

**IL MONDO MUSICALE DI
FRANCESCO FLORIMO**

*DOCUMENTI, STORIA
E PROSPETTIVE*

**A cura di
Michele Bosio e Olga Laudonia**

«auditorium» III/2024
ISSN 2974-9360

IL MONDO MUSICALE DI FRANCESCO FLORIMO

Documenti, storia e prospettive

A cura di Michele Bosio e Olga Laudonia

«**auditoriuM**»

III/2024

ISSN 2974-9360

Rivista del Conservatorio di Musica

“Stanislao Giacomantonio” di Cosenza

Via Portapiana, Cosenza, 87100, Italia

Registrazione presso il Tribunale di Cosenza

Registro Generale n° 2973/2023

Registro Stampa N° 2/23

Direttore Responsabile Francesco Perri

Caporedattore Olga Laudonia

Comitato editoriale Michele Bosio, Emanuele Cardi

<https://www.conservatoriocosenza.it/rivista-auditorium>

In copertina: *Ritratto di Emma Nevada*, Album Florimo, p. 6
Conservatorio di Musica di Napoli “San Pietro a Majella”

INDICE

FRANCESCO PERRI

Presentazione

p. 3

MICHELE BOSIO, OLGA LAUDONIA

Introduzione

p. 4

PAOLA CIRANI

Prefazione

Florimo, un custode del patrimonio musicale italiano

p. 6

MARIA ROSSETTI

Florimo e il «progresso del tempo»:

dalla storiografia alla ricezione musicale

p. 8

MARIATERESA DELLABORRA

La corrispondenza tra Francesco Florimo e casa Ricordi

p. 27

CESARE CORSI

“Florimo in bianco e nero”. Una prima ricognizione

sulla collezione di fotografie raccolte da Florimo

nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli

p. 52

EUGENIO POLI

Luigi Caccavajo: un grande maestro nella Napoli di Francesco Florimo

p. 67

PRESENTAZIONE

È con grande piacere che la rivista «auditorium» appaia alla seconda pubblicazione scientifica con un meraviglioso numero monografico su Francesco Florimo, importante musicista, critico musicale e docente italiano, noto soprattutto per il suo contributo alla musica del XIX secolo. Il volume a cura di Michele Bosio e Olga Laudonia è preziosa testimonianza di quanto sia in costante cammino, presso il Conservatorio di Musica di Cosenza, una sempre rinnovata consapevolezza nella ricerca e nell'impegno verso figure illustri di origini calabresi che hanno determinato un importante segnale nella musica. In questo senso l'attività di Florimo, nato il 12 ottobre del 1800 a San Giorgio Morgeto (RC), è ancora oggi attualissima per la visione e le sue analisi caratterizzate da una profonda comprensione della musica e da un forte impegno per la valorizzazione della tradizione musicale italiana.

Florimo si impegnò, per tanti anni, a formare una *nuova generazione* di musicisti, incoraggiando la creatività e l'innovazione, pur mantenendo un forte legame con le radici della musica italiana. Egli è noto per aver raccolto e pubblicato materiali che riguardano la storia della musica napoletana, contribuendo a preservare e valorizzare il patrimonio musicale dell'Italia meridionale di quel periodo. La sua passione per la musica e il suo impegno di promozione lo rendono una figura di rilievo nella storia della musica italiana e ancora oggi moderno.

Questo volume dà merito a un percorso di nuova ricerca che segna la rivalutazione di opere e figure che hanno necessità di ritornare alla luce per il valore intrinseco che portano dietro.

Cosenza, 7 settembre 2024

Il Direttore
Francesco Perri

INTRODUZIONE

Il presente volume è dedicato a Francesco Florimo, figura di indiscusso rilievo all'interno della storia della cultura italiana, in generale, e della storia della musica, in particolare. Con sincero entusiasmo – come curatori di questa raccolta – presentiamo un nuovo lavoro nato dal desiderio di approfondire e di valorizzare l'immenso lascito che il Bibliotecario distillò, durante il corso di un'intensa vita, contribuendo a formar una migliore conoscenza della musica italiana ottocentesca.

Florimo delinea le caratteristiche della cosiddetta “Scuola napoletana” e assegna ruoli ai compositori del XVII e XVIII secolo, influenzandone fama e collocazione storica. La sua distinzione tra le generazioni del primo Settecento ha modellato le tendenze musicali successive e ha creato una disparità di attenzione per compositori come Francesco Durante, Leonardo Leo, Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Pergolesi e Leonardo Vinci. Questa frattura tra conservatori e innovatori – come analizzato da Maria Rossetti – ha avuto un impatto duraturo sulla percezione e sull'interesse accademico per la musica napoletana.

Nel suo contributo Mariateresa Dellaborra analizza diverse lettere tra Francesco Florimo e i membri della famiglia Ricordi (Giovanni, Tito I, Giulio), scambiate tra il 1840 e il 1884. Le missive trattano principalmente riflessioni e giudizi su opere di compositori come Pacini, Mercadante, Torrigiani e Battista. Il Nostro discute anche proposte editoriali e progetti relativi alla diffusione di proprie creazioni originali, nonché dei di lui allievi più meritevoli.

L'interesse del Florimo per la conservazione della memoria si estende anche alla raccolta di fotografie, un aspetto meno noto della sua attività. Cesare Corsi esplora, per la prima volta, le collezioni fotografiche conservate nella biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli, recentemente riordinate e catalogate.

Nell'appendice del secondo volume de *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, il Bibliotecario elenca Luigi Caccavajo come Maestro di fagotto. Il Caccavajo, allora molto noto a Napoli, ebbe un ruolo di primo piano presso il Conservatorio San Pietro a Majella, inoltre all'epoca venne considerato tra i migliori fagottisti a livello nazionale. Eugenio Poli ricostruisce la figura del Maestro analizzandone la biografia e le opere, rintracciando inoltre le relazioni che egli intrattenne con importanti musicisti ottocenteschi.

Gli obiettivi di questa nuova raccolta di studi sono molteplici. Non si desidera certo offrire un quadro esaustivo su Florimo, anche perché molto è già stato esaminato, trattato e pubblicato da autorevoli studiosi. Il nostro intento, dunque, è quello di offrire – da angolature differenti – inedite prospettive per mettere in luce alcuni aspetti dell'“universalità” musicale del Florimo.

La pubblicazione si configura, inoltre, come il sesto numero della neonata rivista «auditorium», pubblicata dal Conservatorio di Musica Stanislao Giacomantonio di Cosenza. Il quadrimestrale – diretto da Francesco Perri – si distingue per l'impegno nella valorizzazione della cultura musicale locale, dedicando ogni terzo numero a un tema monografico sulla musica in Calabria. Il 2024 è stato un anno di crescita e consolidamento per

«auditorium», che, dopo aver ottenuto la registrazione presso il Tribunale di Cosenza e il Codice ISSN nel 2023, ha raggiunto l'indicizzazione ANVUR, rafforzando così la sua posizione nel panorama editoriale. A partire dal 2025, questo impegno sarà ulteriormente rafforzato grazie all'insediamento di un comitato scientifico d'eccellenza – costituitosi con delibera del Consiglio Accademico del 20 maggio 2024 – così composto: Giorgio Adamo, Loris Azzaroni, Fabio De Sanctis De Benedictis, Christian Ferlaino, Egidio Pozzi, Marco Targa e Agostino Ziino.

Esprimiamo la nostra profonda gratitudine al Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli nelle persone di Cesare Corsi e Tiziana Grande, Direttori della Biblioteca e docenti di Bibliografia e Biblioteconomia musicale. Desideriamo ringraziare anche il Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano, in particolare il Direttore della Biblioteca e docente di Bibliografia e Biblioteconomia musicale, Gianni Fianza, nonché le collaboratrici della Biblioteca, Marta Crippa e Marta Cattoglio. A entrambi i conservatori va il nostro riconoscimento per la cortese concessione alla riproduzione delle immagini presenti nel volume.

Confidiamo che questo lavoro, non solo contribuisca a una maggiore comprensione di Francesco Florimo, ma che stimoli anche un rinnovato interesse per la sua immensa eredità storico-culturale.

*Michele Bosio
Olga Laudonia*

PREFAZIONE

FLORIMO, UN CUSTODE DEL PATRIMONIO MUSICALE ITALIANO

L'Italia ha dato i natali a numerosi personaggi che hanno contribuito indirettamente, ma in modo significativo, alla storia della musica ottocentesca. Tra questi spicca Francesco Florimo, figura che – grazie a un instancabile impegno – rese possibile la conservazione di molte composizioni catalogando una vasta mole di manoscritti, lettere e documenti che in altro modo sarebbero andati perduti. Florimo svolse inoltre un ruolo essenziale nella definizione del gusto artistico dell'epoca e, in qualità di amico fraterno e biografo di Vincenzo Bellini – con il quale intrattenne un costante carteggio – ne diffuse le opere e fu un promotore fervente del bel canto, preservando la memoria storica della tradizione italiana.

Nel corso degli anni, esperti di vari ambiti disciplinari hanno sottolineato la sua importanza, non solo come studioso, ma anche come modello di passione e dedizione per la cultura musicale. Questo numero monografico continua a esplorarne la vita e il periodo storico nel quale operò.

Come rilevato da Maria Rossetti, Florimo ha esercitato una funzione fondamentale nel tracciare la storia della recezione musicale napoletana, delineando le due correnti di pensiero sorte nel corso degli anni attorno a Leonardo Leo, visto come rappresentante del conservatorismo, e Francesco Durante, ritenuto un portavoce dell'innovazione. Tale dicotomia, essenziale nella scelta dei repertori da eseguire, ha concorso a definire il panorama musicale dell'epoca. Diversi studiosi si sono espressi in merito e, nel dibattito sulle origini della Scuola napoletana, il compositore brindisino Leo, inizialmente in vantaggio rispetto al suo antagonista, ha visto la propria posizione gradualmente ridimensionata da Florimo, che lo ha posto sullo stesso piano o addirittura a livello inferiore rispetto a Durante. Tuttavia, l'enfasi sul filone a cui lui stesso era legato rivelava una certa parzialità.

A far luce sulla questione è intervenuto nel Ventesimo secolo Francesco Degrada – che ha proposto una lettura lucida e critica della scuola musicale partenopea – contrastando l'approccio campanilistico di Florimo, influenzato anche da situazioni storiche contingenti. Lo studioso milanese ha osservato come la didattica sia sempre strettamente connessa con la produzione musicale, che nasce dalla contaminazione di idee e dall'applicazione di quanto appreso.

Nella rivista, l'articolo di Mariateresa Dellaborra mette in luce i rapporti di Florimo con i vari esponenti della famiglia Ricordi: Tito, Giovanni e Giulio. Lo studio arricchisce la comprensione del personaggio, del quale erano già noti i carteggi con Lauro Rossi, Vincenzo Bellini, con corrispondenti abruzzesi e persino con Giuseppe Verdi che, proprio a Florimo, aveva indirizzato la tanto nota ed equivocata espressione: «Tornate all'antico, e sarà un progresso». L'analisi della studiosa offre un ritratto sfaccettato e poliedrico del Bibliotecario, evidenziandone l'importanza quale figura profondamente immersa nel mondo musicale del suo tempo e studiata nelle diverse attività di critico, compositore, didatta e uomo. Florimo è un recensore rigoroso, preciso ed entusiasta, ma attento al suo anonimato che lo protegge da eventuali ritorsioni e che permette giudizi oggettivi basati su una profonda conoscenza dell'arte dei suoni. Volto a valorizzare il talento delle nuove promesse della vita musicale napoletana – nonostante la sua severità – mostra un animo gentile,

con sani principi morali e si rivela un amico leale, intollerante delle prepotenze. Studioso dalla personalità ricca di sfumature, è un appassionato custode della memoria di Vincenzo Bellini, al quale riserva grande attenzione e rispetto; si dedica con passione alla cura della propria biblioteca, considerata un vero e proprio tesoro culturale, ricca com'è di manoscritti musicali e opere di pregio. La conoscenza delle tecniche commerciali completa il suo profilo di critico e intellettuale, rivelando una competenza che va oltre l'ambito strettamente artistico.

Florimo nutrì un profondo interesse anche per la fotografia, mezzo innovativo che gli permise di catturare e conservare immagini del passato, creando una preziosa finestra sul suo tempo. Il saggio di Cesare Corsi affronta questo aspetto meno conosciuto del nostro Bibliotecario, esaminandone la collezione fotografica conservata presso il Conservatorio di Napoli: un vero e proprio scrigno di memorie, complementare all'epistolario e ai quadri acquisiti dal Nostro collezionista, che racchiude immagini dal 1850 circa alla metà del Novecento. In particolare, l'*Album* conserva ritratti di cantanti, musicisti, colleghi e gentiluomini, quali testimonianze reali delle relazioni profonde intrattenute da Florimo. Questa raccolta diventa così una sorta di diario visivo, un modo per tramandare alle generazioni future la concezione del mondo del collezionista e il suo ruolo all'interno della società napoletana del tempo. È curioso notare che, all'interno dell'*Album*, manchi proprio la fotografia del suo ideatore. Un'assenza che potrebbe essere spiegata con la modestia del personaggio, ma che lascia anche spazio a diverse interpretazioni. Forse Florimo preferiva rimanere dietro le quinte, come un regista che orchestra la scena senza voler apparire. Oppure, come suggerisce il curatore dello studio, questa scelta potrebbe essere stata dettata dal desiderio di non distogliere l'attenzione dalle persone a lui care. Tuttavia, questa mancanza nell'*Album* viene in parte colmata da una fotografia successiva che campeggia all'ingresso della biblioteca del Conservatorio napoletano, quasi che Florimo avesse voluto riappropriarsi della propria immagine e del suo posto nella storia.

Il testo di Eugenio Poli mette in luce la necessità di riscoprire e rivalutare il lavoro di Luigi Caccavajo, non solo per apprezzarne il contributo alla musica e alla didattica del fagotto, ma anche per restituire alla memoria collettiva un artista di grande talento e influenza. Caccavajo, fagottista oggi pressoché dimenticato, era ai suoi tempi una figura eminente, tanto che, persino Umberto Giordano indirizzò "al celebre Maestro" una *Marcia per banda*. La sua importanza fu notevole soprattutto nel campo della musica militare. Nonostante le sue innovazioni oggi siano superate, l'artista campano contribuì notevolmente allo sviluppo tecnico del fagotto. Insegnò questo strumento al Conservatorio di Napoli per più di mezzo secolo e costituiva un grande onore essere annoverato tra i suoi allievi, fatto che riflette la sua influenza e la qualità del suo insegnamento. D'altro lato, le onorificenze ricevute ne confermano il valore artistico e professionale. Le sue composizioni per banda e per fagotto – conservate manoscritte presso il Conservatorio di Napoli – meriterebbero di essere riscoperte e studiate a fondo, così come i suoi testi didattici che contribuirono alla formazione di molti musicisti, sottolineandone il ruolo di autore, oltre che di artista. I brani da lui scritti risentono dell'influenza del giovane Giuseppe Verdi e, a diversi temi tratti da opere del Maestro delle Roncole, Caccavajo dedicò alcune pagine impegnative, eseguibili solo da strumentisti dotati di particolare abilità tecnica.

Paola Cirani

MARIA ROSSETTI

FLORIMO E IL «PROGRESSO DEL TEMPO»: DALLA STORIOGRAFIA ALLA RICEZIONE MUSICALE

Premessa

A partire dalla metà del XVIII secolo la nascita di una storia recente, quella della Scuola napoletana, irrorò le pagine di letteratura musicale europea. Il mito della nuova tradizione si nutre della linfa dei numerosi soggetti suoi protagonisti. Nei testi scritti tra Ottocento e primo Novecento è possibile scorgere, frammentata, la sagoma di Leonardo Leo, compositore brindisino attivo a Napoli nella prima metà del Settecento. Tra encomio agiografico e fugaci descrizioni di stile, Leo emerge quale figura predominante del panorama partenopeo del suo periodo, celebrato capostipite di una tradizione musicale che avrebbe trovato seguito nelle numerose generazioni a venire. Eppure, a sostegno del secolare 'mito leiano' non ha contribuito una riproposizione delle sue musiche, lasciate a lungo nel dimenticatoio eccetto che per pochi casi isolati, come il *Miserere*.

Cruciale per la storia della ricezione musicale risulta il contributo di Francesco Florimo, dalla pubblicazione del *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli* ai quattro volumi sui conservatori partenopei. Nei suoi testi lo storico delinea i tratti salienti di una scuola musicale e segna irreversibilmente le sorti di notorietà e fama dei compositori attivi a Napoli tra XVII e XVIII secolo, assegnando a ognuno di questi uno specifico ruolo nello sviluppo dell'arte musicale di quei secoli e determinando per essi una ben chiara collocazione nella storia della musica. Nel delineare una netta separazione tra due ipotetici «sistemi» compositivi e didattici (nuova e vecchia generazione di primo Settecento), lo studioso acquisisce un ruolo decisivo, poiché determina le tendenze di fruizione dei repertori per i due secoli successivi. Ne è un esempio evidente proprio ciò che avviene alla figura del compositore brindisino, soggetta a costruzione e decostruzione di un mito. Nei suoi scritti, l'allievo di Fenaroli alimenta una già nota polemica tra conservatori e innovatori, di cui Leo e Durante si fanno rispettivamente capostipiti.

Analizzando le fonti letterarie del periodo, definite in un *corpus* eterogeneo e articolate tra loro per comparazione e cronologia, è possibile rintracciare nelle intenzioni degli scritti i motivi che hanno condizionato il percorso del 'mito leiano', delineato in un processo di evoluzione e involuzione che vede Francesco Florimo tra gli attori principali. I testi dei vari Grossi, Sigismondo, Fétis, Villarosa, si offrono ai lettori come un punto di vista privilegiato sulla realtà settecentesca e permettono di alimentare le conoscenze sulla percezione del contesto narrato. Accanto ai già citati lavori di Florimo, queste fonti contribuiscono alla formazione del concetto di Scuola napoletana. Atteggiamento diffuso in questi scritti è l'elencazione

conseguenziale dei vari compositori,¹ accomunati da approcci alla scrittura simili e da una condivisa partecipazione alle innovazioni da loro apportate in ambito musicale. Questa assimilazione di figure risponde da un lato alla creazione di una scuola identitaria, congiunta da atteggiamenti affini e sorta attraverso un percorso di evoluzione artistica perseguita per eredità da un susseguirsi di maestri; d'altro canto risponde alla realtà produttiva settecentesca nella quale è possibile evidenziare tante più similitudini quante differenze nei modi e nei mezzi di produzione dei singoli compositori: è, quella settecentesca, una realtà produttiva tanto caleidoscopica quanto uniforme, in cui aspetti di individualismo si mescolano ad atteggiamenti comuni. La circolazione profusa di partiture e cantanti e, d'altra parte, la condivisione di pratiche compositive comuni tra i diversi ambienti teatrali ridimensionano il concetto stesso di stile attribuendo peso specifico a fattori contingenti quali la connessione tra la realtà cortese e la ridefinizione di una drammaturgia rispondente a nuove finalità produttive materializzate nelle scelte impresariali.² Da una visione ottocentesca, in un contesto nel quale cominciano a emergere le prime importanti forme di individualismo artistico, l'uniformità dell'atteggiamento dell'artista-artigiano di primo Settecento appare molto più evidente e parzialmente ricercato di quanto non lo fosse in realtà.

La figura di Leo è tra le più citate negli scritti di argomento musicale prodotti dal finire del Settecento e lungo tutto l'Ottocento a Napoli. Leo, Alessandro Scarlatti, Pergolesi e Vinci sono tra i nomi che si ritrovano più di frequente. Ma se la produzione di studi sugli altri tre compositori ha avuto un buon seguito, lo stesso non può dirsi del musicista brindisino. Questa diversa attenzione accordata dagli studiosi al compositore trova parziale radice nell'atteggiamento evidenziabile nei testi di Florimo e risulta direttamente connessa allo sviluppo del concetto di Scuola napoletana a cui il Bibliotecario contribuisce in maniera determinante. Dalla prospettiva di un secolo che vede la nascita di nuove tendenze culturali e ideologiche, Florimo rilegge la storia musicale del primo Settecento riflettendo su di essa il mutamento di percezione in corso nel suo presente. Nella nuova fase storica i "durantisti" rispecchiano il gusto predominante nella definizione di una tradizione musicale partenopea più di quanto possano fare i "leisti". La frattura promossa da Florimo, oltre ad aver trovato largo seguito negli scritti successivi, si è protratta fino alla musicologia più recente creando una vera e propria tradizione sulla disputa e determinando un minor interesse nei confronti di alcuni compositori che solo nei tempi più recenti stanno incontrando rinverdità considerazione da parte del mondo accademico e musicale. Tale tendenza ha trovato riscontro pratico nelle scelte dei repertori da eseguire, con ricadute significative sulle tendenze di esecuzione e fruizione musicale.

Attraverso l'individuazione, la selezione e l'analisi di una serie di fonti letterarie è possibile evidenziare un percorso lineare dal quale emerge, indagata e destrutturata, la creazione e l'evoluzione dell'idolo. Tra i primi intellettuali a parlare di Leo è Esteban de Arteaga, lo farà poi François Fétis, ne troviamo accenni in Charles Burney. Ma gli scritti napoletani, in particolare quelli di Giuseppe Sigismondo e di Francesco Florimo, appaiono fondamentale

¹ Un esempio per tutti è dato da CROCE, Benedetto, *I teatri di Napoli*, Napoli, Luigi Pierro, 1891.

² Cfr. MATTEI, Lorenzo, *La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in COTTICELLI, Francesco – MAIONE, Paologiovanni (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Tomo I, Napoli, Turchini, 2009, pp. 75-138.

punto di snodo nel tracciare il percorso a cui è soggetto il ‘mito Leo’.³

La costruzione ottocentesca di una rivalità

Nel 1783 in occasione della stampa bolognese del primo volume de *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Esteban de Arteaga offre un’introduzione sulla figura di Leonardo Leo. Ne parla nel capitolo XI, dedicato al «Secol d’Oro della musica. Progressi della Melodia. Valenti Compositori Italiani. Scuole celebri di Canto, e di Suono col vario loro carattere».⁴ In un passo dedicato a melodia e armonia e al ruolo a queste attribuito nello smuovere gli animi, Arteaga scrive:

Tra i primi autori di sì felice rivoluzione debbono annoverarsi Alessandro Scarlatti, e Leonardo Leo Napoletani, nelle composizioni de’ quali incominciarono le arie a vestirsi di convenevol grazia, e melodia, e fornite si veggono d’accompagnamenti più copiosi, e brillanti. Il loro andamento è più spiritoso, e più vivo che non soleva essere per il passato: donde spicca maggiormente il divario tra il recitativo, e il canto propriamente detto. Le note però, e gli ornamenti sono distribuiti con sobrietà in maniera, che senza toglier niente alla vaghezza dell’aria, non rimane questa sfigurata dal soverchio ingombro.⁵

L’autore individua in Scarlatti e Leo i padri di una rivoluzione apportata investendo arie e recitativi di un ruolo diverso rispetto al passato e identifica l’operato dei due compositori come il punto di frattura col periodo storico-musicale precedente, risultato raggiunto attraverso tre mezzi specifici: una maggiore definizione dei pezzi chiusi, una scrittura più elaborata sia per le parti del canto che dell’accompagnamento orchestrale e un’organizzazione formale strutturata attraverso il ricorso al contrasto e alla simmetria. Prosegue poi parlando di Vinci e dedica un lungo commento a Pergolesi. Arteaga torna più avanti sulla definizione delle varie scuole musicali attive sul territorio italico stabilendo che:

Gli emporj più illustri del canto sul fine del seicento furono Napoli, e Bologna. La prima cotanto rinomata ne’ fasti della moderna musica ebbe una folla di maestri, e di scuole, che lungo sarebbe il voler partitamente noverare. Le più insigni furono quelle di Leonardo Leo, di Domenico Egizio, di Francesco Feo, di Alessandro Scarlatti, e di Niccolò Porpora, dai quali uomini valentissimi non meno nella pratica dell’arte loro che nel metodo d’insegnarla, sortirono poscia que’ tanti discepoli, che quali novelli prodigi di melodia si fecero ammirare da tutta Europa.⁶

Da questo passo viene confermata l’asserzione – già esposta dall’autore – di un Leo fondatore, accanto ad Alessandro Scarlatti, di una scuola partenopea (nel primo caso egli si riferisce al teatro, in questo sta invece

³ Leo è definito ‘celebre’ nella «Gazzetta di Napoli» a partire dal 1724. Cfr. MAGAUDDA, Ausilia – COSTANTINI, Danilo, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011.

⁴ ARTEAGA, Esteban, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Vol. 1, Venezia, Carlo Parese, 1783, p. 275.

⁵ *Ivi*, p. 289.

⁶ *Ivi*, p. 302.

ragionando in merito alle scuole di canto). Arteaga prosegue anche qui con una trattazione su Vinci e Pergolesi. E proprio sugli esempi di questi compositori l'autore introduce diverse figure, quali quelle di Ziani, Perez e altri, tutti compositori di gusto notevole e facilmente riconoscibili per gli stili differenti. Scarlatti il giovane (Domenico), Durante, Sarri, Mancini, sono qui elencati quali discepoli che hanno ben seguito l'esempio dei primi maestri, ma non hanno portato innovazioni tali da determinare la formazione di nuove scuole: il loro esempio stilistico e didattico non ha avuto la forza di autodeterminarsi e di trovare seguito in una specifica discendenza.⁷ Senza considerazione del parametro cronologico, Arteaga affianca Leo ad Alessandro Scarlatti, a Vinci e Pergolesi: figure da cui deriva tutto il resto. Ancora nella seconda edizione del 1785 il trio Leo-Vinci-Pergolesi compare in più occasioni. Per ognuno di essi viene individuata un'aria rappresentativa del nuovo intento drammaturgico che rende poesia e musica indivisibili, frutto di una profonda meditazione sui principi dell'arte compositiva e il rapporto col testo. Il segno più decisivo dell'eccellenza leiana è rappresentato dal "Misero Pargoletto" del *Demofonte*. In un contesto decadente come quello descritto dall'autore, i tre musicisti rappresentano il modello del «buon melodramma»:

E incominciando dall'uso, che si fa generalmente della musica strumentale, pare a me, che la perfezione, alla quale si è voluto condurre dai moderni da mezzo secolo in qua abbia contribuito non poco alla rovina della espressione nel melodramma. Ne' tempi felici dei Leo, dei Pergolesi, e dei Vinci l'attenzione di que' sommi maestri era unicamente rivolta a far valere il canto e la poesia, e non gli stromenti, avvisandosi con gran giudizio, che, questi altro non essendo che una spezie di commento fatto sulle parole, era una stoltezza da non sopportarsi che primeggiassero essi sulla voce e sul sentimento, come non potrebbe non tacciarsi d'ignoranza un grammatico, che dasse maggior pregio alle illustrazioni di Servio o de la Cerda sulla Eneide di Virgilio che non al testo istesso del divino poeta. Tutta l'energia della musica era riposta allora nella espressione delle parole, e l'orchestra non faceva, che accompagnarle sobriamente e sotto voce per il comune. Siffatta semplicità non piacque lungo tempo al Pubblico incostante, né ai capricciosi maestri.⁸

In una mentalità nella quale la parola è ancora la forma più naturale di comunicazione, e il testo poetico ha predominanza assoluta sull'arte musicale,⁹ Arteaga definisce con il termine 'semplicità' l'esaltazione canora del significato espresso dai versi e innalza a modelli i compositori del primo Settecento, pienamente impegnati a sublimare con il linguaggio sonoro i contenuti verbalmente espressi. Per questo motivo lo scrittore elogia gli stessi maestri per il peculiare e inimitabile modo in cui hanno saputo esaltare la poesia e il suo contenuto. Stabilisce così un livello d'eccellenza inarrivabile nel rinnovato gusto estetico della sua contemporaneità, nella quale l'interesse per il senso musicalmente espresso comincia a essere predominante rispetto

⁷ *Ivi*, p. 291.

⁸ ARTEAGA, E., *op. cit.*, vol. 2, ed. 1785, p. 192; pp. 48-49. Sulla «poetica del 'buon melodramma'» e le relazioni tra il testo di Arteaga e gli scritti di J.J. Rousseau, Cfr. MATTEI, Lorenzo, *Il mito Pergolesi nella trattatistica musicale del Settecento*, in COTTICELLI, Francesco – MAIONE, Paologiovanni (a cura di), «Studi Pergolesiani», vol. 9, 2015, pp. 539-565. Il volume raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale *Sopra il gusto moderno: Civiltà musicale napoletana nell'età di Pergolesi*, tenutosi a Napoli nel Gennaio del 2010, nell'ambito delle celebrazioni per i 300 anni della nascita di Pergolesi.

⁹ Cfr. BENZI, Elisa, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 2005.

all'apparato testuale.

Pochi anni più tardi Vincenzo Manfredini,¹⁰ nella sua *Difesa della musica moderna* (1788), riporta la *querelle* sorta con Arteaga e ripresa nei due trattati.¹¹ Dal dibattito emerge la centralità rappresentativa accordata a Leo. Nel rispondere alle accuse rivoltegli dallo spagnolo, Manfredini definisce Leo e Pergolesi «i due migliori precursori del buon gusto» capaci ancora di «servir di scorta ai giovani Compositori con alcune loro bellissime Composizioni, che sono un modello di buona musica, specialmente le Ecclesiastiche».¹² Appaiono rilevanti le ultime parole dell'autore in quanto l'importanza di Leo come modello per la musica da chiesa verrà generalmente sottaciuta negli scritti di questo periodo.

La centralità accordata ad Alessandro Scarlatti e Leonardo Leo, così come a Pergolesi e Vinci, troverà parziale seguito nei testi di autori successivi. Un esempio si rinviene negli scritti di Giuseppe Bertini datati al 1814-15, in cui ci si avvia a una scissione più specifica. Se infatti in alcuni casi si ritroverà il binomio Leo-Scarlatti o Leo-Pergolesi, in altri casi tale binomio sarà sostituito da Leo-Durante. Le coppie di soggetti, aggregati o contrapposti, stanno a rappresentare due aspetti, entrambi essenziali, che caratterizzano la Scuola napoletana nella sua costruzione ideologica: da un lato le novità apportate nell'ambito del teatro musicale, soprattutto in tema di armonia e melodia, dall'altro l'esempio didattico e il rapporto con la scrittura contrappuntistica.

Nel secondo e terzo volume del *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica* Giuseppe Bertini traccia le biografie di Francesco Durante e di Leonardo Leo.¹³ Il passo di Bertini è derivato dal *Dictionnaire* di Fayolle e Choron del 1810.¹⁴ Nella voce su Leo, proprio riproponendo il passo dell'Arteaga, l'autore sottolinea la celebrità del compositore brindisino in materia di teatro musicale. Al tempo stesso esalta la figura di Durante in ambito didattico affermando che, tornato a Napoli, egli si era dedicato esclusivamente alla composizione da chiesa, non scrivendo mai per il teatro e specificando che nel catalogo delle opere di questo compositore erano presenti pochissime cantate e duetti da camera, nonché un numero limitato di musica strumentale. L'autore aggiunge che Durante unì il merito di essere stato un insigne professore a quello di «essere divenuto Caposcuola e modello per le sue composizioni», fino a concludere che dalla sua scuola sarebbero usciti i più illustri compositori delle generazioni successive, da Pergolesi a Fenaroli, tutti maestri illustri che avrebbero reso celebre la scuola di Napoli. In una parola, conclude lo scrittore, «tutta l'attuale scuola non è che un'emanazione di quella di Durante».¹⁵

Leo e Durante, dunque, si prestano a rappresentare le due anime fondanti della famigerata scuola: da un lato la produzione musicale per il

¹⁰ Per un approfondimento Cfr. FUBINI, Enrico, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986.

¹¹ Cfr. ARTEAGA, E., *op. cit.*, vol. 3, ed. 1785.

¹² MANFREDINI, Vincenzo, *Difesa della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*, Bologna, Carlo Trenti, 1788, p. 188.

¹³ BERTINI, Giuseppe, *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne*, Palermo, Tipografia Reale di Guerra, 1815.

¹⁴ CHORON, Alexandre Étienne – FAYOLLE, François Joseph M., *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs morts ou vivans*, vol. 1, Paris, Valade, 1810, p. 199.

¹⁵ *Ivi*, vol. 2, p. 111.

teatro, i cui elementi “innovatori” la renderanno via via più celebre nei decenni a venire; d’altro canto la dedizione alla didattica con la proliferazione di scritti che ne consegue, vero lascito testamentario di prassi esecutive e compositive, capace di garantire una considerevole eredità di *modi operandi* alla ‘discendenza’ di musicisti che opereranno nel Regno, in un contesto di successione in cui la prosecuzione del ruolo implica necessariamente l’adozione di pratiche già in uso (si pensi all’ambito dei maestri di cappella o a quello degli insegnanti dei conservatori).

La distinzione tra un Leo maggiormente dedito al teatro e un Durante focalizzato sulla didattica che concorrono nella stessa misura e da angolazioni opposte alla creazione della Scuola napoletana torna in altri scritti successivi. Nel 1819 Gennaro Grossi pubblica una voce su Leonardo Leo nella *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*.¹⁶ Il testo si presenta come una serie di brevi biografie su figure determinanti del panorama intellettuale: uomini della politica, scienziati, letterati, artisti. Tra questi, alla voce sul compositore, Grossi ribadisce l’operato di Leo come fondatore della Scuola napoletana nell’ambito del teatro musicale, citando anche Arteaga. Nello stesso testo, a firma di Andrea Mazzarella è la voce su Francesco Durante, in cui l’autore esordisce con dei riferimenti puntuali alla formazione della scuola e delle generazioni successive, sottolineando a più riprese la centralità di Leo:

Sotto il ridente cielo di Napoli comunicandosi agli ingegni nati per l’armonia quell’estro, il quale è difficile a rinvenire negli altri climi dell’Europa, sorgevano i *Porpora* ed i *Leo*, e dietro di essi gli *Scarlatti*, i *Ziani*, e tutta quella schiera di armonici spiriti, dai quali già si richiamava questa divina facoltà ai veri suoi principj, ed a quel punto di perfezione al quale non mai essa era dopo la decadenza della Grecia pervenuta. Merita distinto luogo fra costoro il nostro *Francesco Durante*, le cui immortali opere servono, e servono tutt’ora, come di fonte della musicale sapienza a tutti coloro, i quali imprendono con riuscita a professarla. [...] Con la profonda cognizione che *Durante* acquistata avea nella sua arte, ben divisava di quanto era la Musica debitrice al *Porpora* ed al *Leo*; ma siccome tale è l’indole delle cose umane, che si conducono tuttavia per gradi alla perfezione, conobbe che molto era da aggiungere a quello, che questi immortali uomini avean fatto e che largo campo se gli apriva onde acquistar lode e rinomanza nella sua professione.¹⁷

L’encomio, tipicamente scanzonato, dà la misura della percezione della figura di Leo nel primo Ottocento e ridefinisce in prospettiva positivista la suddivisione generazionale tra Leo e Durante. Il primo, affiancato ancora a Porpora, rappresenta il padre dell’armonia e il suo sviluppo in ambito napoletano. Al contempo Durante, a cui è assegnata una funzione espressamente didattica, è collocato in una generazione successiva: è attribuito a lui l’onore di aver sviluppato quanto avviato dai precedenti maestri e aver apportato quei progressi alla scienza musicale che, attraverso una divulgazione delle conoscenze di cui il compositore stesso è il rappresentante più illustre, avrebbero prodotto i frutti noti.

Nella riproposizione degli stessi scritti datata al 1842 la voce su

¹⁶ GROSSI, Gennaro, voce *Leonardo Leo* in *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, vol. 6, Napoli, Nicola Gervasi, 1819.

¹⁷ *Ivi*, p. 61.

Francesco Durante è a firma di François Fétis.¹⁸ Dalle prime parole Durante è descritto come ‘celebre capo scuola’: «Questo maestro è il più valente ch’abbia avuto la Scuola napoletana».¹⁹ Come Grossi si era dedicato a Leo focalizzando l’attenzione su teatro e musica sacra, così Fétis dimostra maggiore interesse verso gli aspetti didattici dell’attività di Durante, sottolineando come questo artista si annoveri fra i compositori italiani più celebri per un motivo ben specifico. Compositore di musiche da chiesa, lontano dalla produzione per il teatro, Durante dimostra poca invenzione di idee musicali, spesso banali e già note. Eppure, nessuno avrebbe conosciuto meglio di lui l’arte di sviluppare questi motivi musicali e di elaborarli attraverso un arricchimento armonico vigoroso e significativo.²⁰ Ciò confermerebbe l’impressione, già dichiarata da Mazzarella, di un Durante promotore del progresso tecnico nelle pratiche dell’armonia e della composizione, con le sue peculiari declinazioni nel campo delle discipline didattiche e metodologiche. Lo stesso Fétis nella sua *Biographie* apre la voce su Leo dichiarando che questi dividerebbe col predecessore Alessandro Scarlatti e coi contemporanei Feo e Durante la gloria di aver fondato la Scuola napoletana.²¹ Un primo accenno di quella che sarà la scissione Durante-Leo lo si ritrova già in questa voce dello scrittore belga, il quale afferma che Leo non fu solo un grande insegnante, ma anche un talentuoso artista e che la sua musica sacra non è meno maestosa di quella di Durante, anzi ha più fascino: «*elle touche le cœur et lui imprime des élans de tendre dévotion*» (tocca il cuore e gli dà slanci di tenera devozione).²²

Allo stesso modo e pressappoco nello stesso periodo (1840) il Marchese di Villarosa nella voce su Leo redatta per *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli* crea un paragone tra i due: «De Leo, dopo Vinci, Pergolesi, Sarri, Feo, Carapella, e Fago venne a contendere a Durante il primato fra i maestri della Musica, perloché anche fin oggi da’ dilettanti, e professori della medesima, se ne parla con dovuta lode».²³ In generale, dalla scrittura del Villarosa emerge una maggiore predilezione per Leonardo Leo, qui considerato ancora “superiore” a Durante. Nel suo ritratto del compositore brindisino il Marchese riprende alcuni passi da Sigismondo e contestualmente si rifà al *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs morts ou vivans*, di A. Choron et F. Fayolle,²⁴ in cui Leo è descritto come il più grande pittore della sua arte. Villarosa definisce Leo come grande e sublime maestro, mentre Durante non è descritto con altrettanto apprezzamento. Nel passo dedicato a Durante, infatti, Villarosa scrive: «Fra lui ed il Leo, ambi alunni dello Scarlatti, nacque una scissura su gli accompagnamenti della quarta del tono, e se la quarta fosse consonanza o dissonanza; scissura che si continuò fra gli alunni di questi due così eccellenti maestri».²⁵ L’autore parla di una frattura tra le

¹⁸ FÉTIS, François-Joseph, voce *Francesco Durante* in *Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri dall’epoca del Risorgimento delle scienze e delle arti fino ai nostri giorni*, vol. 4, Milano, Locatelli, 1842.

¹⁹ *Ivi*, p. n.d.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens*, Paris, Fournier, 1841, p. 115.

²² *Ibidem*. Tra le biografie napoletane a cui fa riferimento Fétis si ritrova Bertini, *op. cit.*, Bertini vanta discendenza dalla scuola leiana (riporta informazione del fatto che il padre avesse studiato con Leo) e lo tiene in grande considerazione.

²³ DE ROSA, Carlo Antonio, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Reale, 1840, p. 101.

²⁴ CHORON, A. – FAYOLLE, F., *op. cit.*

²⁵ *Ivi*, p. 72.

due scuole che si differenziano per un aspetto prettamente tecnico compositivo e contestualmente individua una terza scuola, quella di Carlo Conti, che ricavando il meglio dai due «antichi metodi» di contrappunto ne stava formando uno suo. La scissura di cui parla Villarosa è presumibilmente il motivo per il quale la suddivisione generazionale tra Leo (1^a generazione) e Durante (2^a generazione), incontrata negli scritti fino a quel momento, si trasforma in un paragone tra i due artisti che annulla il legame di discendenza ponendoli su uno stesso piano.

La controversia in oggetto pare fosse già nota e percepita all'interno delle istituzioni, tanto da dover essere risolta. In una lettera datata 1814 Marcello Perrino spiega di aver fatto richiesta al Governo di istituire un Congresso al quale prendessero parte i principali maestri rappresentanti delle due fazioni e altri validi contrappuntisti al fine di stemperare la disputa sorta a Napoli intorno alle due scuole, così da valutare i due differenti metodi didattico-compositivi e conservare i principi più validi di ognuno dei due. La proposta fu accolta, a detta di Perrino, ma non trovò attuazione. Essa sarebbe stata utile a uniformare i metodi di insegnamento della teoria musicale all'interno del nuovo Real Collegio nel quale i conservatori erano stati inglobati, dando vita a un unico metodo di studio del contrappunto, nel quale riconoscere la Scuola musicale di Napoli. Con questa operazione «distrutti i due partiti, e soppressi gli errori, avrebbe la Scienza acquistato il suo vero lume ad utilità del Pubblico, ed a gloria della Nazione».²⁶ L'unificazione dei metodi didattici acquisisce così espresse connotazioni politiche in nome di una visione positivista che affida al rigore e alla razionalità il compito di ricercare la verità della scienza musicale.

Appena due anni dopo, Giacomo Tritto, allievo di Leo di seconda generazione, pubblica il suo trattato di teoria intitolato *Scuola di contrappunto ossia teorica musicale*. In questo testo, organizzato come dialogo tra Maestro e Discepolo, l'autore riporta la differenza tra quarta consonante e dissonante citata da Villarosa.²⁷ Nella prefazione al trattato l'autore dichiara di aver appreso l'arte del contrappunto «sotto la direzione del rinomato maestro Sig. Pasquale Cafaro, che fu discepolo del celebre Sig. Leonardo Leo» e di aver desiderato di pubblicare il manuale motivato dalla volontà di conservare una scienza che egli avverte come prossima alla totale decadenza.²⁸ Dalle parole di Tritto si avverte un senso di responsabilità nei confronti di una 'tradizione' da preservare, sia pure essa di tipo didattico.

A porre una distinzione tra «leisti» e «durantisti» negli stessi anni di Villarosa è Adrien de La Fage (1844) il quale, più che soffermarsi su questioni tecniche, sottolinea un differente approccio alla musica: armonico in Leo, melodico in Durante.²⁹

Nel 1824 una voce su Leo compare in *A Dictionary of Musicians*. Qui la figura del brindisino per l'ennesima volta è messa a paragone con quella di Durante:

²⁶ PERRINO, Marcello, *Lettera di Marcello Perrino ad un suo amico sul proposito di una disputa relativa alla musica*, Napoli, Tipografia Trani, 1814, pp. 55-56.

²⁷ TRITTO, Giacomo, *Scuola di contrappunto, ossia, Teorica musicale*, Milano, Ferd. Artaria, 1816.

²⁸ *Ivi*, p. 6.

²⁹ LA FAGE, Juste Adrien, *Notices sur Jaques Tritto, Vincent Bellini et Nicolas Zingarelli, I. Jacques Tritto*, in *Miscellanées musicales*, Paris, Comptoir des Imprimeurs unis, 1844, pp. 180-181. Trattasi di una distinzione che troverà seguito negli scritti di Florimo.

LEO, (LEONARDO) born at Naples in 1694, was, after Durante, one of the most laborious, brilliant, and sublime composers of Italy. Like Durante, a pupil of Alessandro Scarlatti, he did not adopt all the severity of the style of the latter in the opera, nor of the former in church music; he preserved all their dignity, which he blended with pathos, his peculiar excellence.³⁰

Nel passo appena citato Leo è già presentato come secondario a Durante. Nel giro di pochi decenni la recezione del compositore cambia. Nello stesso testo si legge che, emulo di Vinci e Porpora nella composizione drammatica, Leo fosse altrettanto desideroso di rivaleggiare con Durante nella musica sacra; e come nell'una era stato di volta in volta «*pathetic and gay, scientific and natural*», così nell'altra si presentava imponente ed elevato, grandioso e a tratti sublime.³¹

Come si è avuto modo di apprezzare, in questa fase di scrittura e riscrittura, in cui le voci sull'autore si inseguono da un testo all'altro, viene ribadito un concetto che tende col tempo a generalizzarsi fino a diventare assioma: Leo è affiancato/paragonato a Pergolesi in ambito teatrale, a Durante in ambito didattico. Il quadro appena descritto trova trattazione organica negli scritti di Oscar Chilesotti. Nel testo *I nostri maestri del passato* (1882) gli encomi dei compositori prendono forma nel sunto di varie biografie precedenti: da Arteaga, a Fétis, a Sigismondo e altri. Nell'*incipit* alla voce il brindisino, successore ad Alessandro Scarlatti e contemporaneo di Durante, viene definito come colui che divide con questi due maestri la gloria di avere «organizzato la scuola napoletana».³² Non inferiore a Durante nella musica sacra, Leo godrebbe di maggiore clamore nella musica operistica, se non avesse formato due allievi tanto celebri come Piccinni e Jommelli.

Anche Sigismondo nella sua *Apoteosi della musica del Regno di Napoli* affianca Leo a Durante e lo definisce uno dei due capiscuola. L'autorità pedagogica e il carattere nobile della sua musica sono le due principali caratteristiche associate al compositore. Dalla scrittura del Bibliotecario napoletano traspare, come mai prima di allora, una certa storicità della figura del brindisino, percepibile qui come personalità emblematica, ma ormai ancorata al passato. L'autore scrive di Leo come «l primo fra i napoletani maestri *del suo tempo*» e testimonia come alla sua epoca (siamo negli anni Venti dell'Ottocento) tutti ne parlino «ancora» con rispetto e ammirazione.³³ Sigismondo prosegue: «Si pretende che niun compositore *de' suoi tempi* abbia data alla musica quella elevazione interessante e quella sublime maestà che fanno la caratteristica della musica di Leo ne' tempi suoi».³⁴ L'autore introduce, senza chiarirlo, un argomento caratterizzante e per nulla scontato degli scritti di questo periodo nonché di quelli successivi: la questione generazionale. Mentre nella letteratura antecedente il compositore viene sempre esplicitamente associato ad altri scrittori ritenuti più o meno contemporanei, qui la generazione a cui appartiene Leo è sottintesa ma è con ogni probabilità quella di Vinci e Pergolesi.

Nel 1826 nel primo volume del *Dizionario e bibliografia della musica di*

³⁰ *A Dictionary of Musicians*, vol. 2, London, Sainsbury and Co., 1824, p. 58.

³¹ *Ibidem*.

³² CHILESOTTI, Oscar, *I nostri maestri del passato*, Milano, Ricordi, 1882, p. 112.

³³ BACCIAGALUPPI, Claudio – GIOVANI, Giulia – MELLACE Raffaele (a cura di), SIGISMONDO Giuseppe, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, Roma, SEDM, 2016, p. 235. Il corsivo è di chi scrive.

³⁴ *Ibidem*. Il corsivo è di chi scrive.

Peter Lichtenthal compare una definizione:

DURANTISTI. Nell'epoca che Leo e Durante dirigevano l'uno il Conservatorio della *Pietà*, e l'altro quei di *Loreto*, e di *S. Onofrio*, si erano formate due grandi fazioni, quella de' *Durantisti*, e quella de' *Leisti*, contraria l'una all'altra relativamente al sistema della composizione. I primi l'aveano colla modulazione e l'effetto, ed i secondi colla ricchezza degli Accordi. La prima fazione trionfò.³⁵

La stessa voce è ripresa persino dal *Vocabolario universale della lingua italiana* edito a Milano nel 1878 a cura di Luciano Scarabelli. La *Querelle* si trasforma in definizione, la fazione di Durante diviene un lemma:

DURANTISTI. (Mus.) Du-ran-ti-sti. *Add. e Sm. pl.* Seguaci di Durante; cioè Coloro che seguivano un sistema di composizione stabilito dal maestro Durante sulla modulazione e l'effetto: fazione contraria a quella de' *Leisti*, o seguaci di Leo, che badavano più alla ricchezza degli accordi.³⁶

La diatriba trova spazio nel *Dizionario Enciclopedico Universale dei termini tecnici della musica* curato da Americo Barberi del 1869, alla voce Controversia:

Stando al parere di alcuni scrittori, sarebbero da porsi nel novero delle controversie sull'*armonia* quelle sorte e cresciute in Napoli, e ben presto diramatesi per tutta l'Italia, nella prima metà del decimosettimo, all'epoca in cui Leonardo Leo dirigeva in Napoli il Conservatorio della *Pietà* e Francesco Durante quelli di *Loreto* e di *Sant'Onofrio*, nella stessa città, ond'eransi formati due grandi partiti o fazioni chiamate l'una dei *Leisti*, l'altra dei *Durantisti*. Noteremo per altro che gli accennati scrittori errarono grandemente; perocché le controversie fra i *Leisti* e i *Durantisti* non erano già sull'*armonia* ma sul modo o sistema di comporre. Quelli riponeano i maggiori pregi di una composizione musicale nella vaghezza del modulare, nella *melodia*, nell'effetto; questi, al contrario, nella severità dello stile, nella scrupolosa conservazione di certe forme, nella ricchezza degli *accordi*. La lotta fu lunga e accanita, e i *Leisti* rimasero vincitori.³⁷

Appare chiaro come sulla stessa controversia, a distanza di qualche decennio, cominciasse a gravare una confusione nell'interpretazione dei fatti. Barberi, nell'intento di 'correggere' gli scritti precedenti (e in particolare quello di Lichtenthal) appare contraddittorio rispetto a essi e dà per vincitori i "leisti". Questo autore, però, basa la sua interpretazione non tanto su questioni tecniche (quale per esempio il concetto di consonanza) o su determinati principi didattici e metodologici, quanto piuttosto sugli aspetti stilistici della composizione. Per questo motivo, nella sua visione, lo stile perdurato in seguito sarebbe quello di Leo. Nel secondo Ottocento inoltrato in cui scrive Barberi, la vaghezza del modulare e l'interesse per la melodia, dopo una lunga diatriba, avrebbero lasciato il posto a uno stile più strutturato, formalmente

³⁵ LICHTENTHAL, Peter, *Dizionario e bibliografia della musica*, vol. 1, Milano, Antonio Fontana, 1826, p. 236.

³⁶ SCARABELLI, Luciano (a cura di), *Vocabolario universale della lingua italiana*, vol. 3, Milano, Giuseppe Civelli, 1878, p. 741.

³⁷ BARBERI, Americo, *Dizionario Enciclopedico Universale dei termini tecnici della musica*, vol. 1, Milano, Luigi Di Giacomo Pirola, 1869, p. 432.

organizzato. In questo stile, il predominio incontrastato dell'armonia e della ricchezza degli accordi era perfettamente in linea con le nuove tendenze estetiche.

Florimo, un contributo decisivo

Negli stessi anni e con forte convinzione, a rinforzare la frattura, con una trattazione che troverà eco in molti scritti successivi, è Francesco Florimo nel suo *Cenno storico sulla scuola musicale de Napoli*. Già dall'indice delle varie biografie è possibile evidenziare come, tra i paragrafi dedicati al Leo, di numero assai inferiore rispetto a quelli dedicati a Durante, si riscontra una sezione dal titolo *Leo e Durante*. Il primo dei paragrafi sul brindisino è intitolato *Leonardo Leo, caposcuola*. Parallelamente per il Durante si trovano in serie: *Durante modello – Suo metodo – [...] – Durante fondatore della scuola napoletana del secolo XVIII*.³⁸

Nella voce dedicata ad Alessandro Scarlatti è posta una nota in cui è discussa la formazione leiana fuori-regno. L'autore smentisce l'informazione riportata da Fétis secondo la quale Leo sarebbe stato allievo di Pitoni a Roma, ritenendo corretta quella acquisita "per tradizione" dagli antichi conservatori: dopo aver studiato con Nicola Fago il brindisino avrebbe continuato sotto la direzione di Scarlatti. E prosegue:

Se Scarlatti insegnava in Napoli qual necessità poteva aver Leo di recarsi in Roma? Forse Pitoni valeva quanto lui, o ha egli lasciato un nome nell'arte più grande di quello di Alessandro Scarlatti? Le tradizioni che di generazione in generazione sono fino a noi giunte, potendo asserire essere questa a me direttamente venuta da Fedele Fenaroli morto nel 1818 di anni 87, da Giacomo Tritta allievo del Sala che fu discepolo di Leo morto nel 1824 di anni 92, da Giuseppe Sigismondi morto nel 1837 di anni 89, hanno sempre servito di base a molti fatti che altrimenti non si trovano bene documentati. Non vi è quindi motivo a dubitare di questa sola, quando documenti in contrario non si trovano, e quindi ho creduto bene di ritenere Leo discepolo di Scarlatti.³⁹

Nel correggere l'inesattezza della formazione romana del compositore sulla base delle testimonianze di tre uomini longevi e altrettanto autorevoli, Florimo conferma e rafforza la discendenza scarlattiana di un Leo espressamente partenopeo. La paternità di Scarlatti, che pure rappresenta in parte un'eredità romana, è usata a garanzia di un'appartenenza completa a una scuola ben precisa, quella napoletana, la quale trova applicazione concreta in ambienti sociali e politici chiaramente definiti e dunque si serve dei mezzi a essi più consoni, qui consegnatoci come eredità di tipo estetico e stilistico.

I racconti di Florimo sono disseminati di elogi in cui il brindisino è definito 'il gran Leo', 'il celebre Leo'. Trova eco in questi passi il senso di storicità introdotto da Sigismondo e qui ampliato. Il compositore appare come una figura di un passato sempre più lontano: dopo lo Scarlatti, Leo condivide

³⁸ FLORIMO, Francesco, *Cenno storico sulla scuola musicale de Napoli*, vol. 2, Napoli, L. Rocco, 1871, p. 2230.

³⁹ *Ivi*, vol. 1, 1869, p. 209.

con Durante l'onore di sostenere la fama della Scuola napoletana, lasciando alla posterità le norme della composizione di cui si fanno modello. Tali regole sono il risultato di un metodo al quale i compositori giungono per vie diverse. In riferimento al metodo particolare del brindisino egli afferma:

Sarebbe qui una superflua ripetizione il volersi per poco intrattenere ad osservare i modi proprii di questo maestro, ed in che dagli altri differisca quel metodo, più degno di essere ammirato che seguito, poi messo da parte, e che può dirsi quasi interamente dimenticato. Al contrario, la famosa scuola iniziata dallo Scarlatti, ordinata, ampliata e resa facile e chiara da Francesco Durante e più tardi dal Fenaroli, come abbiamo già discusso, fu quella che produsse i compositori più eminenti che da quasi due secoli brillarono e brillano tuttavia nel mondo musicale. Ultimo rappresentante n'è stato Nicola Zingarelli, che la trasmise a Mercadante, a Conti, a Bellini, a Rossi, ai due fratelli Luigi e Federico Ricci ed al Petrella.⁴⁰

Se il metodo di Durante, chiaro e fedele, ha traghettato verso il futuro la scuola scarlattiana, Leo può dirsi quasi interamente dimenticato già un secolo dopo la sua morte.⁴¹ Come consuetudine di altri scrittori prima di lui, anche Florimo riprende il passo ormai celebre di Arteaga ma lo trasforma:

Leonardo Leo fu dopo lo 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 solea farsi pel passato [...] Egli, dopo il Pergolesi ed il Vinci, può dirsi il promotore della musica drammatica del suo tempo, conservando la maestà insieme alla semplicità, e facendosi ammirare per la verità dell'espressione.⁴²

La percezione sul compositore è ormai mutata. In pochi decenni Leo, inizialmente considerato al di sopra di Durante, era passato dall'essere suo pari fino a essergli secondario. Il Bibliotecario ne rimodella ancor più la figura e la consegna ai posteri declassandolo e ridimensionando definitivamente la sua importanza rispetto ai suoi contemporanei: Leo non è più "accanto" allo Scarlatti bensì "dopo" lo Scarlatti. Non è più "insieme" a Vinci e Pergolesi ma è "dopo" il Pergolesi e il Vinci.

Nel paragrafo sulle *Osservazioni Artistiche sul Conservatorio di Sant'Onofrio* l'autore racconta la storia della Scuola napoletana.⁴³ Essa avrebbe preso vita da Alessandro Scarlatti che per primo avrebbe liberato l'insipido contrappunto dalla zavorra di un groviglio di intrecci inespressivi e privi di leggerezza melodica, conferendo a questa pratica compositiva la grazia e una disposizione chiara e cantabile delle voci, nonché una nuova organizzazione delle parti strumentali. Di questa prassi, al contempo, avrebbe conservato nobiltà e semplicità, inspessendola attraverso l'introduzione di combinazioni armoniche secondo il concetto della Scuola romana. A Scarlatti sarebbe seguito Francesco Durante che avrebbe ampliato la pratica del suo maestro con una applicazione delle norme delineate tesa a una resa ancor più melodica. Al compositore frattese è attribuito anche il merito di aver fissato le

⁴⁰ *Ivi*, p. 548.

⁴¹ *Ivi*, p. 556.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, pp. 27-8.

norme della composizione tonale e delle pratiche di modulazioni, oltre ad aver stabilito procedimenti armonici sempre conformi alla drammaturgia testuale. A seguire, Pergolesi avrebbe segnato l'inizio di una nuova fase della 'scuola', attraverso un contributo consistente alla conduzione melodica, arricchita di grazia, varietà ritmica e caratterizzazione inedita. Anche per il basso egli avrebbe disposto un andamento cantabile. Leonardo Vinci segnava una nuova svolta: la melodia sugli accordi, capace di conferire forza e vivacità alle immagini testuali e sceniche. Vinci avrebbe anche perfezionato il recitativo accompagnato, introdotto da Scarlatti e già parzialmente sviluppato da Durante e Porpora, caratterizzato ora da un andamento fortemente declamatorio e un'orchestra zelante. La consequenziale elencazione qui riportata, secondo Florimo, fornirebbe una valida attestazione alla credenza (ritenuta certezza) che il conservatorio di Sant'Onofrio fosse il più antico e fosse l'istituzione dalla quale sarebbe stata generata la Scuola napoletana. In questa circostanza il Bibliotecario delinea una discendenza ben precisa, dalla quale Leo sarebbe estromesso anche in riferimento ai contributi al recitativo obbligato, all'invenzione melodica o rispetto alla concezione delle parti strumentali:

A. Scarlatti → F. Durante → G. Pergolesi → L. Vinci.

Egli spiega l'estromissione del brindisino da questa discendenza nel paragrafo sulle *Osservazioni Artistiche sul Conservatorio della Pietà dei Turchini*, in cui il compositore è descritto come eretico:

Leonardo Leo, quantunque allievo dello Scarlatti e condiscipolo del Durante, volle apostatare dalla scuola di costoro, che col progresso del tempo dominò come prima in tutta Europa, e chiamavasi la *Scuola Napoletana*. Stanco forse di seguire sempre le stesse regole, ch'egli pur tanto bene conosceva, o spinto da una forte immaginativa, e desideroso di novità, in luogo di continuare la stessa via del maestro ed in quella cercare di proseguire, tentò aprirsi altra che tutta a lui potesse attribuirsi. Nominato maestro al Conservatorio della Pietà, nel suo insegnamento dettò nuove teorie, novelli sistemi e nuove regole, e fondò una scuola che spicca principalmente per l'artificio e la maestria delle imitazioni, per la destrezza delle arrischiate modulazioni, pel contrasto delle parti diverse e per l'arditezza d'intrecciarle; e specialmente nel genere *fugato* non lasciò di recare qualche vantaggio all'arte, e fu superiore a tutti quelli che seguirono la sua scuola. Ma perché era una scuola che poggiava più sull'artificio che sulla semplice naturalezza, oggi è quasi estinta, sebbene abbia prodotto maestri che hanno goduto di molta fama, ed hanno di se lasciato lodevole nome, come Sala, Tritta, Raimondi e Mandanici.⁴⁴

Florimo riconosce al compositore una profonda conoscenza dell'arte compositiva, le intenzioni innovative espresse in sperimentazioni stilistiche, articolazione di parti vocali e strumentali, disposizioni armoniche, e non ultima una fervida fantasia musicale. Al contempo racconta il percorso degenerativo della scuola leiana che, portando l'arte musicale a una sempre maggiore complessità, volge presto alla sua fine. Cita Giacomo Tritto e i suoi allievi che, a detta del Bibliotecario, avrebbero sentito «quasi per istinto» il bisogno di conoscere anche il metodo di Durante, rappresentato allora da Nicola Zingarelli. Questa generazione di nuovi "durantisti" avrebbe prodotto

⁴⁴ *Ivi*, p. 48.

autori del calibro di Saverio Mercadante, Carlo Conti e Vincenzo Bellini.⁴⁵ Il progresso dell'arte musicale delineato dal Bibliotecario sull'asse temporale del Settecento napoletano ha tagliato fuori Leonardo Leo come per selezione naturale. Florimo arriverà successivamente a stabilire una definitiva distinzione tra le scuole «dei famosi maestri Durante e Leo, nomi illustri, che sibbene per via diversa, furono due grandi manifestazioni dell'arte musicale e fondatori della scuola napolitana».⁴⁶ Egli spiega la disputa tra “leisti” e “durantisti” riconducendo la creazione di questi due grandi schieramenti formati a Napoli all'epoca della rispettiva direzione dei conservatori della Pietà e di Sant'Onofrio da parte dei due maestri. Il motivo dell'avversità sarebbe duplice e interconnesso:

Essi non s'intendevano sul sistema d'insegnamento e della composizione. I Leisti tenevano alla ricchezza degli accordi, alle combinazioni armoniche, agl'intrecci delle parti, alle note, contronote, in una parola più artificio ed al magistero che alla spontaneità. I Durantisti al contrario miravano come scopo principale alla melodia, alla chiara disposizione delle voci, alle facili modulazioni, all'eleganza delle armonie ed all'effetto, come i mezzi più confacenti onde comporre musica da dilettere piuttosto che da sorprendere. Quest'ultimo sistema, ch'è quello che ha trionfato, ha reso celebre la scuola napolitana.⁴⁷

A Napoli nel primo Settecento sistema didattico, sistema compositivo e prassi esecutiva sono strettamente connessi tra loro. Ne sono prova i metodi prodotti dai singoli insegnanti (solfeggi, partimenti e trattati) spesso introdotti da avvisi al lettore dai quali è facile scorgere la concezione dell'apprendimento all'interno dei conservatori. Dalle parole del Bibliotecario, nonostante le intenzioni innovative, Leo appare ancorato al passato barocco di stupore e artificio piuttosto che essere attratto da grazia e chiarezza, proprietà imprescindibili di una nuova concezione musicale che ha lo scopo di dilettere con leggerezza piuttosto che impegnare l'attenzione dell'ascoltatore con l'intenzione di sorprenderlo. Ciò che manca al brindisino è l'espressione di “naturalizza” che designa il ‘buon melodramma’.

Parallelamente alla trattazione su Leo, Florimo traccia una biografia di Francesco Durante, designandolo come il più grande maestro della Scuola napoletana di tutti i tempi, nonché il fondatore della stessa. Padre di un metodo di insegnamento sempre guidato dalla ricerca del bello in musica, Durante avrebbe posto in secondo piano i ragionamenti logici richiesti alla didattica scolastica. Tale metodo si sarebbe conservato tradizionalmente come base fondamentale dell'insegnamento.⁴⁸ Il Bibliotecario si dilunga successivamente sulla scuola di Durante, dalla quale sarebbero usciti i compositori più famosi delle epoche successive, distinte in due specifiche generazioni: alla prima appartennero Pergolesi, Traetta, Vinci e Jommelli, alla seconda Piccini, Sacchini, Paisiello e Fenaroli.⁴⁹

Sorge spontaneo interrogarsi su quanto possa essere imparziale e oggettivo Florimo nella descrizione delle due scuole. Allievo del “durantista” Fedele Fenaroli, il Bibliotecario riserva al “leista” Pietro Raimondi parole di

⁴⁵ *Ivi*, p. 50.

⁴⁶ *Ivi*, p. 52.

⁴⁷ *Ivi*, p. 112.

⁴⁸ *Ivi*, p. 223.

⁴⁹ *Ivi*, p. 224.

riconoscimento formale.⁵⁰ Con manifesta partigianeria acuisce il divario già stabilito nel primo Ottocento tra “leisti” e “durantisti”. Florimo interpreta la polarizzazione tra le due scuole come un fenomeno storico in cui ognuno dei compositori successivi viene schierato in base al suo stile compositivo e alle rispettive esigenze estetiche. Agli allievi dell’uno e dell’altro maestro viene attribuita la consapevolezza della scelta tra le due fazioni. Se nei successivi mutamenti del concetto di Scuola napoletana guadagnerà sempre maggiore rilievo l’aspetto metodologico e didattico del passaggio generazionale, lo scrittore in esame intende questa scuola come l’insieme dei risultati ai quali si giunge attraverso l’applicazione di quel determinato metodo, dunque lo stile compositivo che a quelle stesse prassi consegue. Ciò si palesa con evidenza nel momento in cui la differenza tra scuola leiana e durantiana viene espressa attraverso una distinzione degli aspetti compositivi di tipo stilistico, tanto che a primeggiare in tutta Europa sarà il ‘sistema’ di Durante, intendendo per sistema l’insieme di prassi compositive che soddisfano le esigenze estetiche del periodo e di conseguenza quelle pedagogiche. E proprio allo scopo «di restituire la figura del suo maestro come punto di arrivo della scuola durantiana»,⁵¹ Florimo avvia una prassi sconosciuta al secolo precedente, ossia si fa copista degli autografi dei solfeggi di Nicola Zingarelli, custodendo i suoi appunti nonché i quaderni di studio dei suoi allievi, carte che «costituiscono [...] uno spaccato esclusivo di quanto accadeva quotidianamente nella sua classe, chiarendo la multidisciplinarietà del solfeggio [...] dal canto, allo strumento, fino alla scrittura musicale».⁵²

Dalla prospettiva di un secolo che vede la nascita di nuove tendenze culturali e ideologiche, Florimo rilegge la storia musicale di cento anni prima riflettendo il mutamento di percezione in corso nel suo presente. Nella nuova fase storica i “durantisti” rispecchiano il gusto predominante nella definizione della ‘tradizione’ più di quanto possano fare i “leisti”.

Dopo Florimo

La frattura promossa da Florimo, oltre ad aver visto largo seguito negli scritti successivi, si è protratta fino alla musicologia più recente creando una vera e propria tradizione sulla disputa.⁵³ Giuseppe Radiciotti a inizio Novecento scriverà intorno a Pergolesi che nel campo della musica pratica, la scuola del «dolce stil novo» si era completamente e vittoriosamente affermata. Al contrario, nel campo teorico due scuole si contendevano il primato, quella dei “durantisti” e quella dei “leisti”, così chiamate dai due discepoli di

⁵⁰ Cfr. SULLO, Paolo, *I solfeggi di Leo e lo studio della forma nella scuola napoletana del Settecento*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV, 2009, n. 1, pp. 101-119; CAFIERO, Rosa, *The Early Reception of Neapolitan Partimento Theory in France: A Survey*, in «Journal of Music Theory», LI, 2007, n. 1, pp. 137-159; *La formazione del musicista nel XVIII secolo: il “modello” dei Conservatori napoletani*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XV, 2009, n. 1, pp. 5-25.

⁵¹ SULLO, Paolo, *Il solfeggio e lo studio della forma, da Leonardo Leo a Nicola Zingarelli*, in «Studi musicali», XIII, 2022, n. 2, p. 174.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cfr. MARTINELLI, Elsa, “Verdi è universale” *Sulla polemica intitolazione del Teatro Comunale di Brindisi*, in «Idomeneo», XVI, 2013, n. 16, pp. 101-122. La disputa tra Terribile e Pedio sull’attribuzione del nome al teatro di Brindisi è un chiaro sunto della concezione che si aveva di Leo agli inizi del Novecento.

Alessandro Scarlatti (due temperamenti artistici del tutto differenti):

La conoscenza ed il maneggio della tecnica non avevano segreti né per l'uno, né per l'altro, dottissimi ed abilissimi ambedue; senonché il Durante amava apparir semplice e chiaro, il Leo faceva sfoggio volentieri del suo sapere; il primo era delicato e talvolta anche sentimentale, l'altro vigoroso, ma alquanto secco. Come compositori, il durante si dedicò esclusivamente al genere sacro e da camera, mentre il Leo si cimentò spesso e con molto successo, anche nel campo della musica teatrale, seria e buffa.⁵⁴

È facile notare come le affermazioni espresse da Radiciotti siano ricalcate sugli stessi contenuti di ordine stilistico e metodologico-compositivo proposti da Florimo. Nei diversi scritti sono regolarmente ribaditi gli stessi concetti, talvolta sottilmente variati. Helmut Hucke e Rosa Cafiero nel 2001 curano la voce su Leo per il *New Grove* riportando parimenti come fosse stata notevole nella Scuola napoletana la rivalità tra i “leisti” e i “durantisti”. Il primo filone era caratterizzato da un approccio ‘scientifico’, quasi cerebrale, che poneva il contrappunto in primo piano; il secondo da un atteggiamento più istintivo, unito a una tendenza alla semplicità armonica e melodica, libera dall’artificio contrappuntistico dei seguaci di Leo.⁵⁵ Nel *Grove* gli autori danno per assodato l’esistenza di una rivalità di scuole: l’enciclopedia eredita come dato acquisito la storica disputa, senza riferirsi alla costruzione ottocentesca della rivalità. Ciò testimonia come il lascito di certi schemi desueti ancora gravi sulle voci moderne di dizionario, nonostante i casi significativi qui riscontrati come le incongruenti definizioni di Lichtenthal e Barberi (il primo fa trionfare i “durantisti”, il secondo i “leisti”). Parziale corrispondenza di contenuti è presente nel *DEUMM*, alla voce *Leonardo Leo* a firma di Renato Bossa:

La tradizione che voleva L. allievo diretto di Scarlatti, se è stata molto presto smentita dall’indagine storica, vale invece a indicare uno dei tratti salienti di questo compositore della prima generazione settecentesca, cioè l’essere stato, tra tutti coloro che rinnovarono in quel periodo il panorama stilistico napoletano, il più legato all’esempio tramandatogli. Convivono infatti nei suoi melodrammi seri e nelle sue op. buffe, per non parlare della mus. Religiosa e strumentale, elementi che appaiono abbastanza inconsueti nei musicisti della sua generazione, e che lo qualificano tutto sommato un passatista, in confronto a Porpora, Vinci o Hasse, insieme ad altri motivi che lo vedono al contrario muoversi in quella direzione di rinnovamento dell’op., cui porranno mano efficacemente i suoi due maggiori allievi, Jommelli e Piccinni.⁵⁶

Il musicologo, se da un lato contesta quanto voluto da Florimo – che Leo avesse “tradito” l’insegnamento scarlattiano – dall’altro conferma come caratteristica della scrittura leiana una tendenza al tradizionalismo, definendolo “passatista”, per quanto anche innovatore.

Giorgio Sanguinetti ridiscute la questione introdotta dalla trattatistica. In riferimento alla ‘*Golden Age*’ dei partimenti, egli evidenzia come in questo repertorio non vi sia una reale differenza stilistica. L’età d’oro dei partimenti è

⁵⁴ RADICIOTTI, Giuseppe, *G. B. Pergolesi: vita, opere ed influenza su l’arte*, Roma, Musica, 1910, p. 265.

⁵⁵ HUCKE, Helmut – CAFIERO, Rosa, voce *Leo, Leonardo*, in *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Vol. XIV, New York, Macmillan, 2001, p. 553.

⁵⁶ BOSSA, Renato, voce *Leo, Leonardo Ortensio*, in *DEUMM, Le Biografie*, Vol. IV, Torino, UTET, 1994, pp. 367-368.

rappresentata dalla seconda generazione di compositori, dominata da due figure di riferimento, quelle di Durante e Leo. Lo studioso afferma che nel contesto della Scuola napoletana Durante e Leo si presentano come due dioscuri: due figure ugualmente importanti, ma che incarnano tendenze opposte. Leo impersona lo stile antico, con molte incursioni nelle tendenze tardobarocche; Durante incarna il nascente stile galante. L'autore specifica che, per quanto attiene ai partimenti, non vi è alcuna differenza significativa tra lo stile dei due compositori e che con essi tale pratica era pervenuta alla sua definitiva fisionomia.⁵⁷ Nei conservatori napoletani del Settecento il partimento rappresenta il fulcro dell'apprendimento delle norme compositive. Il musicologo chiarisce l'importanza dei due compositori quali maestri e modelli didattici e, notando l'assenza di differenze rilevanti tra i partimenti di Leo e quelli di Durante, contribuisce a smentire una parte dei concetti pervasivi della letteratura trattatistica; in particolare le pagine di Florimo dalle quali emerge che la differenza sostanziale tra i due maestri sia da ricercarsi nei sistemi di insegnamento e di composizione.

In definitiva, se sul finire del Settecento Leo è affiancato a Scarlatti nella costruzione della Scuola napoletana, nella prima metà del secolo successivo si vedrà sempre più spesso avvicinato a Durante fino a scomparire gradualmente in conseguenza a una competizione didattica che lo vedrà posto in secondo piano rispetto ad altri compositori suoi contemporanei. L'analisi di alcune partiture permette di spiegare parzialmente le diatribe teorizzate nell'Ottocento attraverso i trattati di letteratura musicale e di fare chiarezza su alcuni concetti chiave incontrati a più riprese all'interno di questi scritti e impiegati con l'intento di distinguere tra produzione espressiva o tecnicistica, aggraziata o greve, naturale o artificiosa. La comprensione della musica di Leo appare più lineare nel caso in cui si osservino da uno stesso punto di vista i vari generi da lui praticati, e in particolare nel momento in cui la produzione operistica sia messa in relazione a quella sacra e all'attività didattica.⁵⁸ Ciò che il compositore opera in naturale linea con le tendenze del periodo è una sovrapposizione di strutture e stili appartenenti a generi differenti e tendenze "temporalmente disallineate". L'ibrido è un elemento connotante nella scrittura di Leo, sia in senso verticale (temporale) che in senso orizzontale (quello operato tra i vari generi). Sia in ambito operistico che nella musica strumentale,⁵⁹ la produzione di Leo viene collocata dai moderni musicologi a metà tra gli orientamenti dei vecchi maestri (Porpora, Mancini, Fago), ancorati alle prassi barocche, e la nuova sensibilità galante che si esprime attraverso

⁵⁷ SANGUINETTI, Giorgio, *The art of partimento: History, Theory, and Practice*, USA, Oxford University Press, 2012, p. 67; sull'importanza dei partimenti e la didattica di Zingarelli e Fenaroli Cfr. anche POLLACI, Marco, *Nicola Zingarelli and Neapolitan didactic traditions in the nineteenth century Italy: an investigation through partimento sources*, in CARUGNO, Giovanna – SULLO, Paolo (a cura di), *Nicola Zingarelli. Il maestro, il compositore e il suo tempo*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2023, pp. 281-302.

⁵⁸ AERTS, Hans, *Die 'Schule' des Leonardo Leo (1694-1744). Studien zur Musikausbildung in Neapel im 18. Jahrhundert*, Hildesheim, Georg Olms Verlag AG, 2023; SCOCCIMARRO, Roberto, *Die Drammi seri von Leonardo Leo (1694-1744). Studien zur Überlieferung, Stilistik und Rezeption*, Beeskow, Ortus, 2020.

⁵⁹ Nell'ambito della musica sacra il discorso intorno a stile 'antico', 'nuovo' e soprattutto a quello 'misto' ha acquisito fin da subito le sembianze di una riflessione teorica con una definizione chiara, una tematica fortemente storicizzata e con connotati grammaticali propri.

lo sviluppo del sistema melodico-armonico e la tendenziale ricerca di simmetrie fraseologiche.⁶⁰ La percezione della produzione leiana come riferibile a una fase di limbo tra i due periodi, connotata dicotomicamente da uno sviluppo verso alcune rivoluzioni musicali e da una radicale appartenenza alle vecchie consuetudini, ha contribuito nel tempo a una graduale perdita di fama del compositore. Superati i confini che circoscrivono i singoli generi, viene riconosciuta in Leo una concezione profondamente individuale dell'arte musicale in cui la sostanza inventiva si insinua in un rigoroso ricorso alla scienza compositiva. Una scissione tra creazione artistica e formazione metodologica coinciderebbe con una corrispondente suddivisione tra tendenze future e passate. Tutto il primo Settecento rappresenta un periodo di coesistenza paritaria tra prassi e generi e di sovrapposizione stilistica tra discontinuità di pratiche e permanenza di tecniche. In questo panorama, Leonardo Leo rappresenta senza alcun dubbio la personalità che più di altre fu interessata a combinazioni formali e occupò il ruolo di mediatore tra il linguaggio musicale del passato recente e il cosiddetto gusto 'moderno' anche in ambiti come quello sacro, solitamente più statico. In tal senso il brindisino rappresenta un'eccezione che ha eretto nel tempo la sua figura a emblema. In un contesto culturale vivace e stimolante come quello napoletano di primo Settecento, alle soglie dello stile galante, Leonardo Leo esprime nella molteplicità la propria contemporaneità. Le sue opere, ricche di riferimenti eterogenei, riescono così ad attraversare il tempo racchiudendo, nella misura delle stesse battute, spirito arcaico e innovazioni durature. Ancora una volta, in riferimento al commento di Florimo sulla scrittura artificiosa di Leo, le analisi condotte sulle opere leiane chiariscono che essa è in realtà il prodotto della commistione tra pratiche temporalmente vicine e lontane e testimonia una conoscenza profonda delle prassi più complesse di contrappunto e armonia che l'autore sfrutta in direzione di un rinnovamento linguistico.

Un abusato concetto

In conclusione, si rileva come al processo di mitizzazione della figura di Leonardo Leo abbia contribuito una semplificazione storiografica in cui lo 'stile della Scuola napoletana' è uniformato in un'immagine convenzionale e tradizionalmente accettata, in cui singole peculiarità della tecnica compositiva di un autore sono state interpretate come 'contrarie' alle tendenze contemporanee e rappresentative della scuola (così come delineata), e dunque sono classificate come individuali ed estranee alle prassi diffuse. Se ne trovano differenti esempi nella letteratura musicale più o meno recente.⁶¹ Va sottolineato come dalle fonti storiche e letterarie la figura di Leo emerga più come storia della ricezione che come studio di caratterizzazione stilistica. L'arte di Leo suscita grande ammirazione, perché è osservata nel contesto di

⁶⁰ Cfr. CARLI BALOLLA, Giovanni, *I Concerti per il Duca di Maddaloni*, in PELLEGRINO, Paolo (a cura di), *Amor sacro e amor profano. Leonardo Leo e la cultura musicale napoletana del '700*, Lecce, Argo, 1997, pp. 87-92.

⁶¹ Numerosi studiosi hanno rintracciato nelle opere di Leonardo Leo degli esempi di innovazione. Cfr. MELLACE, Raffaele, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004, p. 201; KRAUSE, Ralf, voce *Leo, Leonardo*, in *MGG2*, Kassel, Bärenreiter, 2003, p. 1588; LEUCCI, Fiorenza, *Viaggio con Leonardo Leo: nel 3° centenario della nascita di Leonardo Leo (1694-1744)*, Fasano, Schena, 1994.

una fiorente cultura musicale di cui tutti gli scrittori parlano con fervore e tono elogiativo, talvolta a scopo autocelebrativo. L'ammirazione per il brindisino tra XVIII e XIX secolo, più che dallo stile compositivo è suscitata dall'ottima educazione musicale di cui Leo è responsabile nella Napoli settecentesca. Tra la seconda metà del Settecento e gli inizi dell'Ottocento il ruolo dei "leisti" pare messo in ombra dal fatto che, con l'affermazione dello stile galante, dell'opera buffa e poi di quella romantica, le tradizioni musicali legate al contrappunto più antico vengano poste in secondo piano. La titubanza espressa da Giacomo Tritto nella prefazione al suo trattato si concretizza con la diffusione di una nuova sensibilità musicale. A ciò contribuisce in maniera significativa e sostanziale la parola di Francesco Florimo attraverso scritti che saranno a lungo considerati testi fondamentali per la conoscenza della musica napoletana di quei secoli.

In conseguenza a ciò, il concetto di 'Scuola napoletana' si è trasformato nel tempo. A fare chiarezza è stato maggiormente Francesco Degrada, il quale ha spiegato a più riprese come il termine 'scuola' in riferimento a Napoli abbia acquisito da subito valenze di ordine critico e valutativo, più che descrittivo-analitico di fenomeni artistici. Tra Sette e Ottocento negli scritti degli storici napoletani, privi di una tradizione cronistica e operanti in un periodo di riassetto politico e sociale in un Meridione in profonda crisi culturale, è assai evidente una enfattizzazione del ruolo della tradizione locale nel contesto italiano ed europeo come forma di autodeterminazione e riacquisizione di un ruolo rispetto alla diffusione di una confusa e frammentaria letteratura pseudo-critica sviluppatasi tra i musicofili esteri (francesi, tedeschi e inglesi in primo luogo) affascinati dalla musica prodotta a Napoli.⁶² Alla nascita, il concetto di 'Scuola napoletana' si va determinando in maniera autoreferenziale all'interno di un contesto investito da situazioni contingenti da cui derivano le stesse tendenze estetiche: si tratta di una 'scuola' non tanto distinta in base a delle specifiche peculiarità stilistiche della musica che produce, ma di un ambiente in cui la didattica diventa fondamentale poiché i meccanismi di produzione musicale sono espressamente connessi con essa. Non è un caso che ai primi dell'Ottocento, con l'istituzione del Real Collegio di Musica sorto dall'unificazione dei preesistenti conservatori, Marcello Perrino senta l'esigenza di uniformare la didattica in esso impartita in nome di una sola e accreditata Scuola musicale napoletana. L'abusato concetto, ormai generalmente contestualizzato e ridimensionato dagli studiosi,⁶³ ha sempre avuto tra gli intenti principali quello di garantire una forma di prestigio a quanti discendessero da tale ambiente didattico: non ne fa eccezione Florimo, che in via definitiva decreta come predominante il filone da cui egli stesso discende.

⁶² DEGRADA, Francesco, «*Scuola napoletana*» e «*Opera napoletana*»: nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico, in CAGLI, Bruno – ZIINO, Agostino (a cura di), *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, Napoli, Electa, 1987, pp. 9-10.

⁶³ Sul tema Cfr. FABRIS, Dinko – VENEZIANO Giulia, *Mito e realtà della cosiddetta 'scuola napoletana'*, in ARTIANO, Fulvio – CANTILLO, Clementina (a cura di), *Forme del Linguaggio musicale tra contemporaneità e tradizione*, Potenza, Conservatorio di Musica Gesualdo da Venosa, 2009, pp. 33-48.

MARIATERESA DELLABORRA

LA CORRISPONDENZA TRA FRANCESCO FLORIMO E CASA RICORDI

Premessa

Nel 1840, quando avvia la sua corrispondenza con Ricordi, Francesco Florimo è già un personaggio autorevole nell'ambito della vita musicale e artistica in generale della città di Napoli: dal 1826 "archivario" delle carte musicali del Regio Collegio di musica, succedendo a Giuseppe Sigismondo; nel 1832 componente della commissione di esame per il "corpo dei cori"; dal 1833 direttore degli esercizi vocali degli allievi del collegio; nel 1834 maestro di cappella ordinario della R. Accademia di musica e ballo e dal 24 agosto dello stesso anno direttore dei concerti della musica e dell'archivio della Società filarmonica di Napoli. La sua attività pertanto non era limitata solo alla gestione della biblioteca/archivio del Collegio musicale, ma toccava anche la composizione, la direzione di esecuzioni musicali, la consulenza per l'organizzazione di eventi, la critica.

Di tutti questi interessi e di molti altri ancora è impregnata la corrispondenza che Florimo intesse con i Ricordi, a partire dal 1840 e sino al 1888, con un'intensità costante e regolare sino al 1852 (vi si trova solo un'interruzione tra il 27 febbraio 1847 e il 20 agosto 1849)¹ e poi più dilazionata nel tempo e irregolare,² stando ai documenti in nostro possesso, tutti conservati nell'archivio di Casa Ricordi.³ L'ultima lettera autografa è del 2 agosto 1882, ma già dagli anni Settanta molte missive sono scritte da altre mani e vergate soltanto con la firma dal Bibliotecario, che talora ama aggiungere al suo nome «l'antico» o «il vecchio». È verosimile, tuttavia, che le lettere tra i due intercorressero già ai tempi dell'edizione della prima parte del

¹ Lettera 7277 del 27 febbraio 1847 a Tito Ricordi: il 5 marzo 1847 Florimo sarebbe partito per la Francia e poi per l'Inghilterra, dove si sarebbe trattenuto sei mesi «e forse più, secondo le circostanze». La lettera immediatamente successiva, la 7278, datata 20 agosto 1849, indirizzata a Giovanni Ricordi sottolinea come «le maledette vicende politiche interruppero tutte le amichevoli corrispondenze».

² Precisamente, pur riducendosi drasticamente di numero, le missive scorrono regolarmente dal 1853 sino al 1868 (74 lettere in tutto quest'arco di tempo a fronte delle 55 scritte tra il 1840 e il 1852). Si passa al 1870, si salta il 1871, il 1873 e 1874, il 1876, il triennio 1879-1881 e il triennio 1885-1887 raggiungendo quota 21 lettere. L'ultima lettera è del 30 novembre 1888.

³ Ringrazio vivamente le referenti dell'Archivio Ricordi nelle persone di Maria Pia Ferraris e Valeria Luti per la solerte, squisita e generosa collaborazione. Tutte le lettere cui qui si fa riferimento si trovano trascritte dalla scrivente sul sito <<http://www.digitalarchivioricordi.com/>> e sono liberamente consultabili facendo riferimento al numero di ordinamento.

Metodo di canto la cui stesura,⁴ assieme a quella dei *Solfeggi* e delle canzoni napoletane, accompagna l'intera vita di Florimo. Novantasei lettere espressamente indirizzate a Tito I, trentacinque a Giovanni e quindici a Giulio, oltre ad altre dieci lettere genericamente intestate Ricordi, rappresentano il prezioso patrimonio dal quale scaturiscono alcuni filoni costanti che, per comodità di trattazione, possono essere qui elencati: il critico musicale; il compositore; il didatta; l'uomo.

Oltre agli argomenti che riguardano strettamente la figura di Florimo in tutti i suoi aspetti, umani e professionali, dalla ricca corrispondenza emergono molteplici altri temi che attengono la vita musicale napoletana; i personaggi attivi; i luoghi e la tipologia delle programmazioni musicali presso circoli e dimore privati; la progressiva costituzione della biblioteca musicale del conservatorio napoletano e la sua gestione; il ruolo e le personalità dei vari editori operanti in città e i loro comportamenti nei confronti di Ricordi; i costi di produzione delle stampe musicali; il funzionamento dei collegamenti postali, insomma un quadro molto ampio della società del tempo. Visti la quantità e l'interesse delle tematiche, si è optato per una trattazione mirata e approfondita della prima parte della corrispondenza (1840-1852), anziché per una disamina globale, che necessariamente sarebbe risultata più superficiale, intendendo questo testo come prima parte di un tutto che vedrà la luce in concomitanza con la trascrizione integrale *online* dell'epistolario. La scelta è motivata dal fatto di voler scandagliare quanto più possibile la personalità di Florimo, mettendone in rilievo alcuni aspetti originali e moderni, che singolarmente potrebbero offrire materia interessante di approfondimento. Si focalizzerà l'attenzione sul periodo in cui il Bibliotecario fu più attivo e continuativamente presente nel mondo culturale e artistico, non solo napoletano. Dagli anni Sessanta in poi il suo interesse nei confronti di Ricordi – e dunque i contenuti delle sue missive – si concentrò essenzialmente sulla presentazione di giovani promesse della vita musicale e musicologica partenopea, sulla valorizzazione della memoria di Bellini, sull'accrescimento costante del posseduto della “sua” biblioteca e sul regolare aggiornamento circa le novità editoriali.

Florimo critico musicale

La collaborazione come recensore scaturisce dall'espressa richiesta avanzata da Giovanni Ricordi, che avrebbe desiderato ricevere il suo «parere su tutte le opere nuove che si comporranno per Napoli».⁵ Florimo sembra riluttante ad assumersi questo onere e adduce, come motivazione, il fatto di non andare regolarmente «a teatro ogni qual volta si dà un'opera nuova», ma solo quando le sue occupazioni glielo consentono. Così potrebbe capitargli di assistere a una recita dopo quindici o venti giorni di programmazione. Teme dunque di non essere tempestivo, ma assicura che, se si assumesse quella incombenza, sarebbe assolutamente imparziale e per poter dire «sempre la verità; la nuda verità»,⁶ chiede però di poter restare anonimo: nessuno avrebbe dovuto sapere chi era l'autore delle recensioni provenienti da Napoli. Avrebbe

⁴ Dunque in un tempo precedente il 1840.

⁵ Lettera 7251 del 26 dicembre 1851 a Giovanni Ricordi.

⁶ L'espressione è reiterata in molte lettere, per cui sarebbe qui eccessivo farne dettagliata elencazione.

fornito la cronaca in forma di lettera e Ricordi avrebbe potuto manipolarla a piacere.⁷ Su questo punto Florimo sarà ossessivo e reitererà la richiesta, assicurando sempre sincerità, imparzialità e rigore nelle descrizioni. Se il suo nome si fosse invece palesato, non avrebbe più potuto essere schietto, ma «cedere alle preghiere ed alle raccomandazioni degli amici per questo, o quell'altro soggetto».⁸ L'origine di questo suo atteggiamento scaturisce da un episodio esplicitato nella lettera del 26 dicembre 1841 e collegato alla morte di un non meglio precisato «povero amico mio», dopo la quale «mi sono ritirato dai teatri e da tutte le pettegolezze teatrali, che mi annoiavano alla sazietà. Non vorrei entrarvi una seconda volta; che il cielo me ne liberi. Dunque, mi raccomando alla vostra amicizia, e discrezione».⁹ Tale preoccupazione si trasforma addirittura in paranoia quando, dopo una recensione della *Zaffira* di Pacini, il 20 dicembre 1851,¹⁰ che scatenò una polemica tra Ricordi e «Omnibus», chiede di cambiare indirizzo di spedizione facendo recapitare, sia le sue che le lettere di Ricordi, presso amici o conoscenti per evitare che vengano intercettate dagli avversari. Ricordi si mantiene fedele alla promessa di lasciare nell'anonimato il suo fidato referente e nelle varie corrispondenze apparse da Napoli¹¹ riassume in genere i contenuti delle lettere di Florimo, lasciandoli senza firma o talvolta mettendo «A. B.».

La prima recensione inviata riguarda *Il proscritto* di Mercadante, andato in scena la sera del 4 gennaio 1842, sintetizzata sulle colonne della «Gazzetta musicale di Milano» nel *Riassunto statistico delle nuove opere in musica rappresentate in Italia nel Carnovale 1841-42 e successiva quaresima*.¹² A seguire scorrono regolarmente i titoli delle varie opere in cartellone nei diversi teatri napoletani, nonché i commenti sugli interpreti e sui compositori. Uno degli autori più bersagliato è Giovanni Pacini a cominciare da *La stella di Napoli*, data nel dicembre 1845, soggetto di diverse lettere. «La più cattiva delle opere di Pacini. Senza stile, senza unità, senza carattere, un rumore continuo dal principio alla fine, senza novità alcuna, e di vero scucito tutti li pezzi che non se ne comprende nulla». Pacini va alla ricerca di effetti «alla Verdi che non consegue». Inoltre «l'opera è eterna, e dura tre ore, e un quarto. Vi è anche una sinfonia, della quale avrebbe potuto farne a meno. Volle imitare quella di Verdi nella *Giovanna*, e nell'*Alzira*, ma Dio qual differenza!».¹³ Qualche tempo

⁷ Lo ribadisce a più riprese, non ultima nella lettera 7288 del 9 settembre 1851: «Caro Tito tu sai bene che io ti scrivo le cose come le penso, senza mai spirito di parte; per cui serviti delle mie notizie per quello che ti conviene, perché io non intendo farti un articolo di giornale, ma dirti le mie impressioni, che potrebbero essere anche erronee. Solo voglio dalla tua amicizia non essere citato mai, ne dire a chi che sia, eccetto solo tuo Padre, intendi solo tuo Padre, che sono io che ti scrivo le cose Teatrali di qui».

⁸ Lettera 7289 dell'11 ottobre 1851 a Tito Ricordi. I passi riportati sono trascritti nel rispetto integrale della lezione originale, seppure errata ma non evidenziata da [sic], sottolineature comprese.

⁹ Lettera 7251 del 26 dicembre 1841 a Giovanni Ricordi. Chi sia esattamente l'amico defunto cui si riferisca non è dato di sapere. Forse Bellini? Ma era morto da sette anni; Zingarelli? Morto da tre; il conte Wenzel Robert di Gallenberg? Morto l'anno prima.

¹⁰ Lettera 7290 del 20 dicembre 1851 a Tito Ricordi.

¹¹ Esempio ne è la lettera 7288 sintetizzata nell'articolo del 9 settembre da Napoli, apparso sulla «Gazzetta musicale di Milano» [d'ora in avanti «GmM»], IX, 1851, n. 38, p. 177.

¹² Questo appare sulla «GmM», I, 1842, n. 11 e 13, p. 44.

¹³ Lettera 7263 del 13 dicembre 1845 a Tito Ricordi. In questo caso potrebbe essere interessante confrontare l'abile riassunto operato sulla «GmM», IV, 1848, n. 51, pp. 216-217.

dopo ribadisce che *La stella di Napoli* è «un vero guazzabuglio, che non dice nulla», confermando che è «la più cattiva delle opere di Pacini, anche peggio della Maria e della Medea: figuratevi!! Poi strumentata con un capriccio, e talmente all'azzardo, che non produce altro che un continuo rumore: insomma io temo che la Stella fuori di Napoli avrà la stessa sorte che il Lorenzino dei Medici a Venezia, ed il Buondelmonte a Firenze»,¹⁴ dimostrando di essere ben aggiornato degli esiti delle varie opere nei diversi teatri italiani e di conoscere altresì il repertorio melodrammatico dell'ultima ora. L'unico motivo per cui l'opera resta in cartellone, a parte i maneggi dell'autore,¹⁵ è la presenza di cantanti validi perché «la musica è tutta imbrigliata, confusa, ammassata di strumentale senza effetto, ed ogni tanto un bel motivetto grazioso che piace». E conclude «di Pacini si può dire ciò che Napoleone disse agli emigrati, che nulla aveano perduto, e nulla avevano guadagnato, dopo tanti anni!».¹⁶ Ma anche *La regina di Cipro* e *Malvina di Scozia*, tutti titoli paciniani, sono oggetto di disamine meticolose. In particolare, Florimo si accanisce contro quest'ultima definendola priva di arte di novità e di effetto, ma composta solo da «rumore, bande; bande e rumore e rumore e fracasso». ¹⁷

Non sfuggono alla stessa sorte anche prime esecuzioni di giovani o consolidati maestri quali Pietro Torrigiani, Giuseppe Puzone, Vincenzo Maria Battista, Francesco Altavilla,¹⁸ Andrea Butera, Salvatore Pappalardo e l'immane Mercadante,¹⁹ tutti valutati con rigore.

Nelle critiche di Florimo si evidenzia innanzitutto la puntualità delle osservazioni sui singoli pezzi di cui si compone l'opera, sullo stile di composizione, ma anche su certi dettagli tecnici che danno la misura dell'esperto. A proposito de *Il figlio dello schiavo* di Giuseppe Puzone dato nel Teatro del Fondo il 16 settembre 1845 si legge: «musica che non offre nulla di nuovo né di elegante. Moltissime reminiscenze; gran frastuono, ed abuso di trombe, tromboni, gran cassa. Il Largo però del finale del 2° atto è bello e ben fatto, non essendo nuovo, ma largo e di effetto: la stretta poi lo rovina». ²⁰ Dunque un'attenta disamina in cui sono sottolineati i pregi accanto ai difetti. De *La sirena di Normandia* di Pietro Torrigiani apprezza «qualche cosa di nuova scelta tessitura dei pezzi», aggiungendo subito «ma senza buon fine, perché non se ne capi nulla. In una specie di Sinfonia che premessa vi è un Andante grazioso e ben travagliato nell'orchestra che produce effetto: è un poco

¹⁴ Lettera 7264 del 30 dicembre 1845 a Tito Ricordi.

¹⁵ *Ibidem*: «coi suoi intrighi e il danaro che spende con i giornalisti, che son tutti da lui comprati e con tutti quelli che fa andare a teatro a sue spese per applaudire», ma anche la Lettera 7271 del 13 ottobre 1846 a Tito Ricordi: «Forse ci saranno state delle ragioni particolari o locali per fare piacere questa [?] di accozzamento musicale [...]. Se non altro per dare occasione ai suoi amici giornalisti, che son tutti quelli di Napoli, per ischiccherare eloggi, e parlare dei trionfi».

¹⁶ Lettera 7265 del 20 gennaio 1846 a Tito Ricordi.

¹⁷ Lettera 7271 del 13 ottobre 1846 a Tito Ricordi. Oltre a queste critiche veementi, all'interno della lettera 7290 del 4 gennaio 1852 è racchiuso un testo di Giovanni Ricordi in risposta alle critiche mosse dall'«Omnibus» alla recensione sulla *Zaffira* apparsa sulla «GmM», IX, 1851, n. 48, p. 221.

¹⁸ Su di lui non infierirà eccessivamente. Le lettere 7266 e 7267 rispettivamente del 24 gennaio 1846 e del 17 febbraio 1846 entrambe indirizzate a Tito sono le uniche in cui è citato con la sua opera *Li pirati in Baratteria* «che piacque piuttosto che no. La musica non offre nulla di nuovo, ma la parte buffa è ben trattata [...]. Tutto quello che è serio non vale nulla, ed è trattato burlescamente».

¹⁹ In appendice si troverà l'elenco delle opere recensite suddivise per annate.

²⁰ Lettera 7262 del 25 ottobre 1845 a Tito Ricordi.

lunghetto ma piacque agli intelligenti».²¹ È molto dispiaciuto di dover esprimere una valutazione così negativa perché considera Torrigiani un ottimo e buon amico, «ma la smania di fare il compositore in questo momento, dove ci vogliono molti, e moltissimi numeri per brillare, lo rende ridicolo e nella dura posizione di avere dei sensibilissimi dispiaceri».²² Florimo conosce il mondo artistico e si rende conto del livello generale delle produzioni, del gusto musicale che si sta raffinando, soprattutto perché ha ascoltato le opere di Bellini, Donizetti e del nuovo astro nascente, Giuseppe Verdi, cui Ricordi tiene in modo particolare e del quale, di riflesso, Florimo si dice amico e ammiratore,²³ dichiarandosi a più riprese «verdista».²⁴

Piuttosto spassosa la recensione dell'opera *Emo* di Vincenzo Maria Battista allestita al Teatro San Carlo la sera del 14 febbraio, perché, oltre a rilevare che nell'opera non si ascolta «non una frase nuova, non una elegante», ma tutto è «frivolo e monotono» sottolinea che è priva del «preggio della brevità perché disgraziatamente pel pubblico l'opera dura quattro ora in circa». Inoltre è strumentata «con un frastuono difficile a descriversi, ma assordante» e sottolinea, strabiliato, che «il solo terzo trombone à sette foglio di musica da suonare: misericordia!».²⁵ Il compositore per di più si rende odioso per la sua presunzione in quanto dopo il fiasco solenne, «con una audacia tutta sua si permette di dire che Verdi era un buon impasticciatore, che Mercadante era divenuto vecchio, che Donizetti era divenuto pazzo, e che non vi era che lui solo che poteva comporre musica». E conclude sconsolato «Che asino poverello!».

Mentre poi commenta la terribile rappresentazione de *Il corsaro* di Salvatore Pappalardo, che «cadde come corpo morto cade» in un fragore assordante nella strumentazione,²⁶ Florimo non può far a meno di formulare la sua riflessione in un modo estremamente ironico: «Bellini rovinò tutta la Sicilia. Dopo la strepitosa riuscita di Bellini tutti li Siciliani credono di aver diritto in divenire compositori, e più quelli che nacquero in Catania come successo con Butera giorni sono e come ora con Pappalardo entrambi catanesi».²⁷ Non è l'unica volta in cui Florimo rivela uno spirito sarcastico e pungente. Anche quando descrive *Mudarra* di Battista usa l'espressione di «mostruosa produzione» e aggiunge che quest'opera «e come dramma, e come musica» è una «degradazione dell'umanità».²⁸ Oppure, quando dà la definizione della musica de *Il disertore* di Aspa, trova subito un'immagine azzecata e divertente: «musica tutta vecchia e male accozzata, senza unità di

²¹ Lettera 7265 del 20 gennaio 1846 a Tito Ricordi.

²² Lettera 7266 del 24 gennaio 1846 a Tito Ricordi in cui aggiunge: «La terza sera poi sapendo partito da Napoli il maestro, disapprovò tutta l'opera dal principio alla fine».

²³ Lettera 7260 del 21 giugno 1845 a Giovanni Ricordi contiene il primo riferimento a Verdi. A seguire la 7261 del 20 agosto 1845 a Giovanni Ricordi. In particolare, però la lettera 7299 del 21 settembre 1852 rivela che Giovanni Ricordi «quando Verdi venne in Napoli me lo raccomandò come il successore del povero Bellini».

²⁴ Lettera 7299 del 21 settembre 1852 a Tito Ricordi.

²⁵ Lettera 7267 del 17 febbraio 1846 a Giovanni Ricordi. Anche la citazione che segue è tratta dalla stessa lettera.

²⁶ E commenta preoccupato che Pappalardo vuole farla rappresentare a Milano «che sarà meglio portata: poveri voi vi compiangolo!» Lettera 7269 del 9 luglio 1846 a Tito Ricordi.

²⁷ *Ibidem*. In effetti nella lettera 7268 del 12 giugno 1846 a Tito Ricordi aveva recensito *Angelica Veniero* di Andrea Butera definendola «triviale, mancante di ispirazione, e priva di effetto».

²⁸ Lettera 7293 del 16 febbraio 1852, manca la precisazione del destinatario.

stile, instrumentata con tanto rumore da far perdere le orecchie anche ad un elefante» e conclude: «Figurati quattro ore quasi di questo continuato frastuono, che nell'epoca del progresso si pretende chiamare musica». E come se non fosse bastata la musica, anche il libretto diede un valido contributo: «Il poeta Spadetta che à il talento di dividere i suoi libretti in molti volumi, à fatto di tutto, onde aiutare il povero Maestro a ben morire, e disgraziatamente riuscì nel suo intento». Nulla sfugge dunque all'attento orecchio e occhio di Florimo: anche il testo è molto importante per la resa della composizione e lo ricorda in più momenti, soprattutto quando individua che certi libri «sono di quelli a vapore che si compilano in giornata».²⁹ Apprezza, invece, alcuni libretti di Cammarano, in particolare quello de *Il proscritto* che definisce «divino, pieno di vita, di belle situazioni, di bei versi, non lungo. Insomma, uno dei più bei libri del teatro presente».³⁰

Talora, le recensioni vengono fornite a Ricordi dalla viva voce dagli interlocutori con cui Florimo si rapporta: ad esempio Nicola De Giosa, che nel febbraio del 1843 si reca a Milano «per continuare la sua carriera teatrale si bene cominciata tra di noi [...]. Le notizie teatrali di Napoli ve le darà a voce»;³¹ oppure in occasione della nuova produzione di *Alzira* a Napoli, sarà lo stesso Tito, evidentemente giunto al seguito di Verdi, a riferire al padre: «Le notizie esatte della sua opera ve le darà vostro sig.^r figlio; che quantunque non ebbe colossale successo, come si aspettava, pure non manca di rari preggi, e di non comuni bellezze».³² Dalle sue severe valutazioni si salvano pochi musicisti. Uno di questi è Errico Petrella, di cui vengono apprezzate *Elena di Tolosa* («musica veramente scritta con verità drammatica, con chiarezza di canti e talvolta con felice ispirazione»)³³ e *Le precauzioni* definite sempre «graziosa, ed elegante musica piena di belle melodie facili, e che restano nell'orecchie di tutti». Questo titolo consente a Florimo una digressione illuminante sullo stato della musica del suo tempo descritta anche con una vena ironica, ricorrendo all'antifasi: «Peccato che questa musica sia strumentata un poco all'antica, intendo dire come l'Elixir, il D. Pasquale ecc. ecc e che i moderni innovatori del cattivo gusto chiamano strumentale, senza scosse, e spaventi. Lo Dio voglia che si ritorni a questo antico, per poter risentire anche una volta musica italiana».³⁴ Un altro compositore non viene affossato totalmente dal giudizio di Florimo. Si tratta di Achille Pistilli, già allievo del conservatorio napoletano e di Donizetti, che ottiene un discreto successo con *Rodolfo da Brienza*: «la musica non manca di brio e di vivacità, ma non à carattere».³⁵ E, da esperto in materia, individua subito il difetto principale: «in un'opera semiseria, s'incontra spessissimo del serio troppo, del severo, del tragico, e poi subito del bernesco, e del ridicolo».³⁶ Un altro difetto riguarda l'assenza di pezzi

²⁹ Lettera 7288 del 9 settembre 1851 a Tito Ricordi.

³⁰ Lettera 7251 del 26 dicembre 1841 a Giovanni Ricordi.

³¹ Lettera 7255 del 20 febbraio 1843 a [Giovanni] Ricordi. Il viaggio di De Giosa a Milano, di cui non si è trovata altra traccia, non sortirà effetto immediato sulla carriera del giovane compositore, visto che la sua opera *La casa di tre artisti* verrà rappresentata al Teatro Re di Milano solo nell'estate del 1846.

³² Lettera 7261 del 20 agosto 1845 a Giovanni Ricordi.

³³ Lettera 7299 del 21 settembre 1852 a Tito Ricordi.

³⁴ Lettera 7288 del 9 settembre 1851 a Tito Ricordi.

³⁵ Su di lui si può leggere l'articolo apparso sulla «Gazzetta musicale di Napoli», I, 1852, n. 24, p. 104.

³⁶ Lettera 7270 del 15 agosto 1846 a Tito Ricordi. Anche la citazione che segue è tratta dalla stessa lettera.

concertati e il finale ricorda troppo – e purtroppo a sproposito, essendo un’opera semiseria – *La vestale* di Mercadante, tragedia lirica. Un pregio però c’è e consiste nella strumentazione priva di «quel rumore assordante, che forma la mania del momento, e quantunque non manchi delle solite trombonate, pure diviene soffribile».

Anche Saverio Mercadante, almeno sino a un certo tempo, viene apprezzato incondizionatamente. Di lui Florimo ammira *Il proscritto*, di cui apprezza in particolare il finale del primo atto «che è veramente un Capo lavoro [...] grandioso, bello, solenne, che non somiglia ad alcuno dei finali di Mercadante, né delli altri maestri, che puol dirsi veramente Pezzo di getto».³⁷ Dunque Florimo rileva novità nella scrittura dell’autore e soprattutto rimarca che nella *Stretta*, «ove tutte le passioni sono in movimento contrario», si trovano «tanta verità e filosofia» da rendere «questo colossale pezzo classico» un «modello, per chi cerca cose grandiose. [...] P.S. Nella parte strumentale di questa musica si trovano degli effetti d’orchestra bellissimi, e novissimi, che producono le più piacevoli sensazioni agli ascoltanti». Gli piacciono poi *Orazi e Curiazi*³⁸ e *Virginia*,³⁹ opere di cui segue la gestazione e le accoglienze entusiastiche del pubblico, ma improvvisamente le cose cambiano e, in coincidenza con l’allestimento di *Violetta* al Teatro Nuovo, Florimo dichiara categoricamente: «di quest’opera come ti dissi nell’altra mia⁴⁰ non ti parlerò affatto qualunque ne sarà l’esito, che io le auguro felicissimo. Perché Mercadante non è più lo stesso, di una volta, piacendole ora di vivere in una atmosfera di adulazione, e di plausi, così sia. Amen».⁴¹ Un cambiamento di atteggiamento del compositore, dunque, una sua propensione marcata per le lusinghe, ma forse anche un potere progressivamente acquisito nell’ambito dell’organizzazione musicale in ogni angolo della città, genereranno il distacco tra i due uomini, accentuato anche dal fatto che nel momento in cui si ipotizza la nascita di una «Gazzetta musicale di Napoli», all’interno della quale Florimo avrebbe avuto parte importante, Mercadante sembra manifestare disappunto e Florimo, dopo una breve collaborazione, durante la quale scrive un pezzo su Zingarelli che non piace a Mercadante, decide di tirarsi fuori dal gruppo, adducendo motivi di salute.⁴² In un’altra occasione Florimo tiene a rimarcare che il suo sentimento nei confronti del compositore è ampiamente condiviso in città tanto che il successo dell’*Elena di Tolosa* di Petrella si doveva considerare soprattutto come una reazione a Mercadante stesso «che qui non possono soffrire, perché lo credono invidioso e disprezzante di tutti. Ciò te ne

³⁷ Lettera 7246 dell’8 gennaio 1842 a Giovanni Ricordi. Anche le citazioni che seguono sono tratte dalla stessa lettera.

³⁸ Lettere 7272 e 7274 rispettivamente del 29 ottobre 1846 e del 14 novembre 1846 entrambe a Tito Ricordi.

³⁹ Lettera 7279 del 1° novembre 1849 a «Gentile amico».

⁴⁰ Si riferisce alla lettera 7288 del 9 settembre 1851 a Tito Ricordi in cui però non aveva esplicitato il titolo.

⁴¹ Lettera 7291 del gennaio-febbraio 1852 a [Giovanni] Ricordi. *Violetta* sarà allestita solo il 10 gennaio 1853. Nella lettera tutta la frase che riguarda Mercadante è cerchiata ed evidenziata con questa scritta: «Questo nel più profondo segreto. Intendi?».

⁴² Lettera 7298 del 12 agosto 1852 a Giovanni Ricordi. «Siccome l’articolo di Zingarelli dispiaque a Mercadante al quale ne anche andava troppo a genio che io entrassi nella compilazione della Gazzetta, così per lo quieto vivere, e perché la mia salute non me lo permette, mi ritirai». L’articolo era apparso sulla «Gazzetta musicale di Napoli», I, 1852, n. 2, pp. 6-7 cui era seguita poi una lettera piccata di Carlo Conti pubblicata sulla «Gazzetta musicale di Napoli», I, 1852, n. 3, pp. 10-11.

prego che resti nel massimo segreto nostro, che non lo sappia anima vivente. Intendi?».⁴³

Sempre guardingo e timoroso di ritorsioni, Florimo si confida con Ricordi, confermando così che sono ormai passati i tempi in cui gli scriveva: «Noi siamo incantati di possederlo [Mercadante] e di diritto ci spettava come cosa nostra»⁴⁴ o quando chiedeva la sua consulenza per verificare la bontà del suo metodo di canto prima di darlo alla stampa,⁴⁵ o quando collaborava con lui nell'esecuzione di concerti privati⁴⁶ o quando ammirava l'impegno profuso nell'elaborare una riforma per il «Collegio, che in breve brillerà, e risuonerà primo in tutto il mondo»⁴⁷ o si prodigava per valorizzare la nuova composizione di un suo promettente alunno⁴⁸ o quando attendeva impazientemente il suo intervento per risollevare «dalla mediocrità» i cantanti impegnati nelle produzioni⁴⁹ o, infine, quando lo esaltava per aver saputo preparare in modo inappuntabile l'orchestra del teatro dichiarando a chiare lettere: «è la prima volta dopo la morte dell'immortale Festa⁵⁰ che l'orchestra di S. Carlo eseguisce bene assai, ed in modo da non lasciar nulla a desiderare. Gloria a Mercadante che si diede tanta pena ad insegnare la musica con tanta accuratezza. È la prima volta ancora che le Bande suonano intonate. Gloria a Mercadante, che seppe farle bene accordare, cosa che non sentivamo da tre anni».⁵¹

Nelle recensioni sono sempre valutati anche i cantanti. Le compagnie sia delle opere comiche che serie sono passate al setaccio e poche si salvano: la Tadolini ha una voce «bella davvero, ma grida troppo, e poi canta come le salta per la testa»;⁵² Gaetano Fraschini ora «canta benissimo, [...] con tutta la sua

⁴³ Lettera 7299 del 12 settembre 1852 a Tito Ricordi.

⁴⁴ Lettera 7245 del 31 luglio 1840 a [Giovanni] Ricordi.

⁴⁵ Lettera 7252 del 3 maggio 1842 a [Giovanni] Ricordi.

⁴⁶ Lettera 7266 del 24 gennaio 1846 a Tito Ricordi. Si descrive la serata organizzata nella dimora dell'ambasciatore di Francia, duca di Monte Bello, in cui si eseguirono *La Speranza, la Fede e la Carità* di Rossini coinvolgendo sei soprani primi, sei secondi e sei contralti scelti fra le donne dell'alta società. Capocelatro al pianoforte, Mercadante «nel tempo stesso incoraggiava le nobili dame napoletane e straniere che l'eseguivano, e rendeva dovuto omaggio al Maestro dei Maestri [...] ed il Maestro Fran.° Florimo, che non sa ne anche nominare il nome di Rossini, senza rispetto sommo, e venerazione concertò, e dicesse quella sera solenne la musica con tanto amore, ed entusiasmo, che da tutta l'udienza ne riscosse li più lusinghieri complimenti».

⁴⁷ Lettera 7247 del 23 febbraio 1841 a [Giovanni] Ricordi.

⁴⁸ Lettera 7299 del 12 settembre 1852 a Tito Ricordi. Si tratta della *Grande Messa* di Bartolomeo Pisani di Costantinopoli, alunno del Collegio napoletano.

⁴⁹ Lettera 7273 del 29 ottobre 1846 a Tito Ricordi.

⁵⁰ Si tratta di Giuseppe Festa (1771-1839) particolarmente apprezzato come violinista e direttore dell'orchestra del San Carlo. È nota l'affermazione di Rossini che sosteneva «di non aver conosciuto un professore di violino che meglio del Festa fosse atto a dirigere una grande orchestra»: cfr. SERENA, Ottavio, *I musicisti altamurani*, Altamura, Tipografia Fratelli Portoghese, 1895, pp. 27-29.

⁵¹ Lettera 7246 dell'8 gennaio 1842 a Giovanni Ricordi. E nella lettera 7248 del 23 marzo 1841 descrive i preparativi in cui entrambi – Florimo e Mercadante – erano coinvolti per i concerti della Settimana Santa in cui si sarebbero eseguiti «il celebre Miserere alla Palestrina di Zingarelli, anche le Sette parole dell'Hayden con numerosi cori di 80 giovinetti».

⁵² Lettera 7254 del 1° agosto 1842 a [Giovanni] Ricordi. Nella lettera 7285 del 10 febbraio 1851 a Tito Ricordi si apprende la sospensione dell'allestimento di *Medea* di Mercadante per il suo improvviso *forfait*: «La povera Tadolini è fatta vecchia e non ne puole più. La sua voce l'ha interamente abbandonata, tanto, che si divide dalle sue obbligazioni, e lasciò l'impresa nel più grande imbarazzo del mondo».

bella voce», ma «che alla lunga diviene monotona»,⁵³ ora invece è «poco dignitoso sulla scena, con la sua bella voce, che grida sempre per farsi applaudire dalla massa»⁵⁴ «ed è sempre ignobile sulla scena»;⁵⁵ Luisa Buccini «à molta intelligenza ed anima, ma il suo canto è manierato, e la sua voce trematiccia, che non può sostenere un canto spianato».⁵⁶ Gli unici che riscuotono sempre un giudizio positivo sono Giovanni Basadonna che «canta divinamente bene»,⁵⁷ Achille De Bassini «grande artista»,⁵⁸ Giuseppina Ronzi «che piacque assai e fu ricevuta con fanatismo. È una grande artista, e quando canta non è seconda ad alcuno»⁵⁹ e Marietta Brambilla «che dopo la Ronzi e la Tacchinardi è la sola che italianamente canta e sa cantare».⁶⁰

A volte la pessima *performance* non dipende dalle qualità dell'interprete, ma dall'incapacità del maestro di scrivere in modo adatto per la voce. È il caso della povera Giuseppina Brambilla che «canta bene assai», in genere, ma che nell'opera di Pappalardo *Il corsaro* fa la «figura della seconda donna, sì perché la sua voce era sempre coperta dallo strumentale, sì perché tutta la parte l'è scritta altissimamente». Pappalardo, infatti, ammesso che sappia scrivere per gli strumenti – come qualcuno dice – «per scrivere Opere Teatrali vale poco assai, specialmente nella parte vocale, ove tutti erano fuori della loro piazza»⁶¹ e non gli è da meno neppure Battista che «ebbe il talento di fare stonare» la splendida Erminia Frezzolini che si prodigò in mille maniere per valorizzare la sua parte. Dunque, il pubblico tributò applausi discreti «ai cantanti, per essere scampati da un pericolo di rompersi il petto dopo aver tanto gridato per tirare effetto [...] con uno strumentale da Ballo, nel quale trionfano tutti li strumenti di ottone, e la grancassa, non che tutti gli altri strumenti a fiato, i quali a diritta, a sinistra, da sopra, da sotto non fanno che accompagnare li poveri cantanti».⁶²

Alcuni sono criticati in modo irrimediabile, senza possibilità di miglioramento o riscatto, anzi con una nota di sarcasmo. Luigia Bendazzi, per esempio, «quantunque dotata di bella voce di soprano non sa cantare affatto, affatto, e crede di brillare gridando a piena gola, e al più non posso. Poi è priva affatto di gusto, tanto da far temere che resterà sempre al posto, ove ora s'attrova, e così non fosse per bene dell'arte, e delle nostre orecchie».⁶³ Anche il tenore Agostino Dell'Armi ha una bella voce, «ma al solito grida in vece di cantare»; Filippo Coletti «è freddo e resterà sempre allo stesso posto»⁶⁴ e l'Adelaide Borghi Mamo è «fredda sulla scena e se non la si riscalda alle falde del Vesuvio dove potrà riscaldarsi mai?».⁶⁵

⁵³ Lettera 7246 dell'8 gennaio 1842 a Giovanni Ricordi.

⁵⁴ Lettera 7271 del 13 ottobre 1846 a Tito Ricordi.

⁵⁵ Lettera 7272 del 29 ottobre 1846 a Tito Ricordi.

⁵⁶ Lettera 7251 del 26 dicembre 1841 a Giovanni Ricordi.

⁵⁷ Lettera 7246 dell'8 gennaio 1842 a Giovanni Ricordi.

⁵⁸ Lettera 7288 del 9 settembre 1851 a Tito Ricordi.

⁵⁹ Lettera 7253 del 6 giugno 1842 a [Giovanni] Ricordi.

⁶⁰ Lettera 7268 del 12 giugno 1846 a Tito Ricordi.

⁶¹ Lettera 7269 del 9 luglio 1846 a Tito Ricordi. Anche nella lettera 7268 del 12 giugno 1846 a Tito Ricordi aveva rimarcato come la Brambilla «fece tutti li suoi sforzi per sostenere l'opera, ed aiutare il maestro. Ma! Che far potea la sventurata, e sola?... perdè la causa, quantunque avesse divinamente cantato ed agito».

⁶² Lettera 7276 del 7 febbraio 1847 a Tito Ricordi.

⁶³ Lettera 7288 del 9 settembre 1851 a Tito Ricordi.

⁶⁴ Lettera 7254 del 1° agosto 1842 a [Giovanni] Ricordi.

⁶⁵ Lettera 7300 del 4 novembre 1852 a Tito Ricordi.

Il compositore

La severità nel giudicare le voci era senza dubbio determinata in Florimo dal suo ruolo di didatta e di compilatore di un *Metodo di canto* e di solfeggi, nonché di canti atti a impostare nel modo più corretto l'organo vocale e a creare una sicura tecnica di emissione. La pubblicazione del *Metodo di canto* occupa molto tempo della sua vita, gli sottrae diverse energie ed è argomento di un numero cospicuo di lettere attraverso le quali si può seguire la gestazione dell'opera e le modalità di ideazione. La prima volta in cui vi si fa cenno è il 23 febbraio 1841 quando suggerisce a Ricordi di pubblicare la parte, «che ebbe ottima accoglienza» e di attendere le due successive che gli avrebbe inviato come «striscie» fatte dagli stampatori napoletani:

Fedele alle mie promesse, e coerente coi miei principi, vi replico che vi cedo il diritto di proprietà del mio Metodo di Canto che potrete stampare e vendere tanto pel Regno Lombardo veneto, che per gli Stati austriaci, con divieto però di rimettere, e fare spacciare le copie da voi stampate in questo Regno delle due Sicilie, uniformandomi per tutto a quello che vi scrissi nella prima mia acciò riguardante.⁶⁶

Le recensioni al testo incominciano a comparire su varie testate e Florimo approfitta per portare a conoscenza di Ricordi un articolo desunto dall'«Omnibus» sulla parte già pubblicata, chiedendogli di trovare un «dotto artista di Milano» che volesse analizzare quella stessa parte e scriverne qualche cosa.⁶⁷ Il successo del primo volume e le richieste dei numerosi associati di Napoli e delle province, che anelavano ricevere anche il seguito,⁶⁸ lo sollecitano a proseguire nella compilazione, ma è troppo preso dal lavoro in collegio, da lievi disturbi fisici e dalle lezioni private che soprattutto nella stagione invernale dava ad allievi privati: «io ho poco tempo di occuparmi del Metodo, il quale per altro sempre mi darà guadagno certo, ma li forastieri una volta partiti li perderò per sempre».⁶⁹ Un ulteriore ostacolo è rappresentato dagli editori napoletani – Girard in particolare – che procrastinano continuamente la preparazione delle lastre, adducendo mille motivi e antepoendo la lavorazione di altri pezzi. Florimo è veramente disperato:

Pel ritardo poi mio caro Ricordi voi avete ragione, ma io non ò torto perché a dirvela tra noi, come l'opera la stampo per mio conto, così Girard se ne vuole occupare, quando nulla a che fare per se nel suo magazzino. Vedete che disperazione: per cui questa seconda parte fu le mille volte sospesa: ora per lo Stabat di Rossini, ora per lo Stabat di Pergolesi, che per fare una speculazione, volle stampare Girard, ora per la M^a Padilla, ora per mille

⁶⁶ Lettera 7247 del 23 febbraio 1841 [Giovanni] Ricordi. Nella lettera del 31 luglio 1840 erano stati fissati i termini del contratto: «Voi d'altronde mi fate tante difficoltà di sapere il prezzo che io pretendo per la proprietà: ebbene volete darmi una cinquantina di piastro, o meno? O quello che vi piace: vi dissi, e vi suplico che non voglio mercanteggiare con voi, fate quello che meglio vi aggrada che io me ne dichiaro contentissimo. Se il mio metodo incontrerà, come mi si fa sperare allora voi, come io da Napoli potremmo fare buoni affari. Dunque aguriamoci il bene non curiamoci di tanti minuti dettagli, perché credete a me che con una ventina di Piastre di più, o di meno, voi sempre sarete Giovanni Ricordi, ed io sempre l'amico vostro Francesco Florimo».

⁶⁷ Lettera 7248 del 23 marzo 1841 a [Giovanni] Ricordi.

⁶⁸ Lettera 7249 del 25 giugno 1841 a Giovanni Ricordi.

⁶⁹ Lettera 7247 del 23 febbraio 1841 a [Giovanni] Ricordi.

altre minchionerie: ma essendo solo Girard bisogna aver pazienza e piegare la testa, ed uniformarsi alla sua volontà. Un'altra fiata ci penserò.⁷⁰

E questa situazione è rinnovata anche quando altri stampatori, quali Cottrau o Fabricatore, sono contattati⁷¹ tanto che si può giungere alla conclusione dell'intera lavorazione solo nel momento in cui scende a un compromesso (Florimo lo definisce «convenio») con Cottrau: «si combinò dunque tra noi così, per finire l'affare. Io metto l'opera, ed egli tutte le spese di piance,⁷² stampa ed altro. Il guadagno si dividerà toltone le spese di netto ecc.».⁷³

Dalle lettere si evince chiaramente la struttura delle singole parti del *Metodo* e dunque il disegno didattico complessivo dell'autore, che vuole affrontare nella seconda parte le diverse tipologie di figurazioni (scale volate, grazie del canto, trillo, scale cromatiche) in modo graduale e approfondito, attraverso appositi esercizi e, nella terza, inserire i solfeggi per ulteriori applicazioni. Descrive anche come vorrebbe impostare graficamente le raccolte e chiede a Ricordi di assecondarlo.⁷⁴ Si preoccupa che tutto sia perfetto, che siano emendati gli errori presenti nelle stampe napoletane e chiede quindi di individuare un maestro che corregga ogni imperfezione. Segnala a tal proposito dapprima il maestro Placido Mandanici («che mi promise farlo per amicizia»⁷⁵) e poi il maestro Piacenti, didatta di canto molto noto in città.⁷⁶ Sollecita inoltre recensioni ai volumi in modo tale da divulgarli e renderli appetibili per gli acquirenti, visto che si tratta di un'opera innovativa e non ancora esistente sul mercato: «sono contento di essere stato il primo a mostrare che gli Italiani non hanno bisogno di metodi francesi per cantare».⁷⁷ È auspicabile però che le recensioni siano indulgenti:

Voi conoscete meglio di me quanto è necessario un poco di ciarlatanismo nella nostra professione particolarmente. E trattandosi poi di un metodo è necessario farlo analizzare e annunciare ripetute volte e proclamare come buono quantunque non lo sia, giusto per imporne agli ignoranti e per spingere la curiosità di quelli che non lo conoscono per osservarlo, che forse dopo non lo condanneranno tanto.⁷⁸

Florimo, da bravo bibliotecario, conosce bene le tecniche commerciali e comunicative per la vendita della musica. E infatti subito dopo precisa:

⁷⁰ Lettera 7252 del 3 maggio 1842 a [Giovanni] Ricordi. Un'altra simile lamentela si legge nella lettera 7263 del 6 giugno 1842 a Tito Ricordi quando scrive di essere disperato con la stampa di Girard: «il quale oltre che si fa pagare esorbitantemente, mi stampa la musica quando a lui pare, e piace, e molte volte incomincia un pezzo, e poi nel bel meglio mi pianta, e me lo lascia incompleto per un mese, o due, come successo colla 2^a parte del Metodo».

⁷¹ Lettere 7296 del 3 luglio 1852 a Tito Ricordi e 7255 del 20 febbraio 1843 a [Giovanni] Ricordi.

⁷² Le piance sono lastre preliminari alla stampa.

⁷³ Lettera 7257 del 7 novembre 1843 a [Giovanni] Ricordi.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Lettera 7256 del 6 giugno 1843 a Giovanni Ricordi.

⁷⁶ Lettera 7283 del 20 giugno 1859 a [Tito] Ricordi.

⁷⁷ Lettera 7257 del 7 novembre 1843 a [Giovanni] Ricordi.

⁷⁸ Lettera 7260 del 21 giugno 1845 a Giovanni Ricordi. Anche la citazione successiva è tratta dalla stessa lettera.

Le opere teatrali si fanno strada da loro, ma le altre composizioni con musica bisogna spingerli e farli conoscere per farle gustare ed apprezzare. Io ne ho un esempio sulle mie composizioni per camera che al principio poco li curavano, ed ora tutti li ricercano con premura specialmente le Strenne Musicali in dialetto napoletano con la traduzione italiana.

Quando finalmente il *Metodo* esce, e Florimo riceve le copie,⁷⁹ subito si preoccupa della distribuzione ed esorta Ricordi a spedirlo anche all'estero. Quando il suo referente in Vienna, Giuseppe Curci,⁸⁰ gli comunica di non vederlo ancora in vendita, Florimo subito cercherà di rassicurarlo chiedendogli di prenotarne qualche copia in modo tale che «conosciuto dai Tedeschi, spero che non sarà disprezzato ad onta del fanatismo che anno di sapere e poter far tutto».⁸¹

Oltre al *Metodo di canto*, Florimo propone periodicamente a Ricordi la pubblicazione di altri suoi brani: un'*Ave Maria*, altri solfeggi e canzoncine napoletane. La proposta di queste ultime gli sembra particolarmente interessante e innovativa rispetto ad altre edizioni perché, accanto alla lingua napoletana, è determinato a predisporre contestualmente un'«interpretazione italiana», affidandola al chiarissimo letterato e poeta De Lauzières. Sicuro della propria idea, desidera che Ricordi sciolga le sue riserve e forse per solleticarlo a procedere, gli dice di aver avuto una espressa richiesta da parte di Lucca «che l'ultima volta che fu in Napoli, mi disse che desiderava avere qualche cosa del mio».⁸²

Il didatta

L'attività di compositore è periodicamente interrotta da quella di didatta. In una delle prime missive a Ricordi, infatti, Florimo adduce proprio come motivo di un ritardo nella spedizione del materiale da stampare le «lezioni dei forastieri che mi pagano divinamente».⁸³ È a loro che pensa di destinare le sue creazioni musicali e i suoi esercizi: crea e fa stampare d'estate e d'inverno sottopone le sue opere agli acquirenti: «e come pubblicherò le altre in questa Està ve li manderò per averle pronte nell'Inverno, epoca che la musica di

⁷⁹ Lettera 7259 del 14 maggio 1845 a [Giovanni] Ricordi.

⁸⁰ Nato a Barletta nel 1808, aveva intrapreso lo studio della chitarra e quindi, nel 1823, si era trasferito a Napoli per studiare in conservatorio. Fu allievo di Furno, Zingarelli e Crescentini e nel 1835 riuscì a studiare con Pietro Raimondi, giunto allora al collegio, e così accostarsi alla scuola di Leo. Conclusi i corsi napoletani, si trasferì a Milano, dove la sua fama di operista era già consolidata, e ebbe contatti con Venezia e Torino, prima di stabilirsi a Vienna dove rimase dal 1840 al 1846 entrando in contatto con l'alta aristocrazia. Quindi si spostò a Pest, dove si fermò due anni, impartendo lezioni di canto e componendo musica da camera e didattica. Viaggiò ancora attraverso la Germania, il Belgio e la Francia dove giunse nel 1848 e da qui passò in Inghilterra, per tornare definitivamente a Barletta nel 1859. Qui morì nel 1877. Cfr. PRIMICERI, Maria, *sub voce*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani degli Alfieri, 31, 1985.

⁸¹ Lettera 7260 del 21 giugno 1845 a Giovanni Ricordi.

⁸² Lettera 7257 del 7 novembre 1843 a [Giovanni] Ricordi. Anche la citazione che segue è tratta dalla stessa lettera.

⁸³ Lettera 7247 del 23 febbraio 1841 a [Giovanni] Ricordi. Anche nella 7249 del 25 giugno 1841 a Giovanni Ricordi ribadisce il concetto, precisando che è impegnato in tale attività soprattutto nella stagione invernale.

camera coi forastieri si vende più facilmente»,⁸⁴

Non si conoscono precisamente i nomi degli studenti che seguono le sue lezioni tranne che in due casi. Uno è rappresentato da Enrichetta Servoli che si scopre già in carriera nel 1846⁸⁵ nel Teatro di Malta, come Florimo si affretta a comunicare a Ricordi, accludendo alle sue missive ritagli della «Gazzetta di Malta» in cui si dà conto delle prove esecutive della promettente fanciulla. Lo scopo principale di questi invii è quello di veder citato il nome della pupilla anche sulla «Gazzetta musicale di Milano»: «mi interessa trattandosi di una mia cara allieva, e come Maestro mi è permesso fare un poco il procuro!»,⁸⁶ E Ricordi non lo farà attendere, accontentandolo ampiamente con un trafiletto pregno di informazioni preziose sulle qualità della giovane donna.⁸⁷

L'altra allieva è una fascinosa dama francese, moglie dell'ambasciatore di Costantinopoli, di passaggio a Napoli, che Ricordi personalmente gli indirizza. Adelaïde Diran è il suo nome e per lei Florimo perde quasi la testa, come ammette non troppo velatamente subito dopo il primo incontro: «i coniugi Diran sono delle amabili persone, e piene di garbate maniere. Mad^{me} poi è bellissima, e se avessi qualche anno di meno, mi tornerebbe la testa. Ma ora non penso più alle galanterie, e vivo tranquillamente da Eremita. Per cui i Mariti potranno essere tranquilli sul conto mio»,⁸⁸ Nonostante questa rassicurazione, la frequentazione tra i due è molto intensa e da questo momento non passa quasi mai lettera senza che Florimo non faccia riferimento alla donna che, oltre a prendere lezioni di canto, si dedica anche alla composizione e propone una serie di titoli da pubblicare. Già nel febbraio 1852 ha creato quattro pezzi (due valzer e due polke) che Florimo invia a Ricordi. È molto meticoloso e pignolo nella descrizione dell'edizione per la quale precisa i vari dedicatari e anche la grafica del frontespizio nella quale, rivelandosi originale esteta, suggerisce di intrecciare «il nome dell'illustre compositrice, e quello delle persone a cui sono dedicate».⁸⁹ In effetti l'editore rispetta i suggerimenti e stampa secondo questa logica. Oltre a questi quattro valzer e polke, la donna crea un altro valzer per Madame Titoff⁹⁰ e una grande Polka per orchestra dedicata al Sultan Adul Medijd per la quale richiede una stampa molto particolare che Florimo descrive puntualmente: «*faut le relier avec du beau maroquin rouge doré sur tranche; le dos et les couvertures aussi dorés, avec richesse, et luxe, en un mot digne pour offrir à un Souverain*».⁹¹ Dopo quattro mesi di permanenza a Napoli, quando i coniugi partono, Florimo è particolarmente afflitto e confida a Ricordi: «non posso negarti che la loro partenza mi è stata dolorosissima tanto che ho deciso di non affezionarmi più ad alcuno nel tratto a venire».⁹² È tuttavia animato dalla certezza di rivedere *madame* in un prossimo passaggio a Napoli dopo che avrà soggiornato a Roma

⁸⁴ Lettera 7253 del 6 giugno 1842 a [Giovanni] Ricordi. E in effetti nella lettera 7252 del 3 maggio 1842 a [Giovanni] Ricordi si dispiace molto di non aver avuto tempo e testa di lavorare alle «romanze che dovevo in questo inverno, che le avrei ben vendute ai forastieri che tutti me li domandavano con premura».

⁸⁵ In effetti dalle notizie apparse sull'«Allgemeine Musikalische Zeitung», XLVI, 1844, n. 11, si conosce la sua attività all'interno di vari cartelloni già a partire dal 1844.

⁸⁶ Lettera 7274 del 14 novembre 1846 a Tito Ricordi.

⁸⁷ «GmM», V, 1846, n. 45, p. 358.

⁸⁸ Lettera 7290 del 20 dicembre 1851 a Tito Ricordi.

⁸⁹ Lettera 7292 del febbraio 1852 a [Giovanni] Ricordi.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Lettera 7295 del 20 aprile 1852 a Giovanni Ricordi.

⁹² Lettera 7294 del 20 marzo 1852 a Giovanni Ricordi.

e poi a Milano. Qui avrebbe incontrato Ricordi e saldato i suoi debiti.⁹³ Nel frattempo Florimo si sarebbe preoccupato di seguire la stampa delle varie composizioni perché tutto fosse di gradimento dell'autrice.

Oltre alle lezioni di composizione, Adelaïde prendeva anche, e con gran profitto, lezione di canto stando a quanto Florimo anticipa a Ricordi: «fece de' grandi progressi tanto che mi promise continuare a studiare, perché oltre della bella voce à le più felici disposizioni a cantare italianamente bene».⁹⁴ E in effetti l'editore reagisce con entusiasmo dopo aver incontrato la donna e scrive subito a Florimo che commenta divertito: «mi ài fatto ridere davvero parlando della forte impressione che à fatto su di me Mad Diran, e dell'interesse che io metto alle sue composizioni, e dei progressi che l'amabilissima signora fece sotto di me nella musica...».⁹⁵ A quel punto però si schernisce ancora, ribadendo: «Io mio caro Ricordi ti replico quello che in altra ti dissi, che ora sono troppo vecchio per ricevere forti impressioni dalle Donne, e che alla mia età non si fa più il casca morto per far ridere la gente. Se poi misi tanto interesse presso di te alle composizioni di M.^{de} Diran, e perché ella fece le più alte premure, onde raccomandarti la stampa e li graziosi frontespizi». Cerca, cioè, di minimizzare l'attrazione esercitata dalla donna su di lui e la generosa prodigalità che ha usato per favorirla in tutti gli ambiti di suo interesse. E quindi, con un realismo quasi spietato, aggiunge: «Riguardo poi ai grandi progressi che à fatto in musica non devi ne anche sorprenderti, o formalizzarti, perché siccome non sapeva nulla, ed ora canticchia qualche cosa piuttosto benino, trovo che una leggiera lode le spetta di diritto». In ogni caso l'intermediazione di Florimo produce i suoi effetti e tutte le edizioni milanesi lasciano la donna appagata e compiaciuta prima della sua partenza col marito per Costantinopoli «ove affari di grande importanza li chiamano».⁹⁶ Di lei rimarrà come ricordo indelebile la romanza *Una memoria* sulle parole di Trisolini: «Io lo so ben, non tornerà quel giorno».⁹⁷

L'uomo

Già da questo ultimo episodio, traspare la natura di Francesco Florimo uomo: appassionato del proprio lavoro, desideroso di essere sempre corretto e sincero con gli amici, intollerante delle prepotenze e delle mancate promesse. Come ribadisce più volte, la sua vita coincide con la biblioteca, «che non avendo moglie amo a preferenza di tutto in questo mondo».⁹⁸ Per arricchirla e

⁹³ Lettera 7296 del 3 luglio 1852 a Tito Ricordi: «Infine le manderai la nota dettagliata di tutto, perché ella tutto intende pagare».

⁹⁴ Lettera 7294 del 20 marzo 1852 a Giovanni Ricordi. L'idea dell'italianità nel canto ricorre regolarmente, quasi come ossessiva, nell'epistolario di Florimo.

⁹⁵ Lettera 7295 del 20 aprile 1852 a Giovanni Ricordi. Anche i passi che seguono sono tratti dalla stessa lettera.

⁹⁶ Lettera 7298 del 12 agosto 1852 a Giovanni Ricordi.

⁹⁷ Pubblicata da Ricordi, con numero di lastra 23915, ingressata il 18 maggio 1852. Vedi Libroni Ricordi <<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo-browse-libroni/DOC01914>>. Si vedano figg. 1-3.

⁹⁸ Lettera 7294 del 20 marzo 1852 a Giovanni Ricordi. E anche quando sarà in convalescenza a causa di una forte bronchite che lo tormenterà per diversi mesi, e si ritirerà a Capodimonte a casa del principe Colonna, sospenderà «tutti gli affari meno che di presedere nella biblioteca, onde tutto far camminare in perfetta regola». Lettera 7298 del 12 agosto 1852 a Giovanni Ricordi.

renderla un punto di riferimento per napoletani e stranieri è disposto a escogitare mille soluzioni. A Ricordi, primo fra tutti, chiede di spedire gratuitamente tutte le annate della «Gazzetta musicale di Milano», comprensive delle Strenne e dell'Antologia musicale, ma gli commissiona anche il recupero del primo numero della «Galerie de la gazette musicale» stampata a Parigi in quanto contiene i ritratti dei violinisti che bramerebbe avere.⁹⁹ Tutti aderiscono alla sua richiesta e anche dall'estero giungono copie in dono.¹⁰⁰ Tutti a eccezione di Lucca, al quale Florimo aveva richiesto «la sua Italia Musicale». La reazione del Bibliotecario è violenta e mentre chiama «porco» Lucca, conclude: «si vede bene che non tutti si chiamano Giovanni Ricordi».¹⁰¹ Poi si prodiga per «ottenere dalla bontà e clemenza dell'agusto nostro Sovrano, che tutti gli Editori di Musica di Napoli, prima di pubblicare qualunque pezzo dovessero consegnare una copia alla Biblioteca Musicale di questo Collegio» e chiede di darne notizia sulla «Gazzetta musicale di Milano».

È interessante l'elenco dei nuovi titoli che periodicamente invia a Ricordi per poterli inserire nella biblioteca del Collegio: «1° Capriccio sulla Lucrezia Borgia di Golinelli = 2° Studio di ottave di Golinelli = 3° La serenata studio colla sola mano sinistra di Wilemy»;¹⁰² l'opera teorica di Lichtenthal («non l'album musicale sacro, ma [...] particolarmente quella ove si trova la Biografia di tutti li distinti Artisti»);¹⁰³ i libretti di Romani «anteriore all'uscita di Bellini nel Mondo musicale; [...] il Tantum ergo di Rossini».¹⁰⁴ Vuole inoltre sapere «che musica sacra ài di Rossini nel tuo Magazzino [...] dimmi se ài tutte le opere di Fetis e per quanto mi cederesti l'intera collezione; come anche quanto mi faresti pagare l'opera di Contraponto di Asioli». Ancora richiede «I Fiori rossiniani per clarino composti da Ernesto Cavallini; più i Fuochi Artificiali per clarino anche di Cavallini tutti e due con accompagnamento di Piano Forte».¹⁰⁵

Mentre domanda, nel contempo fornisce anche a Ricordi i pezzi che possono interessargli per future pubblicazioni. Oltre alla scena che precede il finale dell'*Otello* di Rossini e dell'oratorio *La Passione* di Paolo Fodale su testo di Alessandro Manzoni, il caso della *Gazzetta* di Rossini, che l'editore milanese vorrebbe inserire nel suo catalogo, è piuttosto interessante anche perché conferma una prassi esecutiva ricorrente al tempo e pone un problema filologico *ante litteram*. Innanzitutto per avere una copia della *Gazzetta* «bisognava dipendere assolutamente da Fabricatore che n'è il proprietario, come colui che comprò tutto l'archivio di Barbaja pel quale Rossini la scrisse».¹⁰⁶ Tuttavia, sebbene l'originale di quella partitura fosse depositato «nell'Archivio di questo collegio, pure non è permesso estrarre copia se non

⁹⁹ Quella dei ritratti e degli autografi è infatti una passione tutta personale, della quale fa cenno in diverse lettere chiedendo immagini di Haydn, Clementi, Verdi. In particolare, nella lettera 7300 del 4 novembre 1852 formula l'esplicita richiesta.

¹⁰⁰ Lettera 7291 del 17 febbraio 1852 a [Giovanni] Ricordi.

¹⁰¹ Lettera 7294 del 20 marzo 1852 a Giovanni Ricordi.

¹⁰² Lettera 7269 del 9 luglio 1846 a Tito Ricordi.

¹⁰³ Lettera 7282 del 28 maggio 1850 a [Giovanni] Ricordi. Anche nella lettera 7281 del 28 marzo 1850 sempre a Giovanni Ricordi aveva avanzato la richiesta, chiedendo che il materiale venisse consegnato a Vincenzo Capecelatro che in quel periodo si trovava a Milano per l'allestimento del suo *Davide Riccio* al Teatro alla Scala.

¹⁰⁴ Lettera 7285 del 10 febbraio 1851 a Tito Ricordi. Anche il passo che segue è tratto dalla stessa lettera.

¹⁰⁵ Lettera 7297 del 13 luglio 1852 a Giovanni Ricordi.

¹⁰⁶ Lettera 7281 del 28 marzo 1850 a [Giovanni] Ricordi. Anche i passi che seguono sono tratti dalla stessa lettera.

dopo dimanda del Proprietario, ed una autorizzazione del nostro Ministro dell'Istruzione Pubblica a me comunicata dalla Commissione di questo Real Collegio». Dunque, l'unica possibilità per entrare in possesso del materiale era quella (sarebbe stata quella) di chiedere direttamente a Fabricatore. In una lettera successiva, in cui ribadisce che la copia della biblioteca non è «permesso ottenerla per estrarne copia» introduce un'importante precisazione: «perché il nostro Archivio non diviene proprietario dei Spartiti che riceve dagli impressori, ma resta semplice depositario, servendosi solo per dare il comando agli alunni di studiarli nella Biblioteca». ¹⁰⁷ E da questa stessa lettera si apprende che la copia di Fabricatore non è intera, ma mancante di tre pezzi, «ai quali sono sostituiti tre della cenerentola». Dunque, lo stampatore aveva pubblicato, vivente Rossini, una versione rimaneggiata dell'opera, operando il rimpiazzo di alcuni brani. Allo stesso tempo, però, Florimo informa che Cottrau aveva stampato una partitura della versione rappresentata a Napoli nel 1825 sotto l'impresa Glossop, con la direzione di Pacini che «puntò tutta la parte del Contralto (per la quale voce fu scritta l'opera al teatro di S. Benedetto in Venezia) per mezzo Soprano, e nella Partitura esiste l'originale di Rossini, e la pontatura di Pacini». Tale notizia appare particolarmente interessante perché finora non era nota una rappresentazione napoletana del 1825 con la revisione di Pacini. ¹⁰⁸

A questo punto Florimo si incarica della trattativa con Cottrau che propone il costo di 30 ducati o lo scambio con Ricordi della partitura di «Corradino d'Altamura di Ricci o con altra opera che potrete proporle» per concedergli la possibilità di copiare lo spartito. Secondo Florimo l'operazione è auspicabile, anche perché porrebbe fine ai disaccordi tra i due stampatori che potrebbero «tornare buoni amici come prima perché ora il padre di Cottrau non esiste più». La situazione riesce a sbloccarsi, anche se non in modo definitivo, perché nel mese di settembre la copia della *Gazzetta* «esattamente conforme all'originale di Rossini col quale in mia presenza l'ò fatto verificare», ¹⁰⁹ viene spedita a Ricordi. Tuttavia, quest'ultimo, analizzato il materiale pervenutogli, segnala che la copia è incompleta, probabilmente accusando Florimo di disattenzione nella gestione del proprio lavoro, come si legge nella sua missiva di risposta: «nell'ultima tua mi dici qualche cosa di dispiacevole a proposito della *Gazzetta* di Rossini. Ecco le tue parole. Sarebbe mai che anche in cotesto Collegio si commettessero delle profanazioni negli Originali dell'Archivio?». Con tono risentito Florimo subito ribatte:

Sappi mio caro Tito che io sono l'Archivista di questo Collegio, ed io metto tanta religione a conservare questi sacri depositi, quanta ne puol mettere un Sacerdote a conservare l'ostia Sacrosanta nella custodia. Io ammetto che nel mondo vi sono uomini onesti come me, ma più di me, per Dio che ne anche nella luna se ne rinverranno mai. La *Gazzetta* d'altronde fu composta, e mandata in scena nel 1816, o 17, epoca nella quale io non era ancora alunno del Collegio. Se dunque trovasi un pezzo mancante anche nell'originale vuol dire che inavertentemente così se la ricevè il mio antecessore, oppure che il pezzo non si sarà ne anche eseguito come pure

¹⁰⁷ Lettera 7283 del 20 giugno 1850 a [Tito] Ricordi. Anche i passi che seguono sono tratti dalla stessa lettera.

¹⁰⁸ Per una ricostruzione delle fonti cfr. *La Gazzetta*, edizione critica a cura di Philip Gossett e Fabrizio Scipioni, Pesaro, Fondazione Rossini, 2002, pp. 39-42. Qui non è citata la recita del 1825 e la direzione di Pacini.

¹⁰⁹ Lettera 7284 del 18 settembre 1850 a Tito Ricordi. Rimane tuttavia in sospeso il pagamento perché Cottrau non si dichiara soddisfatto di quanto convenuto.

succede ai giorni nostri, che si toglie un pezzo alla prova generale, quantunque trovasi stampato nel Libro. Perché dunque in un'accesso di collera sdegnarti contro la nostra Biblioteca e indirettamente contro di me?... Io rispondo di me, ed a fronte scoperta, però dall'epoca che occupai il posto, e non prima.¹¹⁰

Ecco dunque spiegato l'arcano: essendo intercorso un tempo considerevole dalla prima rappresentazione della *Gazzetta*, avvenuta in anni in cui Florimo stesso non era ancora alunno del Collegio, è verosimile che la copia pervenuta in biblioteca sia stata inavvertitamente depositata incompleta o che le parti mancanti siano state estrapolate per le recite. Del resto, ammette egli stesso, è una prassi ancora in vigore al suo tempo. La fermezza con cui difende il suo operato e la sicurezza di agire sempre nel modo più corretto e giusto traspaiono chiaramente dalle sue parole e confermano l'altissima considerazione in cui teneva il suo incarico, che reputava vera e propria missione.

In un'altra circostanza Florimo interviene come latore di una richiesta di Ricordi: «vendere la vostra proprietà delle due Opere Classiche del giorno in genere diverso nel Regno delle due Sicilie». I titoli in questione sono *Le Sette parole* di Mercadante e lo *Stabat mater* di Rossini. Florimo contatta dapprima in modo amichevole Fabricatore, ma questo risponde che avrebbe eventualmente «comprato le Parole di Mercadante, su della qual musica forse sì, e forse no si potrebbero vantare diritti di proprietà, come Mad^e Napolitano, e residente in Napoli; ma per lo Stabat di Rossini non potendosi su di esso vantare proprietà, mai l'avrebbero acquistato». Quindi si rivolge a Girard e a Cottrau, che però rifiutano entrambe:

Le composizioni, dicendomi che quando si stampavano a Parigi, loro potrebbero stamparli in Napoli liberamente perché il nostro paese non è di accordo con gli altri stati d'Italia ne con la Francia per li diritti di proprietà. Per conseguenza se a loro conveniva l'avrebbero stampato diversamente non se ne sarebbero occupati; ma che non volevano pagare un grano ad alcuno.¹¹¹

I rapporti con gli editori napoletani sono tuttavia molto difficili per Florimo. A parte Girard, che lo fa impazzire per la lentezza della lavorazione,¹¹² pure Cottrau non è da meno, convinto che gli editori di musica «non hanno amici, poiché sono sempre assorbiti dal maledetto interesse»,¹¹³ per non parlare di Fabricatore col quale ci sono dissapori sin dal 1846, quando, disgustato ed esasperato, Florimo confessa di non voler più trattare con lui «perché Brigante di Professione». ¹¹⁴ In futuro è disposto a tutto, fuorché «di essere in contatto con i Fabricatori, gente di mala fede, e di perdita riputazione». ¹¹⁵ In effetti l'unico con cui manterrà un rapporto di

¹¹⁰ Lettera 7289 dell'11 ottobre 1851 a Tito Ricordi.

¹¹¹ Lettera 7250 del 29 novembre 1841 a Giovanni Ricordi.

¹¹² L'ennesima lamentela si leva dalla lettera 7255 del 20 febbraio 1843 a [Giovanni] Ricordi: «La terza parte già finita da cinque mesi, e non vi è modo di portarla a compimento. [...] Vi assicuro che sono disperato ma non so cosa fare, ne contro chi dirigermi».

¹¹³ Lettera 7257 del 7 novembre 1843 a [Giovanni] Ricordi.

¹¹⁴ Lettera 7267 del 17 febbraio 1846 a Giovanni Ricordi.

¹¹⁵ *Ibidem*.

collaborazione è Cottrau,¹¹⁶ col quale imposterà la struttura della «Gazzetta musicale di Napoli». La gestazione è abbastanza laboriosa e prima di aderire all'impresa, Florimo chiede consiglio a Ricordi: «Qui si parla di compilare anche una Gazzetta Musicale Napoletana e vogliono che io vi sia di mezzo. Tu che ne dici, e che mi sai consigliare?». ¹¹⁷ Dalla lettera successiva si deduce che Ricordi ha reagito positivamente alla notizia, dandogli assenso e il Bibliotecario lo rassicura ulteriormente che:

Se non potrà essere una buona cosa ben fatta, e italianamente fatta, e senza spirito municipale, non invidiosa, non partigiana d'uno o dell'altro, ma esclusivamente intenta all'onore d'Italia, ed al progresso dell'arte, io certo non metterò la debole opera mia perché non voglio farmi ministro di partito, ne per nulla mai secondare le passioncelle altrui.¹¹⁸

Obiettività, rigore e imparzialità avrebbero dovuto esserne i motti della nuova testata, che dovrà anche mantenere una forte caratteristica di italianità. L'organigramma l'avrebbe garantito, avendo previsto alla direzione della redazione l'amico fidato Pasquale Trisolini. E in effetti dopo pochi mesi Florimo annuncia l'uscita del primo numero:

Finalmente ci è riuscito di pubblicare una Gazzetta musicale Napoletana. Io mi ci misi in mezzo giusto per giovare a quel giovine Trisolini, che come vedrai ne sarà il Direttore. Siamo io, e Cottrau gl'interessati, bene inteso però che io vi ci resterò fino a che le cose anderanno in regola, perché in contrario mi ritirerò subito. [...] Tu sai che quando le cose passano per la mia censura, non sono che verissime. Dunque potrai servirtene.¹¹⁹

Nelle lettere tanti sono i nomi dei musicisti con cui Florimo è in contatto diretto o indiretto: Francesco Pollini, che incontra con la moglie e che contatta per il tramite di suo nipote Gasparini;¹²⁰ Talbergh, che definisce «veramente genio come sona e come scrive pel suo strumento: non fa che deliziarci. Egli sona il piano ed incanta tutto il mondo. È sì giovane, sì modesto, sì buono e gentile, e con un vesuvio di talento. Beato lui. Qui è adorato». ¹²¹ E nella stessa lettera è citato anche Lablache, in quel momento residente a Napoli, ma in procinto di tornare «alla lucrosa Parigi». Dà notizia di un passaggio di Berlioz da Palermo¹²² e di Mariani da Messina, soffermandosi a commentare: «sì caro giovine e grande artista. Ti assicuro che sono nella più grande ammirazione del suo talento e di come desidererei che si fermasse qui, ove brillerebbe assai, ed insieme amerebbe l'arte. Egli partirà per Genova, ma non è un talento da perdersi in una capitale di Provincia». ¹²³ La sua conclusione è piuttosto sconsolata: «Peccato che quando si cercano li grandi artisti non si trovano: ora che ve n'è uno, poco lo calcolano, e passa inosservato. Peccato davvero. Mariani dovrebbe restarsi in Napoli: ma come si fa?». E ancora più sconfortato:

¹¹⁶ Nella lettera 7287 del 12 giugno 1851 a Tito Ricordi comunque dirà di lui «una cosa dice, un'altra ne pensa, e finisce per eseguire una terza diversa dalle due prime».

¹¹⁷ Lettera 7286 del 10 maggio 1851 a Tito Ricordi.

¹¹⁸ Lettera 7287 del 12 giugno 1851 a Tito Ricordi.

¹¹⁹ Lettera 7296 del 3 luglio 1852 a Tito Ricordi.

¹²⁰ Lettera 7245, 7253 e 7255 rispettivamente del 31 luglio 1840, del giugno 1852 e del 20 febbraio 1843 a [Giovanni] Ricordi.

¹²¹ Lettera 7257 del 7 novembre 1843 a [Giovanni] Ricordi.

¹²² Lettera 7260 del 21 giugno 1845 a Giovanni Ricordi.

¹²³ Lettera 7295 del 20 aprile 1852 a Giovanni Ricordi. Anche i passi che seguono sono tratti dalla stessa lettera.

«Se io fossi tutto passerei sopra tutte le convenienze ed inconvenienze, ma io non sono che il Bibliotecario di questo Collegio. A buon intenditore poche parole». Tra i nomi degli ammirati figurano anche quelli di Cambiasi, al quale invia «complimenti distintissimi» e desidera assicurarlo sul fatto di aver steso «qualche osservazione alla meglio che mi ricordai alle sue osservazioni sopra Bellini»,¹²⁴ e di Charles Mayer che aveva fatto visita al Collegio nel 1851.¹²⁵

Altro personaggio che lo affascina è Bazzini che tiene un'accademia al Real Teatro del Fondo: «à sonato come un'angelo, ed à fatto vero e deciso entusiasmo. Tutti uscivamo dal Teatro dicendo dopo Paganini è il solo artista che ci ha allettato con il suo violino, ci à stordito, e ci à tirato dei mille bravo veramente sentiti»¹²⁶ e nella stessa lettera aggiunge un *post scriptum* nel quale chiede espressamente a Ricordi di inserire la notizia che Carlo Conti era divenuto maestro di Contrappunto, e composizione al posto «che per quattro anni occupò Donnizzetti». Elogia quindi i meriti del giovane maestro «educato alla scuola del severo Zingarelli» come Bellini e Mercadante.

Florimo è orgoglioso della storia musicale della sua città e si compiace anche di aspetti concreti quali, per esempio, la ristrutturazione del teatro ed è dispiaciuto di dover rilevare molte pecche e imprecisioni nei lavori di restauro compiuto. Con l'inizio della stagione del 1846, il 4 ottobre viene riaperta infatti la sala che:

È d'una allegria, e di una magnificenza difficile a descriversi. Però vi sono dei nei. Per esempio l'ultimo ordine dei palchi, e rimasto colla vecchia indoratura, come pure lo stemma reale sotto l'arco del proscenio, e le ore all'orologio, e l'emblema di Napoli, e Sicilia, e le due forme al palchettone, e altri siti qua e là, che sembrano o dimenticati, o lasciati a bella posta per aver ragione dei nuovi accomodi nell'anno vegnente, come due anni dietro si fece ancora. Il certo si è che fa un cattivo effetto nella sala vedere alcuni siti neri, ed altri lucidi dall'oro fresco. Le scale, ed i pavimenti di marmo sino al quarto ordine fanno bene, e danno molta imponenza al teatro ma perché non fare in marmo anche il frontone del gradino piuttosto che lasciarlo di fulinacce [?] che produce cattivo effetto? A cattivo stucco lucido li corridoi dei Palchi, ma lasciati come erano a stucco ordinario di calce le volte delle scale che immettono ai diversi ordini dei Palchi, altro cattivissimo miscuglio, che grida nell'effetto: Illuminati a Gass li corridoj dei Palchi, essendovi pochi lumi, sono oscuri nel fondo, e quasi lo notarsi le persone: Il palco scenico machinato, ma l'effetto di tale machinismo non si è potuto avvertire perché ogni sera le scene si fermano, non corrono bene, ed il pubblico fischia e desidera il machinario antico. Peccato che il nostro Teatro manchi di buoni Direttori, perché o ne capiscono poco quelli che vi sono; o sono assai male intenzionati per fare andare tutto male.¹²⁷

Si improvvisa architetto arredatore, esprimendo la sua opinione sul

¹²⁴ Lettera 7286 del 10 maggio 1851 a Tito Ricordi.

¹²⁵ Lettera 7287 del 12 giugno 1851 a Tito Ricordi. Florimo trasmette al proposito il resoconto stilato dal fidato Pasquale Trisolini, chiedendo a Ricordi di pubblicarlo senza modifiche sulla «Gazzetta musicale di Milano» perché ben scritto, non «stilaccio di cucina, e non adulatorio, o bugiardo m'artisticamente fatto». In realtà sul giornale di quel periodo non si trova nessun articolo dedicato a Charles Mayer (1799-1862) musicista e compositore che dedica a Napoli il suo *Souvenir de Naples. grande étude de concert en forme de tarantelle pour le pianoforte op. 128*, Cassel, Charles Luckhardt, [?].

¹²⁶ Lettera 7268 del 12 giugno 1846 a Tito Ricordi.

¹²⁷ Lettera 7271 del 13 ottobre 1846 a Tito Ricordi.

complesso dei lavori, esattamente come quando fa il critico musicale, recensendo le recite e dispiacendosi profondamente quando le opere sono un fiasco e devono essere sospese nella programmazione. Queste informazioni sono estremamente utili però per comprendere le modalità di gestione dell'attività impresariale: se l'opera è lunga e non ha successo, viene tagliata¹²⁸ – «nella seconda sera da quattro atti fu ridotta a due soli, a prova che il pubblico, e l'impresa, quasi mai d'accordo, ora convengono restare a questi secondi danni»¹²⁹ – e spesso sostituita con un titolo di sicuro esito, ripreso da precedenti produzioni.¹³⁰ Florimo è un animo gentile, sensibile, crede nell'amicizia «gli amici non devono essere sempre gli ultimi in tutte le cose»¹³¹ e talora si lamenta: «mi avete posto in un obbligo, che io non mi aspettavo da voi»,¹³² «e l'obbligo nell'amicizia sapete che può essere tacciato anche di delitto?»,¹³³ ma si prodiga nel momento in cui Ricordi gli chiede di assumere informazioni su personaggi con cui avrebbe dovuto fare affari. Per esempio, Tito gli chiede ragguagli sull'avvocato Mancini e subito Florimo risponde: «non è gran cosa per talenti e meno per illibatezza e rettitudine di operare»¹³⁴ e ancora vuole sapere come sia un tal Brignali, ma Florimo lo dissuade dall'intraprendere affari con lui: «Finiresti per fare più pessimi affari di quelli che facesti con Clausetti, perché è un uomo che non ha possibilità alcuna, finirebbe per mangiarsi il tuo denaro. [...] è un uomo indebitato fino ai capelli, promette sempre, e non paga mai alcuno».

Oltre a questi dati strettamente legati alle edizioni o a questioni lavorative, dalle lettere considerate emerge ancora un altro interessante argomento che attiene le modalità di spedizione. Nel tempo Florimo cambia abitudini: in origine spedisce tutta la corrispondenza a Ricordi «sotto fascio». Dagli anni Cinquanta, dopo vari ritardi nelle spedizioni, i costi alti¹³⁵ e soprattutto a causa del mancato rispetto della *privacy* che tale tipo di invio

¹²⁸ Lettera 7276 del 7 febbraio 1847 a Tito Ricordi parlando di Battista: «La seconda sera il teatro era deserto: l'opera fu abbreviata di una metà [...] Non so se si donerà altra sera, ma lo credo difficile». Ugualmente nella Lettera 7293 del 16 febbraio 1852 descrive a un membro non precisato della casa Ricordi la triste fine dell'opera *Mudarra* di Battista «Nella seconda sera se ne rappresentò quasi intero l'atto 1° e qualche brano del 2° e del 3°. Nella terza finalmente fu decretata la morte di questa mostruosa produzione. Povero Mudarra!».

¹²⁹ Lettera 7288 del 9 settembre 1851 a Tito Ricordi.

¹³⁰ È il caso di *Pulcinella e la Fortuna* sostituita da *Le precauzioni* di Petrella, «opera sempre desiderata, e sempre applaudita dagli spettatori di questo teatro». Lettera 7293 del 16 febbraio 1852 a un Ricordi non meglio precisato.

¹³¹ Lettera 7258 del 1° ottobre 1844 a Giovanni Ricordi.

¹³² Lettera 7259 del 14 maggio 1845 a [Giovanni] Ricordi.

¹³³ Lettera 7274 del 14 novembre 1846 a Tito Ricordi.

¹³⁴ Lettera 7299 del 21 settembre 1852 a Tito Ricordi. Si dispiace nel contempo che Ricordi non abbia chiesto a lui informazioni preventive sul personaggio: «Ma Dio ti benedica mio caro Tito, sapendomi come credo di esserlo uno amico tuo, non potevi dipendere da me che ti avrei scelto un uomo a tutta pruova onesto che gode nel paese riputazione di valente. Ora come farai?». Anche le notizie su Brignali sono tratte dalla stessa lettera.

¹³⁵ Lettera 7275 del 4 dicembre 1846 a Tito Ricordi. Mentre ringrazia Ricordi per avergli spedito tutte le *Ave Maria* aggiunge «spero che non l'avrete spedito sotto fascia perché così non mi farete dire un cattivo Rosario facendomi pagare una significante moneta per la posta».

procurava,¹³⁶ si avvale invece della posta per nave, oppure la fa pervenire ai fratelli Giuseppe e Domenico Baratta di Genova, che provvedono a inoltrarla ai vari destinatari.¹³⁷

«Chi comincia una bell'opera bisogna che la compia, onde meritare elogi dai presenti e dai futuri».¹³⁸ Questa frase di Florimo riassume la sua natura di uomo ligio al dovere, gran lavoratore, amante del proprio incarico e consapevole del proprio ruolo. Affezionato al conservatorio e soprattutto alla biblioteca, che rappresenta per lui vita e famiglia; onesto e sincero cogli amici perché crede nei rapporti umani e nel contempo sa quali sono o potrebbero essergli i personaggi ostili o addirittura nemici e ne prende le distanze; molto riservato e anche un poco rassegnato.¹³⁹ Da un punto di vista professionale è stimato e temuto dal mondo musicale europeo e considerato punto di riferimento per giudizi critici di natura musicologica o tecnica e per lo studio della vocalità e della composizione. Questo è quanto emerge dalle lettere sin qui considerate che, prendendo il motto iniziale come esortazione imprescindibile, dovranno necessariamente essere completate nella loro disamina.

¹³⁶ Com'è noto, tale tipo di spedizione prevedeva che libri e giornali venissero semplicemente avvolti in una fascia di carta più o meno larga su cui erano scritti per esteso e visibili a tutti il nome e l'indirizzo del destinatario.

¹³⁷ Si trattava di una ditta di spedizioni molto attiva e di solito affidabile soprattutto per l'invio di materiali musicali per i quali occorreva un'attenzione speciale, essendo sottoposta a vari tipi di controllo. È nota la lettera da Napoli di Angelo Mariani del 1° maggio 1846 a Giovanni Ricordi che evidenzia però un disservizio, lamentando il ritardo nel ricevimento di un plico di musica: «il sbaglio che fecero quei signori fu di dichiararlo musica vocale e libri, per cui essendovi decreto ducale che non si può ricevere libri esteri se prima non passano la revisione di Napoli, son stati tratenuti in questa dogana». Lettera conservata in Milano, Archivio storico Ricordi, Fondo Corrispondenza, PIV1_04-005.

¹³⁸ Lettera 7298 del 12 agosto 1852 a Giovanni Ricordi.

¹³⁹ Ne possono essere esemplificazione la lettera 7256 del 6 giugno 1843 a Giovanni Ricordi: «pazienza, e chi à bisogno è regolare che riceva la legge di quello che à diritto di dargliela» oppure i suoi «Sperabimus» e «Videbimus» coi quali conclude le lettere 7284 del 18 settembre 1850 a Tito Ricordi e 7281 del 28 marzo 1850 a [Giovanni] Ricordi.

Elenco delle opere citate da Florimo (1842-1852)¹⁴⁰

TITOLO	AUTORE	DATA E LUOGO
Proscritto	Saverio Mercadante	4 gennaio 1842, Teatro San Carlo
Maria Padilla	Gaetano Donizetti	Agosto 1842, Teatro San Carlo
La casa di tre artisti	Nicola De Giosa	Estate 1842, Teatro Nuovo
Stella di Napoli	Giovanni Pacini	Dicembre 1845, Teatro San Carlo
Un travestimento	Mario Aspa	Novembre 1845, Teatro del Fondo
La Sirena di Normandia	Pietro Torrigiani	18 gennaio 1846, Teatro San Carlo
Li pirati di Baratteria	Francesco Altavilla	27 gennaio 1846, Teatro del Fondo
Emo	Vincenzo Battista	14 febbraio 1846, Teatro San Carlo
Angelica Veniero	Andrea Butera	Giugno 1846, Teatro del Fondo
Il corsaro	Salvadore Pappalardo	5 luglio 1846 Teatro del Fondo
Rodolfo da Brienza	Achille Pistilli	8 agosto 1846, Teatro del Fondo
Regina di Cipro	Giovanni Pacini	4 ottobre 1846, Teatro San Carlo
Orazi e Curiazi	Saverio Mercadante	10 novembre 1846, Teatro San Carlo
Puritani	Vincenzo Bellini	ante 4 dicembre 1846, Teatro San Carlo
Eleonora Dori	Vincenzo Battista	4 febbraio 1847, Teatro San Carlo
[Macbeth]	Giuseppe Verdi	15 novembre 1849, Teatro San Carlo
Luisa Miller	Giuseppe Verdi	Settembre 1851, Teatro San Carlo
Il disertore	Mario Aspa	Settembre 1851
Le precauzioni	Errico Petrella	Settembre 1851 Teatro Nuovo
[Gisella]	De Roxas	Settembre 1851, Teatro Nuovo
	Cammerata	
Rita	Gaetano Carlotti	Settembre 1851, Teatro Nuovo
Sonnambula	Vincenzo Bellini	1851
Zaffira	Giovanni Pacini	Dicembre 1851, Teatro Nuovo
Eufemia	Vincenzo Moscuzza	Dicembre 1851, Teatro San Carlo
Malvina di Scozia	Giovanni Pacini	Febbraio 1852, Teatro San Carlo
Violetta	Mercadante	1852, Teatro Nuovo
Mudarra	Vincenzo Battista	Febbraio 1852
Sonnambula	Vincenzo Bellini	Febbraio 1852, Teatro Nuovo
Pulcinella e la Fortuna	Vincenzo Fioravanti	Febbraio 1852, Teatro Nuovo
Norma	Vincenzo Bellini	Febbraio 1852, Teatro San Ferdinando
Piedigrotta	Luigi Ricci	Giugno 1852, Teatro Nuovo
Elena di Tolosa	Errico Petrella	Agosto 1852, Teatro del Fondo
Alceste	Giuseppe Staffa	23 ottobre 1852, Teatro San Carlo
Eleonora Dori	Vincenzo Battista	1852

¹⁴⁰ Se il titolo non è citato esplicitamente, ma ricavato da Corago (<http://corago.unibo.it/>), è indicato tra parentesi quadra.

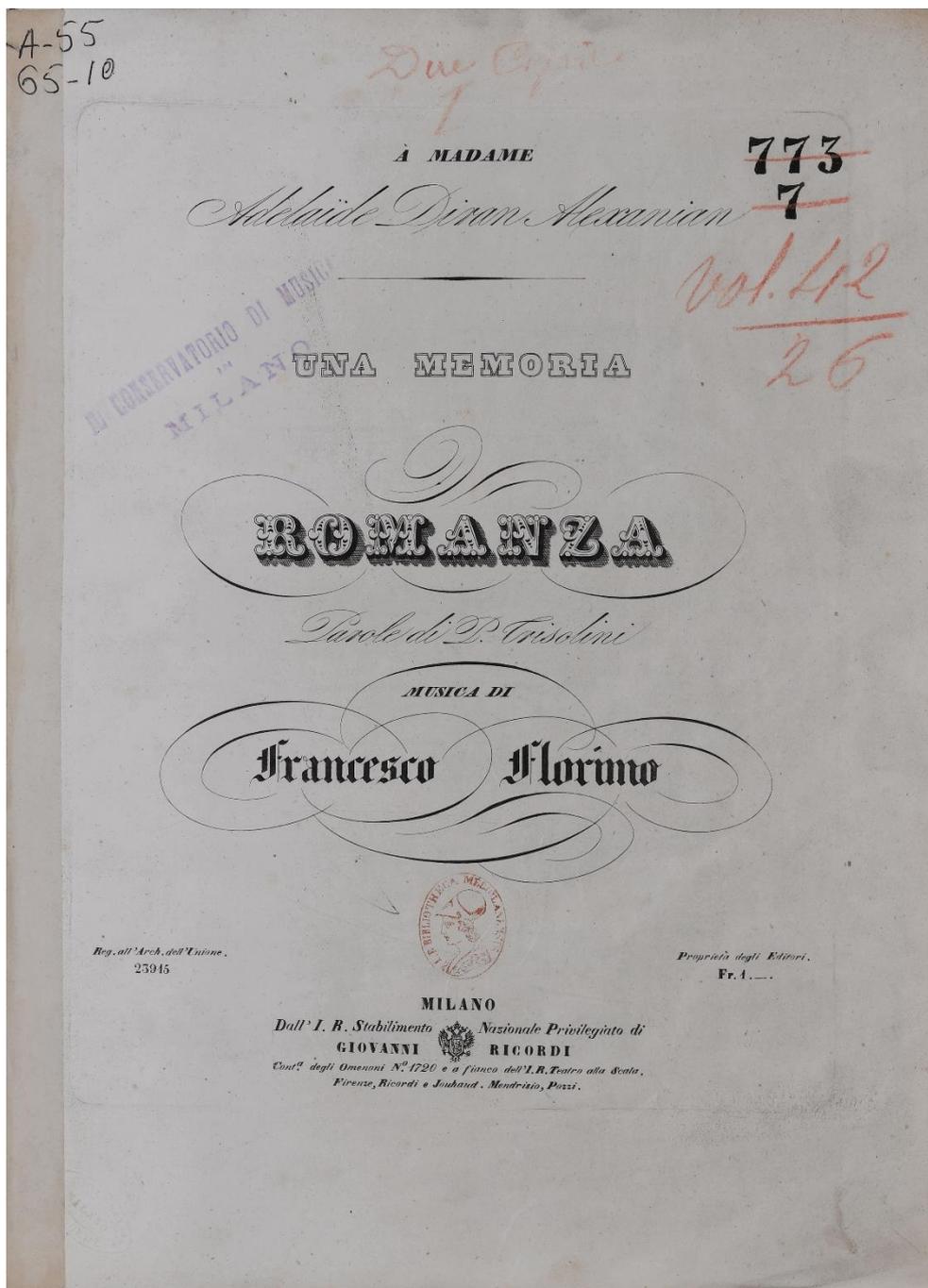


Fig. 1. – Francesco Florimo, *Una memoria. Romanza*, Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi di Milano (segnatura A 55.65.10)

UNA MEMORIA .
ROMANZA .

PAROLE DI P. TRISOLINI. MUSICA DI F. FLORINO.

CONSERVATORIO
MILAN

CANTO.

4^{ma} Io lo so ben, non tor ne rà quel
2^{da} Gli accen-ti tuo, i profici ti col sor-
3^{ca} Pri-vo di te, mia vi-ta è fatto -

ANDANTE
MOSSO. *f* e cre - scen - do

giorno che te di nuovo in tua bel-tà ve - drò che te di nuovo in tua bel-tà ve -
- ri - so e rot-ti dai so-spi-ri io non u - drò e rot-ti dai so-spi-ri io non u -
- scu-ra ed ogni af-fetto al cor mi si ge - lò ed ogni af-fetto al cor mi si ge -

f *col* *canto* *seguedolo* *sempre.* *tenz* *sten - tan - do.*

Tempo.

- drò. Negli oc-chi tuo - - i, dell' a - ni - ma sog-
- drò. E - sa da te per sempre io son di -
- lò. Pri-vo di te m'at-tri-sta o-gni ven-

f *cre - scen - do*

20. 5.
52.

25945. R R.

Fig. 2

MILANO

2

trattenuto. *con trasporto.* *tem.*

- gior - no, rag - gi d'a - mor più be - ver non po - trò, ma là nel
- vi - so, non più so - pra al mio cor ti strin - ge - rò, ma là nel
- tu - ra e sol de - sio di mor - te mi re - sto, ma là nel

col canto.

a mezza voce legato. *meno.*

cielo ac - canto a te sa - rò ma là nel cielo ac - canto a te sa -
cre - - scen - - do. *col canto.*

sf sf sf

Tempo. *portando la voce* *meno.* *tem.*

- rò ac - can - to a te ac - can - to a te, ma là nel

col canto.

delicato. a piacere rall:

cielo ac - can - to a te sa - rò. *Tempo*

cre - - scen - - do.

25945. R R.

45896

Fig. 3

CESARE CORSI

“FLORIMO IN BIANCO E NERO”.
UNA PRIMA RICOGNIZIONE SULLA COLLEZIONE DI
FOTOGRAFIE RACCOLTE DA FLORIMO NELLA
BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO
SAN PIETRO A MAJELLA DI NAPOLI

L'attenzione riservata da Florimo per tutta la sua vita alla raccolta, la conservazione, la memoria, costituisce uno degli aspetti più profondi della sua personalità e della sua opera di bibliotecario. Altrettanto rilevante, e per certi versi sorprendente, è l'attenzione che egli ebbe per ogni tipo di fonte e di documento. Se il suo interesse per le immagini è noto per la collezione di ritratti di musicisti che ancora oggi fanno da complemento alla biblioteca e che egli donò al Conservatorio dove aveva vissuto per settanta anni, non era a oggi conosciuto quello per la fotografia.¹

In questo scritto saranno esaminate per la prima volta le collezioni fotografiche raccolte da Florimo e da lui lasciate alla biblioteca. Esse sono emerse in un recente lavoro di riordino e di catalogazione dei beni fotografici dell'istituto. Così come per i quadri, dalle fotografie scaturisce un continuo dialogo tra presente e passato. La collezione è frutto del desiderio di trasmettere la memoria dei grandi e di documentare i contemporanei, le personalità artistiche, musicali e del mondo della cultura con cui Florimo fu in contatto.

Le raccolte fotografiche del Conservatorio

Il Conservatorio custodisce un'importante collezione di fotografie che da metà Ottocento raggiunge gli anni Cinquanta del secolo scorso. Una parte delle immagini è conservata tra le raccolte della biblioteca, quella restante è esposta in vari luoghi della sede dell'istituto. La collezione è stata oggetto di un lavoro di riordino e di catalogazione che ha interessato finora la parte conservata in biblioteca. Questa è stata catalogata ed è ora consultabile attraverso il catalogo in linea del Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN).² Tra

¹ Sulla collezione dei ritratti donata da Florimo alla biblioteca si veda FLORIMO, Francesco, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Napoli, Morano, 1880-1882, I, pp. 69, 137-139; SANTAGATA, Ettore, *Il Museo storico musicale di S. Pietro a Majella*, Napoli, Giannini, 1930; CAUTELA, Gemma – SISTO, Luigi – STARITA, Lorella (a cura di), *Dal segno al suono. Il Conservatorio di musica San Pietro a Majella. Repertorio del patrimonio storico-artistico e degli strumenti musicali*, Napoli, Arte'm, 2010, in particolare CAUTELA – STARITA, *La collezione dei dipinti e delle sculture*, pp. 19-23 e il relativo catalogo, pp. 25-106.

² Il riordino e la catalogazione in SBN si deve a Letizia Cortini, che ha provveduto anche al condizionamento delle fotografie. L'attività è stata svolta, sotto il

le fotografie custodite in biblioteca spicca un *album* della seconda metà dell'Ottocento appartenuto a Francesco Florimo sul quale ci soffermeremo in queste pagine. L'*album* ha una bella legatura in cuoio e un frontespizio con un'ornamentazione floreale. La provenienza non è indicata, è, tuttavia, evidente sin da subito per il contenuto e per i segni di dedica spesso lasciati sulle fotografie.³ In queste pagine si cercherà di porre in evidenza, per sommi capi e per esempi, quanto la raccolta suggerisce, lasciando a un altro momento l'inventario e una trattazione più ampia ed esauriente.

L'album Florimo

La prima domanda che l'*album* pone è legata naturalmente alla provenienza delle immagini. I ritratti presenti sono in realtà il risultato di diverse relazioni, prossime e lontane. Sono le immagini delle persone più vicine a Florimo, quelle che vedeva ogni giorno, ma anche e soprattutto degli amici distanti. L'*album* ha un forte rapporto con l'epistolario del Bibliotecario. Nelle lettere lasciate da Florimo alla biblioteca troviamo, solo in alcuni casi, riferimenti espliciti alle fotografie. Le immagini rappresentano, tuttavia, un complemento dell'epistolario e quasi una conseguenza indiretta delle relazioni che esso testimonia.⁴ Accanto a questo aspetto è indubbio, come vedremo, un interesse alla raccolta delle fotografie secondo un'idea di documentazione e di trasmissione della memoria.

Nello scorrere le pagine dell'*album*, un primo gruppo che si profila è quello delle prime donne, delle dive. Florimo aveva, a quanto sembra, per una certa galanteria di modi, una naturale predisposizione a intrattenere delle garbate relazioni con il gentil sesso. Le prime donne di canto e di ballo hanno un ruolo molto importante nell'*album*. Ne deriva una piccola carrellata di dive, attive soprattutto nelle decadi centrali della seconda metà dell'Ottocento, spesso ritratte in abiti di scena o con *mise* straordinariamente eleganti.

Un posto speciale nell'*album* hanno le fotografie di Emma Nevada, con cui la raccolta ha inizio. Florimo, ormai ottuagenario, aveva potuto conoscere la cantante americana, allora giovanissima, in occasione della rappresentazione di *Sonnambula* a Napoli (Teatro Bellini, 1881). La Nevada, allieva della Marchesi, aveva fatto il suo esordio a Londra un anno prima nella stessa opera, riscuotendo un successo straordinario e al ruolo di Amina fu legata per tutta la sua carriera. Ascoltarla a Napoli fu per il Bibliotecario una folgorazione. Florimo vedeva in Emma un angelo mandato dal cielo per far rivivere la musica di Bellini. Questo è il ritratto, pieno di entusiasmo e quasi istantaneo, che fece della cantante in una nota aggiunta alla sua *Scuola musicale di Napoli*:

coordinamento dei bibliotecari, Cesare Corsi e Tiziana Grande, all'interno delle campagne di catalogazione e di digitalizzazione finanziate dal "Fondo Cultura" del Ministero della Cultura. La parte catalogata sarà presto digitalizzata.

³ L'*album* contiene 124 fotografie, la sua collocazione è Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli (d'ora in poi I-Nc), Fotografie.Scat.1. Sulla base del presente studio si provvederà anche a una correzione dei dati inseriti nel catalogo di SBN. A illustrazione di questo scritto sono pubblicate alcune immagini dell'*album*: il piatto anteriore della legatura e alcune pagine (figg. 1-5).

⁴ Florimo lasciò alla biblioteca il suo epistolario. Per una descrizione della raccolta si veda CAROCCIA, Antonio, *La corrispondenza salvata. Lettere di maestri e compositori a Francesco Florimo*, Palermo, Mnemes, 2004, pp. 11-12.

La Signorina Emma Nevada [...] giovanissima ancora, dotata di una sonora ed estesissima voce di soprano, affronta con una facilità straordinaria le più ardue difficoltà, che esegue con tale purezza di stile, eleganza di modi, precisione inappuntabile, espressione e squisitezza di gusto, da sorprendere, allettare e contentare anche i più meticolosi cultori del canto italiano. Così come nel 1847, la svedese Jenny Lind acquistò quella fama mondiale a Londra, dove esordì al teatro della Regina nella *Sonnambula* [...] così la Nevada con la stessa opera *Sonnambula* e con la *Lucia* [...] ha nel giro di pochi mesi suscitato un grande generale entusiasmo, ed è stata festeggiatissima da per ogni dove; e si può sicuramente asserire che in breve sarà senza dubbio collocata sul piedistallo delle *Dive*.⁵

Nell'*album* sono presenti diverse fotografie di Emma.⁶ Una, in costume di scena («al carissimo amico Signor F. Florimo souvenir affectueux de Emma Nevada nella Perla del Bresil»), deve essere posta in relazione con la rappresentazione de *La perle du Brésil* all'Opéra-Comique di Parigi nel 1883.⁷ In tre immagini la Nevada è vestita allo stesso modo. È sufficiente un confronto con i periodici dell'epoca per identificare la circostanza. Si tratta di un abito di scena per *Mignon*, ruolo che la cantante interpretò a Parigi con grande successo.⁸

All'invio di fotografie fa riferimento anche la corrispondenza tenuta con Florimo. Nel luglio del 1881 così Emma scriveva da Firenze:

Carissimo amato amico, hai ricevuto le due fotografie? Spero di sì una è la tua cara gioja, stessa come è sempre. L'altra è la desiderata coquette. Quale ti piace di più? Sì mio caro amico trovo anche io la nostra amicizia strana originale come tu dici. Ma pur naturale molto. Io credo che Iddio mi vuol bene. È lui che mi ha mostrato Napoli per far la tua santa conoscenza il più bel ricordo che tengo di questa città.⁹

In questi casi è possibile porre le immagini in rapporto a circostanze precise. Lo stesso accade anche per una fotografia di Marcellina Lotti della Santa presente nell'*album*. La cantante nell'inviarla «al distintissimo Sig. Cav. Maestro Fr. Florimo in segno della più alta stima» sottoscriveva la sua fotografia il 5 maggio del 1866.¹⁰ La Lotti si trovava in quel periodo a Napoli per cantare nella *Virginia* di Mercadante, messa in scena al Teatro San Carlo. È lo stesso Florimo a ricordarlo, facendo riferimento al felice esito dell'opera e a come i due protagonisti, la Lotti e Raffaele Mirate, avessero accompagnato sulla scena davanti al pubblico il compositore per riceverne gli applausi (nel

⁵ FLORIMO, *op. cit.*, II, pp. 62-63. Il passo fu aggiunto da Florimo probabilmente in una fase avanzata della pubblicazione in nota.

⁶ I-Nc, Fotografie.Scat.1.1-5. Sulla carriera della Nevada si veda *sub voce* in *Großes Sängerlexikon*, München, K.G. Saur, 2023, pp. 3335-3336.

⁷ I-Nc, Fotografie.Scat.1.4.

⁸ I-Nc, Fotografie.Scat.1. 3 e 5. Quest'ultima immagine è riprodotta a fig. 2. Una fotografia con il medesimo abito di scena compare sulla prima pagina di «Paris-Artiste», I, 1883, n. 7. Nell'*album* è presente un'altra fotografia attribuita alla Nevada, che forse non le appartiene, I-Nc, Fotografie.Scat. 1.122.

⁹ Lettera da Firenze dell'agosto del 1881, I-Nc, Rari Lettere 19.28/9. Una delle due fotografie potrebbe essere quella che apre l'*album* di Florimo scattata nello studio fiorentino Pietro Rossi, I-Nc, Fotografie.Scat.1.1.

¹⁰ I-Nc, Fotografie.Scat.1.27. L'immagine è riprodotta a fig. 3.

1862 Mercadante er divenuto cieco).¹¹

Non sappiamo, invece, se sia da porre in relazione a qualche occasione la presenza di una fotografia di Erminia Frezzolini, presa in uno studio a Parigi, ma sottoscritta a Napoli nel 1867, che la prima donna verga con queste parole: «ricordo al gentilissimo Sig. Florimo in segno di stima ed amicizia».¹²

Stella Bonheur è presente con due immagini prese nel 1880 con abiti elegantissimi.¹³ L'anno precedente aveva cantato a Napoli nel *Profeta* di Meyerbeer. In quello stesso anno si esibiva in una straordinaria *Carmen* al Dal Verme di Milano.¹⁴

Un'altra presenza importante è quella di Amina Boschetti, ritratta in abiti di scena in due belle foto scattate a Genova nel 1877.¹⁵ La Boschetti, straordinaria ballerina, visse a Napoli per gran parte della sua vita. I suoi rapporti con Florimo sono noti soprattutto per i lasciti fatti alla biblioteca, a partire dall'arpa Stradivari.¹⁶

Accanto alle dive, un posto di rilievo hanno naturalmente i musicisti e i compositori. Uno degli aspetti meglio documentati dell'epistolario di Florimo è la capacità che egli ebbe di intrattenere relazioni, nel corso del tempo, con tanti corrispondenti. In questa fitta rete di rapporti un posto importante hanno i numerosi musicisti che avevano studiato in Collegio e trovato, poi, fortuna in Italia e all'estero. Questo stesso aspetto è attestato dalla documentazione fotografica.

Nell'*album* sono presenti fotografie di musicisti formati a Napoli e poi tornati nei loro luoghi di origine o stabiliti in altre città italiane. È il caso, per esempio, di Giuseppe Bornaccini, Francesco Stabile, Giuseppe Menichetti.¹⁷ Bornaccini inviava la sua immagine da Ancona, la sua città natale dove era tornato («al mio carissimo amico e collega Sig. Cav. Franc. Florimo in segno del più sentito attaccamento. Ancona 2 giugno 1867»)¹⁸

¹¹ L'episodio è riportato in FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, Lorenzo Rocco, 1869-1871, p. 2115 e ripreso in FLORIMO, *op. cit.*, III, p. 497.

¹² I-Nc, Fotografie.Scat.1.9.

¹³ I-Nc, Fotografie.Scat.1.62 e 63.

¹⁴ Sulla Bonheur si veda SCHMIDL, Carlo, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Sonzogno, 1937, I, pp. 216-217. Per la rappresentazione milanese della *Carmen*, cfr. VIRGILIO, Sergio, *La fortuna italiana della Carmen di Bizet (1879-1900)*, Lucca, LIM, 2023, p. 92.

¹⁵ I-Nc, Fotografie.Scat.1.64-65. La seconda immagine è riprodotta a fig. 5.

¹⁶ Sulla Boschetti si veda la voce sul *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1985-1990 (d'ora in poi *DEUMM*), I, p. 628, e quella curata da Cesare Casellato per il *Dizionario biografico degli Italiani*, XIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1971, <[¹⁷ Cfr. rispettivamente I-Nc, Fotografie.Scat.1.43, 79 e 17.](https://www.treccani.it/enciclopedia/amina-boschetti_(Dizionario-Biografico)/>, (ultima consultazione, per questa come per le altre risorse in linea a cui si fa riferimento in questo saggio, del 27 giugno 2024). Riguardo alla donazione al Conservatorio dell'arpa Stradivari, si veda SANTAGATA, <i>op. cit.</i>, p. 102, e GREGORI, Gianpaolo, <i>Antonio Stradivari l'arpa 1681</i>, Cremona, ilmiolibro self publishing, 2019, p. 27.</p>
</div>
<div data-bbox=)

¹⁸ I-Nc, Fotografie.Scat.1.43. Bornaccini era stato compagno di studi di Florimo e di Bellini. Florimo gli dedicò un profilo biografico in *Cenno storico*, *op. cit.*, pp. 2146-2151, ripreso in *La scuola musicale di Napoli*, *op. cit.*, III, pp. 298-301. Un riferimento all'invio della fotografia è presente anche nell'epistolario, si veda la lettera del 26 maggio 1867, riportata in CAROCCIA, *op. cit.*, p. 116: «desidero avere la tua fotografia – scriveva a Florimo – ti prego mandarmela per la posta, e se tu vorrai, ti manderò la mia e vedrai che bel figurotto che ritroverai del tuo antico collega».

Francesco Stabile aveva studiato in Collegio all'inizio degli anni Venti, aveva fatto poi ritorno a Potenza.¹⁹ Molto più giovane è Giuseppe Menichetti, che era stato in Collegio negli anni Cinquanta, la sua fotografia è presa in uno studio di Pisa, città dove era tornato.²⁰

Ancora più ampia è la presenza dei musicisti che usciti dal Collegio avevano trovato fortuna in tante capitali europee fino agli Stati Uniti. Rientrano in questo novero le fotografie di Angelo Ciccarelli,²¹ del conte Gabrielli,²² di Gennaro Gargiulo,²³ Luigi Caracciolo,²⁴ Enrico Bevignani,²⁵ Pasquale Brignoli.²⁶ Ciccarelli aveva studiato a Napoli con Crescentini e Zingarelli negli anni Venti. Si era stabilito a Dresda dove rimase per tutta la vita. Florimo gli dedica un profilo biografico nella sua opera.²⁷ Gargiulo insegnava a Bucarest in Conservatorio. È da qui che, come si legge nella dedica, fa pervenire a Florimo la sua fotografia («all'Illustre Cav. F. Florimo in attestato di stima ed amicizia. G. Gargiulo, 18 nov. 1867 Bucarest»).²⁸ Da Parigi viene l'immagine del conte Gabrielli presa da Nadar.²⁹ In Irlanda si era stabilito Luigi Caracciolo.³⁰ La foto di Enrico Bevignani, direttore d'orchestra, viene da Mosca ed è presa dal fotografo dei teatri imperiali, quella di Pasquale Brignoli, che si era stabilito negli Stati Uniti, arriva da Boston.³¹

Un posto particolare nell'*album* ha Michele Costa, presente con tre immagini.³² Costa, che aveva fatto fortuna in Inghilterra, fu tra i migliori amici di Florimo, che con lui ebbe un intenso rapporto epistolare. È probabile che il

¹⁹ Cfr. MARSICO, Federica, *Le ambizioni di un contemporaneo di Bellini. Francesco Stabile (1804-1860)*, in «Bollettino di studi belliniani», V, 2019, pp. 66-92.

²⁰ Si veda SESSA, Andrea, *Il melodramma italiano (1861-1900). Dizionario bibliografico dei compositori*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 318-319. La fotografia è sottoscritta da Napoli.

²¹ I-Nc, Fotografie.Scat.1.22 e 33.

²² I-Nc, Fotografie.Scat.1.38.

²³ I-Nc, Fotografie.Scat.1.31.

²⁴ I-Nc, Fotografie.Scat.1.29 (si veda fig. 3).

²⁵ I-Nc, Fotografie.Scat.1.74.

²⁶ I-Nc, Fotografie.Scat.1.14.

²⁷ FLORIMO, *Cenno storico, op. cit.*, pp. 888-894.

²⁸ I-Nc, Fotografie.Scat.1.31. Un riferimento a un ritratto fotografico è contenuto in una lettera a Florimo in cui Gargiulo presenta un allievo inviato da Bucarest a Napoli per studiare musica: «mio nipote vi parlerà in proposito e vi darà il mio ritratto per ricordo. Compiacetemi farmi tenere il vostro» (I-Nc, Rari Lettere 19.30/186).

²⁹ I-Nc, Fotografie.Scat.1.38. Su Nicolò Gabrielli si veda *DEUMM*, III, p. 84 e la voce curata da Teresa Chirico in *Dizionario biografico degli Italiani*, LI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1998, <[³⁰ I-Nc, Fotografie.Scat.1.27. Caracciolo si era stabilito a Dublino nel 1878, qualche anno dopo passò a Londra. Si veda la voce curata da Alessandra Ascarelli in *Dizionario biografico degli Italiani*, XI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1976, <\[³¹ Rispettivamente, I-Nc, Fotografie.Scat.1.74 e 14. Si veda per Bevignani la voce in *DEUMM*, I, p. 517, per Brignoli, *Großes Sängerlexikon, op. cit.*, pp. 591-592.\]\(https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-caracciolo_\(Dizionario-Biografico\)/> e <i>DEUMM, Appendice</i>, p. 144.</p>
</div>
<div data-bbox=\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo-gabrielli_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

³² Cfr. rispettivamente Fotografie.Scat.1.46, 51 e 52. Per la prima immagine si veda fig. 4. A Costa Florimo dedica un ampio profilo biografico in *Cenno storico, op. cit.*, pp. 894-901, ripreso in *La scuola musicale di Napoli, op. cit.*, III, pp. 329-334. Su Costa si veda anche *DEUMM*, II, p. 338 e la voce curata da Raoul Meloncelli in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXX, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1984, <[56](https://www.treccani.it/enciclopedia/costa_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

musicista accenni alle immagini presenti nell'*album* in una lettera a Florimo nella quale fa riferimento a delle fotografie scattate in uno studio fotografico napoletano durante un suo soggiorno in città («se avrai occasione di andare dai Signori fotografi di Mad.m[e] Grillet» raccomanda a Florimo «ti prego ringraziarli da mia parte per la compiacenza che hanno avuto d'inviarmi le 24 fotografie che mi mancavano e che sperderono in posta»).³³ Le tre le fotografie presenti nell'*album* vengono tutte dallo studio Grillet.³⁴

Accanto a quelle elencate, sono presenti le immagini di alcuni dei più importanti musicisti dell'Ottocento, che non sappiamo se siano qui per il rapporto personale che avevano con Florimo. È il caso delle fotografie di Rossini, di Liszt, di Wagner che non recano segni di sottoscrizione.³⁵ Lo stesso si verifica con le fotografie di Federico e Luigi Ricci, compagni di studio e amici personali di Florimo.³⁶ Per le immagini di Federico ci vengono in soccorso le lettere. È lo stesso musicista a fare riferimento all'invio di una fotografia in una missiva del 20 febbraio del 1855. Deve trattarsi di una delle due fotografie presenti nell'*album*, presa appunto in uno studio viennese («avrei voluto mandarti una nuova fotografia, che non sono riuscita ad averla, e per non indugiare più te ne accludo varie che mi feci fare a Vienna due anni sono»).³⁷ Una dedica è presente, invece, nell'immagine di Mariani («ricordo d'affetto, di stima ed amicizia di Angelo Mariani al suo diletto Francesco Florimo perché si sovvenga sempre di lui»), sottoscritta da Genova nel maggio del 1864.³⁸

Numerose sono le fotografie che appartengono a un ambito napoletano. Fanno riferimento a quello prettamente musicale le immagini di Domenico Scafati,³⁹ Achille Pistilli,⁴⁰ Vincenzo Magnetta,⁴¹ Michele Ruta,⁴² Giovanni Avolio,⁴³ Giorgio Miceli.⁴⁴ Scafati era insegnante di canto in Collegio e quindi collega di Florimo, Magnetta era stato uno degli allievi prediletti di Mercadante, Avolio sarà più tardi il primo maestro di Martucci.⁴⁵ Pistilli, Ruta, Miceli, erano esponenti di un certo rilievo dell'ambiente musicale napoletano di quegli anni e a essi Florimo dedicò dei profili biografici nella sua opera.⁴⁶ Più in generale all'ambiente musicale e culturale della città fanno riferimento

³³ CAROCCIA, *op. cit.*, p. 200. Costa era stato a Napoli nell'estate del 1871.

³⁴ I-Nc, Fotografie.Scat.1.46, 51 e 52.

³⁵ I-Nc, Fotografie.Scat.1.76, 112, 20.

³⁶ I-Nc, Fotografie.Scat.1.16 e 25.

³⁷ Cfr. CAROCCIA, *La corrispondenza salvata*, *op. cit.*, p. 69. I-Nc, Fotografie.Scat.1.16.

³⁸ I-Nc, Fotografie.Scat.1.80.

³⁹ I-Nc, Fotografie.Scat.1.6.

⁴⁰ I-Nc, Fotografie.Scat.1.67.

⁴¹ I-Nc, Fotografie.Scat.1.26.

⁴² I-Nc, Fotografie.Scat.1.75.

⁴³ I-Nc, Fotografie.Scat.1.113.

⁴⁴ I-Nc, Fotografie.Scat.1.78.

⁴⁵ Su Vincenzo Magnetta si veda SESSA, *op. cit.*, p. 288. Su Avolio, *ivi*, p. 25 e FOLCO PERRINO, *Giuseppe Martucci. Gli anni giovanili 1865-1879*, I, Novara, Centro Studi Martucciani, 1992, p. 65 e 218. L'immagine è riprodotta a fig. 3.

⁴⁶ Si vedano le biografie di Pistilli e Ruta in FLORIMO, *Cenno storico*, *op. cit.*, rispettivamente, pp. 1091-1096 e 1012-1018, quest'ultima ripresa ne *La scuola musicale di Napoli*, *op. cit.*, III, pp. 393-397, per Miceli, *La scuola musicale di Napoli*, *op. cit.*, III, pp. 437-439, Si vedano anche le voci dedicate a Pistilli e Ruta in *DEUMM*, VI, p. 33 e 506. Per Miceli *DEUMM*, V, p. 84, e la voce curata da Annunziato Pugliese in *Dizionario biografico degli Italiani*, 74, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2010, <[57](https://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-miceli_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

le immagini di Andrea Martinez, giornalista, amico di Florimo,⁴⁷ della moglie di Mercadante, Sofia Gambaro e dei suoi figli.⁴⁸ Tra gli amici napoletani figurano le immagini di Arnaldo Cantani, un famoso medico,⁴⁹ Pasquale Papa, studioso di letteratura, entrambi corrispondenti di Florimo.⁵⁰ Tra gli scrittori e gli intellettuali spicca la presenza, insieme a una fotografia di Carlo Delbono, dell'immagine di Alexandre Dumas, sottoscritta con una dedica a Florimo, che possiamo pensare risalga al periodo trascorso dallo scrittore a Napoli.⁵¹

Un'attenzione particolare meritano i "colleghi" di Florimo, musicografi, cultori di storia della musica, bibliotecari. Da qui la presenza nell'*album* di un'immagine di Filippo Cicconetti, biografo di Bellini,⁵² di Aldolfo Berwin, primo Bibliotecario di Santa Cecilia,⁵³ di François de Villars, autore di una biografia sui fratelli Ricci,⁵⁴ del musicista e musicologo belga François-August Gevaert, direttore del Conservatorio di Bruxelles.⁵⁵ La fotografia di Gevaert è sottoscritta in ricordo del suo viaggio a Napoli («souvenir du voyage de Naples, octobre novembre 1877. Fr. Gevaert»)⁵⁶ Come si evince facilmente da un semplice confronto, l'immagine fu utilizzata per realizzare il ritratto del musicologo e compositore belga commissionato da Florimo ad Alfonso Simonetti, ancora oggi in Conservatorio.⁵⁷

Accanto a queste fotografie, che derivano come abbiamo visto in gran parte da rapporti personali, si colloca un altro gruppo ben riconoscibile costituito da immagini acquisite da Florimo ai fini della documentazione e della memoria. Si tratta di una serie di fotografie che portano il timbro della libreria napoletana che le distribuiva, la *Librarie allemande Detken*. La libreria aveva sede a Largo di palazzo, l'attuale piazza Plebiscito, ed era uno dei luoghi di incontro degli intellettuali napoletani dell'epoca. Lo stesso Bibliotecario era molto probabilmente un suo assiduo frequentatore. Sono una ventina le figurine Detken presenti nell'*album* tra cantanti e compositori. Si tratta delle immagini di Barbara Marchisio, Giulia Grisi, Jenny Lind, la Viardot, Giovanni Matteo di Candia, Lablache, Rosina Penco, Fortunata Tedesco, Carlotta Marchisio, sorella di Barbara,⁵⁸ e ancora di Cherubini, Berlioz, Haydn, Bach,

⁴⁷ I-Nc, Fotografie.Scat.1.114.

⁴⁸ Si vedano, rispettivamente, I-Nc, Fotografie.Scat.1.88, 71 e 56. Le immagini di Sofia Gambaro, di Ismalia Mercadante e di uno dei suoi fratelli, sono state pubblicate in CORSI, Cesare, *“Mon cher Maître”. Lettere e documenti riguardanti Mercadante nella collezione Rodriguez della biblioteca del Conservatorio*, in «I quaderni del San Pietro a Majella», II, 2021, pp. 209-226.

⁴⁹ I-Nc, Fotografie.Scat.1.40.

⁵⁰ I-Nc, Fotografie.Scat.1.15. Così Papa sottoscrive la sua immagine: «28 gennaio 1882 A Francesco Florimo il più giovane fra i vecchi, offre il suo ritratto P. Papa il più vecchio fra i giovani».

⁵¹ I-Nc, Fotografie.Scat.1.47 (si veda fig. 4). Deve essere riconosciuta nel ritratto di Del Bono la fotografia I-Nc, Fotografie.Scat.1.55, per la quale non è presente nell'*album* alcuna indicazione.

⁵² I-Nc, Fotografie.Scat.1.50.

⁵³ I-Nc, Fotografie.Scat.1.77.

⁵⁴ I-Nc, Fotografie.Scat.1.30.

⁵⁵ I-Nc, Fotografie.Scat.1.39.

⁵⁶ Su Gevaert si veda la voce di Anne-Marie Riessauw e Jean Hargot in *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, seconda edizione, London-New York, Macmillan, 2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11003>>.

⁵⁷ Il ritratto è riprodotto in *Dal segno al suono, op. cit.*, p. 43.

⁵⁸ Elencati nell'ordine in cui appaiono nell'*album*, si veda I-Nc, Fotografie.Scat.1.7, 8,10,12,16,36,84,85,102.

Zingarelli, Adam, Beriot, Paer, Czerny, Mendelssohn.⁵⁹

Nella parte finale dell'*album* compaiono alcuni aristocratici. Numerose sono le fotografie di membri della famiglia Colonna: il principe di Paliano, Giovanni Andrea Colonna,⁶⁰ la sorella Bianca, principessa di Fondi,⁶¹ il figlio Marcantonio.⁶² Accanto a queste sono presenti immagini di altri gentiluomini napoletani o di passaggio a Napoli.⁶³

Non sappiamo esattamente i legami di Florimo con i gentiluomini e le nobildonne qui raffigurati. Il principe Colonna aveva sottoscritto la *Scuola musicale* e contribuito al monumento a Bellini.⁶⁴ È probabile che alcuni avessero un legame con la musica. È sicuramente il caso della duchessa De la Feld, Eloisa Bevere di Ariano, che aveva sposato il conte Giuseppe De la Feld. Le fotografie di entrambi sono presenti nell'*album*.⁶⁵ Gli intrattenimenti musicali di casa De la Feld sono ricordati da Raffaele De Cesare:

La contessa De la Feld era un vero valore nell'arte del canto, apparteneva alla famiglia Bevere di Ariano e fu educata a Napoli, dove sposò nel 1844 il conte Giuseppe De la Feld, ricco signore inglese, venuto a Napoli per diporto, a bordo del suo *Yacht* "Esmeralda". I ricevimenti di casa De la Feld ebbero importanza politica nel 1860, ma prima di quel tempo erano già celebri, perché vi si faceva della musica eccellente e ai concerti prendevano parte, oltre ai migliori dilettanti del tempo, i più rinomati artisti di passaggio per Napoli. C'era anche un teatrino e vi si rappresentò, nell'aprile del 1857, il *Don Pasquale* di Donizetti. Fu un avvenimento musicale per l'ottima esecuzione e per la qualità degli invitati. Cantarono la padrona di casa, il barone Giovanni Genovesi, il barone Roberto Tortora Brayda e Melchiorre Delfico, dilettanti di prim'ordine. Anche nell'orchestra, insieme ad artisti, erano anche alcuni bravi dilettanti. I De la Feld abitavano al piano nobile del palazzo Partanna, in piazza dei Martiri, che allora si chiamava "Calata santa Caterina a Chiaia". Alla rappresentazione del *Don Pasquale* assistette il re di Baviera, padre, il quale, sotto il nome di conte di Augusta, viaggiava per diporto e si fermò a Napoli tre giorni.⁶⁶

Un album di famiglia o per la storia?

Si sarebbe tentati di immaginare, quello di Florimo, come una sorta di *album* di famiglia, nell'accezione magari allargata di famiglia artistica. In realtà le cose non stanno così. Naturalmente la forza dei legami e delle relazioni

⁵⁹ I-Nc, Fotografie.Scat.1.13,33,34,35,37,41,48,53,59,61. Una seconda fotografia di Haydn è in I-Nc, Fotografie.Scat.1.49 (si veda fig. 4 dove è riprodotta anche l'immagine di Beriot).

⁶⁰ I-Nc, Fotografie.Scat.1.61 e 111.

⁶¹ I-Nc, Fotografie.Scat.1.118.

⁶² I-Nc, Fotografie.Scat.1.57.

⁶³ È il caso del duca di Hamilton, William Alexander Louis Stephen Douglas Hamilton, presente in due immagini (I-Nc, Fotografie.Scat.1.54 e 121).

⁶⁴ FLORIMO, Francesco – SCHERILLO, Michele (a cura di), *Album Bellini. Pubblicato il giorno dell'inaugurazione del monumento a Vincenzo Bellini in Napoli*, Napoli, A. Tocco, 1886, p. 62.

⁶⁵ I-Nc, Fotografie.Scat.1.82 e 97.

⁶⁶ DE CESARE, Raffaele, *La fine di un regno. Napoli e Sicilia*, Città di Castello, Lapi, 1900, pp. 344-345.

appare evidente, ma preminente è il desiderio di documentare: tramandare le immagini degli amici, insieme a quelle dei “grandi”, perché potessero trovare posto in quella idea di memoria collettiva e comune da trasmettere ai posteri, in cui consiste il concetto stesso di “archivio”, di biblioteca, immaginato da Florimo.

Sappiamo che alcune delle fotografie furono richieste per uno scopo di questo tipo. Lo stesso Florimo è assai probabile faccia riferimento a questa collezione di fotografie nel suo testamento, lasciando al Conservatorio «tutti i ritratti di artisti ed artiste in rame, stampa, *fotografie* litografie che trovansi già in archivio». Subito dopo il Bibliotecario sottolineava, ancora una volta, l'importanza della raccolta dei ritratti di musicisti per la “Storia dell’Arte”, cioè per la storia della musica, invitandone al completamento il governo del Collegio: «prego il Governo del Collegio acquistare gli altri [ritratti] che mancano, onde completare per quanto sarà possibile una collezione tanto utile, e necessaria alla Storia dell’Arte».⁶⁷

Il desiderio di Florimo di costituire un *album* di fotografie, da collocare insieme alla raccolta dei quadri a compimento della galleria di immagini della biblioteca, è ricordato chiaramente in una lettera di Ciccarelli. Nell’inviare un quadro di Hasse, della cui ricerca doveva essere stato incaricato da Florimo, il musicista accludeva una sua fotografia, destinata all’«Album di fotografie» che il Bibliotecario stava approntando per completare la galleria di ritratti di musicisti della biblioteca:

Sono contento di essere riuscito, nel trovare un ritratto del M.ro Hasse, che qui le accludo [...]. È costato anche molto, ma non caro abbastanza, pel piacere che prova il mio cuore di poterlo offrire a Lei, nobile direttore e fondatore di sì interessante pinacoteca d’illustri compositori del mondo musicale! [...] Pensando dunque, che Ella, oltre i ritratti dipinti ad olio, avrà un album per le *fotografie*, che occuperà anche un posto, in cotesta riunione d’illustri mortali! I quali, chi più, e chi meno, percorsero la loro strada di rinomanza, taluni in carrozza con due cavalli; altri con un solo cavallo, e moltissimi a piedi! Quello dunque, che si troveranno nell’Album, appartengono alla folla de’ pedoni, e anche questi percorsero la loro strada, e proporzionatamente guadagnarono tutti la loro rinomanza! Ora per onorare il Gran Maestro Sassone e non farlo viaggiar solo, ho creduto mio dovere di farlo accompagnare da uno de’ miei ultimi ritratti, e spero, che verrà da lei bene accolto, e che non gli ricuserà di associarlo nella compagnia de’ pedestri.⁶⁸

Un’ultima annotazione è fornita dallo stesso Ciccarelli in una lettera di poco successiva. In risposta ai ringraziamenti che Florimo doveva avergli inviato per i ritratti, il musicista invitava il Bibliotecario a mettere da parte la sua «modestia» e a farsi fotografare, per «lasciare in cotesto Sacro Tempio del Dio Apollo, la Sua Effigie»:

⁶⁷ CAUTELA – SISTO – STARITA, *op. cit.*, p. 181, corsivo mio. In un altro documento, contenente un elenco delle sue donazioni al Conservatorio, Florimo faceva riferimento ancora una volta a «una gran collezione di ritratti ad incisione in rame, a litografia ed a *fotografia da ligarsi in un volume*», ricordando forse in questo modo la raccolta di fotografie che non aveva ancora preso la forma di *album* che ha oggi. Il documento è trascritto in CAUTELA – SISTO – STARITA, *op. cit.*, p. 163, corsivo mio.

⁶⁸ Lettera da Dresda del 29 luglio 1877, I-Nc Rari 19.6/80, riportata in CAROCCIA, *op. cit.*, pp. 310-311. La foto acclusa deve essere identificata in una delle due immagini del musicista presenti nell’*album* entrambe prese a Dresda (I-Nc, Fotografie.Scat.22 e 32).

Stimatisi.mo Signor Comm.e Florimo

Veneratissimo Amico,

Soltanto alcune linee, per dirle, che ha, con vero piacere ricevuto il bel ritratto del celebre Maestro Adolfo Hasse, in unione anche del mio, che si è compiaciuto di gentilmente aggradire! – Bramerei per’altro, che Ella mettesse da parte la Sua modestia, col farsi fotografare, e lasciare in cotesto Sacro Tempio del Dio Apollo, la Sua Efficie [*recte*: effigie], che i posteri ammirerebbe con vera gratitudine, le sembianze di colui, che con infaticabile zelo, e sacrificio, ha riunito insieme, Opere ed Immagini di tanti Illustri Compositori.⁶⁹

Non esiste una fotografia di Florimo nell’*album* e finora non ne emersa alcuna nella collezione del Conservatorio; tuttavia, il Bibliotecario provvide alla mancanza in un altro modo. Vincendo la “modestia” di cui parlava il suo amico da Dresda, posò qualche anno dopo per il ritratto, arrivato fino a noi, che accoglie oggi gli studiosi e i visitatori al loro ingresso in biblioteca.⁷⁰

⁶⁹ Lettera da Dresda del 3 ottobre 1877, I-Nc, Rari Lettere 19.6/81, riportata in CAROCCIA, *op. cit.*, pp. 315 e in CAUTELA – SISTO – STARITA, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁰ Per i ritratti di Florimo in Conservatorio si veda CAUTELA – SISTO – STARITA, *op. cit.*, pp. 40-41.

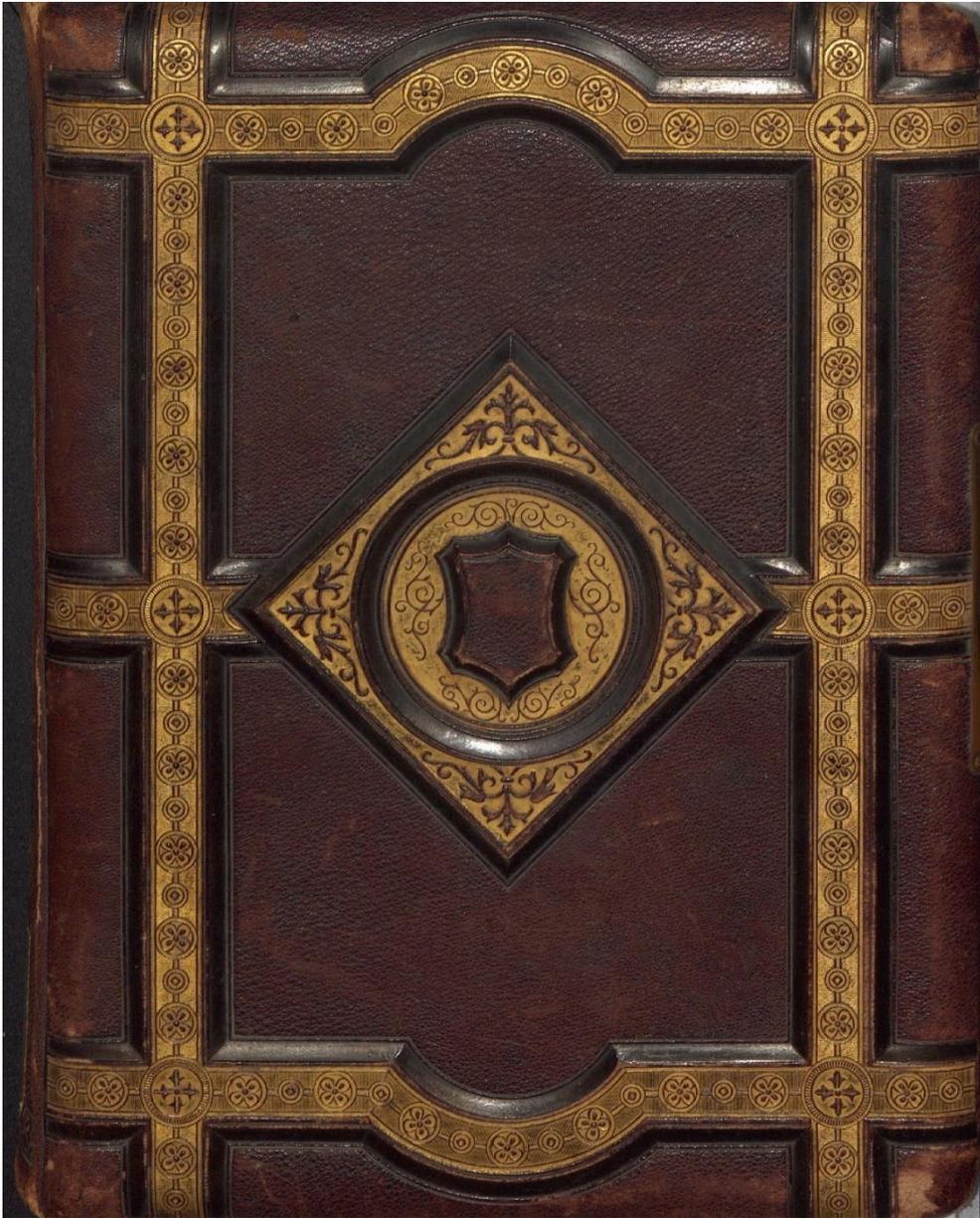


Fig. 1 – *Album Florimo*, legatura, piatto anteriore



Fig. 2 – *Album Florimo*, p. 6, ritratto di Emma Nevada

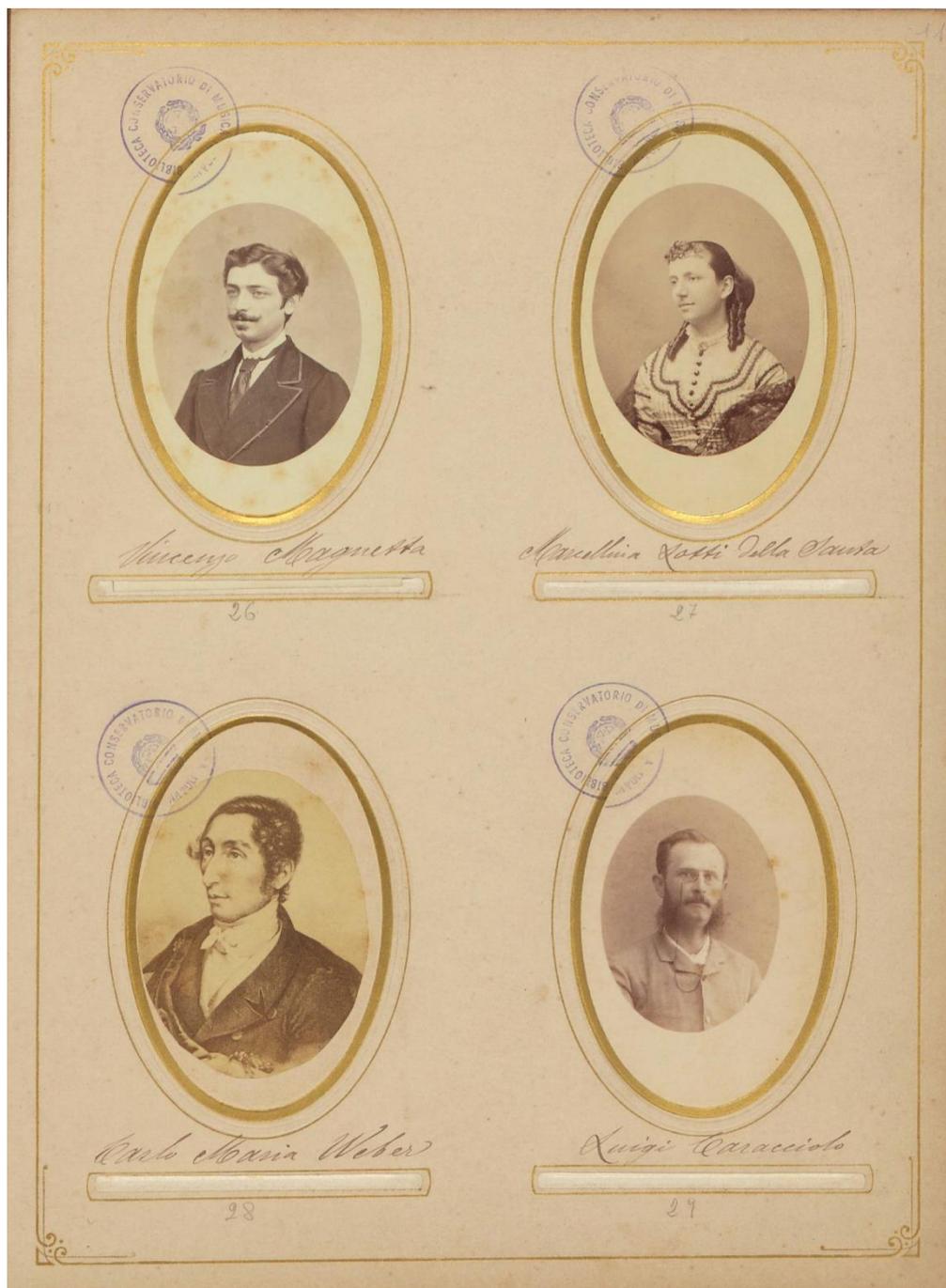


Fig. 3 – *Album Florimo*, p. 11, dall'alto in senso orario, ritratti di Vincenzo Magnetta, Marcellina Lotti della Santa, Carl Maria von Weber, Luigi Caracciolo

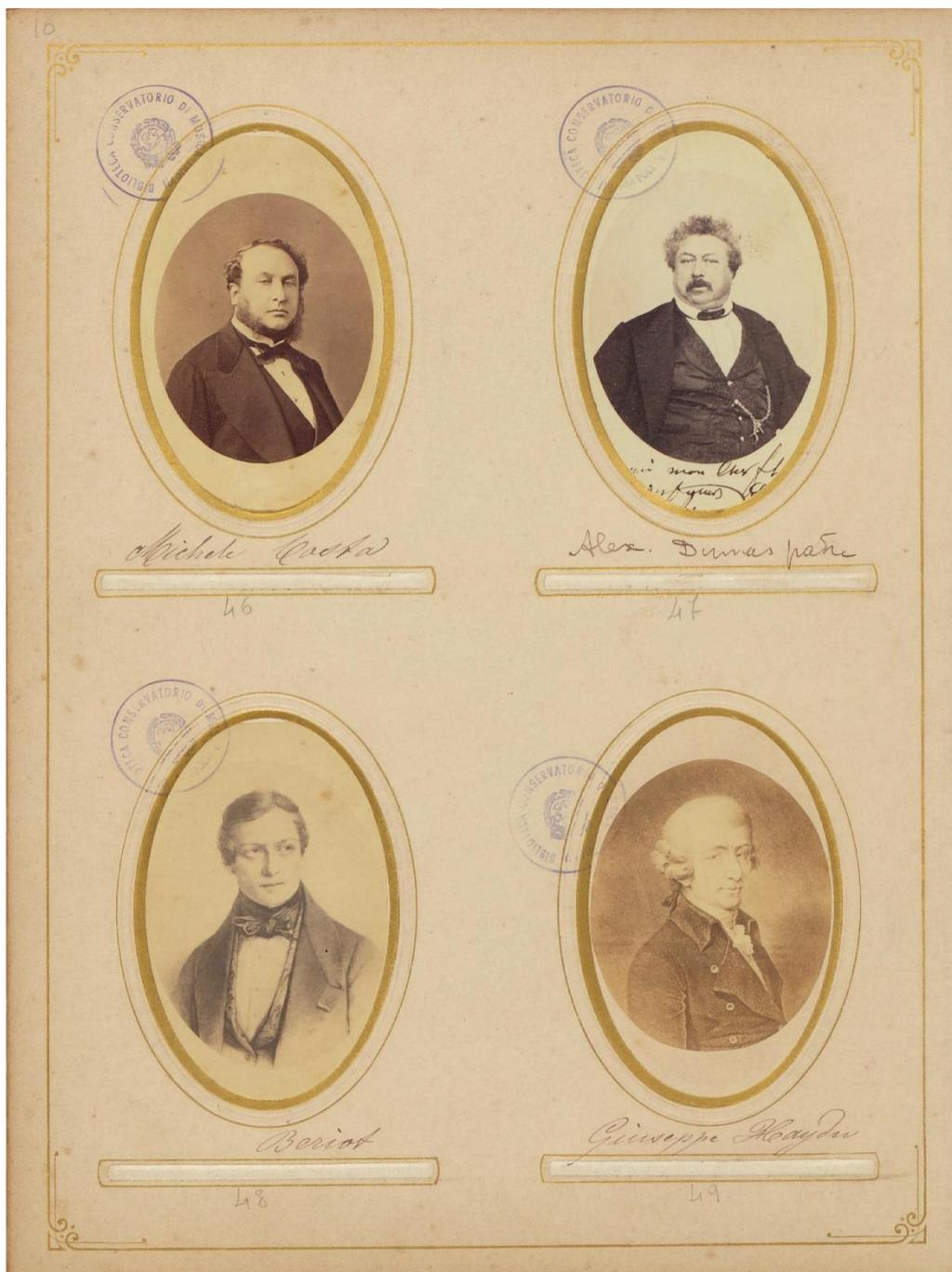


Fig. 4 – *Album Florimo*, p. 13, dall'alto in senso orario, ritratti di Michele Costa, Alexandre Dumas, Charles Auguste de Beriot, Franz Joseph Haydn



Fig. 5 – *Album Florimo*, p. 23, ritratto di Amina Boschetti

EUGENIO POLI

LUIGI CACCAVAJO: UN GRANDE MAESTRO NELLA NAPOLI DI FRANCESCO FLORIMO

Il fagotto nella Napoli di Francesco Florimo

Francesco Florimo – una delle personalità più importanti della Scuola napoletana ottocentesca – ha lasciato alla posterità alcune opere imprescindibili per ricostruire, conoscere e studiare la musica partenopea fra Settecento e Ottocento. Diversi sono i testi del Florimo, ma il più significativo è senza dubbio la grandiosa opera *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*. Nell'appendice del secondo volume l'autore riporta ed elenca tutti i maestri in servizio presso il Conservatorio San Pietro a Majella nel 1883.¹ Tra gli oltre trenta maestri in forza al conservatorio e le venti discipline offerte, figura anche la cattedra di fagotto: il maestro di fagotto riportato dal Florimo è Luigi Caccavajo.

Il fagotto a Napoli, come anche a Milano, già dalla fine del Settecento aveva raggiunto pari dignità rispetto agli altri legni e, sebbene il polistrumentismo fosse ancora diffuso nella capitale partenopea, emergono una nuova sensibilità e un'inedita concezione degli strumenti musicali. Viene progressivamente abbandonata la figura del *Maestro di fiati*, che assommava l'insegnamento di diversi strumenti a fiato e si diffonde la figura di un maestro specializzato in un unico strumento.² Alla nascita del Real Collegio di Musica San Sebastiano nel 1807 – istituzione napoletana che inglobava i quattro storici conservatori della città – la cattedra di fagotto fu affidata a Vincenzo Conte, il quale aveva già ricoperto per tre anni il ruolo di maestro di fagotto presso i Turchini. Conte rimase titolare della cattedra nella nuova istituzione fino al suo pensionamento, avvenuto nel 1818.³ Sebbene come successore fosse stato individuato in un primo momento Felice Vecchini, la scelta finale cadde sul fagottista Giacomo Moritz, il quale fu maestro di fagotto per sette anni, ossia fino al 1825.⁴

¹ Cfr. FLORIMO, Francesco, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, vol.2, Napoli, Morano, 1882, p. 149.

² Nel 1804 il Conservatorio della Pietà dei Turchini affida l'insegnamento esclusivo del fagotto a Vincenzo Conte, uno dei principali fagottisti attivi tra fine Settecento e Ottocento. Fino al 1804 l'insegnamento del fagotto era ricaduto, invece, su Giuseppe Prota, il quale ricopriva anche l'insegnamento del flauto e dell'oboe. L'affidamento della cattedra di fagotto esclusivo a un fagottista di lungo corso mostra chiaramente la nascita di una "coscienza idiomatica" sulla scena napoletana.

³ Cfr. MARINO, Marina, *Personale e alunni nel Collegio di San Sebastiano*, in CAFIERO (a cura di), *Dai Conservatori al Collegio: l'insegnamento della musica a Napoli fra Settecento e Ottocento*, Lucca, LIM, 2023, p. 205.

⁴ *Ivi*, p. 240.

La nascita e la famiglia del Caccavajo e il problema delle fonti

Luigi Caccavajo ricoprì per quasi mezzo secolo (1866-1913) la cattedra di fagotto presso il conservatorio partenopeo diventando un punto di riferimento per lo strumento in tutta Napoli e nel Regno delle Due Sicilie, prima, e nel Regno d'Italia, poi. Scarse sono le fonti che prendono in esame il Caccavajo: non esiste alcuna voce *Caccavajo* o *Caccavaio*, né sui dizionari storici, né su quelli contemporanei;⁵ pochissimi sono gli studi che hanno trattato, anche solo marginalmente, l'autore. Fa eccezione la ricerca condotta da Enrica Donisi apparsa all'interno della monografia *Le bande musicali militari dall'Unità d'Italia alla prima metà del Novecento* (2012), in cui è stato ricostruito il profilo biografico e viene riportato anche un elenco delle opere:

Figlio di Carmine, musicista, e di Antonia Fusco, nasce il 24 aprile 1825. Probabilmente è iniziato alla musica da suo padre. Sin da giovanissimo si dedica alla composizione. Insegna fagotto nel Conservatorio S. Pietro a Maiella per sessanta anni, dal 1850 al 1910, nel corso dei quali si fa notare nell'ambiente artistico ed aristocratico di Napoli.⁶

La studiosa data la nascita di Luigi Caccavajo al 24 aprile 1825 e afferma che il fagottista nacque in una famiglia di musicisti. Chi scrive ha ritenuto opportuno esaminare negli Atti dello Stato Civile i Registri degli *Atti de' nati*, ossia di Nascita, dello Stato Civile della Restaurazione, conservati presso l'Archivio di Stato di Napoli. Negli atti di nascita del quartiere San Ferdinando figura una trascrizione di nascita di Luigi Caccavajo, figlio di Carmine. Essa però, non è datata 24 aprile 1825, come affermato dalla Donisi, bensì il giorno 8 dello stesso mese.

L'anno milleottocentoventicinque il dì otto del mese di aprile alle ore quindici Avanti di Noi Don Vincenzo de Bisogno Eletto ed Ufficiali dello Stato Civile del Circondario San Ferdinando Comune di Napoli, provincia di Napoli, è comparso Carmine Caccavajo di anni trenta, Musicante, domiciliato Supportico Astuti numero venticinque il quale ci ha presentato un bambino secondoché abbiám'ocularmente riconosciuto ed ha dichiarato, che lo stesso è nato da lui dichiarante, e da Antonia Fusco di anni ventiquattro sua moglie legittima abitante in detta casa nel giorno sudetto nel mese sudetto nell'anno sudetto alle ore sette nella casa sudetta. Lo stesso ci ha inoltre dichiarato di dare al medesimo il nome di Luigi. La presentazione, e la dichiarazione anzidetta si è fatta alla presenza di Gennaro Cimino di professione musicante di anni ventotto domiciliato in detto luogo e di Antonio Briucci di Palermo di anni venticinque domiciliato Croci Santa al Monte numero quattordici. Testimoni intervenuti al presente atto, e al Dichiarante prodotti. Il presente Atto, che abbiamo formato all'uopo è stato iscritto ne' due registri, letto al Dichiarante, ed a' Testimonj, ed indi nel giorno, mese, ed

⁵ Lo scrivente ha consultato i seguenti dizionari: EITNER, Robert, *Quellen-Lexikon*, Lipsia, Breitkopf, 1900-1905; BAKER, Theodore, *A Biographic Dictionary of Musicians*, New York, Schirmer, 1900; *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1986-2005; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1949-1994; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, New York, Macmillan, 1980-2001. In nessuna di queste opere compare la voce *Caccavajo*.

⁶ DONISI, Enrica, *Le bande musicali militari dall'Unità d'Italia alla prima metà del Novecento*, Roma, Ufficio storico dello Stato Maggiore della Difesa, 2012, p. 180.

anno, come sopra, firmato da Noi, dal dichiarante e da testimonj.⁷

L'atto sopra riportato, pertanto, risulta molto importante nella ricostruzione della biografia del Caccavajo; oltre a ricavare data e luogo di nascita, vi sono informazioni circa la famiglia in cui nacque il Nostro: il padre Carmine, musicista anch'egli, probabilmente fu colui che avviò alla musica il figlio. Significativa è anche l'informazione circa il quartiere e l'indirizzo della casa familiare, situata nel quartiere San Ferdinando, zona centrale della città e ricca di teatri. Diverse informazioni interessanti sulla famiglia e il contesto biografico provengono da altri registri degli Atti dello Stato Civile. Luigi Caccavajo risulta essere il maggiore di molti fratelli: Salvatore, nato nel 1828; Giuseppe, nato nel 1831; Giovanni, nato nel 1833; Teresa, nata nel 1835. Luigi è anche l'unico a sopravvivere a una morte prematura, sorte comune ai suoi fratelli: Salvatore risulta essere deceduto all'età di ventidue anni; Giuseppe morì precocemente nel 1832, dopo appena un anno di vita; Teresa a soli sei anni. Riguardo al fratello Giovanni, lo scrivente non è riuscito a trovare l'Atto di morte, ma si può asserire con buona certezza che su cinque fratelli – nella migliore delle ipotesi – solo due pervennero all'età adulta. Tra loro fu il fratello maggiore Luigi a vivere più a lungo, spegnendosi durante il primo decennio del XX secolo.⁸

Il Caccavajo professore al Real Collegio e i suoi alunni

Sono molte le fonti che lodano il musicista, sia come fagottista che come compositore. A questo proposito prendiamo in esame il numero del 27 maggio 1866 della «Gazzetta Musicale di Napoli»:

Col massimo piacere inseriamo le due seguenti lettere, Esse onorano ad un tempo due nostri giovani, il R. Collegio di Musica di Napoli e soprattutto l'egregio professore di questo Stabilimento sig. Luigi Caccavajo, che nell'arte di suonare il Fagotto può a buon diritto dirsi in Italia del bel numero uno. [...] Unisco qui i miei elogi a quelli, che già le ha prodigati la Commissione, e son lieto che il nostro Conservatorio di Musica sempre racchiuda alcuni di gran valore artistico, che danno a sperare poter essere un di l'onore dell'arte, e della nostra classica terra.⁹

L'estratto proposto riporta la vittoria in un concorso musicale di due giovani fagottisti, Fortunato Giovè e Giuseppe Coumerme, entrambi allievi del Caccavajo presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Oltre all'annuncio delle due vittorie, le righe risultano molto interessanti, poiché offrono un commento assai lusinghiero al Maestro, definendolo come il migliore fagottista attivo all'alba dell'Italia unita. Studiare e diplomarsi in fagotto sotto la guida del Caccavajo doveva essere un buon biglietto da visita. Dei due allievi sappiamo con certezza che intrapresero la carriera musicale: Giuseppe Coumerme nel 1878 divenne direttore della Banda Filarmonica di Riva del

⁷ ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI, *Stato Civile della Restaurazione, Atti dello Stato Civile, Registri degli Atti de' Nati San Ferdinando*, 1825, 6596, c. 378.

⁸ Gli atti di nascita e di morte sono consultabili digitalizzati sul *Portale Antenati*.

⁹ «Gazzetta musicale di Napoli», XIV, 1866, n. 15, pp. 3-4.

Garda,¹⁰ dove rimase per sette anni;¹¹ mentre di Fortunato Giové è attestata, da un libretto a stampa del 1884, la mansione di Maestro della Banda sul palcoscenico presso il Teatro Regio di Torino.¹² Uno dei migliori allievi del Caccavajo che intraprese la professione del fagottista fu Roberto Sensale, nato a Napoli nel 1890.¹³ Dopo essersi diplomato, egli debuttò come fagottista in orchestra nei teatri napoletani: è documentato che dal 1907 al 1910 fece parte dell'Orchestra del Teatro Bellini di Napoli.¹⁴ La fase più importante della carriera del Sensale fu però negli Stati Uniti, dove sbarcò nel 1911, per essere prima fagottista alla New York Symphony Orchestra e alla Chicago Opera Company, e diventare, nel 1923, un elemento stabile della New York Philharmonic Orchestra, prima come fagottista e poi, dal 1937, come controfagottista. A tal proposito è parso interessante riportare un articolo apparso nel 1944 sul «Time», principalmente dedicato al controfagotto, che regala anche un ritratto biografico del Sensale:

The outstanding contrabassoonist in the U.S. is a short, dignified Neapolitan named Roberto Sensale, of the New York Philharmonic-Symphony. Sensale first aspired to the cello. But when he applied for a scholarship at the Royal Conservatory of Naples, the only opening was a course in bassoon playing. In 1922 he joined the Philharmonic as a bassoonist. Fifteen years later, at the death of the Philharmonic's veteran contrabassoonist, a stately Anglo-German named William Conrad, Sensale moved down an octave to take his place.¹⁵

Le righe sopraccitate attestano la notizia della scelta casuale dello strumento del fagotto per il giovane Sensale, che avrebbe preferito studiare violoncello, ma che, poiché il fagotto era l'unico strumento con disponibilità al Conservatorio di Napoli, diventò un fagottista quasi per caso; tuttavia, sotto la guida del Caccavajo, riuscì a diventare un grande strumentista in una delle orchestre più prestigiose del mondo. Analizzando gli atti d'archivio della New York Philharmonic, risulta che il Sensale fu assunto il 10 gennaio 1923 e rimase in forza al teatro fino al gennaio 1959, quando andò in pensione.¹⁶ Degna di nota anche una pubblicazione, a cura della New York Philharmonic, dedicata alle biografie dei propri orchestrali, che offre una breve nota biografica e un ritratto di ogni orchestrale del 1939. Nella biografia del Sensale vengono citati i suoi studi napoletani e viene riportato il nome del suo maestro,

¹⁰ Cfr. CARLINI, Antonio, *Dalle Cantorie ai Conservatori*, in CARLINI-CEMBRAN-FRANCESCHINI (a cura di), *Le Scuole di Musica nel Trentino*, Trento, Alcione, 1986, p. 50.

¹¹ Cfr. CARLINI, A., *Istituzioni musicali a Riva del Garda nel 19° secolo*, Riva del Garda, Biblioteca Civica, 1988, p. 15.

¹² Cfr. ARMANDI, Giovanni Innocenzio, *Metempsychosis (Metempsychosis); allegoria biblico-fantastica in 12 quadri*, Torino, Stabilimento Artistico - Letterario, 1884, p. 6.

¹³ Cfr. GAUT KING, William, *The Philharmonic-Symphony Orchestra of New York*, New York, Press of R. Joffe, 1939, p. 143.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ *Music: The Low Bassoon*, in «Time» (Monday, Oct. 23, 1944), <<https://time.com/archive/6865622/music-the-low-bassoon/>>, (ultima consultazione 31 agosto 2024).

¹⁶ Cfr. NEW YORK PHILHARMONIC ARCHIVES, *Old Service Records*, 1 Oct 1944 - 27 Jan 1964, Folder 183-02-11, Finance & Personnel Records, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, pp. 261-263.

ossia il Caccavajo¹⁷ – ormai scomparso da quasi trent’anni – ulteriore elemento che ci mostra inequivocabilmente l’importanza e la fama del grande maestro napoletano.

Abbiamo testimonianza di un altro allievo del Caccavajo, tal Buccino, di cui conosciamo solo il cognome. Se ne dà notizia in un articolo del 1874, apparso sul giornale «Napoli Musicale», in cui si recensisce un saggio avvenuto al Conservatorio, nel corso del quale il Buccino ebbe modo di esibirsi al fagotto:

Ora è la volta buona dell’allunno Buccino che col fagotto ha tutta la buona intenzione di diventar un Caccavajo, di cui è scolaro. Il fagotto, che noi ci siamo limitati a qualificar per antipatico, e che un nostro amico andando più in là, gli ha dato dell’*indecente!* In bocca al Caccavajo, e per conseguenza ai suoi buoni allievi, (fra’ quali questo Buccino) non solo non è indecente, non è neppure antipatico; esso diventa un violoncello, un corno inglese, e qualche volta un oboe nel registro basso, val dire un istrumento senza ruvidezza, di grato suono, toccante e forse gentile, e così ad un dipresso lo suonò il Buccino in una fantasia sulla *Luisa Miller* del suo maestro.¹⁸

La recensione, più che essere un resoconto dell’esecuzione dell’allievo Buccino, diventa un’occasione per prendere le parti del rispettato e stimato maestro di fagotto e delle sue doti esecutive. Interessante è l’affermazione secondo cui il fagotto di Caccavajo assumesse altri timbri, ossia quello di oboe, violoncello e corno inglese, come a significare che la timbrica del Maestro facesse di cantabilità e sfumature la propria cifra distintiva. Le parole del recensore potrebbero anche indicare il ruolo di primo piano che assunse, con Caccavajo, il fagotto a Napoli, venendo esso paragonato a strumenti come l’oboe e violoncello, che hanno sempre avuto un ruolo di primo piano e di maggiore considerazione rispetto al fagotto. Riguardo al Buccino ci si limita a constatare un’esecuzione riconducibile alle tecniche e alle capacità del Maestro e viene citato il pezzo eseguito, ossia una *Fantasia sulla Luisa Miller* scritta dal Caccavajo stesso. Analizzando il *corpus* delle opere del Caccavajo – di cui si dirà maggiormente nelle pagine seguenti – figura una composizione per fagotto solista intitolata proprio *Fantasia per Fagotto nell’opera Luisa Miller del M.o Luigi Caccavajo* per fagotto e orchestra, conservata manoscritta (ma non datata) presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.¹⁹

Buccino è in realtà la variante del cognome Buccini. Edoardo Buccini, infatti, fu un importante fagottista che succedette alla morte del Caccavajo alla cattedra di Fagotto presso il Conservatorio partenopeo. Un quadro più chiaro e organico sugli allievi del Caccavajo e delle rispettive carriere lo fornisce Michele Ruta, musicista e critico musicale campano, che, nella sua opera *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del conservatorio di S. Pietro a Maiella di Napoli* del 1877, scrive:

Il Signor Caccavajo, fagottista esimio, ed egregio maestro, ha formato buoni discepoli di fagotto, ed ai più distinti si presta a dare lezione di

¹⁷ Cfr. NEW YORK PHILHARMONIC ARCHIVES, *Materials related to biographical survey for print; biography and portrait sketch from The New York Philharmonic Symphony League publication*, 1939, Folder 764-07-29, Communications/Public Relations Records, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, pp. 2-3.

¹⁸ «Napoli Musicale», VII, 1874, nn.19-20, p. 2.

¹⁹ Cfr. I – Nc, 65.4.7(45).

strumentazione. Egli ha educato dei buoni discepoli, ma quasi tutti, uscendo dal Collegio, seguirono la carriera di maestro direttore di musica militare: così fecero Acunzio I°, D'Alessio, Cajano, Giovè, Coumerme. Ora il suo discepolo Buccini rappresenta degnamente la scuola.²⁰

Le parole del Ruta confermano quanto detto precedentemente riguardo al Giovè e al Coumerme. L'allievo Buccini, che nel 1877 studiava ancora con il Caccavajo, fu uno dei suoi migliori allievi, tanto da prendere il suo posto, alla morte di questi, avvenuta nel 1910. In realtà un altro allievo del Caccavajo intraprese la professione di fagottista, ossia il Sensale, ma, al momento in cui il Ruta scrisse il volume, egli doveva ancora nascere.

Il Caccavajo direttore di Banda

Oltre alla cattedra in conservatorio, che mantenne per ben sessant'anni, Caccavajo ebbe molti altri incarichi e ruoli musicali. All'insegnamento affiancò la professione di orchestrale. Si sa con certezza che egli, a partire dal 1864, fu fagottista della Real Camera e Cappella Palatina di Napoli del Re Vittorio Emmanuele II: *fagotto di prima classe*,²¹ primo fagotto dell'Orchestra del Teatro San Carlo per le sole opere, e primo fagotto del Teatro Nuovo.²² Oltre alle professioni legate al fagotto, Caccavajo fu apprezzato direttore di banda, ebbe ruoli e responsabilità importanti. Questi fu scelto come Direttore delle bande dei Veterani, ossia scuole di bande frequentate da figli di militari, a Napoli, Portici e Massa di Somma. Nel 1873 il generale del Regio esercito Camillo Boldoni, che dal 1866 era al comando della Casa Reale Invalidi e Veterani di Napoli, nominò il Caccavajo come direttore della Banda dei Veterani:

E conoscendo che l'egregio Generale Boldoni siasi determinato di portare alla direzione e scuola di cotesti nuclei musicali un esimio professore, qual è il Cav. Luigi Caccavajo, noto e come capomusica, e come compositore, e come concertista di fagotto (non ha rivali) nel mondo artistico, noi vediamo in questa scelta non solo la perspicacia di quel Comandante, sì ancora l'impegno e la premura ch'ei chiude nel cuore perché quelle Bande dieno tantosto maggiori risultati, e crescano così i benefizii che per conseguenza ne derivano dall'arte [...]. Sotto la direzione e scuola del Caccavajo le *Bande de' Veterani* cambieranno tosto d'aspetto, e non andrà guari che potranno presentarsi degnamente al pubblico guidate da siffatto maestro; l'impegno del quale d'altra parte non sarà punto contestabile, conoscendo noi come il Caccavajo senta l'arte, ed abbia a cuore l'onore suo e quello degli allievi che l'ubbidiscono.²³

La stampa musicale dell'epoca, quindi, ben accogliendo la nomina del Maestro alla direzione delle Bande de' Veterani, ne pronosticò il successo e prevede un cambiamento profondo. Tali auspici si riveleranno corretti, se si

²⁰ RUTA, Michele, *Storia critica delle condizioni della musica in Italia e del conservatorio di S. Pietro a Maiella di Napoli*, Napoli, Libreria Detken e Rocholl, 1877, pp. 87-88.

²¹ Cfr. MARINO, M., *Personale e alunni nel Collegio di San Sebastiano*, in CAFIERO (a cura di), *Dai Conservatori al Collegio: l'insegnamento della musica a Napoli fra Settecento e Ottocento*, Lucca, LIM, 2023, p. 200.

²² Cfr. DONISI, *op. cit.*, p. 182.

²³ «Napoli Musicale», VI, 1873, n. 18, p. 1.

considera la recensione di un concerto delle Bande de' Veterani dell'anno successivo, in cui si lodava il lavoro svolto dal Caccavajo e il grande rinnovamento da lui apportato:

Udimmo la Banda degli Alunni de' Veterani, a capo della quale sta il prof. Caccavajo. Questa Banda che oggi ha fatto sotto tal direzione progressi immensi, di tal che si è permesso di immedesimarsi la ordinaria Banda della G.N. a giardini pubblici, ottenne pieno successo. Essa consta di un 30 giovani, tutti ben volenti e disciplinati, sicché suonano in rispondenza alle norme loro imposte dal Direttore, il quale con egual passione porge loro consigli ad insegnamenti.²⁴

Il generale Boldoni era stato nominato Organizzatore della Guardia Nazionale delle Province Meridionali e Caccavajo era anche il Direttore della Banda musicale della Seconda Legione della Guardia Nazionale di Napoli. La Guardia Nazionale²⁵ – corpo militare istituito poco dopo l'unificazione con il compito di contrastare il brigantaggio e di presidiare il Meridione d'Italia da poco annesso – aveva a Napoli dodici legioni, ognuna delle quali provvista di una banda musicale. Si può comprendere, allora, perché l'autore della recensione avesse paragonato l'esecuzione della Banda de' Veterani a quella della Guardia Nazionale, indicata dalle sole iniziali. Entrambe, infatti, erano sotto la direzione dello stesso Caccavajo.

Degna di nota è la recensione – apparsa sulle pagine del già citato foglio «Napoli Musicale» – di un concerto della Banda della Guardia Nazionale, diretto da Caccavajo, tenutosi nell'estate del 1871. Oltre a elogiare ancora una volta le capacità e i pregi del direttore, la cronaca menziona molte altre cariche e ruoli che il Nostro ricoprì:

Era di servizio la suindicata *Banda* diretta dal valoroso cav. *Luigi Caccavaio*, benemerito professore, insegnante nel nostro R. Collegio di musica, ed esimio primo *fagotto concertista* del nostro Teatro S. Carlo. L'esecuzione di tutti i succennati pezzi fu inappuntabile, mercé, la instancabile solerzia, ed il raffinato gusto del Caccavaio, meritamente già da più tempo nominato membro del R. Istituto musicale di Firenze, ed insignito della croce di cavaliere della Corona d'Italia.²⁶

Grazie a questa recensione apprendiamo che il fagottista fu nominato membro del Real Istituto Musicale di Firenze e che fu insignito con un importante riconoscimento, ossia la Croce di Cavaliere della Corona d'Italia. In virtù di un ulteriore articolo apparso su «Napoli Musicale» siamo in grado di precisare la data – 7 ottobre 1870 – del conferimento di tale onorificenza da parte del Re:

Con decreto del 7 corrente ottobre S.M. il Re Vittorio Emmanuele di moto proprio nominava cavaliere della *Corona d'Italia* il distintissimo prof. napoletano Luigi Caccavajo, maestro al R. Collegio, Direttore della Fanfara della 1.° G.N. e già 1.° fagotto alla R. Cappella. Quando le onorificenze vengono elargite di moto proprio dal Sovrano ad artisti di vero merito, l'arte se ne rallegra, poiché oltre l'onore che ne ricorda ai suoi figli, ella va lieta

²⁴ «Napoli Musicale», VII, 1874, nn. 17-18, p. 1.

²⁵ Cfr. VITRO, Gaspare, Nello, *Le bande musicali del Regio Esercito dal 1861 al 1915: dalla proclamazione del Regno d'Italia alla Prima Guerra Mondiale*, Roma, Aracne, 2010, p. 38.

²⁶ «Napoli Musicale», IV, 1871, n. 15, p. 2.

che nelle alte sfere alcuna volta si pensa a lei.²⁷

Queste preziose righe ci informano che, oltre alla direzione della Banda Musicale della seconda legione della Guardia Nazionale, Caccavajo fu anche il direttore della Fanfara della Prima Legione. A ciò si aggiunse, nel 1882, la direzione della Banda musicale del Real Albergo dei Poveri di Napoli. Come nel caso del conferimento della direzione delle Bande de' Veterani al Caccavajo, il giornale si augurava che il suo arrivo potesse cambiare le sorti di una banda per la quale non vennero certo riservate parole di elogio:

Al posto di maestro della Banda, vacato per la morte del. M.^o Hervin, al R. Albergo dei Poveri è stato prescelto fra cinque concorrenti il maestro cav. Caccavaio. Quindi è ora a giustamente sperare che quella giovane corporazione con un po' di disciplina rigorosa faccia smettere nel pubblico la 'proverbiale nomea di... banda del serraglio'... il Caccavaio potrà fare questo miracolo.²⁸

Il Caccavajo inventore e costruttore di strumenti

Si è parlato finora di Caccavajo come professore di fagotto, orchestrale e direttore di banda, ma nella sua lunga e articolata carriera egli fu anche costruttore di strumenti e compositore, dando rilievo al proprio strumento. Sebbene le innovazioni da lui introdotte sullo strumento oggi siano state superate, tuttavia si tratta di un dato significativo, poiché fu uno dei pochissimi italiani che dettero impulso allo strumento con cambiamenti nella meccanica e il raggiungimento di un generale progresso tecnico.

Nella seconda metà dell'Ottocento, in un'epoca in cui le due scuole principali di costruzione di strumenti erano quella tedesca Heckel e quella francese Buffet-Crampon, vi fu un "napoletano" che – senza i grandi mezzi posseduti Oltralpe – si rese protagonista di un importante potenziamento del fagotto: «Il nostro distintissimo professore di fagotto sig. L. Caccavaio ha apportato importanti modifiche al suo strumento; sicché per distinguerlo da quelli dell'antico sistema, può appellarsi benissimo *Fagotto-Caccavaio*. Sia lode all'egregio professore che onora Napoli e l'Italia».²⁹

La cronaca dell'epoca, dai toni trionfalistici e patriottici, esaltava il nuovo fagotto progettato dal Caccavajo, tanto da battezzarlo col nome dell'inventore. Ma in cosa consistevano le migliorie tecniche apportate dal fagottista? Si tratta di un fagotto a ventiquattro chiavi realizzato dal Caccavajo con l'ausilio del costruttore di strumenti Giosuè Esposito: vennero aggiunte chiavi, modificati fori, lunghezze delle sezioni e sistema di diteggiature, che incorporava elementi del sistema francese.³⁰ Un'importante fonte, che spiega le innovazioni introdotte dal Caccavajo, è il *Grande Trattato d'Istrumentazione per Banda* scritto da Domenico Gatti nel 1878. Gatti, trombettista e direttore napoletano coetaneo del Caccavajo, fu suo collega presso il Real Conservatorio³¹ e presso la banda della Guardia Nazionale, instaurando uno stretto rapporto col

²⁷ *Ivi*, III, 1870, n. 20, p. 4.

²⁸ *Ivi*, XV, 1882, n. 12, p. 3.

²⁹ «Napoli Musicale», III, 1870, n. 15, p. 4.

³⁰ Cfr. LANGWILL, L., *The bassoon and contrabassoon*, Londra, Ernest Benn Ltd., 1965, p. 46.

³¹ Cfr. FLORIMO, F., *op.cit.*, p. 149.

fagottista. Nelle pagine dedicate al fagotto egli scrive:

Nelle ultime e recentissime modificazioni apportate al fagotto, e per le quali può dirsi oramai aver questo raggiunto tutta quella perfezione di cui era suscettibile, va senza dubbio l'arte debitrice al Cav: LUIGI CACCAVAIO, esimio concertista, e professore di tali strumenti nel R. Collegio di S. Pietro a Majella di Napoli. Nei diversi strumenti di tal genere, da lui fatti costruire colle più strette e raffinate regole dell'acustica, ei fe restringere in generale il calibro del fagotto e le proporzioni insieme della stessa linguetta, allungarne l'esse, assottigliandone la dimensione, allungarne pure di circa un pollice il padiglione. Lo venne inoltre arricchendo di nuove chiavi con doppii meccanismi, atti a facilitare i più ardui ed intricati passaggi ed a vincere insieme qualsiasi difficoltà, vuoi nei passi legati di qualunque genere, vuoi nell'esecuzione stessa dei trilli per tutta l'estensione cromatica dell'istrumento.³²

Le innovazioni introdotte dal Caccavajo non furono però un'effettiva rivoluzione per il fagotto per due motivi. *In primis*, vi erano alcuni problemi legati al timbro del fagotto di Caccavajo. Il suo strumento, infatti, non aveva una buona resa nell'estensione sopra-acuta e non si addiceva a un uso stabile nell'orchestra tardo-romantica. In secondo luogo, le innovazioni introdotte dal Caccavajo rimasero a Napoli e non ebbero modo di diffondersi nel resto d'Italia e d'Europa, morendo inevitabilmente insieme al proprio "creatore". Si tratta, comunque, di un fatto significativo, poiché è uno dei pochi esempi di sforzi tecnici portati avanti da fagottisti e costruttori di strumenti italiani, capace di mostrare, anche in Italia, una consapevolezza dei limiti dello strumento dell'epoca e uno slancio verso il futuro. Dei fagotti Caccavajo-Esposito sono giunti a noi alcuni esemplari custoditi in Musei: uno è custodito presso il Metropolitan Museum of Art di New York,³³ mentre altri due strumenti si trovano presso il Museo degli Strumenti Musicali del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.³⁴

Il corpus delle composizioni del Caccavajo

Il *corpus* delle sue opere, che conta più di duecento manoscritti conservati quasi esclusivamente nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli, è a oggi pressoché inedito e obliato. Delle molte musiche composte non sono ancora stati effettuati studi, né edizioni critiche, né incisioni: tali partiture rimangono da centocinquanta anni tra gli scaffali della Biblioteca del conservatorio partenopeo. Solo un esiguo numero di composizioni per fagotto è stato oggetto di interesse da parte di fagottisti concertisti, i quali encomiabilmente hanno proposto negli ultimi anni nelle

³² GATTI, Domenico, *Gran trattato d'istrumentazione storico-teorico-pratico per Banda*, Napoli, Steeger, 1878, p. 57.

³³ Metropolitan Museum of Art, 2003.150a-g.

³⁴ Cfr. SISTO, Luigi, *La produzione di strumenti musicali a Napoli nell'epoca di Verdi*, in SISTO-STARITA (a cura di), *Verdi e Napoli: testimonianze del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella*, catalogo della mostra, Napoli, Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2013, p. 27.

sale da concerto composizioni del Caccavajo per fagotto solista e orchestra.³⁵

Tra le composizioni per coro e orchestra si citano una *Messa a tre voci* per coro e orchestra, di cui è conservata una copia manoscritta.³⁶ Tra le composizioni per orchestra di fiati: *Fanfara Reale* (copia manoscritta);³⁷ *Marcia turca pel pellegrinaggio di un emiro alla Mecca*, e *Messa da Morti a tre voci e fanfara*. Compose, inoltre, una raccolta di musica vocale sacra per organo e coro, intitolata *Composizioni Vocali Sacre* (copia manoscritta).³⁸ Tra le composizioni con orchestra ricordiamo un *Dixit a grande orchestra*³⁹ e una *Sinfonia* strumentale.

Ovviamente le composizioni più importanti sono quelle per fagotto, poiché il *corpus* per lo strumento composto da Caccavajo rappresenta uno dei pochi repertori compositivi per il fagotto, strumento per il quale è scarsa, sia la letteratura solistica italiana ottocentesca, sia quella napoletana. I Concerti per fagotto e orchestra di Caccavajo sono le uniche opere ottocentesche composte da un artista napoletano per tale strumento, le quali si vanno a sommare all'esiguo repertorio solistico settecentesco della Scuola Napoletana.⁴⁰ Di seguito si elencano: *Concerto sull'Eleonora del Cav. Saverio Mercadante* per fagotto e orchestra (copia manoscritta);⁴¹ *Fantasia per fagotto sulla canzone napoletana Luisella* per fagotto e orchestra; *La Disfida, fantasia per clarinetto e fagotto su motivi dei Due Foscari* (dedicata a Giuseppe Verdi); *Gran Duetto sui motivi delle opere di Verdi* per oboe, fagotto e orchestra; *Fantasia sui temi dell'opera Lucia di Lammermoor* per fagotto e orchestra; *Capriccio Fantastico sui motivi dell'opera Virginia del comm.re S. Mercadante* per fagotto e orchestra. Nella musica da camera solistica figura il *Grande pezzo originale* per fagotto con accompagnamento di pianoforte. Le composizioni di musica da camera con fagotto obbligato sono: *Terzetto* per flauto, clarinetto e fagotto; *Quartetto* per flauto, oboe, clarinetto e fagotto; *Quintetto su motivi popolari* per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte.

Oltre a questa grande quantità di composizioni solistiche per fagotto, Caccavajo compose molte opere didattiche e teoriche per il fagotto, si citano a tal riguardo *Esercizi preparatorii al trillo ed all'agilità, il Terzo Corso: 1° Esercizio Solo per ottenere un perfetto accento ed un'agilità chiara e distinta, 2° Duetti concertanti, 3° Terzetti per l'esercizio collettivo; Quarto Corso: 1° Esercizi di bravura sulla Scala per abituarsi alla sollecita aspirazione, 2° Studi Caratteristici, 3° Terzetti melodici*. Tutte queste composizioni si trovano nella Biblioteca del Conservatorio San Pietro alla Majella in copia manoscritta e sono testimoni di una grande scuola fagottistica di metà Ottocento che vide con Caccavajo uno dei punti più alti, anche perché le opere teoriche per fagotto di Caccavajo sono tra i pochissimi esempi di trattati e metodi per lo strumento scritti da compositori napoletani. Accanto alle opere didattiche del Caccavajo, infatti, possiamo citare solamente un'altra opera didattica composta a inizio secolo, ovvero *Esercitazioni per un fagotto e per due fagotti in do maggiore di*

³⁵ È stato inciso il *Gran Duetto Su Vari Motivi Delle Opere Di Verdi per oboe, fagotto e grande orchestra* in Saverio Mercadante, Concerti e Sinfonie, Orchestra Sinfonica Abruzzese, Amadeus 2013, AM 287-2.

³⁶ I – Nc, 65.4.3(38-40).

³⁷ I – Nc, 65.4.2(114).

³⁸ I – Nc, Mus. Rel. App.1 480-486.

³⁹ I – Nc, Mus. Rel. App. 1 517-534.

⁴⁰ Il repertorio napoletano solistico per fagotto è costituito esclusivamente dai due *Concerti per fagotto e orchestra* composti da Ferdinando Lizio e dalla *Sonata per fagotto e basso* di Francesco Ricupero.

⁴¹ I – Nc, 65.4.2(3).

Nicola Antonio Zingarelli (di cui è conservato l'autografo presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli) e il *Metodo per fagotto* composto da Emmanule Krakamp (protagonista della Napoli musicale del tempo, sebbene siciliano di nascita).

Per analizzare lo stile e la scrittura del Caccavajo si è deciso di prendere come esempio la composizione per fagotto e orchestra forse più importante, ovvero *Concerto sull'Eleonora del Cav. Saverio Mercadante*. Della composizione si conservano diverse copie manoscritte: un autografo e quattro copie non autografe, tutte collocate presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli. Tra i cinque manoscritti, il più interessante è sicuramente una delle copie, nel cui frontespizio vengono riportati luogo, Napoli, e data di esecuzione, il 15 febbraio 1860. Inoltre, viene registrato il nome dell'esecutore, ovvero un altro alunno del Caccavajo. Il *verso* della prima carta recita infatti «composta dal M. Luigi Caccavajo ed eseguito dal suo alunno Giuseppe Cajano». ⁴² Si tratta di un manoscritto formato da sedici carte in quarto in cui viene riportata la partitura del *Concerto*. L'organico orchestrale rispecchia la strumentazione *standard* tipica di un'orchestra ottocentesca: un ottavino, una coppia di flauti, oboi, clarinetti e fagotti, quattro corni, due trombe, tre tromboni, tuba, ⁴³ timpani e archi. La composizione è costituita da diversi movimenti: *Allegro*, *Allegro Mosso*, *Tempo di valzer*, *Variazione* e *Coda*. La scrittura del Caccavajo rientra nel solco dello stile ottocentesco italiano: momenti di estrema cantabilità e ricchi di *pathos* si alternano a battute e melodie più vigorose e marziali, a tempi di valzer e a cadenze solistiche. Grande è l'influsso del Verdi giovanile e della "Trilogia popolare", del Donizetti maturo e del Mercadante, a cui la composizione si ispira, riecheggiando temi musicali dell'opera *Leonora* (1844). All'accompagnamento orchestrale non sono negati slanci tematici e momenti di tutti, ma il ruolo da protagonista è ovviamente del fagotto, la cui parte, di estremo virtuosismo, esplora gli estremi sovra-acuti e gravi dell'estensione. Molto complesse sono le cadenze solistiche per il fagotto, la cui scrittura richiede una grande abilità da parte dell'esecutore. L'indicazione nel frontespizio dell'esecutore, ossia l'alunno Cajano, potrebbe indicare che Caccavajo compose quest'opera per scopi didattici come banco di prova per saggi e concerti della propria classe. Le abilità esecutive richieste dal brano, inoltre, ci fanno inequivocabilmente rendere conto dell'alto livello che vi era nella classe di fagotto del Real Collegio, visto che tale brano fu eseguito proprio da un alunno del Caccavajo. Circa il discente Giuseppe Cajano, citato nelle pagine precedenti, sappiamo – grazie alla testimonianza di Michele Ruta – che non intraprese la professione del fagottista, bensì quella del direttore di bande militari. ⁴⁴ Si ha notizia di un certo Giuseppe Cajano, impresario e direttore d'orchestra, che portò in Guatemala, negli ultimi decenni dell'Ottocento, produzioni operistiche. ⁴⁵

Accanto alla produzione per orchestra, banda e per fagotto, il Caccavajo compose anche un melodramma, l'opera semiseria *I Finti Dottori* su libretto di Michele Rota. Venne rappresentata nel marzo 1860 al Teatro di Caserta, una copia manoscritta della partitura è conservata nella Biblioteca del Conservatorio partenopeo, ⁴⁶ mentre non sono giunte sino a noi copie del libretto a stampa. Della prima esecuzione a Caserta possediamo altresì

⁴² I – Nc, 1.4.7(1), c. 1r.

⁴³ Indicata nel manoscritto come oficleide.

⁴⁴ Cfr. RUTA, M., *op. cit.*, p. 88.

⁴⁵ Cfr. «Bollettino Artistico Internazionale», III, 1887, n. 47, p. 4.

⁴⁶ I – Nc, 65.3.103(1-12).

un'importantissima testimonianza nella recensione pubblicata sulla «Gazzetta musicale di Napoli». Se il testo poetico, l'intreccio e l'allestimento non furono particolarmente riusciti e apprezzati, il pubblico e la critica lodarono la musica del Maestro. Il momento *clou* della serata, però, non fu durante la rappresentazione ma nell'intervallo, nel quale gli spettatori furono rapiti dal Caccavaio e dal primo clarinetto che eseguirono *La Disfida*:

Ma l'entusiasmo maggiore di questo pubblico poi fu un Pezzo a due fra *Fagotto* e *Clarino*, intitolato *La Sfida*, composto dal suddetto Caccavaio. Ed eseguito nell'intermezzo dell'opera da lui stesso per la parte del *Fagotto*, e da Palumbo, 1.° *Clarino* di questo teatro, e dalla musica del 14.° Reggimento di linea [...]. Non ho termini adatti per poter dar ragione di questo concerto ond'esprimere il modo, e l'esecuzione. Esso era degno delle intelligenti udienze sistenti nelle grandi capitali, e massime in sentirsi il *Fagotto*, strumento di natura monotono, ed ingrato, emetter nelle mani del Caccavaio una voce tutta nuova, e quasi umana, con una novella scuola, con una espressione tutta propria di quei cuori che sentono il vero affetto, e con un'agilità senza pari, per cui è da conchiudersi senza tema di andar errati, esser l'unico suonatore del detto strumento non solo nel nostro regno, ma benché nel resto dell'Italia, ed oltremodo, come fanno fede i più distinti artisti.⁴⁷

Oltre all'elogio delle qualità esecutive del fagottista e del racconto di questo momento da "mattatore", l'articolo riporta una breve, ma ricca nota biografica dello stesso, in cui vengono riferiti preziosi dati, di cui altrimenti non saremmo a conoscenza:

Il cennato *Caccavaio* è allievo del fu *Raffaele de Rosa* celebre suonator di *Fagotto*, e costruttore di strumenti a fiato, che con molto studio e fatica, perfezionò quel difficile strumento, riducendolo come il *Flauto*, ed il *Clarino*; di talché quando fu inteso a Parigi nel 1853 fu acclamatissimo, e visto il suo strumento ricevè la commissione di mandarne colà ben *trenta*, che fece costruire qui nella sua *fabbrica* di proprietà al suo ritorno.⁴⁸

Le righe citate – ricchissime di informazioni – forniscono dettagli molto pregnanti. *In primis* quella della sua formazione con il fagottista Raffaele de Rosa, importante musicista del primo Ottocento, che il Florimo, nel secondo volume della sua opera *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, definì «egregio sonator di fagotto».⁴⁹ Inoltre, apprendiamo che il Fagotto-Caccavaio, sebbene non ebbe una sorte fortunata, godette ugualmente di un periodo di successo, venendo così apprezzato a Parigi, da dover aprire, per fare fronte alle numerose commissioni, una fabbrica a Napoli.

Rapporti con musicisti e intellettuali dell'epoca

Da tutte le fonti analizzate in queste pagine, come già detto, emerge una considerazione altissima da parte degli organi di stampa napoletani. La stima per Caccavaio non era minore da parte di musicisti, compositori e intellettuali

⁴⁷ «Gazzetta musicale di Napoli», IX, 1860, n. 12, p. 91.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli del cavaliere Francesco Florimo*, Napoli, Tipografia di Lorenzo Rocco, 1871, p. 2191.

napoletani e italiani tutti. Il fagottista fu in stretto rapporto con molti protagonisti dell'Italia del secondo Ottocento. Un primo dato da considerare è l'alto numero di composizioni dedicate al Caccavajo, anche da parte di compositori che hanno fatto la storia della musica e dell'opera lirica italiana, come Umberto Giordano. Questi gli dedicò una composizione per orchestra di fiati: nel frontespizio del manoscritto autografo non datato del compositore foggiano figura una generosa dedica al fagottista napoletano: «Al celebre Maestro Cav. Luigi Caccavaio è dedicata questa Marcia per Banda di Umberto Giordano».⁵⁰ La compositrice Modestina Folinea dedicò un valzer per pianoforte, intitolato *Sempre Amore!*, «Al valente maestro cavalier Luigi Caccavaio», come recita il manoscritto autografo.⁵¹ L'oggi sconosciuto compositore Benedetto Michele Nardi dedicò «all'Egregio Maestro Caccavaio Cav: Luigi»⁵² la polka *Tersicore* per Banda, di cui è conservata una copia manoscritta, datata 1885, presso la Biblioteca del conservatorio partenopeo. Giovambattista Mansisi dedicò al Caccavajo la marcia per orchestra *I Villeggianti*,⁵³ mentre Francesco Campajola la marcia per orchestra *L'Olimpo*.⁵⁴ Di entrambe le composizioni possediamo una copia manoscritta nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli. Molto sentite, infine, furono le parole in omaggio del Caccavajo riportate nel frontespizio della copia manoscritta della sua composizione *Tantum Ergo* per tenore e orchestra: «Dedicato al suo vero amico Luigi Caccavajo».⁵⁵

Inoltre, vi è una fitta rete di connessioni che il compositore istaurò con musicisti, compositori e intellettuali napoletani e italiani del secondo Ottocento. Tali carteggi ci mostrano in maniera indelebile come il Nostro sia stato un protagonista culturale della Napoli di quel periodo. Vi è, per esempio, una lettera in cui Saverio Mercadante, direttore del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli e quindi “superiore” del fagottista, lo invita caldamente a prendere parte a un'esecuzione del *Decimino*:

Amico carissimo S.A.R. il conte di Siracusa, sommo protettore delle Belle arti e degli artisti, si è degnata onorare me, e gli esecutori del nuovo decimino, con esternare la volontà di gestirlo in Sua casa, domenica prossima 17 ottobre. Nel pregarti di volere gentilmente prestarti, ardisco pure sollecitarti di venire presto per potersi fare un altro concerto, lo stesso giorno alle 9 del mattino in casa del [...] Zingaropoli, Vico Fravaccari, n. 4, 3° piano - propriamente dietro il teatro S. Carlino. Sicuro di essere favorito, ti ringrazio e sono il tuo S.° Mercadante martedì 12 ott. 58.⁵⁶

Degni di nota sono anche gli scambi epistolari fra il fagottista ed Emmanuele Krakamp. I due si inviarono diverse lettere in occasione della pubblicazione da parte del Krakamp del *Metodo per fagotto* (1866). Venne pubblicato nel febbraio 1867 contemporaneamente su due dei principali quotidiani musicali italiani, ovvero la «Gazzetta musicale di Napoli»⁵⁷ e la

⁵⁰ I – Nc, Rari 4.6.9(29).

⁵¹ I – Nc, 65.3.97(82).

⁵² I – Nc, 65.4.1(2).

⁵³ I – Nc, 65.4.6(29)

⁵⁴ I – Nc, 65.4.5(9).

⁵⁵ I – Nc, Mus.Rel. App.1 646.

⁵⁶ Lettera di Mercadante a Caccavajo datata 12 ottobre 1858, Luigi Caccavajo, CMNA.

Tale lettera è riportata anche in DONISI, *op. cit.*, p. 181.

⁵⁷ Cfr. «Gazzetta musicale di Napoli», XV, 1867, n. 4, pp. 1-2.

«Gazzetta Musicale di Milano»,⁵⁸ il carteggio che avrebbe portato il Conservatorio ad adottare tali *Metodi*. In una sorta di manifesto Krakamp, spiegando le sue ragioni, chiedeva ai Conservatori italiani di considerare l'inserimento dei suoi nuovi *Metodi*, quelli per oboe, clarinetto e fagotto, nei programmi accademici degli Istituti Musicali Italiani e rivendicava i progressi introdotti da lui in ambito didattico. Al manifesto sono allegati le lettere che permettono ai lettori di ricostruire i passaggi che portarono all'adozione dei *Metodi* Krakamp a San Pietro a Majella. *In primis* vi è la risposta del direttore del Conservatorio di Napoli, Mercadante, datata 15 settembre 1866:

Signore, in relazione al di Lei pregiatissimo foglio a me diretto in giugno scorso fui sollecito di rimettere, accompagnato da miei uffici, agli egregi Professori di questo R. Collegio, signori Belpasso, Caccavaio e Pontillo, i metodi da lei composto per *Oboé, Fagotto e Clarinetto*, pregando i medesimi volere, attentamente studiarli, per quindi manifestare il loro coscienzioso avviso sul merito artistico. Non solo di detti metodi, ma bensì sulla utilità pel progresso de' giovani studiosi che si addicono a tali strumenti. Mi gode l'animo significarle che i nominali professori, concordi ne' loro pareri, abbiano dichiarato come rileverà da' qui uniti corrispondenti rapporti, la piena convinzione ch'Ella sia felicemente riuscita nel lodevole scopo che si è prefisso. Non mi attendea meno dal di Lei chiaro ingegno, dall'amor dell'arte e dal costante zelo a favore della studiosa gioventù, in tutte le occasioni già dimostrati con i più lusinghieri risultati; perciò gradisca le mie più sentite congratulazioni, nonché i più sinceri attestati di stima e considerazione, pregiandomi dirmi.

Di Lei, Dev. ed aff. S. MERCADANTE.⁵⁹

Si riporta integralmente la lettera scritta dal Caccavaio a Mercadante, in cui il professore di fagotto esprime il proprio giudizio sulla nuova opera didattica da usare in Conservatorio. Nella missiva emergono l'entusiasmo del fagottista per il *Metodo* e l'alta considerazione per il Krakamp stesso, congiunte a un atteggiamento non autoreferenziale del Professore di fagotto, il quale accoglie di buon grado una nuova opera didattica da adottare, composta da terzi, anziché adottare una delle proprie:

Signor Direttore, in risposta al di Lei venerato ufficio del di 22 agosto, mi pregio mandare a di Lei conoscenza aver lo scrupolosamente esaminato il *Metodo pratico per Fagotto del prof. Cav. E. Krakamp*, non posso che congratularmi sinceramente con l'autore. Cotesta opera didascalica segna un'epoca di progresso pel Fagotto, ed era oramai tempo che la venisse a rimpiazzare il metodo dell'Ozi; dappoiché avendo il Fagotto preso un posto eminente nella orchestra, era mestieri che lo stadio su di esso accennasse a quella elevatezza, il cui risultato fosse stato alla pari con le moderne partizioni. Il cav. Krakamp, a mio modo di vedere, pare che oggi fornisca alla studiosa gioventù, col suo nuovo metodo, l'elemento necessario al progressivo sviluppo dell'insegnamento su quella larga scala che l'epoca richiede, avendolo arricchito di lezioni di una sempre crescente difficoltà, insino a tanto che l'allievo possa divenire un perfetto solista. L'opera in esame non solamente è scritta da artista di quella levatura a cui meritamente appartiene l'autore, si ancora con quel tatto di maestro insegnante che manoduce l'allievo, senza farlo quasi accorgere, per una gradazione progressiva melodica, sino a fargli superare con la maggiore

⁵⁸ Cfr. «Gazzetta Musicale di Milano», XXII, 1867, n. 6, p. 47.

⁵⁹ «Gazzetta musicale di Napoli», XV, 1867, n. 4, pp.1-2.

prontezza tutte le più grandi difficoltà dell'istrumento. Egli è perciò, sig. Direttore, che nell'onorarmi di trasmettere alla S. V. il presente mio coscienzioso giudizio, la rendo consapevole che alla mia scuola non tarderò di adottare il metodo suindicato, non volendone oltre defraudare i miei allievi. Finisco col rinnovare al sig. Krakamp i miei sensi di compiacimento per aver anche notato esser egli perfetto conoscitore dell'istrumento, qualunque non ne fosse un sonatore. Pieno di stima mi

dico Di Lei signor Direttore.

Devotissimo

Luigi Caccavaio.⁶⁰

In tale lettera, il compositore e fagottista appare conscio dello sviluppo dello strumento, del suo uso sempre più sistematico e stabile in orchestra e del ruolo primario, al pari degli altri legni, che aveva raggiunto; emerge inoltre la consapevolezza dell'inattualità del *Metodo* per fagotto utilizzato dall'inizio dell'Ottocento presso il Conservatorio Napoletano, ossia il *Metodo popolare* di Ozi.

Infine, prendiamo in esame la lettera inviata da Raffaele Kuon al Caccavaio e pubblicata sul quotidiano «La Musica». Kuon fu tra i più importanti e apprezzati direttori d'orchestra italiani del secondo Ottocento,⁶¹ e, nella primavera del 1881, rimase colpito dall'esecuzione a Napoli della Banda della Guardia Nazionale:

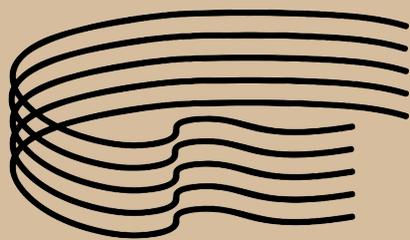
Prima di partire dalla bella Napoli ho bisogno d'esternarvi la mia gratitudine, e in pari tempo ringraziarvi del gentile pensiero che aveste di farmi assistere ad una esecuzione particolare della Banda Municipale da voi diretta. Non avete bisogno dei miei elogi, ma mi sembrerebbe mancare ad un sacro dovere se non vi dicessi ciò che penso. La stupenda direzione, la squisita riduzione della musica, e la bravura degli esecutori formano della vostra Banda un tutto ammirabile, degno del maestro, degli esecutori, nonché del paese a cui appartiene. Se nel mondo si potesse avere la perfezione, direi che voi la raggiungete con le vostre esecuzioni. Molta lode meritano anche coloro che cooperarono alla riuscita di nobile istituzione, e vi auguro che il loro appoggio non vi venga mai meno. Con tutto il cuore torno a rallegrarmi e ringraziarvi. Abbiatevi una stretta di mano dal vostro ammiratore ed amico.

Raffaele Kuon Napoli 24 aprile 1884.⁶²

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ Cfr. MASUTTO, Giovanni, *I maestri di musica italiani del secolo XIX.*, Venezia, Stab. Tipografico Cecchini, 1882, p. 219.

⁶² «La Musica», V, 1884, n. 9, p. 4.



CONSERVATORIO
DI MUSICA
COSENZA