirleti Luigi—cant.—95.
 Skelding Rosa—cant.—403.
 Skokoff Pietro—comp.—252.
 Smareghia—comp.—438.
 Smith (signora)—cant.—531.
 Sogner Pasquale—comp. poeta—xxii, 166, 182, 372.
 Sole Nicola—poeta—332.
 Solera Temistocle—poeta—318, 320, 322, 326.
 Soli M. Anna—comica—503.
 Soliva Carlo—comp., n. Casalmoferrato 1792, n. Parigi 1858—276.
 Somma Carlotta—cant.—361.
 Sorace Caterina—cant.—349.
 Sorgente Carlo—architetto—xvi.
 Sorosini Benedetta—cant.—527.
 Sorrentino Lucia—cant.—65.
 Souvestre Augusto—cant.—401, 437, 547.
 Spada Franc. Paolo—comp.—208.
 Spadaccini (signora)—cant.—305, 307.
 Spadetta Almerindo—poeta—iv, 202, 206, 208, 210, 214, 218, 220, 222, 224,
 226, 392, 394, 396, 418, 430, 432, 452, 454, 490, 562, 598.
 Spadolini—cant.—103.
 Spagni—cant.—171, 173, 175.
 Spagnuoli Clementina—cant.—237.
 Spanora Francesco—cant.—103, 155, 157, 181, 269, 363.
 Sparalik—cant.—185, 193, 195, 301, 303, 305.
 Sparano Francesco—cant.—99, 107, 193, 414, 421.
 Sparano Panfilo—cant.—61, 287.
 Spaventi Margherita—cant.—59.
 Speciali Gerlando—cant.—239, 341.
 Speck Salvi (signora)—cant.—307, 309, 311.
 Spelta Giovannina—comica—423.
 Speranza Elisabetta—cant.—301, 361.
 Speranza Franc. Antonio—comp., n. Mantova 1811, n. Milano 1850—140.
 Speranza Giovanni—comp.—204, 387, 392.
 Speranza Giuseppe—poeta—528.
 Sperindeo Giuseppe—comico—427.
 Spezia Maria—cant., n. Verona 1834—335.
 Spinelli Nicola—comp.—530.
 Spina Antonio—cant.—29, 113.
 Spinsi Maddalena—cant.—73, 127, 133, 135.
 Spiriti Giuseppe—cant.—359, 361, 369.
 Spontini Gaspare—comp., n. Maiolati (Jesi) 1774, n. ivi 1851—268, 272, 278,
 282, 597.
 Squillace Celidea—cant.—81, 133, 243.
 Squillace Gaetano—cant.—355.
 Squillace Rosa—cant.—67, 69.

- Stabile Barbara—cant.—23.
 Stabile Biagio—cant.—41.
 Stabile Francesco—comp.—304, 522.
 Staffè Giuseppe—comp., m. Napoli 1877—206, 294, 298, 308, 324, 382, 542.
 Staggi (signora)—cant.—223, 227, 491.
 Stampacchio Tommaso—cant.—67.
 Stampiglio Silvio—poeta—10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 34, 582.
 Starace Angelica—cant.—91, 97, 147.
 Starace del Meglio Maria—cant.—141.
 Starace Federico—poeta—212.
 Starace Pietro—poeta—222.
 Starace Vincenzo—comp.—222.
 Statella Errico—conte—603.
 Statella Giulia—cant.—473.
 Statella Giuseppe—conte—475.
 Stayman Anna—cant.—155, 157.
 Stefani—cant.—329.
 Steffanone (signora)—cant.—333, 335.
 Steiner—cant.—531.
 Stella Federico—comico—423.
 Stella L. Cassini—cant.—79.
 Stempel Teresa—cant.—341, 473.
 Stendardo Francesco—crit.—599.
 Sterbini—cant.—341.
 Sterkel Giov. Francesco—comp.—248.
 Sticcotti Orsola—cant.—13, 15.
 Stigelli Giorgio (Stiegelitz)—cant., m. Monza 1868—337.
 Stille Frantz—decoratore—277.
 Stingo Enrico—cant.—531.
 Stolz Teresa—cant.—341.
 Storni Elena—cant.—39.
 Storni Lucrezia—cant.—11.
 Storti—cant.—399.
 Strada M. Anna—cant.—21, 23.
 Strauss Giovanni—comp., n. Vienna 1825—228, 230.
 Stubel Lori—cant.—565.
 Stuck Giov. Battista—comp.—9.
 Suiler—cant.—527.
 Suppé Francesco—comp., n. Spalatro 1820—498, 564.

T

- T**acchinardi Nicola—cant., m. Firenze 1859—289.
 Tacchinardi-Persiani Fanny—cant., n. Roma 1812—301, 303, 381, 383.
 Tadolini Eugenia—cant., n. Forlì 1809—313, 315, 317, 319, 321, 323, 325, 391.
 Tagliaferri Gabriela—cant.—73.
 Tagliavini Rosa—cant.—235, 237.
 Taglioni Erminia—cant.—385, 401.
 Taglioni Ferdinando—comp.—386, 388.
 Taglioni Maria—cant.—195, 197, 199, 315, 385, 389.
 Taime—poeta—466.
 Talamo—cant.—523, 527.
 Tamberlani Angela—comica—419, 421, 427, 573.
 Tamberlani Pasquale—comico—419, 421, 423.
 Tamberlani Rosalia—comica—419, 421.

- Tamberlick Enrico—cant., n. Roma 1820—311, 313, 315, 389, 391.
 Tamburlini Angelo—cant.—559.
 Tamburini Antonio—cant., n. Faenza 1800—163, 165, 295, 297, 299, 301, 341, 377, 379, 407.
 Tamburrini Gioia—cant.—377.
 Tamburrini G. Battista—cant.—13.
 Tampier—cant.—181, 183, 185.
 Tani Antonio—cant.—51.
 Tarantini Leopoldo—letter.—196, 306, 308, 312, 314, 318, 334, 384, 386, 390, 398, 598.
 Tarantini Pasquale—comp.—68, 198, 200.
 Tarchi Angelo—comp., n. Napoli 1760, m. Parigi 1814—80, 132, 134, 252, 518.
 Tarnassi Gaetano—cant.—243.
 Tarquini Vittoria, detta la Bombacia—cant.—7.
 Tarquinio Moisè—cant.—265.
 Tartafieri (signora)—cant.—397.
 Tartaglione Giulio—comp.—214, 396.
 Tasca Luigi—cant.—81, 353, 355.
 Tassini Caterina—cant.—95, 363.
 Tassini Giuseppe—cant.—263, 265, 267, 361.
 Tassia—patr. napol.—577.
 Tati (signora)—cant.—337, 341.
 Tauro—cant.—179, 181, 193, 205, 299, 301, 335, 374, 383, 385, 387, 391.
 Tauro Nicola—poeta—392, 414, 416, 452.
 Taus Domenica—cant.—53.
 Tavernier Amedeo—comp.—418.
 Tavola (signora)—cant.—183, 185, 187, 189, 191.
 Tearelli Geronima—cant.—113.
 Tedeschi Caterina—cant.—117, 119.
 Tedeschi Giovanni, detto Amadori—cant.—235.
 Tedesco (signora)—cant.—329, 331.
 Tei—cant.—317.
 Tempesti Domenico—cant.—11, 13, 15, 35.
 Tenducci Ferdinando—cant.—335, 237, 243, 245.
 Tepericco—cant.—175, 181, 183, 195, 215, 217, 221.
 Teperino Emilia—cant.—223, 227, 431, 433, 449.
 Teperino Gennaro—cant.—221, 227, 419, 453, 455.
 Teperino Irma—cant.—453.
 Terissi Marianna—cant.—123.
 Terlizzi (signora)—cant.—503.
 Terracciani Angela—cant.—65, 69, 71, 127, 129, 131, 283, 307, 371, 383, 385.
 Terracciano Francesco—comp.—406.
 Terranova Giovanni—comp.—396.
 Tesi-Tramontini Vittoria—cant.—vii.
 Tessada—cant.—467.
 Tessier Eugenia—cant.—563.
 Testa—cant.—203, 205, 207.
 Testada—cant.—403.
 Testi Caterina—cant.—41.
 Teüber Elisabetta—cant.—239, 241, 245.
 Thomas Ambrogio—comp.—436.
 Thys Paulino—comp.—444.
 Tibaldi Giuseppe—cant.—237, 249, 243, 245.
 Tibaldi M. Maddalena—cant.—39.
 Tibaldi Pietro—cant.—241.
 Tiberini Mario—cant.—333, 335, 339.

- Tiby Angelo—poeta—222.
 Tito Carlo—principe—245.
 Todi Luigia—cant.—259, 261.
 Todisco Caterina—cant.—29.
 Todran Pietro—cant.—159.
 Tofano Nicola—dramm.—xviii.
 Toldi (signora)—cant.—193, 299, 301, 307, 379, 383.
 Toledo—music.—527.
 Tolve Francesco—cant.—25, 109, 235.
 Tomacelli—duca della Torre—603.
 Tomasina Clementina—cant.—137.
 Tombesi—cant.—221.
 Tomeo—cant.—193, 195.
 Tomeoli Irene—cant.—351, 353, 355.
 Tomiati Elena—cant.—87, 89.
 Tommasi Ferdinando—poeta comp.—328.
 Tommasi Giacomo—comico—427.
 Tondi—comp.—534.
 Tonarelli Lorenzo—cant.—241.
 Tooly Luigi—cant.—499.
 Torelli Francesco—cant.—63, 65, 121, 123.
 Torelli Vincenzo—letter.—296, 598.
 Tori Caterina—cant.—127.
 Tori Teresa—cant.—127.
 Toro Francesco—cant.—39, 539.
 Torrigiani Pietro—comp. scritt., n. Parma 1810 circa—318, 388.
 Tortoli Francesco—coreografo—277.
 Tortoni Guglielmina—cant.—83, 357.
 Toscani Ser.—cant.—437.
 Toschi Giovanni—cant.—239.
 Toselli Antonia—cant.—481.
 Tosi Adelaide—cant.—289, 291, 293, 295, 297, 375, 377.
 Tosi Nicola—cant.—157, 297.
 Tota—cant.—377.
 Toti Carolina—cant.—95.
 Tottola Andrea Leone—poeta—xxiii, 93, 100, 102, 104, 150, 152, 154, 156, 158, 160, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 176, 178, 180, 262, 272, 274, 280, 282, 284, 286, 288, 290, 292, 294, 296, 366, 368, 372, 374, 376, 378, 386, 414, 522, 596.
 Tovagliari—comico—423.
 Tozzi Giovanna—cant.—235.
 Tozzi Maria Bianca—cant.—241.
 Trabalza Celeste—cant.—75, 79, 133, 135, 253, 349.
 Trabalza Giuseppe—cant.—73, 75, 77, 79, 83, 141, 161, 251, 253, 257, 355, 357, 361, 511.
 Trabalza Lucia—cant.—95, 139, 253, 347.
 Trabucco Anna—cant.—57.
 Traetta Tommaso—comp., n. Bitonto 1727, m. Venezia 1779—60, 121, 122, 235.
 Tramezzani Diomiro—cant.—263, 361.
 Trapani Rosa—cant.—467.
 Trappoli Maria—cant.—133, 135.
 Traversari Antonio—comp.—196, 396.
 Traverso Pasquale—comp.—224.
 Trebbi Olimpia—cant.—401, 437, 439.
 Treni—cant.—307.
 Trento Vittorio—comp.—104, 150, 262.
 Treves Ebe—cant.—231.

- Tricario Giuseppe—comp.—4.
 Tricci (signora)—cant.—333.
 Trifari Raffaele—scenografo—277.
 Trincherà Pietro—poeta—viii, xxi, 28, 30, 53, 54, 56, 58, 112, 114, 116, 118, 120, 121, 514, 587, 589, 590, 593, 594, 597.
 Trisolini Giovanni—impres.—xv.
 Tritto Domenico—comp.—278, 368.
 Tritto Giacomo—comp., n. Altamura 1735, m. Napoli 1824—74, 75, 76, 78, 132, 134, 136, 140, 142, 148, 250, 258, 260, 262, 264, 268, 350, 354, 358, 484.
 Troccoli Michelangelo—architetto—555.
 Trombetta Felice—cant.—229.
 Trotta—cant.—205, 207.
 Trotta Giovanni—comico—419, 421.
 Troylo—comp.—734.
 Trudi Alessandro—poeta—392, 398.
 Tucci (signora)—cant.—193, 195, 205, 207, 229, 323, 503.
 Tucci Nicola—cant.—197, 199, 201, 261, 309, 317, 431, 567.
 Tullio Fr. Antonio—poeta—28, 36, 38, 40, 42, 44, 108, 110, 585, 586.
 Turchiarolo—impres.—527.
 Turcotti M. Giustina—cant.—23, 25.
 Turella Gio. Battista—cant.—237.

U

- Uccelli Carolina—comp.—382.
 Ugher (signora)—cant.—293, 301, 375, 377, 383.
 Usiglio Emilio—comp., n. Parma 1841—400, 402, 436.

V

- Vacca Antonio—cant.—13.
 Vaccai Nicola—comp., n. Tolentino 1791, m. Milano 1849—160, 290, 294, 480.
 Vaccaro Dom. Antonio—architetto—ix.
 Vaez Gustavo—poeta—472.
 Vagnozzi Egisto—comp.—380.
 Valburgo Ida—cant.—229.
 Valdman (signora)—cant.—339, 341.
 Valente Arturo—cant.—529, 531.
 Valente Giovanni—comp.—202, 204, 206, 220, 222, 418, 420, 422, 502.
 Valentini—cant.—213, 215, 217.
 Valentini (signora)—cant.—195.
 Valentini Carlo—comp., n. Lucca 1798, m. ivi 1853—170, 180, 204, 376.
 Valentini M. Angelo—comp.—56, 235.
 Valentini Raffaele—poeta—294.
 Valentino (signora)—cant.—453.
 Valenza Achille—comp.—214, 220, 222.
 Valeri Anna—cant.—61, 123.
 Valeri Geltrude—cant.—61, 121.
 Valle Maddalena—cant.—237.
 Vallée Fr. Antonio—cant.—261.
 Valletta Gaetano—cant.—23.
 Valunio Giuseppe—cant.—349.
 Vanden Enrico—cant.—443, 463.
 Vannella Giuseppe—cant.—141, 143.

- Vannelli—cant.—407.
 Vannina Francesca—cant.—9.
 Varani Francesco—cant.—401.
 Varesi—cant.—321, 323, 325.
 Variotti Mattia—cant.—25.
 Varriale Antonio—comico—423, 427.
 Vasquez—cant.—207.
 Vasseur—comp.—442, 466.
 Vecchi—cant.—339.
 Vecchi Orazio—comp., n. Modena nella prima metà del XVI sec., m. ivi 1605
 — 584.
 Vecchione—cant.—437.
 Vedoia Girolamo—cant.—349, 353.
 Velardi Ettore—dilett.—535.
 Velardi Tommasina—cant.—57, 121.
 Vellutti Giambattista—cant., n. Monterone nella Marca d'Ancona 1781, m. San
 Bruscon presso il fiume Brenta 1861—263, 265, 267, 361.
 Vendemmia—cant.—225.
 Venditti (signora)—cant.—571.
 Veneto Patrizio—poeta—4.
 Veneziani Giovanni—comp.—38.
 Venier—cant.—167, 169.
 Ventura Giuseppe—comp.—118.
 Vercolini (signora)—cant.—339.
 Verde—dilett.—527.
 Verde Andrea—cant.—144.
 Verdi Giuseppe—comp., n. Roncole presso Busseto (Parma) 1818 — 214, 222,
 224, 310, 316, 318, 320, 322, 326, 328, 330, 332, 338, 340, 392, 568, 597.
 Vergè Antonia—cant.—161, 163.
 Vergè Battista—cant.—161, 163.
 Vergè Felice—cant.—91, 149, 263, 361.
 Verni Andrea—cant.—97, 269, 271, 363, 365.
 Verni Antonia—cant.—271, 363, 365.
 Vespoli Luigi—comp., n. Avellino 1834 — 398, 520.
 Vestri Violante—cant.—117.
 Vettimberg Lamberto—cant.—511.
 Viarana Giuditta—cant.—349.
 Viceconte Ernesto—comp., n. Napoli 1836, m. ivi 1877—334, 340, 399, 529.
 Vicentelli—cant.—21, 23.
 Vico Diana—cant.—21, 23.
 Viganò Salvatore—coreografo—598.
 Viganone Giuseppe—music. cant., n. Bergamo 1754, m. ivi 1823—79, 95, 97,
 139, 353.
 Viganotti—cant.—401, 403.
 Vigliardi (signora)—cant.—203, 205, 207.
 Vigne Giovanni—cant.—121.
 Vignola Giuseppe—comp.—11, 12, 13, 24, 35, 36.
 Vigorita Carmine—cant.—61.
 Vigorita Fortunata—cant.—61.
 Villa—cant.—417.
 Villa Teresa—cant.—253.
 Villani—cant.—219, 339.
 Villani Antonio—poeta—116.
 Villani M. Ferdinando—poeta—360.
 Villanova—cant.—307, 583.
 Villanova Luigia—cant.—85, 87.

- Villarosa—poeta—xxii, xxiv.
 Vinacese Benedetto—comp.—10.
 Vinci Giuseppe—poeta—390.
 Vinci Leonardo—comp., n. Strongoli (Calabria) 1690, m. Napoli 1732—m, vii,
 18, 20, 22, 26, 28, 29, 40, 42, 45, 237, 482, 586.
 Vinci Marianna—cant.—355, 357, 359.
 Viola Giulia—cant.—239, 397, 499.
 Visconti Caterina—cant.—25.
 Visconti Giuseppe—poeta—502.
 Viscuso—comp.—423.
 Vita—cant.—203, 205.
 Vitale Francesco—cant.—19, 483.
 Vitali Augusti Giuseppina—cant.—341.
 Vitani Giuseppe—cant.—253.
 Vitelli—cant.—187.
 Vitomene Giovanni—cant.—135.
 Vittorio Emanuele—re d'Italia—xm.
 Viva Angelo—pittore—277.
 Volpini Barbara—cant.—349.
 Volpini Luigia—cant.—137, 139.
 Volpini Luisa—cant.—137, 141.

W

- Wagner G. Riccardo—comp., n. Leipsik 1813, m. Roma 1883—558.
 Walburga Maria Amalia—sposa di Carlo III—235.
 Walter—cant.—193, 297.
 Wanloo—poeta—228.
 Weber (signora)—cant.—333.
 Weber Carlo Maria—comp., n. Eutin 1786, m. Londra 1826—438.
 Weigl Giuseppe—comp., m. Vienna 1846—370.
 Wenzel Rosa—dilett.—471.
 Wilmont (signora)—cant.—201, 391.
 Winta—cant.—291.
 Winter—cant.—187, 189, 293, 295, 297, 299, 301, 303, 309, 311.
 Winter E. (signora)—dilett.—473.
 Winter Felice—cant.—xix, 235, 375, 371, 397.
 Winter Pietro—comp., n. Manheim 1754, m. Genova 1825—276.

Y

- Yocca Stefano—patr. napol.—471.

Z

- Zabelli Luigi—cant.—265, 267, 269, 363.
 Zacchi—cant.—399.
 Zacchinelli Maria—cant.—135.
 Zaccometti—cant.—372.
 Zacconi—cant.—303, 305.
 Zacconi (signora)—cant.—225, 305, 383.
 Zaffira Giuseppe—poeta—437.

- Zagnoli (signora)—cant.—203.
 Zampa Tommaso—poeta—416.
 Zamparelli Teresa—comica—427.
 Zampati Pietro—cant.—261.
 Zanardini Antonio—poeta—436.
 Zanetti Francesco—comp., n. Volterra nel XVIII sec.—386.
 Zani Margherita—cant.—483.
 Zannetti Felice—cant.—135.
 Zannetti Rosa—cant.—249.
 Zannoni Giuseppe—cant.—358.
 Zappucci (signora)—cant.—303, 305, 309, 381, 383.
 Zarlatti Nicola—cant.—71, 73.
 Zecca Michele—poeta—554.
 Zecchini (signora)—cant.—325, 395.
 Zelanda Federico—comp.—192.
 Zell—poeta—564.
 Zenni Palmira—cant.—563.
 Zeno Apostolo—poeta—4, 8, 10, 12, 14, 18, 20, 22, 34, 340, 582.
 Zenoni (signora)—cant.—399.
 Ziani Marc'Antonio—comp., n. Venezia nel XVII sec.—16.
 Ziani Margherita—cant.—19.
 Ziani P. Andrea—comp., n. Venezia nel XVII sec.—4.
 Zilioli—cant.—171, 173, 175, 375.
 Zingarelli Nicolò—comp., n. Napoli 1752, m. Torre del Greco 1837—xx, 248,
 258, 265, 266, 360, 362, 514.
 Zingarelli Riccardo—cant.—515.
 Zini Saverio—poeta—70, 72, 74, 82, 84, 86, 88, 92, 130, 134, 138, 140, 142, 146
 150, 154, 346, 348, 350, 352, 354, 550, 594, 596.
 Zito Irene—cant.—355.
 Zoboli—cant.—199, 201, 207, 209, 215, 217, 221, 223, 224.
 Zoboli Giovanni—comp., n. Napoli 1821—218, 220.
 Zolofranco Tommaso—cant.—261.
 Zucchelli—cant.—337.
 Zuccherini Teresa—cant.—81, 127, 133.
 Zucchi Antonio—cant.—399.
 Zucchi Francesco—cant.—431.
 Zuffi Giulia Francesca—cant.—479.

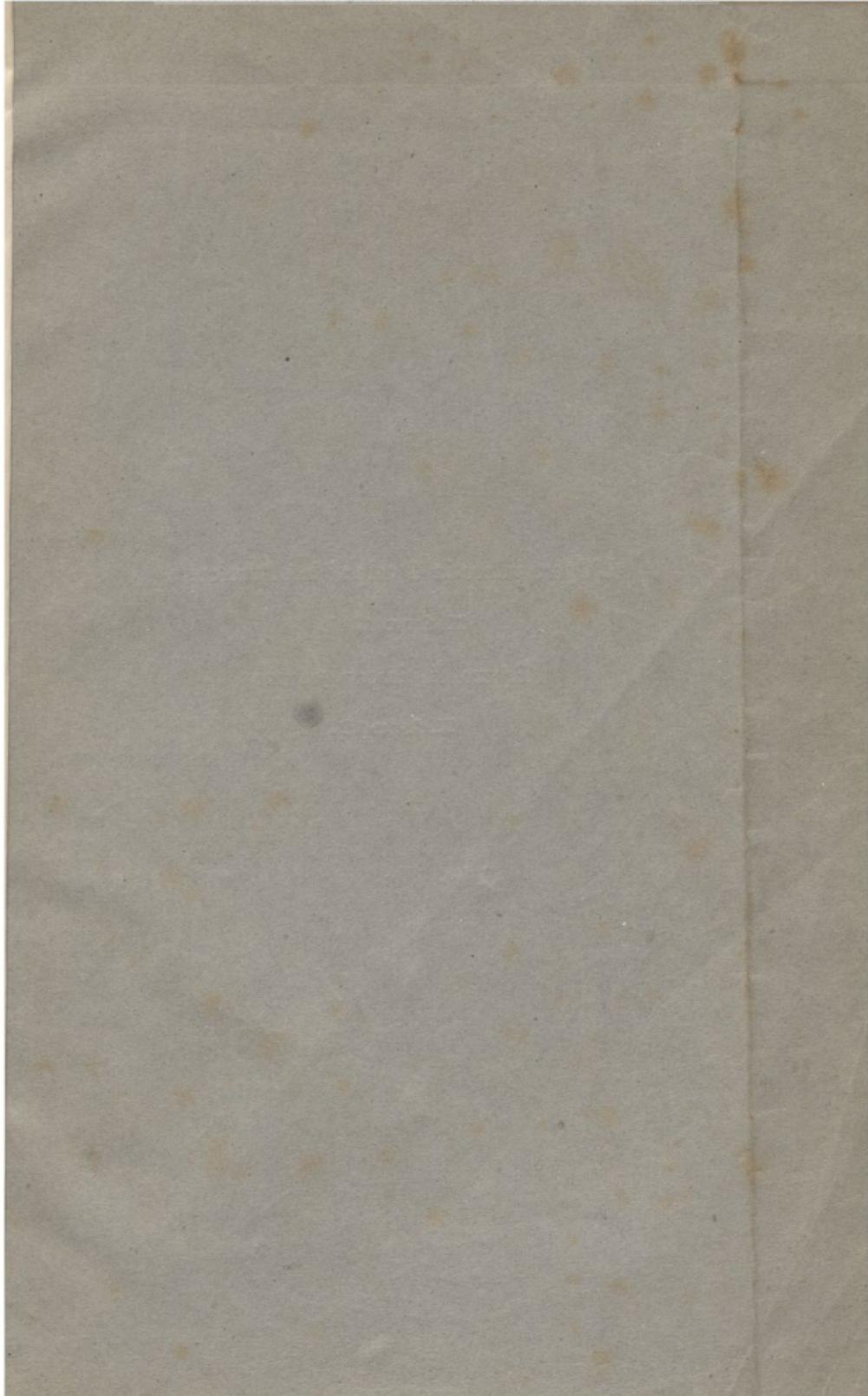
INDICE

Conservatorio della Pietà de' Turchini	pag.	5
Documenti.	»	7
Quadro sinottico	»	22
Note al quadro precedente	»	26
Domenico Sarro.	»	27
Francesco Feo	»	30
Leonardo Leo	»	32
Nicola Sala	»	42
Pasquale Cafaro	»	45
Giacomo Tritto	»	49
Angelo Tarchi	»	55
Gaetano Andreozzi	»	58
Francesco Paolo Parenti	»	61
Giuseppe Farinelli	»	62
Luigi Niccolini	»	65
Valentino Fioravanti	»	66
Ercole Paganini.	»	71
Gaspere Luigi Spontini	»	72
Luigi Mosca	»	82
Domenico Tritto	»	84
Ferdinando Orlandi	»	86
Stefano Pavesi	»	88
Vincenzo Fiodo	»	93
Francesco Catugno.	»	95
Pietro Raimondi	»	96
Nicola Antonio Manfroce	»	102
Pietro Antonio Coppola	»	108
Francesco Saverio Mercadante.	»	110
Placido Mandanici	»	123
Vincenzo Fioravanti	»	130
Nicola D'Arienzo	»	139
R. Collegi di musica di S. Sebastiano e di S. Pietro a Majella	»	147
Quadro sinottico	»	148
Note al quadro precedente	»	152

Carlo Conti	» 153
Appendice alla biografia del Conti	» 166
Vincenzo Bellini — biografia	» 175
» — dichiarazioni ed aneddoti.	» 225
Giuseppe Bornaccini	» 298
Luigi Ricci	» 302
Michele Costa	» 329
Giuseppe Curci	» 335
Federico Ricci	» 344
Lauro Rossi	» 357
Errico Petrella	» 368
Giuseppe Lillo	» 375
Nicola De Giosa	» 386
Michele Ruta	» 393
Emmanuele De Roxas	» 398
Gaetano Braga	» 401
Aebille Galli	» 409
Paolo Serrao.	» 412
Alfonso Quercia.	» 419
Luigi Vespoli.	» 421
Filippo Marchetti	» 424
Claudio Conti	» 431
Giorgio Miceli	» 437
Costantino Palumbo	» 440
Giuseppe Dell'Orefice	» 442
Celebri cantanti della Scuola napoletana.	» 445
Quadro sinottico	» 446
Note al quadro precedente	» 448
Gaetano Majorano (Caffarelli).	» 449
Carlo Broschi (Farinelli)	» 455
Gioacchino Conti	» 463
Giuseppe Aprile.	» 465
Luigi Lablache	» 467
Appendice alla precedente biografia	» 485
Raffaele Mirate.	» 493
Appendice	» 499
Tommaso Carapelle	» 501
Epilogo	» 502
Indice alfabetico del primo volume.	» 505
Indice alfabetico del secondo volume.	» 525
Indice alfabetico del terzo volume	» 557
Indice alfabetico del quarto volume	» 585

Finito di stampare il 10 Settembre 1883.

Finis de signaturis N. 10. Caldas. 1822



L'Opera intera in 4 volumi in ottavo còsta

Lire 24.

Prezzo di ciascun volume

Lire 6.

