

## «Dove son, dove corro... Confusa, smarrita». Un testimone per *La Passione di Gesù Cristo* e altre fonti paisielliane a Lecce\*

SARAH M. IACONO

Questo contributo esaminerà alcuni manoscritti custoditi in uno dei principali fondi musicali della città di Lecce, appartenente a una istituzione pubblica. Con gli strumenti della filologia e della bibliografia musicale, si proverà a delineare il quadro dell'interesse nutrito nella “piccola Napoli”<sup>1</sup> per le composizioni vocali di Giovanni Paisiello – tra i più rappresentativi autori originari della regione storica di Terra d'Otranto – a partire dalla seconda metà del Settecento. Tali casi di studio rappresentano una sorta di cartina al tornasole della generale propensione per l'*ars musica* – che si manifestava nella pratica strumentale, vocale e compositiva amatoriale – e del fenomeno diffuso del collezionismo a cui erano spesso dediti i gentiluomini salentini, che costituiva un riflesso, non

\* Questo saggio prende le mosse da un ampio lavoro di ricerca sul collezionismo musicale in Terra d'Otranto svolto a quattro mani con Paolo Sullo, i cui primi risultati sono stati esposti nella relazione *Music manuscripts in Terra d'Otranto. Collections and case studies between 'scuola napoletana' and performance practice* presentata al Congresso della International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML), Roma, Auditorium Parco della Musica, 4 luglio 2016. Per la parte relativa ai partimenti si veda il contributo di Paolo Sullo in questo stesso numero di «Fonti Musicali Italiane». Dedico questo intervento alla memoria di Giuseppe Alfredo Pastore (1915-2014), compositore, musicologo e bibliofilo, a lungo direttore del Conservatorio “T. Schipa” di Lecce. La sua collezione libraria e musicale, donata dagli eredi all'Università del Salento, è attualmente ospitata nei locali della biblioteca Bernardini e gestita dal Polo biblio-museale regionale di Lecce.

<sup>1</sup> Francesco Antonio Piccinni (1757-1779), autore di un volume manoscritto di ‘memorie’ cittadine, dà notizia della visita a Lecce del principe [Placido] Dentice, consigliere del Sacro Regio Consiglio di Napoli, il quale nel 1765, affascinato dalla città, le attribuì questa definizione. Tali scritti insieme con quelli, analoghi ma antecedenti, dell'architetto Giuseppe Cino (1656-1722) sono raccolti in *Cronache di Lecce* (d'ora in poi *CdL*), a c. di Alessandro Laporta, Lecce, Del Grifo, 1991. Cfr. *CdL*, pp. 216 e 49-306.

sbiadito,<sup>2</sup> di quanto accadeva nella capitale partenopea. Non fu certamente la preponderanza di allievi dei conservatori napoletani nati nelle province pugliesi<sup>3</sup> a favorire la diffusione, nei territori di provenienza, di fonti manoscritte da ricondurre a loro composizioni. La vitalità culturale dell'area e la circolazione di tali documenti fu invece promossa da una serie di dinamiche di virtuosa emulazione tra centro e periferia: ne abbiamo notizia per le numerose citazioni nella «Gazzetta di Napoli»<sup>4</sup> in relazione ad eventi musicali, a riprova dell'at-

<sup>2</sup> In una reazione uguale e contraria alle pagine degli eruditi autoctoni che magnificavano il *genius loci* di turno, Benedetto Croce declassò gli spettacoli nelle province a «tarde ripercussioni e fredde imitazioni della vita della capitale». Cfr. BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII*, Bari, Laterza, 1966, p. 250.

<sup>3</sup> Tra i compositori nati in Puglia (e formati professionalmente a Napoli) citati nelle *Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli, raccolte dal Marchese di Villarosa* troviamo: Antiquis, Aprile, Broschi, Cafaro, Capotorti, Fago, Festa, Fighera, Fiodo, De Giosa, Insanguine, Latilla, Leo, Lillo, Logroscino, Mercadante, Millico, Paisiello, Piccinni, Planelli, Rodio, Francesco e Luigi Rossi, Sarro, Traetta, Tritto. Cfr. DINKO FABRIS, *Pugliesi o Napoletani? Saggio di bibliografia sui musicisti nati in Puglia*, in *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento*. Atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 6-8 dicembre 1985), a c. di Detty Bozzi e Luisa Cosi, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, p. 388-389. Giuseppe Sigismondo, nel suo *opus magnum* – da cui Villarosa attinge abbondantemente – ne menziona pochi di meno e dedica espressamente quattro dei suoi “Elogi” rispettivamente a Pasquale Cafaro, Leonardo Leo, Tommaso Traetta e Nicolò Piccinni. Cfr. GIUSEPPE SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a c. di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016. A questi nomi bisogna aggiungere i musicisti pugliesi (Marotta, Netti, Veneziano, Van Westerhout) annoverati nel volume *Operisti di Puglia. Dalle origini al Settecento*, a c. di Lorenzo Mattei, Bari, Dal Sud, 2009.

<sup>4</sup> Lecce e i paesi del suo circondario sono menzionati 94 volte, Taranto 75 e Brindisi 40. Cfr. AUSILIA MAGAUDDA, DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della “Gazzetta” (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2009, p. 533. Tutte le citazioni relative agli ‘avvisi’ napoletani (d'ora in poi *GdN*) sono tratte da questo repertorio.

tenzione riservata ai “diletti di Euterpe” sia da parte degli aristocratici<sup>5</sup> – che si dividevano tra la capitale e i possedimenti feudali – sia da parte dei civili, che detenevano cariche amministrative e magistrature.<sup>6</sup> Similmente, i divertimenti accompagnati da musica erano spesso menzionati nelle fonti archivistiche,<sup>7</sup> letterarie<sup>8</sup> e cronachistiche di matrice locale.<sup>9</sup>

### *La città e le ‘carte da musica’*

A Lecce, città capitale di Terra d’Otranto, le attività musicali in ambito civile sono testimoniate già a partire dal 1709, con le prime rappresentazioni di opere organizzate dal preside provinciale, conte Bartolomeo di Capua, mentre per quanto riguarda il genere drammatico religioso, il libretto a stampa di un oratorio a firma dell’accademico Spione Ignazio Viva attesta la produzione di testi per musica da parte dei circoli intellettuali della Provincia già nel 1706.<sup>10</sup> L’avvenimen-

<sup>5</sup> «L’aristocrazia feudale aveva un peso determinante nell’organizzazione di eventi musicali in questi luoghi [...] Grazie ai complessi rapporti familiari e di casta ramificati anche fuori dai confini dello Stato, al gusto musicale e teatrale aggiornato e alle disponibilità economiche, aveva la possibilità e le competenze necessarie per alimentare, anche in provincia, quella vita culturale e mondana che con grande sfarzo promuoveva nella capitale». Cfr. *ivi*, p. 500.

<sup>6</sup> A proposito dei Prèsi, massima autorità provinciale, «tra le loro funzioni era quella di organizzare festeggiamenti per gli eventi politicamente più rilevanti [...]. Dato che la loro carriera prevedeva periodici trasferimenti di sede, essi rappresentarono un tramite non secondario negli scambi culturali tra le varie località delle Province in cui furono attivi e tra queste e la capitale». Cfr. *ivi*, p. 501.

<sup>7</sup> Documenti dall’archivio di Stato di Lecce (ASL), di Napoli (ASN) e dall’archivio storico del Banco di Napoli (ASBN). Per ASL, i catasti onciari e gli atti notarili relativi ai musicisti professionisti sono stati esaminati approfonditamente in LUISA COSÌ, *Settecento musicale inedito tra Napoli e Terra d’Otranto: professioni e società di musica attraverso nuove fonti d’archivio*, «Fonti musicali italiane», III, 1998, pp. 131-154.

<sup>8</sup> Numerose seicentine e settecentine conservate presso la Biblioteca “N. Bernardini” (I-LE) di Lecce.

<sup>9</sup> Il riferimento è alle già citate Cdl. Cfr. anche SARAH M. IACONO, *Castles, Palaces and Effimeri. Theater Spaces in Terra d’Otranto Through Chronicles and Music Documents*, in *Theater Spaces for Music in 18th Century Europe*, Wien, Hollitzer, 2020 (Cadernos de Queluz, 4), pp. 243-264.

<sup>10</sup> Cfr. GdN n. 7, 12 febbraio 1709, Cdl, A.D. 1709, p. 77. Per un approfondimento sul significato politico di questa vicenda cfr. IACONO, *Castles, Palaces and*

to-chiave che amplificò e orientò l’attitudine, già salda tra i notabili della città, a raccogliere ‘carte di musica’<sup>11</sup> fu tuttavia la costruzione di un teatro stabile nel 1759:<sup>12</sup> aristocratici e maggiorenti seguivano infatti le novità dei cartelloni locali, ma anche romani e partenopei, e si procuravano copie dei pezzi più in voga.

Le fonti di musica vocale su cui ci si soffermerà rendono testimonianza di una spiccata attenzione riservata a Giovanni Paisiello: le sue opere, già presenti nelle prime stagioni del Teatro Nuovo leccese,<sup>13</sup> sopravvivono nei fascicoli, manoscritti e a stampa, delle raccolte gentilizie salentine, che confluirono, all’indomani dell’Unità d’Italia, in *primis* nella biblioteca provinciale, costituita nel 1863 dietro l’impulso ‘morale’ del patriota e politico Sigismondo Castromediano

*Effimeri*, pp. 246-247. Cfr. anche MARIA GIOVANNA BRINDISINO, *La ricerca nelle regioni: Puglia*, «Le fonti musicali in Italia», II, 1988, pp. 205-206. Sul libretto di Viva e sul contesto in cui fu generato è in preparazione un saggio a cura della scrivente.

<sup>11</sup> Per una prima disamina dell’attività dei collezionisti di Terra d’Otranto e del ruolo delle accademie cfr. SARAH M. IACONO, *Dall’esemplare alla collezione: recupero delle fonti, critica testuale e un caso di studio in Terra d’Otranto*, in *Scripta sonant. Contributi sul patrimonio musicale italiano*, a c. di Annalisa Bini, Tiziana Grande e Federica Riva, Milano, IAML-Italia, 2018, pp. 221-232. A riprova dei fitti scambi bibliografico-musicali con la capitale del Regno, Antonio Carocchia dà notizia dell’ammonimento ricevuto nel 1809 dall’aiuto-bibliotecario del Real Collegio di Musica, Carlo Fiorillo, per aver fatto produrre, senza autorizzazione, copie «dello spartito intitolato “La farsa” di Spontini da mandarsi in Lecce». Cfr. ANTONIO CAROCCIA, *Inventari e collezioni musicali della biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella*, *ivi*, p. 183.

<sup>12</sup> Sulle vicende che portarono all’edificazione di un teatro stabile – superata l’esperienza del magazzino riadattato in via delle Bombarde e degli allestimenti in una sala del castello – cfr. NICOLA VACCA, *Appendice al I volume di Lecce e i suoi monumenti* in LUIGI ANTONIO DE SIMONE, *Lecce e i suoi monumenti*, nuova edizione postillata da N. Vacca, volume I, Lecce, 1964. La particolarità di tale fondazione risiede soprattutto nel fatto che ne furono fautori due esponenti del ceto civile cittadino (Gaetano Mancarella e Francesco Antonio Bernardini), che non rivestivano più alcuna carica amministrativa e la cui fazione politica era stata, per giunta, appena esautorata. Cfr. FRANCESCO GAUDIOSO, *L’“Universitas”, il reggimento cittadino e l’esercizio del potere locale*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all’Unità*, a c. di Bruno Pellegrino, Bari, Laterza, 1995, pp. 65-82.

<sup>13</sup> Cfr. LUISA COSÌ, *I primi dieci anni di attività del Teatro Nuovo di Lecce attraverso e le fonti archivistiche*, «Ricerca», II, 1990, pp. 35-69 e MARIA BEATRICE MANSI MONTENEGRO, *Il teatro di S. Giusto a Lecce: città e cultura musicale tra Settecento e Ottocento*, «Itinerari di ricerca storica», X, 1996, pp. 151-204.

(1811-1895) e attualmente intitolata al bibliofilo Nicola Bernardini (1860-1927).<sup>14</sup> Sono poco più di un centinaio i manoscritti musicali ivi conservati,<sup>15</sup> tutti da datarsi approssimativamente tra la seconda metà del XVIII e l'intero XIX secolo. Tra gli autori figurano Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, ma anche Cimarosa, Jommelli, Mercadante, Fioravanti per lo più presenti in fascicoli sciolti o in antologie vocali e strumentali. Il compositore tarantino risulta essere il secondo quanto a numero di occorrenze in catalogo, preceduto da Leonardo Leo, di cui però si conserva soltanto una corposa raccolta di solfeggi. Due delle dieci<sup>16</sup> fonti paisielliane custodite in biblioteca si discostano però dallo scenario del consumo musicale che poteva essere caratteristico di un centro come Lecce (opere didattiche, sillogi di brani staccati). I testi di cui sono portatrici, ma anche le indicazioni paratestuali che vi compaiono rimandano infatti ad ambiti di produzione e di fruizione insoliti, che nulla hanno a che vedere con il campo operistico e che nemmeno sembrano trovare alcun collegamento documentato con la vita musicale della città.

### *La Passione di Gesù Cristo*

Si tratta dell'esemplare della *Passione di Gesù Cristo* (R 3.02),<sup>17</sup> celebre brano su libretto metastasiano, che ebbe

<sup>14</sup> Giornalista, scrittore e collezionista, dal 1902 al 1935 diresse la biblioteca provinciale. Per ulteriori notizie cfr. ALBERTO PETRUCCIANI, *Bernardini, Nicola* in *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari italiani del XX secolo*, Roma, AIB, 2000 <<https://www.aib.it/aib/editoria/dbbi20/bernardini.htm>> (consultato il 28/02/2024).

<sup>15</sup> Già nel 1972, la collezione della biblioteca provinciale era stata censita, unica a Lecce (sigla I-LE), nel gruppo dei dodici fondi musicali in otto località pugliesi registrato nella serie C/III del *Répertoire International des Sources Musicales* (d'ora in poi RISM). Cfr. *Directory of music research libraries. Part 3: Spain, France, Italy, Portugal* edited by Rita Benton, Iowa City, University of Iowa, 1972, pp. 137-292.

<sup>16</sup> Oltre alle fonti di cui tratteremo, sono custoditi a Lecce anche altri due manoscritti (I-LE ms 177.1-2) che tramandano il testo di due capricci strumentali paisielliani.

<sup>17</sup> Michael F. Robinson inserisce questa fonte nel suo *Giovanni Paisiello. A Thematic Catalogue of his Works* (Stuyvesant, Pendragon press, 1994, vol. II,

la sua genesi durante il soggiorno dell'autore in Russia (1776-1784).<sup>18</sup> Proprio allo *status* di maestro di cappella per Caterina II fanno riferimento i frontespizi di entrambi i volumi nei quali è suddiviso l'oratorio, con la prima parte alla segnatura MS 174 e la seconda in MS 175. Costano rispettivamente di 172 e 90 carte, numerate modernamente a matita, nel classico formato oblungo: bisogna sottolineare che tali manoscritti – che, dal punto vista bibliologico, appaiono omogenei, quindi non compositi – sono stati sottoposti a un intervento di restauro piuttosto invasivo, effettuato nei primi anni Ottanta del Novecento, che ha comportato, tra le varie, la sostituzione di coperta e guardie originali, con conseguente perdita di informazioni relative a eventuali monogrammi, stemmi o note di possesso. Le carte sono vergate con dieci pentagrammi per foglio ed è possibile individuare due grafie, una per ciascun tomo. Per le modalità di redazione e le peculiarità di queste due mani, i volumi possono essere collocati cronologicamente in un'epoca poco più tarda rispetto a quella indicata sul frontespizio (1782), che rimanda invece al momento della composizione o alla presunta data di prima esecuzione. Un ulteriore elemento che fa propendere per tale conclusione è lo stesso

pp. 29-38; d'ora in poi ROBINSON). Visto che all'epoca della redazione del ponderoso repertorio si era ancora ben lontani da una indicizzazione sistematica e informatizzata del materiale musicale, in particolar modo nelle biblioteche non specialistiche, lo studioso britannico ebbe notizia dell'esistenza della partitura e la esaminò in occasione del già citato convegno internazionale che si tenne a Lecce nel 1985, per i cui atti egli scrisse un saggio di presentazione dello stesso catalogo tematico, che in quel momento era ancora in fase di compilazione. Cfr. MICHAEL F. ROBINSON, *A Thematic Catalogue for Giovanni Paisiello: Problems and Solutions*, in *Musicisti nati in Puglia*, pp. 365-382.

<sup>18</sup> Oltre alla voce dedicata al compositore tarantino nel *DBI* (LORENZO MATTEI, *Paisiello, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 80, 2014, pp. 345-352) alcuni contributi che si soffermano sulla permanenza del musicista presso la corte dell'imperatrice Caterina II sono: MARIO CORTI, *La musica italiana nel Settecento a San Pietroburgo*, «Philomusica on-line», IV, n.1, 2005 (DOI: <http://dx.doi.org/10.6092/1826-9001.4.46>); MARINA RITZAREV, *Eighteenth-Century Russian Music*, London, Routledge, 2006, pp. 139-154, ANNA GIUST, *Cercando l'opera russa. La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 234 e *passim*.

contenuto dei due tomi, il quale comprende numeri chiusi tratti sia dalla prima che dalla seconda versione del testo paisielliano, individuate nel catalogo tematico di Robinson.<sup>19</sup> Si tratta, in particolare, nella prima parte, della nuova sezione conclusiva di un'aria di Maddalena e, nella seconda, di un recitativo accompagnato più ampio e di un quartetto che precedono il coro finale. Di seguito, la struttura dell'oratorio così come si presenta nei manoscritti leccesi:<sup>20</sup>

### PARTE PRIMA (Ms 174)

N.	TIPOLOGIA	INDICAZIONE AGOGICA	PERSONAGGIO/I	INCIPIIT
1	Sinfonia	Andante	--	--
2	Rec.Acc.	Andante	Pietro	<i>Dove son dove corro</i>
3	Aria	Moderato	Pietro	<i>Giacché mi tremi in seno</i>
4	Coro	Largo	[coro]	<i>Quanto costa</i>
5	Rec.Acc.	--	Pietro	<i>Ma qual dolente stuolo</i>
6	Terzetto	Sostenuto	Maddalena, Giovanni, Pietro	<i>All'idea di quelle pene</i>
7	Rec.Acc.	--	Pietro Maddalena, Giovanni	
8	Coro	Largo	[coro]	<i>Quanto costa</i>
9	Aria	Andante	Maddalena	<i>Vorrei dirti il mio dolore</i>
	Rec.sem.	--	Giovanni/ Giuseppe	<i>Oh, più di noi felice...</i>
10	Rec.Acc.	--	Giuseppe	<i>Io lo mirai gemer</i>
11	Aria	Allegro	Giuseppe	<i>Torbido mar che fremo</i>

<sup>19</sup> Cfr. ROBINSON, 29, 35.

<sup>20</sup> Nelle tabelle, quanto scritto nella prima colonna fa riferimento all'articolazione in numeri chiusi censita da Robinson nel suo catalogo tematico. Per completezza di informazione, si è scelto di inserire anche le indicazioni relative alle sezioni, spesso dialogiche, in recitativo semplice, fornendo tutti i nomi dei personaggi presenti e l'incipit testuale del primo intervento.

	Rec.Sem.	--	Pietro/ Maddalena/ Giovanni	<i>Oh, barbari...</i>
12	Rec.Acc.	--	Giovanni	<i>Come vid'io sul doloroso monte</i>
13	Aria	Allegro	Giovanni	<i>Come a vista di pene si fiere</i>
	Rec.sem.	--	Pietro/Giovanni	<i>E la madre...</i>
14	Rec.Acc.	--	Maddalena	<i>Fra i perversi ministri</i>
15	Aria	Largo	Maddalena	<i>Potea quel pianto</i>
15.a		<b>Allegro</b>		<b>Presso a quell'orride alme</b>
	Rec.sem.	--	Pietro/ Giuseppe/ Giovanni	<i>Come inventar...</i>
16	Aria	Andante	Pietro	<i>Tu nel duol felice</i>
17	Rec.Acc.	--	Giovanni	<i>Dopo un pegno sì grande</i>
18	Duetto	Maestoso	Maddalena, Pietro	<i>Vi sento o Dio</i>
19	Coro	Allegro mod.	[coro]	<i>Di qual sangue mortale</i>

### PARTE SECONDA (Ms 175)

N.	TIPOLOGIA	INDICAZIONE AGOGICA	PERSONAGGIO/I	INCIPIIT
	Rec.semp.	--	Pietro/ Giuseppe/ Maddalena/ Giovanni	<i>E l'insepolto...</i>
20	Aria	Allegro	Giovanni	<i>Ritornierà tra voi</i>
21	Rec.Acc.	Andante	Giuseppe	<i>Qual terribil vendetta</i>
22	Aria	Andante	Giuseppe	<i>All'idea dei tuoi perigli</i>
	Rec.sem.		Pietro	<i>Le minacce non teme</i>
23	Aria	Andante	Pietro	<i>Se la pupilla inferma</i>

	Rec. sem.		Maddalena/ Giovanni	<i>Pur dovrebbe...</i>
24	Aria	Andante	Giovanni	<i>Dovunque il guardo giro</i>
25	Rec. Acc.	Larghetto	Maddalena	<i>Giovanni anch'io lo so</i>
26	Aria	Andantino	Maddalena	<i>Ai passi erranti</i>
	Rec. sem.	--	Pietro	<i>Non senza guida</i>
27	Aria	Allegro	Pietro	<i>Se a librarsi in mezzo all'onde</i>
28	Rec. Acc.	Allegro	Maddalena, Pietro, Giovanni, Giuseppe	<i>Ah, del felice marmo</i>  <b><i>Ma sol per te, Sionne</i></b>
35	<b>Quartetto</b>	<b>Allegro</b>	““	<b><i>Compisti il tuo delitto</i></b>
29	Coro	Andante	[coro]	<i>Santa speme</i>

Nel dettaglio: il numero 15 termina con la quartina «Pure a quei perfidi / Maria che langue / È nuovo stimolo / Di crudeltà»: il distico finale è un movimento di Allegro particolarmente virtuosistico. Il copista del manoscritto salentino però propone una soluzione alternativa, scrivendo in calce alla pagina: «dipenderà dal Cantante di Cantare quell'allegro della presente aria / o pure l'allegro che siegue [sic] immedia[ta]mente dopo questo». Alla carta successiva, invece: «Volendosi cantare quest'allegro, A tralasciare l'altro / andecedente [sic], che viene dopo volto il Largo Primo Tempo». Gli ultimi due versi vengono allora sostituiti con un'intera strofa («Presso a quell'orride alme inumane / le belve libiche le tigri ircane / son lievi immagini / di crudeltà») nuovamente musicata, anche in questo caso con gran ricchezza di fioriture. Nel numero 28 invece, dopo i primi dodici versi, avviene una sostituzione: il recitativo si dilata in una sezione più ampia, cantata in sequenza da tutti e quattro i personaggi 'in scena' per poi sfociare in un quartetto, individuato da Robinson con il numero 35.

## N° 28

MADDALENA

Ma sol per te, Sionne ingrata, o quali  
giorni s'appressan di terror di pianto  
Cento armate falangi

GIOVANNI

Dal soffio spinte dell'Eterno sdegnò  
Su te correr vegg'io

GIUSEPPE

La morte a vendar dell'Uomo Dio  
Popolo disleal, d'ogni amarezza  
Allor dovrai cibarti

PIETRO

Non atta a dissertarti  
Fia la bevanda tua mista di fiele  
O Città santa un tempo ed or nemica  
Divenuta di Dio! Nel duolo acerbo  
Tu non avrai chi somigliarti possa  
E nel mirare il passeggero un giorno  
La tua miseria e l'alte tue rovine  
battendo palma a palma  
In suon di scherno, esclamerà dicendo  
È questa dunque la città famosa  
Quivi il tempio s'ergeva augusto altero  
che fu di meraviglia al mondo istesso.

## N° 35

PIETRO

Compisti il tuo delitto  
Empia Sionne alfine  
Ma fra le tue rovine

MADDALENA

Ascoso non sarà  
Immersa in mar di pianto

GIOVANNI

Coi tuoi rimorsi accanto  
Pietà pietà vorrai  
Né troverai pietà

GIUSEPPE

Cadran fra poco al suolo  
Le tue superbe mura  
Segno all'età futura

PIETRO

Di tanta crudeltà  
Il popol tuo disperso  
Sarà d'orrore oggetto

MADDALENA

Non troverà ricetta  
Calma non troverà

GIOVANNI

Ah mi si spezza il core  
Gelo, morir mi sento  
Chi calma il mio tormento!

GIUSEPPE

Chi frena il mio dolore!

(A 4) Usare al suo Signore  
 Si barbara empietà!  
 Già Dio di sua vendetta  
 Il folgore ha vibrato  
 Verso di te s'affretta  
 Sopra di te cadrà.

Come è noto, l'oratorio riscosse un enorme successo: a conferma di ciò, il numero di partiture complete e di estratti conservati in tutta Europa e oltreoceano nonché la quantità di libretti<sup>21</sup> che dimostrano esecuzioni ripetute almeno sino al 1824. Nei documenti che attestavano la donazione del fondo dei suoi manoscritti autografi, lo stesso compositore inserì la *Passione* nel periodo produttivo<sup>22</sup> coincidente con l'incarico in Russia, nonostante avesse dichiarato in altra sede<sup>23</sup> che essa era stata data nel 1784 appositamente per la corte di Stanislao II Poniatowski, re di Polonia.<sup>24</sup>

È un dato ormai acquisito invece, che le *première* siano state realizzate a San Pietroburgo: lo testimoniano due libretti bilingui, attualmente conservati nella Biblioteca nazionale russa,<sup>25</sup> che danno notizia degli allestimenti avvenuti

l'uno 'privatamente',<sup>26</sup> «nella Quadragesima dell'anno 1782» e l'altro nel marzo del 1783 – anche in questo caso verosimilmente in concomitanza della medesima occasione liturgica – in una non meglio precisata chiesa cattolica. In realtà, l'unico edificio siffatto esistente all'epoca era la chiesa di Santa Caterina, la cui costruzione fu terminata proprio alla fine del 1782, per mano dell'architetto favorito di Caterina II, Antonio Rinaldi (1710-1794), dopo circa un trentennio dall'inizio dei lavori. La consacrazione ebbe poi luogo nell'ottobre dell'anno successivo.<sup>27</sup> La cronologia di realizzazione della basilica, dunque, circostanza i dati generici desunti dai libretti e precisa ulteriormente quanto già si può ricavare da un altro testo, la biografia paisielliana scritta in italiano e russo da Giovanni de Dominicis, allievo napoletano del compositore. A proposito della *Passione*, infatti, si afferma:

Alla Chiesa Cattolica [di San Pietroburgo] fece eseguire il suo bellissimo oratorio della Passione del Redentore, il quale sarà sempre considerato come un capo d'opera per il vivo sentimento che esprime la poesia divina di Metastasio e per le sublimi conoscenze della scienza armonica che in essa si scorgono.<sup>28</sup>

La prima redazione del testo poetico e musicale sembrerebbe, pertanto, corrispondere a tali esecuzioni e a quelle già menzionate di Varsavia e di Vienna dell'anno successivo.<sup>29</sup>

attribuendo al secondo le informazioni inerenti alla rappresentazione e agli interpreti contenuti invece nel primo.

<sup>26</sup> Sul frontespizio si legge «Composto espressamente per i concerti della società dei nobili e alla suddetta dedicato».

<sup>27</sup> Cfr. WLADIMIR BERELOWITCH, OLGA MEDVEDKOVA, *Histoire de Saint-Petersbourg*, Paris, Fayard, 1996.

<sup>28</sup> Cfr. GIUSEPPE DE DOMINICIS, *Saggio su la vita del cavalier Don Giovanni Paisiello, dedicato a Sua Maestà Imperiale l'imperatrice Maria [Feodorovna]...*, Mosca, nella Stamperia d'Augusti Semen, 1818, p. 28.

<sup>29</sup> Non sono pervenuti libretti relativi a questa rappresentazione. Ne abbiamo notizia tramite la «Gazzetta Universale» del 12 giugno 1784: «Ieri sera [il 30 maggio] fu qui cantato l'Oratorio intitolato la *Passione di Gesù Cristo*, poesia del celebre Metastasio posta in musica dal rinomato Maestro Paisiello. Il Teatro era ripieno di spettatori, i quali applaudirono universalmente alla sopradetta Musica talmente che volendo la M.S. dimostrare all'Autore il particolare

<sup>21</sup> Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini sino al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1991 (d'ora in poi SARTORI), nn. 17925, 17931, 17934, 17937-17941, 18000-18001, 18003-18004. Per i libretti dopo l'anno 1800, cfr. ROBINSON, p. 38.

<sup>22</sup> Su questa intricata vicenda, cfr. ROSA CAFIERO, *L'archivio musicale di Giovanni Paisiello fra la Società Reale e il Collegio di musica di Napoli (1811-1816)*, «Napoli nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana», IV, 5/6, 2003, in particolare le pp. 226, 228.

<sup>23</sup> Nella nota autobiografica inviata a Choron e Fayolle. Cfr. ALEXANDRE ETIENNE CHORON, FRANÇOIS JOSEPH MARIE FAYOLLE, *Dictionnaire historique des musiciens*, II, Parigi, Valade, 1811, p. 114.

<sup>24</sup> Cfr. SARTORI, n. 17996.

<sup>25</sup> Cfr. RUS-SPsc, Russkiy knizhnyy fond 18.167.2.21 (*Strasti Isusa Khrista = La Passione di Gesù Cristo*, SPb [Sankt-Peterburg], Pechatano v Vol'noy tipografii u Shnora, 1782) e 18.171.2.213 (*Strasti Isusa Khrista*, Della stamperia di Breitkopf, 1783). I libretti non sono indicizzati in SARTORI e se ne forniscono qui, per la prima volta, gli estremi bibliografici e i dati relativi alla collocazione e al fondo librario di appartenenza. Della loro esistenza fa cenno in *primis* ROBERT ALOYS MOOSER, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII Siècle*, Genève, Mont-Blanc, 1951, vol. 2, p. 347, ripreso anche in ROBINSON e in CORTI, *La musica italiana*, nota 16. Mooser però confonde i due libretti,

Testimone principe della seconda versione è invece il noto autografo custodito presso il Conservatorio di Napoli (I-Nc Rari 3.4.26), sul cui frontespizio compare una dedica espressamente indirizzata al re Ferdinando IV,<sup>30</sup> da datarsi poco prima della morte del compositore («29 febbraio 1816»). La pagina frontespiziale è stilata con grafia incerta e sembra essere più tarda del resto del volume, che non è totalmente olografo, ma contiene numerose interpolazioni di mano diversa. Si sottolinea che le partiture autografe di Paisiello rimasero nella disponibilità del compositore sino alla morte – nonostante egli avesse preso accordi con Murat sin dal 1811, affinché fosse costituito un archivio con le sue opere presso l'Accademia Reale. Appare chiaro, dunque, che l'autore poté ritoccare il manoscritto modulandone la dedica, una volta che, nel 1815, erano mutate le condizioni politiche con il ritorno dei Borbone a Napoli.<sup>31</sup>

I-Nc Rari 3.4.26 è l'unica partitura completa a riportare tutte le modifiche<sup>32</sup> elaborate da Paisiello; le altre cinque<sup>33</sup> registrate da Robinson, compresa quella leccese, ne contengono soltanto alcune, mentre per il resto sono sovrapponibili al testo del 1782-83. Bisogna tuttavia aggiungere almeno altri due testimoni della 'seconda versione' che non sono presenti nella *recensio* dello studioso inglese: uno fa parte della celebre collezione Talleyrand, la cui costituzione si deve, a partire dalla metà degli anni Ottanta del Settecento, ai diletti musicali di due membri di una delle famiglie più importanti

Sovrano suo gradimento gli ha regalati 100 zecchini con l'intero introito della Cassa del Teatro fatto in tale occasione».

<sup>30</sup> Cfr. digitalizzazione completa presente su Internet Culturale al permalink <<http://id.sbn.it/bid/MSM0145084>>. Cfr. anche ROBINSON, p. 36.

<sup>31</sup> Cfr. CAFIERO, *L'archivio*, p. 225.

<sup>32</sup> Oltre ai già menzionati numeri 15a, 28 e 35, la seconda versione comprende nuove intonazioni delle arie di Giuseppe (*All'idea de tuoi perigli*), Pietro (*Se la pupilla inferma* e *Se a librarsi in mezzo all'onde*), Giovanni (*Dovunque il guardo giro*) e Maddalena (*Ai passi erranti*).

<sup>33</sup> I-Tn (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria) 2 VII 11bis include il numero 15a; I-Rsc (Roma, Conservatorio di S. Cecilia) G MSS 150 e I-OS (Ostiglia, Biblioteca Greggiati) Mus.B.61-62, comprendono i numeri 28 e 35. I-Nc 21.4.11, diversamente da quanto afferma Robinson, presenta tutti e tre i suddetti brani.

di Francia. Da un lato, l'arpista e cantante baronessa Louise-Fidèle de Saint-Eugène de Montigny, sposata con il generale Talleyrand, ambasciatore francese nel Regno di Napoli, allieva e promotrice di Paisiello presso Napoleone; dall'altro, suo figlio, Auguste de Talleyrand (1770-1832), compositore, ciambellano dell'imperatore dal 1802 e ambasciatore in Germania e Svizzera.<sup>34</sup> L'altra fonte sfuggita a Robinson, di contenuto analogo, è invece conservata a Napoli ed è appartenuta a Giuseppe Sigismondo. Per quel che concerne il primo manoscritto, la ponderosa raccolta di origine francese, acquisita in un'asta parigina dall'antiquario tedesco Ulrich Drüner, è stata divisa in più lotti e venduta, tra il 2005 e il 2008, alla Bibliothèque National de France, alla Gesellschaft der Musikfreunde di Vienna e alla Harold B. Lee library della Brigham Young University di Provo, nello Utah (US). In particolare, quest'ultima biblioteca ha incamerato l'intero fondo paisielliano appartenuto alla baronessa de Montigny (detto, per questo motivo, Talleyrand-Paisiello), all'interno del quale si ascrivono diversi autografi e rarità bibliografiche. Riguardo al volumetto napoletano invece, è interamente stilato di mano dell'infaticabile 'primo archivio' del conservatorio di Napoli, il quale intervenne anche su una delle partiture complete già citate più sopra (I-Nc 21.4.11).<sup>35</sup> Quest'ultima,

<sup>34</sup> Per ulteriori approfondimenti, cfr. THOMAS M. CIMARUSTI, *Paisiello, Talleyrand e un'opera ritrovata: "Le astuzie amoroze" in Da Napoli a Napoli. Musica e musicologia senza confini*, a c. di Mauro Amato, Cesare Corsi e Tiziana Grande, Lucca, LIM, 2012, pp. 121-129; cfr. anche la descrizione della parte di collezione custodita attualmente nella Bibliothèque nationale de France <<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc995278>> (consultato il 28/02/2024) e il catalogo stilato da ULRICH DRÜNER, *Katalog 62: Die Musiksammlung Talleyrand*, Stuttgart, 2008 <<http://www.musik-drueener.de/Kat.62/Kat.62.html>> (consultato il 28/02/2024).

<sup>35</sup> Il manoscritto fu venduto al Conservatorio di Napoli nel 1826 e corrisponde al numero 435 del cosiddetto *Elenco* ritrovato da Rosa Cafiero nell'Archivio di Stato di Napoli. Tale numero è riportato a carta 227v della partitura. Cfr. ROSA CAFIERO, *Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo, in Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento*, a c. di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993, p. 335; IACONO, *Considerazioni su alcuni manoscritti napoletani di Giuseppe Scarlatti. Testi, contesti e paratesti*, «Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies», 10, 2015, pp. 165-167.

a causa di un'annotazione seriore sul frontespizio, è stata a lungo associata all'esecuzione polacca: anche di tale manoscritto Sigismondo redasse ampie sezioni e inserì, nella parte conclusiva, il solito quartetto.

Di seguito, uno schema illustrativo delle due raccolte contenenti i nuovi brani:

Collezione Talleyrand Paisiello (Brigham Young University)  
Nell'oratorio della Passione / Nella Seconda parte / del Sig. D. Giovanni Paisiello

CARTE	N° ROBINSON	TIPOLOGIA	PERSONAGGIO: INCIPIIT
c. 1-26	n. 34	[Aria]	Pietro: <i>Se a librarsi</i>
c. 27-36	n. 31	[Aria]	Pietro: <i>Se la pupilla</i>
c. 37-52	n. 30	[Aria]	Giuseppe: <i>All'idea dei tuoi perigli</i>
c. 53-66	n. 33	[Aria]	Maddalena: <i>Ai passi erranti</i>
c. 67-84	n. 32	[Aria]	Giovanni: <i>Dovunque il guardo</i>
c. 85-112	n. 28+35	[Rec. Acc. + Quartetto]	Maddalena, Pietro, Giovanni, Giuseppe: <i>Ah, del felice marmo + Compisti il tuo delitto</i>

I-Nc Arie 471 (olim 34.6.8<sup>36</sup>)

*Arie rinnovate dal Cavr. Paisiello / nella sua Cantata / della morte di Gesù N.S*

CARTE	N° ROBINSON	TIPOLOGIA	PERSONAGGIO: INCIPIIT
c. 1-15	n. 30	[Aria]	Giuseppe: <i>All'idea dei tuoi perigli</i>

<sup>36</sup> Sembra che nel menzionato *Elenco* del 1826 al volume non sia stato attribuito alcun numero identificativo. In realtà, immediatamente dopo l'anzidetto n. 435, che è registrato in calce a c. 8v, in testa a c. 9r sta scritto «Arie rinnovate [sic] = in Tre tomi = spartiti» che non è un titolo 'di raggruppamento' per i brani censiti di seguito, ma si riferisce proprio ai pezzi modificati nella Passione del tarantino, quindi, verosimilmente, ad Arie 471. I fascicoli sono inoltre legati con i manoscritti contrassegnati dal numero 800. Cfr. trascrizione dell'*Elenco* in Cafiero, *Una biblioteca*, pp. 335, 351 e descrizione del manoscritto in SBN (IT\ICCU\MISM\0077442).

c. 16-36	n. 31	[Aria]	Pietro: <i>Se la pupilla</i>
c. 37-49	n. 33	[Aria]	Maddalena: <i>Ai passi erranti</i>
c. 50-70	n. 34	[Aria]	Pietro: <i>Se a librarsi</i>
c. 71-75	n. 8	Orchestra/ Coro I	Quanto costa il tuo delitto
c. 76-82	n. 19	Coro III	Di qual sangue / per termine della I. Parte
c. 83-92	n. 29	Coro della seconda Parte	Santa Speme

Dal vaglio di queste evidenze appare subito manifesto che, sebbene siano decine le fonti che non li annoverano, alcuni dei pezzi mutati o aggiunti nella *Passione* – segnatamente il numero 28 e 35, nel finale della seconda parte – abbiano una linea di tradizione la quale si interseca con la versione del 1782-83, che non li prevederebbe affatto. Un intreccio verificatosi nonostante si debba sconfessare l'attribuzione dei versi a Metastasio il quale, come è noto, morì poco dopo che Paisiello gli propose di elaborare il quartetto.<sup>37</sup> Non è improbabile quindi che una prima stesura musicale dei succitati brani, seppur *in nuce*, possa risalire agli anni Ottanta del Settecento, vista, appunto, la frequenza con la quale essi sono presenti nei manoscritti che a quella prima redazione si rifanno; è soprattutto Sigismondo a suggellare la plausibilità di questa ipotesi, quando tra le sue «arie rinnovate» non include il quartetto, dandolo anzi come organi-

<sup>37</sup> Il compositore tarantino scrisse al poeta già nel febbraio del 1782, chiedendo la versificazione di un quartetto, ma Metastasio il 1° marzo del medesimo anno rispose: «Le conseguenze dolorose della grave età mia ed il soverchio abuso da me fatto della mia povera testa per tanti anni mi ha costretto da molto tempo in qua a far divorzio dalle Muse [...] Ma senza questa insuperabile difficoltà, io non sarei disposto a secondare l'idea del mio tanto amato quanto ammirato signor Paisiello nell'aggiunta dell'immaginato quartetto. Non me ne piace il sito: esso ha troppo stretta parentela col Coro per l'accoppiamento delle varie voci insieme, ed è difficile il trovar pensieri non detti antecedentemente e degni di adornare un componimento verso il fine». Cfr. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere. Le lettere (1770-1782)*, a c. di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1954, vol. 5, lettera n. 2605, p. 710.

camente compreso nella suddetta partitura completa della *Passione* che egli stesso aveva contribuito a stilare.

Sospendendo adesso le questioni ecdotiche, è necessario ritornare ai due esemplari manoscritti custoditi a Lecce, per i quali non è possibile individuare con esattezza il percorso attraverso cui sono stati condotti alle scansie della “Bernardini”.<sup>38</sup> L’attuale indisponibilità di un registro d’ingresso e, sui libri, la mancanza di note di possesso o di etichette, ex libris, stemmi, monogrammi impedisce di tracciarne la provenienza. A giudicare dalla segnatura tuttavia – come afferma Alessandro Laporta, già direttore della biblioteca – essi dovrebbero far parte di quel nucleo originario, che, come si è detto, nel 1863 diede vita alla prima raccolta libraria pubblica espressamente intestata alla provincia di Terra d’Otranto. Purtroppo, né le pubblicazioni che riguardarono, sin da principio, la biblioteca<sup>39</sup> né quelle che, in tempi più recenti, ne hanno descritto le collezioni forniscono un riscontro univoco in questo senso. I libri notati, infatti, non sono stati considerati in tali censimenti se non in epoca molto tarda o in corrispondenza di iniziative specificamente incentrate sulle fonti musicali. Comunque, sappiamo che il *corpus* librario iniziale era costituito per lo più dal gruppo dei volumi esistenti nel Liceo-Ginnasio dove ebbe sede inizialmente la biblioteca – che a più riprese era stato retto dai Gesuiti – e da alcune donazioni/vendite di privati avvenute nel corso degli anni (Lala, Forleo, Ricciardi,

<sup>38</sup> Benché sia particolarmente suggestiva, è, ad oggi, del tutto priva di riscontri documentali l’ipotesi che l’arrivo in Terra d’Otranto delle partiture possa essere collegato al rapporto tra Paisiello e Giuseppe Capeceletro (1744-1836). Questi fu arcivescovo di Taranto dal 1778 al 1816 e viene nominato in una missiva che il compositore spedì a Ferdinando Galiani nel 1781, poiché era stato l’intermediario per l’invio, a Ferdinando IV di Borbone, delle copie manoscritte delle opere realizzate durante la permanenza in Russia. Cfr. FAUSTO NICOLINI, *Dal carteggio dell’ab. Galiani. Lettere inedite di D’Holbach, Diderot, signora d’Épinay, signora Necker, viscontessa di Belsunce, Suard, Grimm, Caracciolo, Paisiello e Galiani*, «La Critica», II, 1904, pp. 513-514.

<sup>39</sup> Cfr. SIGISMONDO CASTROMEDIANO, *Intorno alla biblioteca provinciale: relazione*, Lecce, Tipografia Garibaldi, 1871 e *La sorte dei monumenti e degli archivi leccesi: lettera*, Lecce, Stabilimento lito-tipografico L. Lazzaretti e figli, 1892.

Viterbi, Andriani).<sup>40</sup> In seguito alle cosiddette “leggi eversive dell’asse ecclesiastico” estese, nel neonato Stato Unitario, anche alle province napoletane, confluirono nel patrimonio della biblioteca i cospicui fondi dei soppressi conventi dei Liguorini di Francavilla Fontana (1864), dei Riformati di Gallipoli (1865), dei Padri Teatini di Lecce (1864) e dei Riformati di Lecce (1864-65);<sup>41</sup> vista la materia religiosa della composizione paisielliana in oggetto, è ragionevole pensare che i manoscritti possano provenire da quei luoghi.

### *I duetti*

Le altre fonti paisielliane conservate nella biblioteca Bernardini fanno capo a un repertorio più usuale, in linea con le abitudini di fruizione di una città come Lecce. Si tratta infatti di un volume e due fascicoli che non sono stati registrati da Robinson e che contengono pezzi, variamente tratti dal catalogo operistico serio e buffo del compositore. Nelle tabelle, il contenuto dei manoscritti.

#### I-LE Ms 176

INCIPIIT	LIBRETTO	OPERA	I RAPP.	ATTO, SCENA
<i>Credi la mia ferita</i>	Calzabigi	<i>Elfrida</i> (R. I.86)	Napoli, S. Carlo 1792	II, 5
<i>No, mai non frangerà</i>	Calzabigi	<i>Elvira</i> (R. I.87)	Napoli, S. Carlo 1794	II, 4
<i>Non temer non sono amante</i>	Metastasio	<i>Antigono</i> (R. I.67)	Napoli, S. Carlo 1785	I, 13

<sup>40</sup> Cfr. Archivio di Stato di Lecce (ASL), Provincia di Terra d’Otranto (I deposito): Parte II, Carteggio delle categorie. Fascio 129, cor. 1185, b. 179, fasc. 912 (1864-1866); cor. 1187, b. 179, fasc. 914 (1866); cor. 1194, b. 179, fasc. (921); cor. 1202, b. 180, fasc. 929 (1890).

<sup>41</sup> Cfr. rispettivamente ASL, Provincia di Terra d’Otranto (I deposito): Parte II, Carteggio delle categorie. Cor. 1181, b. 179, fasc. 908; cor. 1182, b. 179, fasc. 909; cor. 1183, b. 179, fasc. 910; cor. 1184, b. 179, fasc. 911.

<i>Confusa, smarrita</i>	Metastasio	<i>Catone in Utica</i> (R. 1.77)	Napoli, S. Carlo 1789	I, 8
--------------------------	------------	----------------------------------	-----------------------	------

I-LE Ms 328.15

INCIPIIT	LIBRETTO	OPERA	I RAPP.	ATTO, SCENA
<i>Son io desto oppur deliro</i>	Lorenzi	<i>Nina o sia la pazza per amore</i> (R. 1.78)	Caserta, Belvedere di San Leucio, 1789	II, 3

I-LE Ms 328.5

INCIPIIT	LIBRETTO	OPERA	I RAPP.	ATTO, SCENA
<i>Son io desto oppur deliro</i>	Lorenzi	<i>Nina o sia la pazza per amore</i> (R. 1.78)	Caserta, Belvedere di San Leucio, 1789	II, 3

Ms 176 appare come un tomo di 113 carte, composito, nel classico formato oblungo: sono quattro le grafie riconoscibili, ognuna corrispondente a un diverso brano. Un indice coevo sulla prima carta di guardia induce a pensare che l'anonimo proprietario abbia voluto rilegare fascicoli precedentemente sciolti. Come già indicato in tabella, si tratta di scene e duetti estrapolati dalle "tragedie per musica" *Elfrida* (R. 1.86)<sup>42</sup> ed *Elvira* (R. 1.87)<sup>43</sup>, su libretto di Ranieri Calzabigi, e dai drammi metastasiani *Antigono* (R. 1.67) e *Catone in Utica* (R. 1.77), tutti interamente strumentati, con l'organico orchestrale al completo. Tuttavia, il primo dei titoli presenti mostra una particolarità: al lato delle accollature compaiono i nomi dei personaggi Cleopatra e Marc'Antonio e non,

<sup>42</sup> *Credi la mia ferita* | *Scena e duetto* | *Del M.ro Gio. Paisiello*. Il titolo e l'attribuzione al tarantino sono scritti da grafia seriore rispetto alla locuzione «scena e duetto», che sembra invece stilata dalla stessa mano che redige il testo musicale e poetico.

<sup>43</sup> *Duetto* | *No, mai non frangerà* | *Musica* | *Del Sig.r D. Giovanni Paisiello*.

come ci si aspetterebbe, *Adelvolto* ed *Elfrida*. Inoltre, il dettato poetico è leggermente differente rispetto al libretto<sup>44</sup> e alla partitura completa dell'opera,<sup>45</sup> ma anche rispetto ai numerosi opuscoli staccati che riprendono la scena:<sup>46</sup> non «Il padre, il re sapranno / il pietoso disegno [...]», ma «Augusto ahimè sapranno / il pietoso disegno [...]» e, di seguito, «Schernir possiamo Augusto ancor [...]» invece di «Schernir possiamo / il padre, il re...». Sembra quindi una sorta di adattamento ad una nuova situazione scenica, non più ambientata nell'Inghilterra altomedievale, ma nella Roma antica, alle soglie dell'epoca imperiale. Come si può spiegare questa discrepanza? Escludendo l'ipotesi, alquanto inverosimile, di un errore di copiatura, è plausibile congetturare l'esistenza di una ulteriore linea di tradizione di *Credi la mia ferita*, che vedrebbe l'intera scena inserita in altro contesto, forse un 'impasticciamento', simile ai tanti che venivano rappresentati tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi dell'Ottocento. L'individuazione di tale nuovo ambito drammatico tuttavia, pur in corso di definizione, sollevereb-

<sup>44</sup> *Elfrida*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1792. Cfr. SARTORI, n. 8730. Alla prima rappresentazione partenopea, messa in scena al teatro San Carlo il 4 novembre 1792 «per festeggiarsi il glorioso nome di sua maestà la regina» Maria Carolina, ne seguirono numerose altre, in svariate città: oltre a Napoli (1792, 1794), fu allestita a Madrid, Palermo (1794), Pisa, Brescia, Firenze (1795), Ferrara (1795, 1796), Bologna, Verona, Venezia (1796), Pavia (1797), Parma (1798), Londra (1798-1800), Lisbona (1804). Cfr. SARTORI, nn. 8731-8739.

<sup>45</sup> Cfr. I-Nc Rari 2.10.8-9, partitura in due volumi in parte autografa. Il frontespizio recita: *Originale* | *Elfrida* | *Dramma per Musica* | *Composto* | *Da Giovanni Paisiello* | *All'attuale servizio delle loro Maestà* | *Siciliane* | *In qualità di Maestro di Cappella di Camera*, e | *Compositore* | *Per la festività del Glorioso Nome della Maestà della Regina* | *Del dì quattro Novembre 1792*. La v scena del II atto si trova nel secondo volume, a cc. 26v-44v.

<sup>46</sup> «I pezzi della musica di *Elfrida* [...] che più sono stati dal pubblico applauditi con trasporto e con dimostrazione d'esser giunti a scuotergli il core, si cantano sempre per tutte le strade di Napoli». Cfr. *Lettera del consigliere De' Calzabigi a S.E. il sig. Conte A. Pepoli nel trasmettergli la sua nuova tragedia intitolata Elfrida*, in *Poesie e prose diverse di R.D.C., Napoli, Zambraia, 1793*, vol. II, p. 193, visto in MAURIZIO PISCITELLI, *I libretti napoletani di Ranieri de' Calzabigi*, «Critica letteraria», XIX, 2, 1991, pp. 327-340: 336. A riprova della larga diffusione degli estratti dell'opera, l'interrogazione dell'OPAC RISM (consultato il 28/02/2024) sul titolo *Credi la mia ferita* restituisce ben 67 risultati: fascicoli manoscritti e a stampa variamente collocati in tutta Europa e negli Stati Uniti.

be questioni ampie che esulerebbero dagli obiettivi dichiarati nella premessa di questo studio.

Ritornando al Ms 176, è bene notare che gli altri duetti presentano una lezione in linea con i testimoni delle rispettive opere, anche se, vista la scarsissima circolazione dei drammi di cui portano il testo, è piuttosto improbabile supporre un qualche collegamento con la vita teatrale cittadina. *Elvira* non condivise la fortuna dell'altra tragedia per musica calzabigiana che l'aveva preceduta sul palco del San Carlo, forse a causa del mutato clima politico e dello scollamento ormai consumatosi tra le nuove direttive borboniche in materia di pubblici spettacoli e gli ideali di riformismo illuminato dell'autore del libretto:<sup>47</sup> l'unico allestimento comprovato fu quello della stagione di carnevale del 1793-1794,<sup>48</sup> il 12 gennaio. Medesima situazione per *Antigono*<sup>49</sup> e *Catone in Utica*,<sup>50</sup> le cui uniche messe in scena sembrano essere circoscritte all'ambito partenopeo e sembrano risalire agli anni stessi di composizione.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> «L'allestimento, programmato al San Carlo per il novembre 1793, è a spese, come tutti gli spettacoli pubblici, con un'ordinanza del Re, in segno di lutto per la morte della regina di Francia Maria Antonietta, sorella della sovrana. Questo atto era stato preceduto, già nel settembre, da un decreto di espulsione dal regno dei cittadini francesi, sospettati di “versare negli Dominj i semi di quel veleno che lacera or più che mai crudelmente le viscere della lor patria”». Cfr. ROSY CANDIANI, *L'intellettuale censurato: Calzabigi e l'Elvira a Napoli nel 1794*, «Critica letteraria», XXI, 4/81, 1993, pp. 733-53: 737. Degli aspetti drammaturgici e storici legati a queste due opere si sono occupati GIOVANNI CARLI BALLOLA, *L'ultimo Calzabigi, Paisiello e L'Elfrida*, «Chigiana», XXIX-XXX, 9-10, 1972-3, pp. 357-368; MARITA PETZOLD McCLYMONDS, *Calzabigi and Paisiello's «Elfrida» and «Elvira». Crumbling Conventions within a Rapidly Changing Genre*, in *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli. Atti del convegno di studi (Livorno 23-24 settembre 1996)*, a c. di Federico Marri e Francesco Paolo Russo, Lucca, LIM, 1998, pp. 239-258; ANTHONY DELDONNA, *Giovanni Paisiello's Elfrida: Operatic Idol, Martyr and Symbol of Nation*, in *Opera, Theatrical Culture and Society in Late Eighteenth-Century Naples*, London-New York, Routledge, 2016, pp. 73-108.

<sup>48</sup> *Elvira*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1794. Cfr. SARTORI, n. 8800.

<sup>49</sup> *Antigono*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1785. Cfr. SARTORI, n. 2184.

<sup>50</sup> *Catone in Utica*, Napoli, Vincenzo Flauto, 1789. Cfr. SARTORI, n. 5295.

<sup>51</sup> Cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, FRANCESCA SELLER, *Teatro San Carlo di Napoli: cronologia degli spettacoli*, Napoli, Altrastampa, 2005, vol. I (1737-1799).

Per quanto riguarda il contesto leccese, tutto rivolto al genere comico o, tutt'al più, di mezzo carattere, non esistono testimonianze librettistiche o documentarie<sup>52</sup> relative a eventuali rappresentazioni nel locale Teatro Nuovo. Ad allontanare ulteriormente l'origine di questo volume dalla Terra d'Otranto sono due sottoscrizioni presenti sui frontespizi interni degli ultimi due brani.

Non temer non sono amante / Scena e Duetto / Del M.ro Gio. Paisiello / Presso Marco Adami nella strada di Tordinona N.o 264.

Duetto / Confusa smarrita / Del Sigr. Giovanni Paisiello [sic] / In Roma dall'Archivio di Gio. Batta Cencetti Presso al Teatro Valle.

Esse ne attribuiscono la redazione ai celebri atelier capitolini di Marco Adami e di Giovanni Battista Cencetti. Dal RISM A/II sappiamo che il nome della prima copisteria è associato a quello di Paisiello in un discreto numero di volumi custoditi sia presso l'Accademia Filarmonica Romana sia nella collezione musicale dei Principi Massimo: arie soprattutto, tratte da opere serie e buffe e una copia della *Passione* (prima versione), anch'essa non segnalata da Robinson.<sup>53</sup> Un notevole lavoro di ricognizione e scandaglio sulle partiture operistiche di questo fondo è stato compiuto per il progetto di ricerca *Die Opernbestände der Privatbibliotheken römischer Fürstenthäuser*, condotto presso l'Istituto Storico Germanico da Roland Pfeiffer e dal suo staff, tra il 2008 e il 2015. Nel database che ne è scaturito,

<sup>52</sup> Cfr. COSÌ, *I primi dieci anni*, p. 65 e MARIA GIOVANNA BRINDISINO, *Il Salento e la musica attraverso le fonti librettistiche dei secoli XVII-XVIII*, in *Musicisti nati in Puglia*, pp. 95-116. Anche l'inventario delle partiture di proprietà di Antonio Brambilla, impresario del Nuovo tra il 1786 e il 1788, restituisce l'immagine di una programmazione teatrale incentrata totalmente sull'opera comica. Cfr. MANSI MONTENEGRO, *Il teatro di S. Giusto a Lecce*, pp. 174-175.

<sup>53</sup> Un'ulteriore *Passione* paisielliana, non registrata né dal RISM né da ROBINSON, si trova nell'Archivio Doria Pamphilij, oggetto, insieme al fondo Massimo, della citata ricerca di Pfeiffer. Si tratta di una partitura in due volumi (I-Rdp 26 A-B) e di un set (incompleto) di dieci particelle (I-Rdp 26 C-N). Cfr. C. ANNIBALDI, *L'Archivio musicale Doria Pamphilij: saggio sulla cultura aristocratica a Roma fra XVI e XIX secolo*, «Studi musicali», XI, 1, 1982, p. 106.

per quanto riguarda le grafie che redigono il manoscritto leccese, esse potrebbero essere ravvisate in quelle indicate dalla sigla 3/Q, per quel che concerne Adami, e dalla sigla I, per Cencetti.<sup>54</sup>

Proprio per quanto riguarda Cencetti, questa potrebbe essere la prima attestazione certa di un manoscritto del Tarantino stilato dalla famosa bottega romana: sebbene la scrittura dei copisti che vi lavorarono sembrerebbe individuabile nei tomi paisielliani appartenenti al succitato fondo Massimo,<sup>55</sup> non vi comparirebbe mai esplicitamente la sottoscrizione, il marchio commerciale in calce ai frontespizi.

Gli altri due esemplari del compositore conservati nella biblioteca Bernardini sono alle segnature Ms 328.5 e 328.15,<sup>56</sup> entrambi testimoni di un celebre duetto tratto dall'opera *Nina o sia la pazza per amore: Son io desto o pur deliro*. Anche in questo caso non compare alcun riferimento sulle carte, ma lo storico Pietro Palumbo (1839-1915) afferma che nel Teatro Nuovo l'opera effettivamente fu messa in scena, nel 1796: la notizia fornita dallo studioso è piuttosto generica e priva di date o di verifiche su documenti<sup>57</sup> – spesso egli si affida alla memorialistica – ma il rinvenimento di queste due fonti avvalorava l'ipotesi di una realizzazione autoctona. Inoltre, sul recto del primo foglio di uno dei due fascicoli compare una nota di possesso: «Pel Signor Don

Pietro Antonio Marangi». Questo nome è presente in altri cinque manoscritti<sup>58</sup> databili tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo: si tratta dunque di un collezionista, forse appartenente a una famiglia di notabili e possidenti, uno dei tanti, in Terra d'Otranto, che si erano avvicinati alla musica per diletto. Come già ricordato per i volumi della *Passione paisielliana*, in mancanza di un registro di ingresso e visti i procedimenti di formazione delle collezioni della Bernardini, non è possibile risalire in maniera efficace ai nomi dei precedenti possessori dei libri presenti nel fondo musicale, se non attraverso le annotazioni visibili sugli opuscoli stessi. Persino Sigismondo Castromediano nel 1869 donò alla biblioteca alcuni libretti, ma si trattava, appunto, di testi, non di fascicoli notati.<sup>59</sup> Vero è che gli strumenti bibliografici per esercitare le ricreazioni musicali erano, per lo più, serbati nelle cospicue raccolte private dei vari casati che a tali passatempi si dedicavano e gli inventari che davano conto del patrimonio di queste 'librerie', pur in alcuni casi redatti, non annoveravano di solito spartiti e partiture.<sup>60</sup> Solo sporadicamente – o grazie all'attenzione di musicologi e musicisti – tali beni sono confluiti in istituzioni pubbliche o si sono aperti alla fruizione collettiva, e si è potuto così

<sup>54</sup> Cfr. *Partitura* <<http://partitura.dhi-roma.it/copisti.html?lang=it>> (consultato il 28/02/2024).

<sup>55</sup> In I-Rmassimo, scribi di Cencetti avrebbero contribuito a stilare le partiture di: *L'amor contrastato* (RISM 858000160), *Dal finto il vero* (RISM 858000162), *La grotta di Trofonio* (RISM 858000178), *L'innocente fortunata* (RISM 858000171), *Il fanatico in berlina* (RISM 858000171), *La modista raggiartrice* (RISM 858000172), *Il Socrate immaginario* (RISM 858000177), *I zingari in fiera* (RISM 858000179).

<sup>56</sup> La cartella alla segnature I-LE Ms 328 contiene 42 opuscoli sciolti di musica manoscritta, vocale e strumentale.

<sup>57</sup> *Nina o sia la pazza per amore* fu «rappresentata appena cinque anni dopo dacché era stata data nell'elegante teatrino della Corte e Belvedere presso Napoli. Essa creò per cinque sere, nella buona popolazione di Lecce, molte rivalità e tra le dame parecchi svenimenti». Cfr. PIETRO PALUMBO, *Lecce vecchia*, con premessa, aggiunte e note a c. di Pier Fausto Palumbo Lecce, Centro di Studi Salentini, 1975, p. 93.

<sup>58</sup> *Christus | A tre Voci | Del Sig. | N. N. | P.ñe Pietro Marangi* (Ms. 328.39); *Concerti | per | Settimana Santa | del Sig.r | D. | Giuseppe Aprile | P.ñe Pietro Marangi* (Ms. 328.32); *Cavatina | Quel Caro Sembante | Del Sig.r Antonio Capuzzi | P.ñe Sig.r D:n Pie:o Marangi* (Ms. 328.25); *P.ñe Pietro Marangi | La Zaira - Atto P.mo: O Il Trionfo della Relig:ne | Parte di Zaira* (Ms. 328.22).

<sup>59</sup> I-LE Ms 5: *Il martirio del Glorioso Santo Oronzio primo Vescovo, e cristiano di Lecce e La Malvagità depressa, o sia I Consigli disperati rimasti delusi*, entrambi manoscritti e con la nota tipografica fittizia «all'Impresa del silenzio», rispettivamente datati 1781 e 1785. Cfr. BRINDISINO, *Il Salento e la musica*, pp. 109-110 e ANTONIO DELL'OLIO, *Geografia e storia dell'oratorio musicale in Puglia nel XVII e XVIII secolo: tra celebrazione e "spiritual ricreazione"*, «Studi Musicali», n.s. v, 2, 2014, pp. 405-440.

<sup>60</sup> Cfr. DONATO VALLI, *Contributo a un inventario del patrimonio-libro in Provincia di Lecce*, «Contributi. Rivista trimestrale», II, 1983, 3, pp. 35-58; GIANCARLO VALLONE, *Biblioteche salentine tra Sei e Settecento, in Il Barocco a Lecce e nel Salento*, Roma, De Luca 1995, pp. 395-398; FABIO D'ASTORE, *Le biblioteche private nel Salento e la biblioteca di Sigismondo Castromediano*, in *Archivi e biblioteche: la formazione professionale e le prospettive della ricerca in Puglia*, Lecce, Milella, 2005, pp. 67-77.

procedere al loro censimento e/o all'identificazione della loro provenienza.<sup>61</sup>

Per i brani tratti da opere paiSELLIANE custoditi nella Bernardini e in genere per la musica vocale che non può essere ricondotta alle produzioni per il teatro Nuovo leccese è lecito ipotizzare che dovesse trattarsi di collezioni di aristocratici dilettanti che – come sostenuto da Henry Swinburne nel suo resoconto odepórico – erano «good performers and proud of exhibiting their skills on solemn festivals».<sup>62</sup> Questa tendenza dei nobili salentini è chiaramente manifesta nelle cronache dell'epoca: il *Ragguaglio del faustissimo avvenimento della maestà del re Ferdinando IV nella città di Lecce*<sup>63</sup> delinea puntualmente tutti gli «appartamenti» coreutici e musicali che si svolsero dal 22 aprile al 7 maggio 1797 in occasione del *tour* nelle province pugliesi compiuto dai sovrani napoletani, poco prima del matrimonio che si sarebbe di lì a poco celebrato a Foggia, tra il delfino Francesco di Borbone e la principessa Maria Clementina d'Asburgo-Lorena. Nella dettagliata descrizione contenuta nel volumetto si fanno i nomi di patrizi (Giovanni Battista Paladini, Vincenza Palmieri, Rosa Tironi, Vincenza Conti, il barone Cicala, il cavaliere Balsamo) che interpretano «sceltissima musica vocale»: arie e duetti

di Cimarosa e Paisiello – che talvolta si specifica siano tratti dal *Matrimonio segreto* o da *Nina, ossia la pazza per amore* – ma anche repertorio che, al contrario, si sfilava completamente dal genere del dramma giocoso. Sono espressamente citati i titoli *Ines de Castro*<sup>64</sup> di Francesco Bianchi, *Saulle*<sup>65</sup> di Giuseppe Andreozzi e *Il Trionfo di Camilla*<sup>66</sup> di Pietro Alessandro Guglielmi, opere e azioni tragiche da cui sono desunti alcuni brani che ugualmente vengono cantati, con soddisfazione generale, al cospetto del re.

La corrispondenza di molti degli autori menzionati in queste testimonianze diaristiche con quelli presenti nei manoscritti musicali della biblioteca Bernardini è significativa di un gusto più maturo del pubblico e dei dilettanti leccesi, che, anche se non abbandonano ancora la leggerezza delle commedie per musica, ormai si avvicinano sempre più spesso alla nuova esperienza drammaturgica del teatro di fine secolo che, con le sue tinte più nette e la sua dimensione corale, ben rispecchia i rivolgimenti sociali e politici che si stavano verificando ed estendendo anche nelle propaggini più meridionali del Regno di Napoli.

<sup>61</sup> Sulle collezioni musicali private di Ettore Vernole a Gallipoli, degli Arditi di Castelvetere a Presicce, dei Tafuri di Nardò e dei Romano di Lecce, cfr. LUISA COSÌ, *Giardini stellati e cieli fioriti. Tradizione sacra e produzione musicale a Gallipoli dal XVI al XIX secolo*, Lecce, Conte, 1993, pp. 159-167; ANTONIO DELL'OLIO, *Drammi sacri e oratori musicali in Puglia nei secoli XVII e XVIII*, Galatina, Congedo, 2013; LUISA COSÌ, *La musica a Nardò nell'epoca moderna*, in *Cum gaudio e festa, cum leticia e canti. Musica profana a Nardò tra XV e XVII secolo*, a c. di Francesco Libetta, Lecce, Congedo, 2004, pp. 71-165: 88, 90; GIUSEPPE GABRIELI, *I MSS Tafuri della biblioteca Provinciale di Avellino*, «Iapigia» 1, 1930, pp. 473-485; SARAH M. IACONO, *Una raccolta di cantate di Alessandro Scarlatti*, «Fonti musicali italiane», XI, 2006, pp. 81-118; FRANCESCO LIBETTA, *La biblioteca musicale della famiglia Romano*, «L'Idomeneo», 1, 1998, pp. 391-396.

<sup>62</sup> HENRY SWINBURNE, *Travels in the Two Sicilies in the Years 1777, 1778, 1779 and 1780*, London, Nichols, 1790, vol. II, p. 288.

<sup>63</sup> Cfr. I-LE SAL XXXII G 241: *Ragguaglio del faustissimo avvenimento della maestà del re Ferdinando IV (D.G.) nella città di Lecce, ed indi dell'augustissima nostra sovrana Maria Carolina d'Austria, e del real principe ereditario delle Due Sicilie*, Lecce, nella pubblica stamperia di Vincenzo Marino, e fratelli, 1797.

<sup>64</sup> Libretto di Luigi De Sanctis; prima rappresentazione: Napoli, San Carlo, 1794. Cfr. SARTORI, n. 13081.

<sup>65</sup> Libretto di Francesco Salfi; prima rappresentazione: Napoli, Teatro del Fondo, quaresima 1794. Cfr. SARTORI, n. 21059.

<sup>66</sup> Basato sull'antecedente bibliografico del libretto di Silvio Stampiglia; prima rappresentazione: Napoli, San Carlo, 1795. Cfr. SARTORI, n. 23944.

