



Poliorama

Rivista annuale di musicologia / anno I / 2024





Le pubblicazioni e le attività scientifiche e culturali della Fondazione Pietà dei Turchini sono sostenute dal Ministero della Cultura

Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali (ex Art. 1 Legge 17/10/1996 n. 534) e dalla Regione Campania (ex Art. 7 L.R. n. 7/2003)

Poliorama

Rivista annuale di musicologia / anno I / 2024

Presidente Centro di Musica Antica *Mariafederica Castaldo*

Direttore Responsabile *Paola De Simone*

Direttore Scientifico *Paologiovanni Maione*

Comitato Scientifico *Luca Aversano, Paola Besutti,*

Daniel Brandenburg, Rosa Cafiero, Michele Calella,

Francesc Cortès, Anthony DelDonna, Paolo Fabbri,

Cesare Fertoni, Federico Fornoni, Michele Girardi,

Lorenzo Mattei, Francesco Nocerino, Guido Olivieri,

José Rodríguez, Angela Romagnoli, Emilio Sala, Francesca Seller,

Paolo Sullo, Gerardo Tocchini, Lucio Tufano, Patrizia Veroli

Redazione Scientifica *Sara Amoresano, Lorenzo Corrado*

Progetto grafico e impaginazione *Matilde Lepore*

Stampa *Leonardo srl*

Via Udalrico Masoni 86

80141 Napoli (NA)

Editore *Turchini Edizioni*

Via Santa Caterina da Siena, 38 – 80132 Napoli

www.poliorama.turchini.it

info@turchini.it



Associazione Mezzogiorno Musicale

mezzogiornomusicale@gmail.com

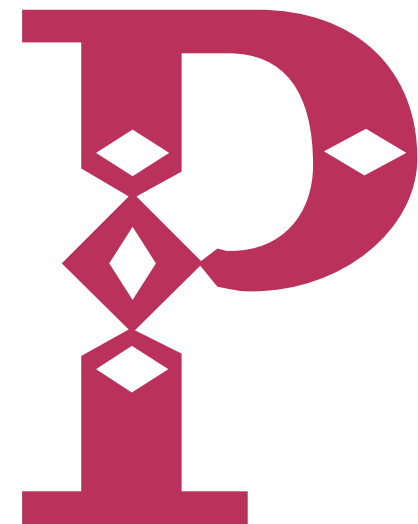


Registrazione presso il Tribunale di Napoli n. 17 del 28 aprile 2022

Data di pubblicazione Novembre 2024

Pubblicazione online ISSN 3035-2185

Pubblicazione cartacea ISSN 3035-2231



Indice

- x Scheda di lettura del dipinto di Domenico Battaglia
Prima della processione
- xiv Introduzione
- xvi Editoriale
-
- 22 Gaetano De Angelis: 19th-Century *primo mimo*
at the teatro San Carlo and ballet bibliophile
Madison U. Sowell
-
- 68 'Istantanee' di vita musicale nella Napoli dell'Ottocento:
il Conservatorio di musica di "San Pietro a Majella"
nella stampa periodica illustrata
Tiziana Grande, Rosa Perrotta
-
- 94 Politica, poesia e musica in tre donne del Risorgimento:
Giuseppina Guacci Nobile, Laura Beatrice Oliva Mancini,
Irene Ricciardi Capecelatro
Loredana Palma
-
- 120 Il teatro in salotto: le parafrasi operistiche per trio
di Vincenzo De Meglio
Anna Rosaria Valanzuolo
-
- 148 Ricordi-Alfano: cinquant'anni di lettere
Chiara Pastorino



Prima della processione dipinto di Domenico Battaglia Napoli, Gallerie d'Italia

Nato a Napoli nel 1842, Domenico Battaglia si forma al seguito di Filippo Palizzi e delle sue teorie sul realismo nell'arte. Da Palizzi apprende l'amore per la natura, che lo induce inizialmente a dipingere dal vero scene campestri e animali. In seguito, la scoperta delle meravigliose chiese partenopee, con l'intimità della vita monastica, lo porta a rivelare la sua vocazione. Battaglia divenne, infatti, un virtuosistico pittore d'interni di questi luoghi sacri, preferendo cori e sagrestie, dove molta considerazione era data agli intagli lignei. Notato sempre dalla critica, fu presente nelle numerose esposizioni della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli fin dal suo esordio (1862). Alla quinta mostra del 1867-68 attirò l'attenzione del re Vittorio Emanuele II, che volle il suo *Interno della chiesa di San Severino* per le raccolte di Capodimonte, mentre nella successiva del 1869 il Principe di Piemonte acquistò l'*Interno di San Martino*. «La sua predilezione è per gli interni delle chiese napoletane popolate di figure», scriveva il pittore e critico Enrico Giannelli nel suo volume del 1916, una scelta tematica e iconografica che l'artista non avrebbe più abbandonato. Intradatosi nella tradizione solcata nella prima metà del secolo da pittori 'internisti', come Frans Vervloet o Giacinto Gigante, Battaglia ritrasse con una maniera del tutto personale l'intimità della vita monastica e quella di sacerdoti, chierichetti ma anche della gente comune, combinandola con i meravigliosi interni delle chiese antiche: una combinazione che divenne la sua peculiare cifra, tanto da essere premiato alla Mostra Nazionale di Parma del 1870, dove aveva presentato *Il coro di San Martino in Napoli*, e all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, quando il suo *Coro di San Severino*, aggiudicandosi la medaglia di bronzo, fu acquistato dall'imperatore Francesco Giuseppe.

L'attenzione agli interni di chiesa con la vita dei suoi personaggi divenne quindi un preciso filone tematico del realismo partenopeo, un

indirizzo condiviso con altri artisti sui quali primeggia Gioacchino Toma, professore al Real Istituto di Belle Arti. Sarà proprio Toma, membro della giuria di accettazione delle opere, ad ammettere nel 1890 alla XXV-XXVI esposizione della Società Promotrice di Napoli il dipinto di Domenico Battaglia dal titolo *Prima della processione*. In questa mostra Battaglia esponeva altri due oli: *Pergolesi nel convento dei Francescani a Pozzuoli fa sentire la prima prova dello Stabat Mater* e un *Paesaggio*. È il dipinto *Prima della processione* (così registrato nel catalogo dell'esposizione) che, acquistato dalla Società e inserito in una lotteria a chiusura della mostra, toccò in sorte al Banco di Napoli, entrando così nelle sue raccolte.

L'opera rivela tutta la bravura del pittore, particolarmente portata per la grande dimensione. La scena, ricca di dettagli, si svolge nella Sagrestia cinquecentesca della basilica della Santissima Annunziata Maggiore in via Annunziata a Napoli. La chiesa, ricostruita in seguito all'incendio del 1757, per volere dei governatori e con il supporto del popolo e di re Carlo di Borbone, assunse le forme classiche volute da Luigi Vanvitelli e da suo figlio Carlo. La Sagrestia, un'aula rettangolare con volta a padiglione che termina con un vano coperto da un cupolino, era il luogo deputato all'elezione dei governatori della Santa Casa. Nel dipinto si scorgono i magnifici armadi lignei di fine Cinquecento, intagliati e scolpiti in noce su fondo lumeggiato in oro, riproducenti figure del *Nuovo Testamento* e di *Profeti*, realizzati da Gerolamo D'Auria, Salvatore Caccavello e Nunzio Ferraro. Battaglia riproduce con attenzione filologica i primi due pannelli a destra della porta d'ingresso, intervallati dalla figura di *Profeta* scolpita in nicchia, e i sette che si susseguono nel lato di sinistra, anche in questo caso con l'alternanza delle due figure stanti nelle nicchie. In basso, il suo pennello, con grande virtuosismo plastico, riesce a restituire i raffinati sportelli degli armadi lignei decorati a grottesche rinascimentali, con girari di foglie d'acanto, motivi fitomorfi, trionfi di frutta e mascheroni (una tipologia decorativa cui si raccorderà la cornice di gusto neo-rinascimentale in cui è incastonato il dipinto). Alle pareti s'intravedono gli affreschi di Belisario Corenzio, eseguiti tra il 1605 e il 1607, raffiguranti *Storie del Vecchio Testamento*, separati da erme e frammezzati da cornici mistilinee in stucco di Giovan Pietro Bigonia e Giovan Antonio Mellone, stucchi che si ripetono nella volta suddividendo le varie scene in comparti geometrici. Unico dubbio riguarda il pavimento ligneo: oggi è visibile una bella maiolica decorata e invetriata,

mentre nel dipinto di Battaglia, che, come abbiamo visto, si dimostra assolutamente fedele alla rappresentazione del vero, appare ricoperto con doghe in legno, cosa che ci fa presumere che al tempo fosse appunto così.

All'ingresso della Sagrestia, che dà sulla splendida Cappella Carafa sopravvissuta all'incendio settecentesco (assieme alla Cappella del Tesoro, il terzo vaso superstite), si dispongono tre gruppetti separati di figure: a sinistra, cinque fanciulle con il canonico che le guida nella prova di canto e nove musicisti; a destra, due sacerdoti, il primo dei quali è intento alla vestizione con i paramenti sacri; nel fondo, all'al di là dell'uscio su cui sosta un altro componente della banda musicale, s'intravedono altre fanciulle e qualche giovane, anticipati da un chierichetto.

Il gruppo di musicisti, che a breve accompagnerà la processione, è impegnato nelle prove di accompagnamento al canto delle nove giovani fanciulle sotto la direzione attenta del prete. Suonano tutti strumenti a fiato, clarinetti, trombe e un flicorno baritono o bombardino, che spicca tra le mani del musicista in piedi nell'angolo della parete lignea, accanto al labaro processionale. Le fanciulle di diversa età, vestite di bianco come giovani spose, portano al collo, sostenuto da un vistoso nastro azzurro, un grosso medaglione, quale simbolo della loro condizione di 'esposte'. Si tratterebbe infatti delle neonate, oramai adolescenti, affidate alla nota 'ruota degli esposti', dove per secoli i bimbi, che le giovani madri non potevano tenere, venivano depositi e lasciati alle cure della Santa Casa. Il brefotrofo, esistente sin dal secolo XIV, chiuse il 27 giugno 1875, come recita la data incisa sulla pietra che occlude la buca che sulla strada corrisponde alla ruota. I bambini abbandonati erano solitamente accompagnati da medagliette o immagini votive (gli 'abbetielli') della Madonna o altri simboli, come quello dell'*Agnus Dei*, affinché la Vergine o gli altri santi invocati li proteggessero, oltre alle 'cartule' nelle quali si indicavano il nome, la data di nascita, l'eventuale battesimo, o qualche altro elemento identificativo (a volte il nome della madre) per un possibile riconoscimento nella speranza di un futuro ricongiungimento. L'esposto più celebre è lo scultore Vincenzo Gemito, che al momento dell'abbandono nella ruota, il 17 luglio 1852, aveva come segno distintivo un cerchietto d'oro al lobo destro.

Tra le 'figlie della Madonna', quelle che non venivano adottate da piccole o ricongiunte con le loro madri naturali proseguivano la loro

vita nella Reale Santa Casa, adoprando nel lavoro, accudendo i nuovi arrivi nel brefotrofo o prendendo i voti. Durante, però, specifiche funzioni si ripeteva il rito del fazzoletto: le 'probe', cioè le vergini in età da marito, gettavano un fazzoletto che, se raccolto, offriva loro la possibilità di maritarsi. Tuttavia, accettando di sposare l'uomo che raccoglieva il fazzoletto, andavano spesso incontro a un destino peggiore, come schiave di mariti violenti o delle loro famiglie. Poiché presentate come spose adorne di gioielli, possiamo ipotizzare che le fanciulle del dipinto siano proprio quelle adolescenti pronte al 'rito del fazzoletto'. In merito alla possibile data in cui cadeva la processione, sembra più che plausibile supporre il 25 marzo, giorno della festa dell'Annunziata, cui alluderebbe l'immagine parzialmente riconoscibile nell'unico medaglione presente di faccia nella composizione (quello della seconda ragazza da sinistra).

La perizia tecnica e coloristica di Battaglia riesce a raccontare un episodio minimo di vita quotidiana, così come richiedeva il realismo paliziano. Le sue scelte tecniche lo portano verso l'utilizzo di una luce plastica e un fiamminghismo della visione che si fa nitida, materica e preziosa, puntinata qua e là di tocchi di luce che rialzano i veli merlettati, le pieghe degli abiti, gli orecchini e tutti quei dettagli che avevano necessità di staccarsi dal fondo, al contrario dell'amico Toma, che stemperava la luce in un diffuso, omogeneo abbassamento di tono, creando nei suoi racconti atmosfere soffuse e intime.

La presenza di Domenico Battaglia si registra in Promotrice fino al 1917. La data di morte ancora non è chiara, da ritenere comunque dopo il 1921, anno in cui l'artista prese parte alla Biennale d'Arte di Napoli con il dipinto *Scena monastica*.

Isabella Valente

Introduzione

Lo slancio ed entusiasmo con cui inauguriamo la rivista *Poliorama Musicale* si accompagna ad un sentimento di grande responsabilità dovuto alla consapevolezza di raccogliere il testimone della sua storica antecedente versione ottocentesca, sulle cui pagine si dava riscontro, con un approccio e sguardo 'contemporanei', dello straordinario fermento culturale che animava Napoli nel XIX secolo.

La creazione di una rivista è un passo inedito per la casa editrice della Fondazione Pietà de' Turchini, che conta ormai più di venti anni di militanza nel mondo della musicologia internazionale. Un passo che si è fatto spedito, grazie alla ostinata volontà di due giovani e motivatissimi musicologi come Sara Amoresano e Lorenzo Corrado, e sicuro sotto la vigile attenzione scientifica di un 'Maestro' come Paologiovanni Maione con cui condividiamo le avventure musicali e scientifiche della Fondazione fin dalla nascita.

Poliorama ebbe un impatto sulla scena musicale e culturale napoletana ed italiana contribuendo alla diffusione della cultura musicale e alla formazione di un gusto per un ascolto informato e consapevole.

Un proposito che le Edizioni Turchini perseverano con determinazione, favorendo l'incontro e la convergenza, nonché il dibattito costruttivo, tra esperti di discipline e saperi diversi, ma tutti con la bussola orientata su Napoli come centro propulsivo e fenomenale di assoluta unicità nella geografia dei luoghi più creativi e produttivi del mondo, sotto il profilo musicale e culturale.

Nuovo è anche l'orizzonte cronologico a cui rivolge la sua attenzione scientifica la Pietà de' Turchini, nella convinzione che l'Ottocento napoletano sia un tempo la cui complessità è stata sottovalutata e di cui si è raccontato spesso uniformandone i colori e soprattutto i contrasti, dovuti alla combinazione tra la stupefacente eredità della grande stagione barocca e le istanze rivoluzionarie ed incredibilmente innovative di un'epoca connotata da enormi cambiamenti e trasformazioni politiche, sociali, scientifiche e culturali. La scelta del digitale risponde alla intenzione di offrire la possibilità di accedere ai contenuti che la rivista proporrà ai lettori, in maniera immediata e globale, favorendo la diffusione e la circolazione più ampia possibile di saperi e informazioni.

Questo primo numero rappresenta dunque solo l'inizio di un viaggio, che ci auguriamo lungo e fecondo, alimentato da contributi e temi frutto del lavoro appassionato di studiosi e ricercatori provenienti da discipline diverse e da contesti geografici distanti e garantiti nella loro attendibilità scientifica da un autorevole comitato scientifico, cui rivolgiamo il nostro pensiero più grato.

Un tributo speciale va naturalmente ai redattori della rivista, ma an-

che a tutto lo staff della Fondazione Pietà de' Turchini, Giuliana Carbone in primis, a Matilde Lepore per la realizzazione grafica, a Isabella Valente per aver accolto l'invito ad accompagnare i numeri della rivista con un'opera in copertina di cui offre una sapiente descrizione. Un ringraziamento va, naturalmente, anche agli Enti che con il loro supporto concreto ed indispensabile rendono possibili i nostri sforzi, a cominciare dal MIC (nella cui famiglia degli Istituti Culturali su base triennale abbiamo fatto il nostro ingresso dal 2022); alla Regione Campania che accoglie i nostri progetti con assidua continuità; ai lettori e agli studiosi, nel mondo intero che seguono i nostri progetti con animo pieno di curiosità e interesse, stimolandoci a nuove ricerche e alimentando la nostra passione per la storia musicale di Napoli.

Edizioni Turchini si impegna al suo massimo perché la grande eredità musicale di Napoli trovi voci autorevoli e sempre aggiornate, pronte a rimodulare, sulla base di ricerche sempre *in progress*, fonti inedite per una disamina e restituzione della storia nella sua più articolata complessità.

Poliorama Musicale è anche un luogo che si offre come opportunità per dei giovani musicologi di portare all'attenzione di studiosi e lettori i risultati delle proprie ricerche, favorendo il dialogo intergenerazionale oltre le barriere, a volte insormontabili, delle gerarchie accademiche.

Con una strategia che include la collaborazione con esperti, l'utilizzo di tecnologie digitali e una puntuale diffusione, la rivista si propone di diventare un punto di riferimento nel campo della ricerca musicologica e un importante veicolo per la valorizzazione del patrimonio musicale del XIX secolo, gettando un ponte tra passato e presente capace di ispirare, educare, appassionare e mantenere viva la tradizione musicale napoletana.

Vi invitiamo a esplorare le pagine di questo primo numero e a unirvi a noi in questo affascinante viaggio nel cuore della musica dell'Ottocento a Napoli.

Buona lettura!

Federica Castaldo

Corale è il breve scritto introduttivo a quest'impresa editoriale nata in seno a un gruppo eterogeneo per anagrafe e formazione, a dimostrazione del comune intento di promuovere un 'luogo' dove far convergere saperi e curiosità finalizzati alla inesauribile 'lettura' di fenomeni spettacolari che tanta parte hanno avuto nel divenire della storia meridionale.

Un percorso che intende porre al centro, quale fulcro catalizzatore, il secolo più minato da luoghi comuni e reticenze qual è l'Ottocento che tra corti circuiti, smottamenti e 'facili' annunci di decadenze è vessato da più parti: non sono che strenui argomenti destabilizzanti apportatori di svogliate considerazioni. Il trionfo 'napoletano' dei grandi esponenti 'forastieri' del melodramma opprime le molteplici realtà performative e culturali che permisero il fiorire dei grandi astri obliando, tra l'altro, quei percorsi virtuosi di scrittura, tra sperimentalismi arditi e arguti ripensamenti, capaci di 'giustificare' i sorprendenti orditi dei grandi operisti, o di quelli che la storia vuole grandi per una serie di favorevoli coincidenze. Non si dimentichi che nel parnaso dei sommi compositori Rossini pose accanto a Bellini, Donizetti e Verdi – era ovviamente sottintesa la sua 'partecipazione' anzi la sua supremazia –, Saverio Mercadante, vittima di un'ingiustificata dimenticanza se dobbiamo dar peso all'autorevole giudizio del sublime pesarese.

Dunque la rischiosa missione intrapresa volge a sondare inediti circuiti per ridisegnare nuove mappe, intricate al punto giusto, per avere contezza di un paesaggio articolato e 'insidioso' da inserire in un ampio contesto. L'immagine della città potrà così stupire per il ricco portato di stimoli e idee sempre in dialogo con le più progredite istanze culturali internazionali. Le telluriche vicende politiche, le cui ricadute sulla 'scrittura' di un'identità sono tutt'ora sotto i nostri occhi, minano una equanime lettura contraffacendo un capitolo culturale degno di attenzione, la 'resurrezione' del mondo delle arti meridionali nel secolo 'romantico', da più parti invocato e caldeggiato, ancora stenta ad affermarsi per l'acquisito pressapochismo con il quale si guarda alla terra degli 'sconfitti'.

A riscoprire questo segmento temporale, con tutti i possibili agganci alle 'storie' che lo hanno preceduto e a quelle a cui ha fatto da battistrada, ancora una volta saranno le tante discipline capaci di lumeggiare l'intricato sistema; la pluralità di competenze serve a far rete e a mostrare l'incessante dialogo che rende possibile qualsiasi fenomeno.

Abbagliante nel panorama scientifico resta l'esperienza raccolta da Franco Carmelo Greco nei suoi pionieristici lavori *La pittura napoletana dell'Ottocento* (Napoli, 1993) e *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento* (Napoli, 1995). La premura del grande maestro è stata quella di accogliere intorno all'Ottocento partenopeo una serie di studiosi capaci di sondare le insidiose strade delle arti in un frangente così denso di stimolanti idee tutte da esaminare con la dovuta attenzione.

L'evocativo titolo di *Poliorama Musicale* crea un immaginario ponte con quel frenetico universo che vide uno stuolo di accreditati uomini di cultura mostrare il 'rango' di una città 'in disgrazia' ma non per questo inerme e dolente. L'esperienza del *Poliorama Pittresco*, fondato da Filippo Cirelli nel 1836, ravviva l'intento del «molto vedere», insito nell'etimologia della parola 'eletta', che è vessillo di questo *pericolosissimo* viaggio che ancora una volta vede la Fondazione Pietà de' Turchini quale tenace nocchiere capace di indicare la traiettoria. È la vocazione di questa storica realtà cittadina dove convergono tutti coloro che *amano* la propria identità in una prospettiva tesa alla valorizzazione in termini mai asfittici e sempre protesi verso una interdisciplinarietà capace di produrre cose sorprendenti e dal respiro internazionale.

La rivista in maniera 'provocatoria' si apre con un testo di Madison U. Sowell dedicato all'arte tersicorea, probabilmente quella più trascurata sebbene un impulso non indifferente fu dato proprio a Napoli in occasione del convegno *Danza e ballo a Napoli: un dialogo con l'Europa* (1806-1861) tenutosi nel 2017 i cui studi sono poi confluiti in un volume della Turchini Edizioni, con un articolato affresco sul balletto che scaturisce dalla disamina della collezione dei figurini di scena custodita presso il Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli.

Ancora alle fonti iconografiche è ispirato lo scritto di Tiziana Grande e Rosa Perrotta che passano in rassegna le illustrazioni dei periodici ottocenteschi, concentrandosi sul ruolo della caricatura non solo come strumento di satira attuata attraverso la deformazione ma anche come cartina di tornasole del successo dei personaggi illustri nell'ambiente musicale del tempo.

Sono sempre i periodici napoletani ad offrire poi informazioni su tre poetesse a lungo dimenticate che hanno animato i salotti culturali della Napoli pre-unitaria, ricoprendo un ruolo determinante nella diffusione delle idee patriottiche e risorgimentali. Giuseppina Guacci Nobile, Laura Beatrice Oliva Mancini e Irene Ricciardi Capecelatro

sono al centro dell'intervento di Loredana Palma che si sofferma sulla produzione poetica messa in musica da famosi compositori del tempo su cui la critica si è poco soffermata. Irene, in particolare, fa della poesia per musica una professione, firmando libretti d'opera e i testi degli album musicali del marito compositore.

Con il saggio di Anna Rosaria Valanzuolo si approda nell'ambito della musica strumentale con i trii di Vincenzo De Meglio per violino, violoncello e pianoforte. L'autrice analizza il complesso *iter* compositivo attraverso cui il musicista rielabora, con chiare influenze derivate dalle recenti esperienze musicali straniere, i temi d'opera più noti al grande pubblico. De Meglio dà vita così a composizioni che, inserendosi a pieno titolo nei contesti della musica da salotto, si distaccano dagli originali e si sviluppano in una loro autonoma e definita struttura formale.

Chiude questo numero della rivista il saggio di Chiara Pastorino che propone un'attenta rilettura della corrispondenza fra il compositore Franco Alfano e la casa editrice Ricordi, ridefinendo la cronologia di alcuni eventi legati alla vita e all'attività del musicista. Contribuiscono ad arricchire la documentazione su Alfano una serie di lettere inedite e partiture autografe, raccolte dalla studiosa nel corso della sua indagine e che vengono in questa sede pubblicate per la prima volta.

Paologiovanni Maione

Sara Amoresano

Lorenzo Corrado

Gaetano De Angelis: 19th-Century *primo mimo* at the teatro San Carlo and ballet bibliophile

Madison U. Sowell

> Fig. 1. Filippo Del Buono's costume design for Gaetano De Angelis as Bellial; *Figurino* No. 8 prepared for Giovanni Briol's *Minanda* ossia *La Figlia dell'Inferno*, Teatro di San Carlo, 26 January 1864.

Dallo *screening* in chiave coreutica del ricco materiale documentale presente nella Collezione dei figurini teatrali Carlo Guillaume, conservata a Napoli nella Sala Sigismondo della biblioteca del Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella", è possibile rintracciare molteplici quanto fondamentali elementi storico-analitici per la storia del ballo ottocentesco sulle Reali scene partenopee dei Teatri di San Carlo e del Fondo.¹

The *figurini* (costume sketches) housed in the library of Naples' Conservatory of Music "San Pietro a Majella" number 8258 separate pieces, of which 5370 are devoted to dance that was performed at some point over a forty-year period stretching from 1831 to 1871.³ While costume designs for a variety of *primi ballerini* and *prime ballerine* constitute part of this incredibly rich treasure-trove of images, the collection also includes costume sketches for scores of humble *corifei* – members of the *corpo di ballo* whose names were not included in Neapolitan ballet *libretti* for much of the *Ottocento*.⁴ Intriguingly, approximately one hundred of these dance-related images depict costumes designed specifically for the now-forgotten mime Gaetano De Angelis, one of the longest-serving *mimi* in the history of Neapolitan theatrical dance. In a short article such as this, it is impossible to address every *ballo* in which De Angelis appeared. Thus, I have chosen to present a representative sampling that gives insight into the overall shape of his career and indicates the kind of roles he was assigned. This information will be divided by decades to underscore the impressive length of his performing career. For a more complete listing of ballets in which he appeared, see the list of *figurini* (costume designs) that feature him in the Appendix, which is similarly organized chronologically and by decades.

As will be documented hereafter, Gaetano's relationship with the nineteenth-century *Reali Teatri* began as a pre-teen student in the *Scuola di Ballo* as early as 1830 and extended until at least 1889. The



name «Signor De Angelis» also figures in scores of ballet *libretti* (scenarios) as a performer of principal (i.e., named) roles; nevertheless, his name is invariably absent from citations of the *primi ballerini* listed in these same *libretti* in the section entitled *Ballabili*, which featured character dances and *pas de deux*. There we find instead such well-known couples as Paolo Samengo and his wife Amalia Brugnoli, Giovanni Briol and his spouse Luigia Colombon, Alessandro Fuchs and his partner Luisa Taglioni-Fuchs, Francesco and Adélaïde Merante, or visiting artists whose names were certain to command large audiences, such as Fanny Elssler. Even though De Angelis's fame was not on par with that of these *ballerini*, a contextualized study of

his career as a mime may illuminate our understanding of the Neapolitan *ballo*, particularly in the areas of gender balance, casting patterns, and the importance of the royal onomastic tradition under the Bourbon monarchy.⁵ Wedding visual information from the Carlo Guillaume Collection to primary sources such as *libretti*, archival documents and newspaper accounts allows us to track De Angelis's rise within the company, highlights little-known facts about the history of the company's school, and suggests that, in addition to being a collector of *libretti*, the mime may have actually published several himself. The final years of De Angelis's career coincided with the waning role of mime within the European repertory as ballets moved in the direction of increased cast size and dazzling spectacle, which shift will also be addressed.

Costume designs such as those in the Carlo Guillaume Collection were intended to convey information about

the performers' attires – from color, style, and fabric to supporting props, such as canes, scepters, wigs, beards, hats, shoes, and so on. Facial features, however, tended to be generic rather than strictly faithful to a given performer's actual likeness. Thus, despite scores of *figurini* ostensibly featuring Gaetano De Angelis, his actual likeness is shrouded in mystery and likely will remain so until a carte-de-visite photograph of him is identified. Nevertheless, his *persona* and suggestions regarding his personality are manifested in archival documents that demonstrate an unwavering commitment to his chosen profession. In this regard, a particularly telling episode, dating from 1861 and revealing a high degree of self-confidence, transpired not within the context of the San Carlo's ballet company but in relation to its *Scuola di Ballo*. So first, I shall present a succinct story of the school's organization and then a much more extended history of one of its most-accomplished students.



Fig. 2. Filippo Del Buono, costume sketch for Gaetano De Angelis in his character as Opera Stage Manager; *Figurino* No. 12 for *L'Avaro*, Teatro di San Carlo, 9 April 1837. This costume – including long pants, lengthy frock coat, walking shoes, cane, and top hat – underscores that the performer was a mime rather than a *ballerino* in ballet slippers.

* Founded officially in 1812 during the short French reign of Joachim Murat as king of the Two Sicilies, the *Reale Scuola di Ballo* (known today as *La Scuola di Ballo del Teatro di San Carlo*) takes understandable pride in being the first of its kind in Italy and one of the oldest in Europe. (The ballet school at Milan's La Scala was founded in 1813, a year later).⁶ To accomplish its original mandate to produce superior dancers for the city's royal theaters (i.e., the Teatro del Fondo and the San Carlo), the Neapolitan school was to be divided, as initially proposed on 28 October 1811, into two schools or levels:⁷ a *scuola generale o primitiva* (general school for beginners), entrusted to the French-trained dancer and choreographer Pierre Hus (1766-1833),⁸ and a *scuola particolare o di perfezionamento* (an advanced school for the perfection of ballet and pantomime), under the direction of the Frenchman Louis Henry (1784-1836), who had already been operating a *corso di perfezionamento* out of his own lodging since 1 June 1811.⁹ When the school was formally organized in early 1812, the second (advanced) school was subdivided into two sections, with one assigned to Louis Henry and the other given to Salvatore Taglioni (1789-1868), who was already serving as *primo ballerino* and *primo pantomimo* at the San Carlo.¹⁰ Thirteen years later, in 1825, a separate school for training in *la mimica* (pantomime) was added and initially assigned to the aged choreographer Gaetano Gioja (1768-1826), who died the following year. The composite *Scuola di Ballo* flourished for several years until it was closed, for reasons that are not entirely clear, by order of Ferdinand II on 3 March 1840. It did not reopen until two decades later, during the era of Italian unification when control of Naples passed from the Bourbons to the king of Piedmont-Sardinia. Following a decree of 18 October 1860, the school was formally reorganized on 17 April 1861.¹¹

Upon the reopening of the school, its courses were supervised by Paolo Samengo (1797-1863) and Salvatore Taglioni, who although retired as a choreographer continued to teach classes. What has been overlooked until now is that when the *Scuola di Ballo* was scheduled for reopening in the spring of 1861, Gaetano De Angelis, *primo mimo* of the Royal Theaters in Naples, applied to (re)establish a separate school specifically for mime and offered his services as its director. His petition, dated 30 April 1861, was addressed to his Excellency, the Minister of Public Education in Naples (*Il Ministro della Pubblica Istruzione di Napoli*). In the request De Angelis cited the



Fig. 3. Felice Cerrone, costume design for Gaetano De Angelis as the Spanish knight Don Diego Garcia de Paredes; *Figurino* No. 4 for Salvatore Taglioni's *Ettore Fieramosca: Ballo storico diviso in prologo e cinque parti*, Teatro di San Carlo, 19 August 1837.

existence of distinct schools of mime in Milan and Turin and his perceived need for focused training in the art of mime, which was deemed necessary for choreography of the period. The only additional expense, he argued, would be the maestro's salary. The proposal, which I have lightly edited for clarity, reads as follows:

Eccellenza,
Gaetano De Angelis, primo mimo dei Reali Teatri, espone quanto segue:
Dovendosi riaprire le scuole di ballo, egli fa conoscere a V[ostre] E[ccellenza] che parimente farebbe bisogno anche quella di mimica, come esiste in Milano e Torino, così gli allievi potranno riescire abili ancora in quest'arte, tanto necessaria alla coreografia.

Tale insegnamento altra spesa positiva non aumenterebbe, che la sola paga del maestro.

Il suo accennato si propone di prendere un tale assunto, con la Speranza di fare onore alla scuola come a se stesso.

Egli tutto confida nella saviezza e bontà dell'E[ccellenza] V[ostre] ed attende un risultato.¹²

The response to his request will be provided hereafter. In addition, in the reflections that follow, I shall address three questions: (1) Who was Gaetano De Angelis, who to date has been overlooked in standard histories of Italian dance? (2) How was he prepared to serve as a teacher and lead the school of pantomime he was proposing? and (3) How was his career influenced by the changing role of mime in Italian ballets during the last decade of the Italian *Risorgimento* (1861-1871) and beyond?¹³

The earliest document regarding Gaetano De Angelis in Naples' *Archivio di Stato* dates from the spring of 1830 and refers to him as a student enrolled in the *Reali Scuole di Ballo*. In order to take an exam, he needed to purchase proper attire. A notation records that he was reimbursed six *Carlini* for shoes and socks: «per scarpe, e calze in occasione dell'esame delle dette Reali Scuole eseguite ne' giorni 29, e 30 April 1830».¹⁴ Payments to cover basic expenses point to the fact that most of the students in the ballet school, at least as initially founded, did not come from well-to-do families. In fact, one of the stated goals in the proposal for the original *Scuola di Ballo* was to recruit morally upright students (as certified by the police) from poorer families and to give these *allievi* the opportunity to create a career on stage and improve their financial lot. Gaetano's name appears twenty-second in a non-alphabetical list of 57 reimbursed students, 44 of whom were males and only 13 of whom were females. These numbers provide the first indication or predictor of how

male-dominated the cast lists would be in Neapolitan *balli* of the period. In addition, the much higher number of male students appears in sharp contrast to the situation at the Paris Opéra's Dance Conservatory, where female students dominated and where the *ballet-pantomime* for which French students were being trained was more likely to be a *ballet-féerie* or subsequently, in the 1840s, a *ballet fantastique* than anything resembling a Neapolitan male-oriented *ballo storico* or *ballo eroico* full of soldiers, warriors, and noblemen. Consequently, females dominated the Paris conservatory and the three quadrilles that formed the Opéra's *corps de ballet*.

The year 1830 appears to be when Gaetano first associated with the school, as a second document from 1863 records that he had been associated with the Teatro di San Carlo, either as a student or as a member of the ballet company, for 33 years (i.e., since 1830).¹⁵ Thirty-three years of service, at least for a mime, was by no means the most recorded: in 1863 Luigi Fazio was listed at 39 years of service, Francesco Esposito at 41 years, and Gaetano Monaco at 43 years. Although the year of Gaetano's birth is not known, students to be admitted to the school had to be between the ages of 7 and 12. Accordingly, someone who started the school in 1830 would have been born between 1818 and 1823. De Angelis continued to perform until at least 1889, which means his association with the San Carlo eventually covered 59 years, during which we have documented evidence of at least 52 years of performances (1837-1889). Such a lengthy record paralleled in many respects that of the better-known Aline Dorsé at the Paris Opéra, whose performances as a dancer and mime stretched from the early 1820s to the mid-1870s.¹⁶

How was Gaetano De Angelis prepared so that by 1861 he esteemed himself qualified to serve as the maestro of a school of pantomime? First, he was trained by the celebrated dancer, pantomime, teacher, and choreographer Salvatore Taglioni; second, he appeared in prominent mimed roles in a very large number of choreographed works by S. Taglioni and other notable choreographers, as detailed hereafter; third, he had experience teaching private lessons, in addition to his public performances; and fourth, he was an avid collector (and presumably a reader) of Neapolitan ballet *libretti* that included a host of mimed roles and historical plots.

The earliest records of De Angelis performing at the Teatro di San Carlo in named roles are found in images and a *libretto*, all dating from



Fig. 4. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as Quantecong, «genwio protettore di bambini»; *Figurino* No. 10 for Giovanni Briol's *Il Gobbo del Giappone*, Teatro del Fondo, November 1841.



Fig. 5. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as Zamor, the Tartar khan's confidant; *Figurino* No. 5 for Giovanni Briol's *Idamea*, Teatro di San Carlo, 12 June 1842.

1837, when presumably he would have been between the ages of 14 and 19.¹⁷ The earliest image (Fig. 2) is a costume sketch by Filippo Del Buono, who is described in *libretti* as the «Pittore pe' figurini del vestiario» (designer for the sketches for the wardrobe). The design is for Gaetano De Angelis in his role as «Direttore del Palcoscenico all'Opera» (Stage Manager at the Opera) in the ballet *L'Avaro* (The Miser), which debuted on 9 April 1837 and whose choreographer remains unknown. Del Buono provided 25 costume sketches for a cast that included such characters as Monsieur Bombardò, Madamigella Susetta (danced by Marianna Danese-Izzo), an opera *impresario*, flatterers of a *ballerina*, a marquis, a journalist, as well as knights and ladies, a satyr, nymphs, Cupid, and *amorini* (eight young Cupids). While no *libretto* appears to have survived, the names and roles of the characters, not to mention the title that echoes Molière's celebrated comedy *L'Avare*, suggest that Gaetano's first documented part was in a *ballo comico*.



Fig. 6. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as an intendant (high-ranking official) of Lodovico di Godesberg; *Figurino* No. 6 for Salvatore Taglioni's *Carlo di Rovenstein*, Teatro del Fondo, 16 April 1843.

Four months later, De Angelis reappeared on San Carlo's stage on 19 August 1837 in what was clearly a *ballo storico* based on Massimo D'Azeglio's popular novel *Ettore Fieramosca* (1833). The homonymous *libretto* listed 25 named roles, including that of the Spanish knight Don Diego Garcia de Paredes, mimed by Gaetano. A costume design by Felice Cerrone for this role (Fig. 3) is extant in the Carlo Guillaume Collection. It shows a mustached performer wearing military apparel appropriate for a mime: a helmet, a cuirass, puffed striped shirt and trousers, colored hose, and a pair of black boots (rather than ballet slippers); the performer also carries an arquebus. Over a year later, Naples' *Programma giornaliero* for 25 November 1838 lists De Angelis as still performing in the same role as a Spanish soldier, a portent of similar roles to come.

For the remainder of the decade of the 1830s De Angelis's name is absent from extant ballet *libretti* and costume designs that I have been able to review. His roles as a teenage performer likely were limited to crowd scenes in which he appeared as one of dozens of *corifei* or members of the *corps de ballet*, whose names as a rule are not listed (as noted previously) in Neapolitan ballet *libretti*.¹⁸ He would have been seen on stage among the many pages, knights, soldiers, sailors, farmers, villagers, courtiers, noblemen, minor olympic gods, or fauns who populated historical and mythological ballets of the era. Whatever the case, it is only three years later, in 1841, when Gaetano presumably would have been between the ages of 18 and 23, that we find additional documentation of his specific roles. The significance of his

stage career becomes evident as *libretti* and programs for almost a half-century (1841-1889) record the types and range of roles that De Angelis performed in ballets of various genres and historical settings. What follows is a chronological listing by decades (to underscore the longevity of his career) of many of his roles, integrated with archival documents pertaining to his career and costume designs prepared specifically for him. Except where noted, the ballets discussed were performed on the stage of the Teatro di San Carlo.

*** THE 1840s. The decade of the 1840s was a busy period for De Angelis, with military and regal roles coming thick and fast. In a ballet *libretto* for the 20 May 1841 production of S. Taglioni's history ballet *Marco Visconti: Azione storica divisa in otto quadri*, De Angelis mimed an apparently age-appropriate role, that of a squire.¹⁹ (Knights' *scudieri* or squires traditionally ranged in age from 14 to 21). He was cast in the role of Galeotto, «scudiere di Lodrisio [Visconti]», who in turn was the relative and confidant («parente e confidente») of Marco Visconti, the ballet's protagonist; the main action was set in 1329 in Visconti-controlled Milan. Two months later, for the 31 July 1841 performance for the birthday («Fausto Giorno Natalizio») of Her Majesty Maria Teresa d'Austria, queen of the Kingdom of the Two Sicilies, Salvatore Taglioni choreographed *La Foresta d'Hermanstadt: Azione romantica divisa in sette parti*, and De Angelis performed as the mercenary Storc, one of two Wallachians hired by Osvaldo («Vallacchi assoldati da Osvaldo»), the *confidente* of Almarico, «Palatino di Hermanstadt». In this case, the action took place in Hermanstadt, in part in a forest on the border of Transylvania and Hungary, sometime in the 15th century. In these initial roles De Angelis was cast as a virile military type, as opposed to a comic mime or a sensitive lover.

As was the tradition at the Teatro di San Carlo under the Bourbons, a theatrical performance for members of the royal family was held not only for the monarch's birthday but also for his or her *onomastico* (the feast day of the saint for whom one is named). For example, October 15th was the feast day of St. Teresa, and to honor the queen (Maria Teresa d'Austria) Giovanni Briol chose a female heroine and choreographed *Olga di Cracovia: Ballo romantico diviso in tre epoche e otto quadri* for the «Fausto Giorno Onomastico». In a role intended to pay homage to and flatter the queen, the choreographer's wife, Luigia Colombon-Briol, was privileged to star in the title role. Her name appeared first in the list of 10 named roles; last on the list was that of



Fig. 7. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as the King's Commissioner; *Figurino* No. 22 for Salvatore Taglioni's *L'Assedio di Leyda*, Teatro di San Carlo, 30 May 1843.

«Signor De Angelis», who played the role of Ritulzo, gypsy chieftain («Capo dei Gitanos»). The initial action was set in Cracow, Poland, which contributed to the *couleur locale* so characteristic of a ballet in the Romantic period.²⁰

Other examples of roles and costumes that exhibited *couleur locale* quickly followed. For example, the following month, in November 1841, Giovanni Briol choreographed a four-act ballet, *Il Gobbo del Giappone* (The Hunchback of Japan), for the Teatro del Fondo; in that work De Angelis appeared on stage in a samurai-style costume and holding a pole weapon (Fig. 4) as Quante-Cong, genie-protector of children («genio protettore di bambini»). Seven months later, on 12 June 1842, the same choreographer produced *Idamea: Balletto in tre atti*, in which De Angelis assumed one of five named roles – that of Zamor, confidant of the Tartar khan Timorkan; as such, De Angelis wore a Far Eastern warrior's garb, including a turban helmet (see Fig. 5).

Salvatore Taglioni's *L'Orgogliosa pentita: Ballo fantastico in quattro parti* debuted on 25 October 1841, with De Angelis cast as Artur, squire to the French knight Ernesto. There were nine named roles, three for females and six for males. To be cast as one of only six named men was a clear honor. In *La Zingara: Azione romantica divisa in prologo ed otto quadri*, based on Victor Hugo's extremely popular novel *The Hunchback of Notre Dame* and choreographed by Salvatore Taglioni for 12 January 1842, Ferdinand II's birthday, De Angelis was cast in the minor role of an officer of the archers («Un Ufficiale di Arcieri»). His name appeared last in the list of 14 characters in the eight scenes

and just before the anonymous list of ladies, pages, people, gypsies, beggars, guards, and archers («Dame, Paggi, Popolo, Zingari, Mendicanti, Guardie, Arcieri»). The prologue took place in the vicinity of Reims in 1466; the action of the eight scenes occurred in Paris in the year 1482 and included the usual cast of the original novel's main characters, such as Esmeralda, Phoebus, Frollo, and Quasimodo. Although not a major player in the plot, De Angelis was important enough that his costume was specifically designed. Such attention to detail is one of many indications of the care with which productions were staged at the Royal Theaters.

On 31 July 1842 for the queen's annual birthday celebration, Giovanni Briol prepared *La Conquista del Messico: Ballo storico in sei atti*, which featured a cast of 12 named roles, only two of whom were for female dancers. Five males were cast as Spanish soldiers; and of the seven dancers who were cast as native Mexicans, five of them were also



Fig. 8. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as Guglielmo Prichard, commander of the ship Antelope; *Figurino* No. 2 for Giovanni Briol's *I Viaggi di Gulliver*, Teatro del Fondo, 16 April 1843.

males. De Angelis appeared on stage as a valorous tribal chief named Guatimozen, who came to the aid of his emperor Montezuma.

On 16 April 1843, Salvatore Taglioni's *Carlo di Rovenstein: Azione mimica in sei atti*, set in a German castle in 1501, debuted at the Teatro del Fondo. Although the name of De Angelis did not appear in the *libretto* for this ballet, Filippo Del Buono designed an impressive costume (Fig. 6) for the mime in his role as a bearded intendant of Lodovico di Godesberg.

For the feast day of St. Ferdinand on 30 May 1843, which was the king's *onomastico*, Salvatore Taglioni choreographed *L'Assedio di Leyda: Azione storica divisa in tre parti e sette quadri*, set in Leyden in 1574. Of the 11 named roles, nine were for males; De Angelis was cast as Diego De Guito, commissioner of the Spanish king and for whom an appropriately regal costume was designed (Fig. 7). Not quite three months later, on 18 August 1843, the *Impresa de' Reali Teatri* prepared a list of names of the *corps de ballet*, showing 90 «corifei, allievi e figuranti», who were divided as follows: 65 coryphées (37 males and 28 females in the *corps de ballet*), 14 students (6 males and 8 females), and 11 extras (9 males and 2 females).²¹ Note, once again, that there were more males than females in the *corpo di ballo*, a fact likely due to the high number of *balli storici* and *azioni storiche* that were performed for the royal family and that involved military members and male courtiers. In the non-alphabetical list of 65, the name of Gaetano De Angelis was numbered sixteenth.²²

At the Teatro del Fondo in 1843, two choreographers included De Angelis in their productions. First, on 1 July, Giovanni Briol produced *I Viaggi di Gulliver: Balletto comico in tre parti*, based on Jonathan Swift's four-part satirical work (published anonymously in 1726). De Angelis was cast as Guglielmo Prichard (Fig. 8), commander of the ship Antelope, one of six named roles in Part 1 and one of seven named roles in Part 2. Second, on 29 September, for Salvatore Taglioni's *Il Sarto di Sondrio: Ballo semiserio in otto atti*, even though De Angelis is not mentioned by name in the *libretto*, Filippo Del Buono created a costume design (Fig. 9) for him as a swashbuckling soldier with black leather boots, a plumed hat, and richly embroidered pants, blouse, and cape.

During the summer of 1843 De Angelis also performed as Teodoro, former Duke of Naples and one of nine named characters, in Giovanni Briol's *Stefano, Duca di Napoli: Ballo storico*. The ballet debuted at the San Carlo on 31 July 1843 for the birthday of Maria Teresa



Fig. 9. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis; *Figurino* No. 3 for Salvatore Taglioni's *Il Sarto di Sondrio*, Teatro del Fondo, 29 September 1843.

d'Austria. Del Buono prepared two costume designs for De Angelis, one for the first act (Fig. 10) and one for the mime's appearances in all subsequent acts (Fig. 11).

On 15 October 1843 Giovanni Briol choreographed *Gerardo di Nevers: Ballo in cinque atti* for the auspicious name day («Fausto Giorno Onomastico») of Maria Teresa d'Austria. Of the 10 named roles, De Angelis was one of six male performers. He appeared on stage as the Count of Dammartin, a grandee at the court of Louis VI, king of France, and father of Clotilde, the fiancée of Gerardo, Count of Nevers (the ballet's protagonist). This role for De Angelis marked the first time he was cast not just as a noble figure but also as a gray-haired father. Del

Buono prepared two costumes for the mime's roles (Figs 12 and 13). He must have performed admirably because of what transpired a month later. On 17 November 1843, four coryphées (Giovanna Marranzo, Maria Forti, Luigia Grassi, and Raffaele Bruno) chose not to renew their contracts. The *Impresario* presented a list of those who might be considered to replace these *corifei* in their respective parts. First on the list was Gaetano De Angelis, described in the document as excellent for the roles («ottimo per le parti»).

On 12 January 1844, for the annual birthday celebration of Ferdinand II, Antonio Guerra choreographed *Le Spose veneziane: Gran ballo storico in otto quadri*. De Angelis was assigned a minor role (one of two family members of the Venetian Doge, Pietro Candiano III) and was listed last of the 11 named characters in the ballet. Soon, however, De Angelis was cast in more

mature roles, such as that of another father. For example, on 30 May 1844, for Ferdinand II's *onomastico*, Alfonso Demasier choreographed *Il Genio della montagna: Ballo in tre atti*. De Angelis was one of seven named characters (four males and three females) and was cast as Gualtiero (Fig. 14), father of Emma, the protagonist and promised bride of Olinto.

On 13 June 1844 in Salvatore Taglioni's *Il Coscritto: Balletto comico in 3 atti*, De Angelis mimed the part of Girolamo, one of 10 named roles (eight males and two females). The next month, on 9 July, he was honored at a «Serata a favore dell'altro primo mimo Gaetano De Angelis» at the San Carlo.²⁴ Three months after that, the saint's day for the Duke of Calabria, Francesco Maria Leopoldo, hereditary prince of the Two Sicilies, fell on October 4. For that occasion in Salvatore Taglioni's *La Coppa de' fidanzati: Azione storica in sette quadri*, set in Egypt in the vicinity of the pyramids, De Angelis enjoyed the prestigious role of

Fares – caliph of Giza (Fig. 15), father of the female protagonist Nestalia, and first of six named roles (five males and one female).

The Neapolitan broadside *Programma giornaliero degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici*, dated 9 October 1844, confirms De Angelis's success in continuing in the role as Fares. In typical fashion for one of Salvatore Taglioni's ballets, the half-dozen named mimes conveyed the story, while the more purely balletic actions took place in various *quadri* (scenes) under the general rubric of *Ballabili* (dances or *divertissements*): first, *Gran danza di Schiave ed Egiziani* (grand dance of slaves and Egyptians, performed by coryphées of both sexes); next, *Marcia danzante* (danced march, again by coryphées of both sexes); then a *ballabile* by coryphées in conjunction with four principal dancers; a *passo a tre* (*pas de trois*), which featured Egidio Priora and *prime ballerine* Elena Grekowska and Luisa Taglioni (see Fig. 16, pp. 6-7 of the *libretto* for Salvatore Taglioni's *La Coppa de' fidanzati*). Like most mimes, the name of De Angelis, however prominent his role in Neapolitan cast lists, does not appear among the dancers mentioned by name in the section entitled *Ballabili*; this was true even if Gaetano danced among the *corifei* in the balletic *divertissements*. Instead, under the rubric *Ballabili* are found only the names of the *primi ballerini*, who performed solos or in *pas de deux*, *pas de trois*, or *pas de quatre*.

The following year, for Salvatore Taglioni's *Il Cid: Ballo in sei quadri*, set in Seville and produced on 12 January 1845 for Ferdinand II's birthday («natalizio») celebration, Signor De Angelis's name again appears first (in a cast list of seven), this time for his role as Don Fernando, king of Castille.²⁵ The costumes for such a kingly role were appropriately regal (see Figs. 17 and 18). As will be seen hereafter, it was not uncommon for a ballet performed for a royal personage to include a similarly titled noble in the production: a king in a ballet dedicated to the king; a duke in one performed in the presence of a duke. In this ballet Fernando also recalls the name of Ferdinando. The *ballabili* included a *Danza Nobile*, a *Gran Marcia*, and a *Nuovo Passo a due* (new *pas de deux*), danced by Egidio Priora and Elena Grekowska. A month later, on 8 February, Alfonso Demasier choreographed *Bonavventura ovvero Le Due parruche: Balletto comico in quattro atti*, and De Angelis mimed another royal role, the part of Count Alfredo, one of ten named roles (evenly balanced, with five males and five females).

In the spring of 1845, De Angelis appeared as a military figure in ballets by two different choreographers in two different genres. On



Fig. 10. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as Teodoro, former Duke of Naples; *Figurino* No. 10 in Act 1 of Giovanni Briol's *Stefano, Duca di Napoli*, Teatro di San Carlo, 31 July 1843.



Fig. 11. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as Teodoro, former Duke of Naples; *Figurino* No. [11] in Acts 2 through 7 in Giovanni Briol's *Stefano, Duca di Napoli*, Teatro di San Carlo, 31 July 1843.

20 May, Alfonso Demasier produced *Cadet barbiere: Balletto comico in tre atti* and cast De Angelis as Selicout, «capitano reclutante» (recruiting captain), which was one of ten named roles (for eight males and two females). Ten days later, on 30 May, Giovanni Galzerani choreographed *Gli Abencerraghi ed I Zegrindi ovvero La Conquista di Granata: Azione mimica divisa in sei parti* for Ferdinand II's onomastic. Once again, De Angelis enjoyed pride of place. First in a list of nine named characters (7 males and 2 females), he mimed the coveted role of Fernando, king of Spain (see Fig. 19). A few weeks after that, in mid-June, «Il Pirata» announced that at the Teatro di San Carlo, «signor Gaetano De Angelis» now enjoyed the rank of «altro primo mimo» (other *primo mimo*).²⁶ Likewise, a week later, «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali» registered that at the San Carlo there was the «altro primo mimo Gaetano de Angelis».²⁷ On 31 July, for the queen's birthday, Giovanni Galzerani choreographed a ballet with a female protagonist: *L'Eroina danese: Azione mimica in sei parti*, set in the 9th century. Of the eight named roles, however, only one was for a female; the other seven were for males, and De Angelis mimed the role of Acone, a Swedish general (see Fig. 20).

That autumn, in a *libretto* for 15 October 1845, De Angelis appeared as Abisarre, father of the protagonist Erissena (one of seven named roles, five for males and two for females), in Salvatore Taglioni's *Erissena: Ballo in sei atti*, set in India in a city on the Ganges. The next year, «Teatri arti e letteratura» published a list of dancers at the San Carlo, including «Altri mimi: Gaetano de Angelis-Cesare Jorio-Felice Giordano-Cesare d'Antonio».²⁸ The list is repeated in «Il Pirata», where Gaetano de Angelis is listed first in the *Compagnia di Ballo's* list of «altri mimi».²⁹ That list immediately preceded the one for the *corifei*.³⁰ In contrast to the Opéra in Paris, where the *corps de ballet* was divided hierarchically into three *quadrilles*, and coryphées were minor soloists who led the *quadrilles*, the San Carlo's company during this period continued to employ the designation *corifei* for the entire *corpo di ballo* without any hierarchical subdivisions.

In a tradition dating back to the eighteenth century, when there were four different styles of theatrical dance («la danse noble for the serious, the demi-caractère for the half-serious, the comique, and the grotesque»),³¹ the roles depicting noblemen in nineteenth-century ballet were often cast on taller members of the ballet company who stood out and were considered suitable for 'serious' or 'heroic' roles. Although we do not know the height of Gaetano De Angelis, he of-

ten portrayed such roles. On 4 October 1846 for the «Fausto Giorno Onomastico» of the Duke of Calabria, Francesco Maria Leopoldo, Gaetano mimed the role of another stately duke. Similarly, in Salvatore Taglioni's *Margherita Pusterla: Ballo storico-romantico diviso in prologo ed otto quadri*, Gaetano was cast as Luchino Visconti, Duke of Milan, who enjoyed pride of place in the list of a dozen «Personaggi degli otto quadri». The action was set in 1340 on Lake Como, in Milan, and on the banks of the river Adda. Exactly one year after the debut of *Margherita Pusterla*, on 4 October 1847, in Giovanni Briol's *Matilde e Malek-Adhel: Ballo in dieci quadri*, De Angelis mimed the role of the noble Count of Leicester. The scene was set variously in the island of Cyprus, Ptolemais (ancient Palestine), Damietta (Egypt), and a nearby desert in circa 1150.

In this decade, De Angelis continued to appear intermittently in ballets on the stage of Naples' second theater, the Teatro del Fondo. For example, when Giovanni Briol choreographed *La Giovane russa: Ballo semiserio in quattro atti* in 1847 for that theater, Gaetano was cast as Sawanoff, a wealthy Russian farmer and former soldier. The main cast consisted of 10 named performers, only three of whom were female. That same year Salvatore Taglioni composed and directed *La Straniera: Ballo romantico in sei atti* for the same theater and cast De Angelis as Il Signore di Montolino, tutor of the Count of Ravenstal and father of Isoletta, promised bride of Arturo, Count of Ravenstal. The action took place in the castle of Montolino in Brittany towards the beginning of the 13th century. Of the eight principal performers in the ballet, five (i.e., the majority) were males.

On 6 January 1848, 23 members of the *corps de ballet* at the *Reali Teatri* refused to show up for a rehearsal in protest of their salaries being delayed and their having to obtain loans at high rates of interest from usurers (loan sharks). Gaetano De Angelis was one of those performers who went on strike during a year of political instability up and down the Italian peninsula.³² The following week, however, for the birthday of Ferdinand II on 12 January, in an indication of how strong the onomastic tradition remained in Naples, De Angelis assumed one of nine named roles (six for males and three for females) in Giovanni Briol's *Olema: Gran ballo in sei quadri*. He was cast as the «Sommo Bramino di Cachemir» (High Brahmin of Kashmir, India), and Del Buono prepared an elegant full-length costume (Fig. 21) for his priestly role.

The following year, on 30 May 1849, for a ballet choreographed for



Figs. 12 & 13. Filippo Del Buono, costume designs for Gaetano De Angelis as Count of Dammartin; *Figurini* Nos. 2 and 3 for Giovanni Briol's *Gerardo di Nevers*, Teatro di San Carlo, 15 October 1843.



the *onomastico* of Ferdinand II, Gaetano was assigned the regal role of Agramante, king of Africa. Consequently, the name of De Angelis appeared first in a list of eight named performers in Salvatore Taglioni's work based on Ariosto's *Orlando furioso*: *Bradamante e Ruggiero: Azione fantastica in sette quadri*. To be cast in the role of a duke for a performance on the duke's saint's day and in the role of a king for a ballet on the king's saint's day suggests the high degree of confidence that the choreographer and theater management placed in Signor De Angelis because of the implied connection between the living royalty and the royalty depicted on stage. That did not mean, however, that all his roles were major. In Filippo Izzo's *La Esordiente: Nuovo balletto in 3 atti*, which debuted on 3 September 1849, De Angelis mimed the minor role of «un direttore» (a director), which was one of eight named roles (seven for males and one for a female).

THE 1850s. The list of mimes at the Teatro di San Carlo in the 1850s mirrors that of the previous decade.³³ In «L'Italia musicale», we find among the *mimi* the following: «Gaetano De Angelis, Federico Fusco, Cesare Iorio, Felice Giordano, Cesare d'Antonio».³⁴ The genre of ballets offered in the new decade, however, tended towards the light-hearted, settings in foreign lands, the carnivalesque, and what the French termed the *ballet fantastique*. On 15 May 1850, the mime-turned-choreographer Federico Fusco choreographed the light-hearted *La Pioggia ed il collegiale: Balletto comico in un atto e due scene* and cast his fellow mime De Angelis as Crisostomo, father of the college

girl Giorgina and one of seven named roles (six for males and one for a female). In the summer of 1851, De Angelis was cast as the nobleman Baron Poliski in Andrea Palladino's *La Baronessa Poliski: Azione mimo-danzante in 4 atti*, set in Poland. The following year De Angelis accepted the minor role of Sandrida in fellow mime Fusco's another attempt at choreography, *Batilde Wolman: Ballo fantastico in quattro atti*, produced for the Teatro del Fondo. The ballet, in which the female protagonist (unhappy in love) invoked witches for assistance, did not enjoy much success: «L'argomento non ha commosso il nostro Pubblico, e nonostante che le condizioni di *Batilde* facessero pietà, pure fu duro e disapprovò l'aver ella cercato in aiuto suo le streghe, potendo forse togliersi altrimenti da quel difficile incarico».³⁵

On 31 July 1852, De Angelis appeared on stage as the Greek prince Erimano's squire, one of six named roles, in Filippo Izzo's *La Protetta d'amore: Ballo fantastico in tre atti* back at the Teatro di San Carlo. In

December 1852 in the newspaper «Il Buon gusto», Gaetano de Angelis is listed at Napoli's *Reali Teatri* in the *Compagnia di ballo* among the *mimi*, although not as the «Primo mimo assoluto», or even among the *Primi mimi*.³⁶ Likewise during this same period, in the newspaper «Lo Scaramuccia», his name appears first in a simple list of mimes: «Mimi, sigg. Gaetano de Angelis, Federico Fusco, Cesare d'Antonio, Felice Giordano».³⁷

On 12 January 1853 Gaetano De Angelis was cast as another nobleman, Conte Pinneberg in Salvatore Taglioni's *Olfa: Ballo fantastico diviso in un prologo e quattro epoche*. Two months later, on 27 March, Filippo Izzo choreographed *La Esordiente ossia Un Carnevale a Parigi: Balletto in tre parti*, and De Angelis was cast as an official («un ufficiale»), one of seven named roles in Part 1 (six for males and one for a female). The following month, on 17 April, Filippo Izzo produced *La Fidanzata scozzese: Ballo di mezzo carattere in quattro atti* and cast De Angelis as Williames, one of a dozen named roles (10 for males and two for females). The ballet was well received («fu accolta con dimostrazioni di simpatia»), even though the *pas de deux* by Francesco Merante and his wife was not («il passo però non piacque gran fatto»)³⁸.

The next year, on 12 January 1854, in *Hulda, Leggenda islandese del secolo VIII: Azione fantastica in sei quadri*, choreographed by Alessandro Fuchs and Salvatore Taglioni, De Angelis enjoyed the role of Rogvaldo, father of the protagonist Hulda, in action set in the eighth century. Three months later, on 16 April, Filippo Izzo choreographed *Le Asutzie amorose: Balletto buffo in due atti* for the Teatro del Fondo and cast De Angelis as Dorivaldo, one of a dozen named parts (eight for males and four for females). A shift in his status within the company seems to have occurred that spring. On 30 May, De Angelis was honored to be listed first among the *primi ballerini e mimi* in Salvatore Taglioni's *L'Araba*. On 31 July, in Federico Fusco's *Azurina: Azione fantastica in tre atti*, De Angelis mimed the role of Kapaarre, follower of the protagonist Azurina, «Fata e signora dell'isola del piacere». The first and second acts were set on Pleasure Island («Isola del piacere»), and the third act took place in a village in Poland. On 4 October, De Angelis appeared on stage as Epitamoro in Filippo Izzo's *Parione in Persia: Gran ballo fantastico in cinque parti*. Commenting on the tedious length of this production, «The Musical World» recorded, «The ballet is in five acts, so that we most positively decline to enter into the argument». That said, the critic judged the ballet «extremely successful»; the scenery, «magnificent»; the mu-



Fig. 14. Filippo Del Buono, costume for Gaetano De Angelis as Gualtiero; *Figurino* No. 1 for Alfonso Demasier's *Il Genio della montagna*, Teatro del Fondo, 30 May 1844.



Fig. 15. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as the Caliph Fares; *Figurino* No. 1 for Salvatore Taglioni's *La Coppa de' fidanzati*, Teatro di San Carlo, 4 October 1844.

sic, «lively and well written».³⁹ As with most reviews of Italian ballets in this period, only the *primi ballerini* (Luisa Taglioni and Francesco Merante) were cited by name.

On 12 January 1855, for Ferdinand II's *onomastico*, Salvatore Taglioni choreographed *Naâma: Ballo fantastico in due epoche e cinque parti*, based on Perrault's tale of Sleeping Beauty, and cast De Angelis in first place as the Duke of Luxembourg. On 18 February, the *ballerino* Alessandro Fuchs undertook to choreograph *Katty: Ballo diviso in quattro parti e sei quadri*, but in this case Gaetano mimed the part of Scarbinski, a shopkeeper, one of 11 named roles, all but one of which were for men. The sole female role (of Katty) was naturally reserved

for Fuchs' wife, Luisa Taglioni-Fuchs. On 16 May, Filippo Izzo produced at the Teatro del Fondo *Un Sogno o La Bella fanciulla di Gand: Azione mimica in sette parti*, in which De Angelis was cast as the rich goldsmith Cesario (one of 10 named roles, six for men and four for women). On 29 June, Filippo Izzo choreographed *I Paggi del conte di Provenza: Ballo di mezzo carattere in tre atti* and cast De Angelis as Dorival, one of ten named roles (five for men and five for women). On 31 July, for the *onomastico* of Maria Teresa d'Austria, De Angelis mimed one of only four named roles, that of Carlo, one of two invalid soldiers who worked as a hotelier and was the

father of Alfonso in Salvatore Taglioni's *Raimondo o Il Vecchio soldato: Ballo in tre parti*. That autumn, on 4 October 1855, for the feast day of Francesco Maria Leopoldo, the hereditary prince, De Angelis was cast in the role of Thor, «filosofo e gran Sacerdote Scandinavo» (a philosopher and Scandinavian high priest), in Salvatore Taglioni's *Groa: Ballo fantastico diviso in prologo e tre parti*. The ballet was set in Scandinavia, and De Angelis enjoyed one of five named roles in the Prologue. «Il Pirata» in October 1855 recorded that the San Carlo's mimes remained the same: «mimi signori Gaetano De Angelis, Cesare D'Antonio e Felice Giordano».⁴⁰

On 23 March 1856, Salvatore Taglioni reproduced Joseph Mazilier's *I Bucanieri: Ballo in tre parti e cinque scene* and cast De Angelis as the Viceroy, one of seven named roles (five for men and two for women). A half-year later, on 1 October, the San Carlo's *primo mimo assoluto* Giovanni Pingitore reproduced Pietro Hus's *I Matti per forza*

ossia *L'Avarizia punita: Ballo comico in tre atti* and cast De Angelis as the Colonel, one of 11 named roles (nine for men and two for women). A month later, on 7 November, Salvatore Taglioni choreographed *Lauretta e Lubino: Ballo di mezzo carattere in tre atti*. In that ballet De Angelis mimed the role of D'Orbac, the intendant of the Duke, one of nine roles (six for men and three for women). The following spring, on 12 April 1857, Salvatore Taglioni's *Il Vecchio della foresta: Ballo storico in due parti e cinque quadri* debuted with De Angelis as Jago, one of eight named characters (five males and three females). Later that year some clarifications were made as to the order of the mimes. In *Notizie interne, estratte dal Giornale del Regno delle Sue Sicilie* (19 September 1857), we read for the «Prospetto di appalto per lo Real Teatro S. Carlo dal 4 Ottobre corrente anno 1857 a tutto Sabato di Passione 1858», under the rubric «Compagnia di ballo», the following: «PRIMO MIMO ASSOLUTO signor Gennaro Bolognetti. PRIMO MIMO signor Giovanni Pingitore. PRIMO MIMO con l'obbligo di supplire al primo assoluto signor Gaetano de Angelis». In other words, De Angelis was still a *primo mimo*, but he had the right to substitute, when needed, for the *primo mimo assoluto*. His status appeared unchanged at the end of the following year when we read in «La Fama» of the «primi mimi assoluti Domenico e Costanza Segarelli e Gennaro Bolognetti, primi mimi Gaetano De Angelis, Gaetano Petito e Leopoldo De Novellis, mimo caratterista Luigi Fazio».⁴¹

The description «mimo caratterista» (character mime) for Luigi Fazio recalls the category of 'character' performers but also raises the question of what categories of mime existed in mid-nineteenth-century ballet productions in Naples. In one archival document, which also lists Fazio as «primo mimo caratterista», we read that Nicola Fusco was «primo mimo amoroso», while Leopoldo De Novellis and Gaetano De Angelis were each listed individually as being simply «parte de' mimi» (with no descriptive adjective).⁴² Given that 'amorous' characters, in the tradition of *commedia dell'arte*, were often comic figures on stage, it may be that Fusco as an 'amorous' also fell into the category of a 'comic' mime.⁴³

THE 1860s. Whether or not that is the case for Fusco, De Angelis usually portrayed soldiers, noblemen, and fathers and consequently may be categorized as a mime more in the 'noble' (serious or heroic) genre. For example, on 10 July 1860, Ferdinando Walpot's *Margherita Gautier: Nuovo ballo mimo-danzante in 3 atti e 6 scene* debuted with De Angelis as the distinguished Dottor Granville, one of seven



Fig. 17. Filippo Del Buono, first costume design for Gaetano De Angelis as the King; *Figurino* No. 1 for Salvatore Taglioni's *Il Cid*, Teatro di San Carlo, 12 January 1845.

Fig. 16. From the libretto of Salvatore Taglioni's *La Coppa de' fidanzati* (Napoli, Flautina, 1844, pp. 6-7), showing the cast list («Personaggi») and the danced divertissements («Ballabili»).

named roles (five for men and two for women). However, in Dario Fissi's *Rigoletta: Balletto semiserio in tre atti* produced for Winter 1861, De Angelis was cast as a non-royal figure, that of the artist Cabrion, friend of Carlo Duresceul, secretary of the royal notary Don Jacopo; furthermore, the scene was set in Paris in the last days of Carnival in 1700. Then, in *Salvator Rosa: Azione mimica in 4 atti*, based on Jules Perrot's *Catarina*, De Angelis was cast once again as a duke – the «Duca di Colle Albano», one of eight named roles (six for men and two for women).

As noted earlier, the decade of the 1860s marked a politically volatile period in Italian history. Garibaldi's 1860 invasion of Sicily and

then the mainland, the overthrow of the Bourbon monarchy, and the establishment of the Kingdom of Italy in 1861 introduced especially dramatic changes – some good and some bad – to Naples. On 2 November 1860, 42 employees of the *Reali Teatri*, including Gaetano De Angelis, signed a petition to the Minister of Public Education complaining that they were being taken advantage of by usurers who were charging a most scandalous 60% interest rate («uno scandalosissimo interesse del 60 per cento») and who were sequestering their salaries from the Royal Treasury before the performers could be paid.⁴⁴ As a result, the employees found themselves in desperate need of funds to care for their families («a poter tirare innanzi la loro vita con le famiglie») and requested that they be paid directly before the funds could be sequestered (illegally from their viewpoint) by unscrupulous usurers. This unusual request was granted,⁴⁵ but not all requests received the same positive response, which brings us to De Angelis's petition to head a *Scuola di Mimica*.

On 30 April 1861, De Angelis submitted his request, quoted earlier, for appointment as maestro of a separate school of mime. The recorded response consisted of a one-line annotation in the margin of the application. It read that the position of maestro of mime was not being considered in the competition: «La piazza di maestro di mimica non è considerata nel concorso». Why mime was not considered worthy of having its own separate maestro at the start of the 1860s will be addressed at the end of these reflections. Despite the decision not to appoint De Angelis as the director of a school of (panto)mime, he soldiered on and continued his remarkable service at the San Carlo for almost three more decades, the highlights of which will be cited hereafter.

A few months after his petition was turned down, in the Summer

season of 1861, De Angelis mimed the role of Don Giulio Genoino, partner of Masaniello in Filippo Izzo's homonymous ballet *Masaniello: Gran ballo storico diviso in sei parti*, set in 1647 and based on Daniel Auber's famous opera *La Muta di Portici*. In Winter 1862, listed first in the cast list for Lorenzo Viena's *Pedrilla: Ballo in cinque atti*, set in Spain, was De Angelis as Don Alvaro, count of Carola, father of Don Carlo, and one of eight named roles. In Autumn 1862, he mimed the role of Sab, a young Negro, in Giuseppe Rota's *Bianchi e Neri: Azione storica-allegorica in sei quadri*, set in America and based on Harriet Beecher Stowe's 1852 novel *Uncle Tom's Cabin*. The role of Sab in its Autumn 1853 debut at Milan's La Scala had been undertaken by the widely acclaimed mime Effisio Catte, and it was undoubtedly an honor for De Angelis to follow in Catte's footsteps. In Filippo Izzo's *Giovanni da Procida: Gran ballo storico in sei parti*, also in 1862, De Angelis mimed the relatively minor role of Ugo di Brenne, «Capitano». The action took place in Palermo in 1281-82 during the reign of Carlo d'Angiò, «Re delle Sicilie».

On 28 October 1862, the *Impresa* issued a petition to have male employees of the *Reali Teatri* exempted from service in the *Guardia Nazionale* (National Guard). Gaetano De Angelis was one of a dozen men in the First Legion included in this request, which was granted. We know that during this period he was giving private dance lessons because of a certificate of progress, dated 18 August 1863, that he made for a female student: «Certifico io sottoscritto gualmente la nominata Giulia Campanile, Allieva Corifea dei Reali Teatri è data da me lezione di ballo e la stessa progredisce nello studio. In fede del vero ne lascio il presente da me sottoscritto. Napoli, 18 Agosto 1863, Gaetano De Angelis».⁴⁶

In 1863 De Angelis also assumed what was for him an unusual role in that it was amorous: he was cast as Acson, the secret lover of Jenny, who in turn was the lover of the Prince, who was the antagonist of the heroine Emma in Lorenzo Viena's *Emma: Ballo romantico in cinque atti*. In another departure from his usual roles, on 26 January 1864 De Angelis appeared as an evil spirit when he was cast as the devil Bellial in Giovanni Briol's *Miranda ossia La Figlia dell'Inferno: Ballo fantastico in 6 quadri* (see Fig. 1). In Winter 1864 in *Velleda: Azione coreografica in cinque quadri* by Giuseppe Rota, De Angelis mimed the role of Eliodoro, an officer. The action was set in Ephesus at the time of the emperor Valeriano and his favorite Velleda. In Filippo Izzo's *Il Corazziere di Brest: Azione mimica in tre atti* for Carnival 1865, De Angelis



Fig. 18. Filippo Del Buono, second costume design for Gaetano De Angelis as the King; *Figurino* No. 2 for Salvatore Taglioni's *Il Cid*, Teatro di San Carlo, 12 January 1845.



Fig. 19. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as Accone, a Swedish general; *Figurino* No. 9 for Giovanni Galzerani's *L'Eroina danese*, Teatro di San Carlo, 31 July 1845.

enjoyed the role of Alfonso Desnoyes, colonel of the cuirassiers («colonello dei corazzieri»). The action was set in the port city of Brest, France, in the present.

In *Anna di Masovia: Azione mimica in 5 atti*, originally choreographed by Giuseppe Rota but staged by Giuseppe Bini for Rome's Teatro Apollo for Carnival 1866, Gaetano De Angelis traveled north to Rome and enjoyed lead billing (first in the list of eight named roles) as a nobleman and father in the role of Dasichuwik, «Duca di Masovia, padre di Anna». The action took place in Masovia, a province of Poland. In May 1867, in preparation for the arrival of Prince

Amedeo and his bride in Naples, six members of the «Società Artistico-Musicale del Teatro S. Carlo», including Gaetano De Angelis, wrote to the Prefect of the city and province of Naples asking for financial support to stage a «piccolo divertimento all'Augusta Altezza». At the beginning of October 1867 «Il Teatro» listed Gaetano De Angelis as simply one among the San Carlo's mimes.⁴⁸ In Autumn 1869, De Angelis was cast as the noble Marquis of Tavannes in Giuseppe Rota's *La Contessa d'Egmont: Ballo in cinque atti*, reproduced by Giuseppe Bini and set in Paris in the first half of the eighteenth century.

THE 1870s. Hippolyte Monplaisir (1821-1877), a French dancer, ballet-master, and choreographer became well-known in Italy in the 1860s for several of his ballets, some of which made their way to Naples. In his celebrated *Brahma: Ballo in un prologo e sette atti*, presented at the San Carlo in March of 1869, the named roles were gender-wise more evenly balanced than in most of the ballets in which De Angelis had previously performed. Of the 13 named roles, six were for females and seven were for males. De Angelis was cast as Heder-Ali, chief of the Thuggs (a sect of stranglers). In Monplaisir's *Estella: Ballo di mezzo-carattere in 4 atti e 5 scene* for the season of Lent in 1870, De Angelis mimed the role of De Busy, an officer. The action took place in the surroundings of Paris in 1770. In *Alfa ed omega: Azione ciclica in cinque atti ed otto quadri*, also by Monplaisir, performed in Winter 1872, De Angelis mimed two roles: that of Palemone, father of Cosroe in «L'Età dell'oro» (The Age of Gold) and, in «L'Età di ferro» (The Age of Iron), that of Giordano, servant of the Duke of Vannoe and father of Ivonne, vassal of the Duke and fiancée of Eric, another of the Duke's vassals.

For Carnival and Lent 1876-77, De Angelis performed as Barone Wolfango, the adoptive father of the orphan Gretchen, in Luigi Danesi's *Gretchen: Ballo romantico-fantastico in 7 quadri*. For Carnival

and Lent 1876-77, De Angelis was the head pirate («Capo dei pirati») in Ferdinando Pratesi's *Ermanzia: Ballo in sette scene*. For Carnival and Lent 1877-78, De Angelis mimed the role of Andrea Costa, one of eight named roles, in Luigi Manzotti's *Rolla: Ballo storico in 6 atti e 7 quadri*, set during the time of Cosimo I de' Medici. The libretto was published by G. De Angelis e Figlio, raising intriguing possibilities.⁴⁹ For Carnival 1878, De Angelis was Bravatura in Ferdinando Pratesi's *La Figlia del Corsaro: Ballo in 6 quadri*. For Lent 1878, De Angelis was Duke of Gonzales in Ferdinando Pratesi's *Bianca di Nevers: Ballo in 5 atti ed un prologo in due scene*.

THE 1880s. For the 1880-81 season, De Angelis was cast as Tommaso, the father of Alain, in Paolo Taglioni's version of *La Fille mal gardée: Nuovo ballo di mezzo carattere in 4 quadri*, reproduced by Giuseppe Mendez and published by G. De Angelis e Figlio. For Lent 1882, De Angelis was cast as a miner («Minatore») in Manzotti's *Pietro Micca: Ballo storico in otto quadri*, the ballet that made Manzotti famous after it was first staged in Rome in 1871 and produced at La Scala in 1875. During Carnival and Lent 1882-83, De Angelis appeared in Luigi Danesi's *Arduino d'Ivrea: Azione coreografica storico-fantastico-allegorica in due parti ed otto quadri*, as «Un Capo di pirati»; then he was Charlemagne in Antonio Pallerini's *Le Due gemelle: Azione coreografica in un prologo e sei atti*. That libretto was also published by G. De Angelis e Figlio and dated 1882. For Lent in 1884, De Angelis was Ozia, governor of Bethulia, in Ferdinando Pratesi's *Giuditta: Ballo in sei atti e sette scene*. In the 1884-85 season, De Angelis appeared as Lentulo, proconsul of Corinth, in Antonio Pallerini's *Nerone: Azione mimica in cinque atti*. In 1885 the mime performed as Jadmone, a rich Egyptian merchant and slaveowner, in Raffaele Grassi's *Rodope: Azione coreografia in 6 quadri*. For Carnival and Lent 1885-86, De Angelis was Andrea Costa, the Genoese senator, in another Manzotti spectacle, *Rolla: Ballo storico in sei atti e sette quadri*, reproduced by Achille Coppini. In Raffaele Grassi's *Teodora: Azione coreografica in tre parti e dodici quadri* for the Carnival-Lent 1887-88 season, De Angelis was cast in three roles: General Giustino; Teocrito, «Capo della fazione Verde»; and Andramiti, «Carnefice». The ballet was set in the year 519 A.D. In 1889, Gaetano De Angelis is simply listed as «Uno Schiavo» (a slave) among the large cast in Luigi Danesi's grand spectacle *Messalina: Grandiosa azione storica geografica*. The printer was given as De Angelis, G. & Figlio (see Figs. 23 and 24).

It is important to recall that Gaetano De Angelis did not limit him-



Fig. 20. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as the High Brahmin of Kashmir; *Figurino* No. 4 in Giovanni Briol's *Olema* (12 January 1848).



Fig. 21. Filippo Del Buono, costume design for Gaetano De Angelis as the High Brahmin of Kashmir; *Figurino* No. 4 in Giovanni Briol's *Olema* (12 January 1848).

self to performing. He also collected the *libretti* or scenarios of ballets that preceded and coincided with his time as a student and performer. His role as a book collector came to my attention some two decades ago when my wife and I acquired his personal collection of seven bound volumes of ballet *libretti*, containing the cast lists and plot summaries of 198 different works. It appears that during his lengthy service as a mime he personally collected, organized, and had bound together these *libretti* (Fig. 22), which range in publication dates from 1788 to 1834. More than half of the ballets were produced for the Teatro di San Carlo, and about 40 were for the Teatro del Fondo. Outside of Naples, two *libretti* date from 1788, one by Onorato Viganò for *Rinaldo, ed Armida o sia La Conquista di Sionne*, produced at Rome's Teatro Argentina, and one by Domenico Ricciardi for *Capitan Sander nell'Isola Carolina*, presented at Venice's Teatro San Samuele. Pierre Gardel's *Télémaque dans l'isle de Calypso* (Paris, 1790) is among a handful of French ballet examples in the De Angelis collection. A few, dating between 1807 and 1824, were for ballets at Milan's la Scala and Palermo's Teatro Carolino. Among the choreographers most frequently represented were Gaetano Gioja, Antonio Guerra, Louis Henry, Pietro Hus, Salvatore Taglioni, Armand Vestris, and Salvatore Viganò, all of whom created works rich in the *ballo pantomimo* tradition, one that relied on extensive mimed passages to convey complicated narrative plots. These ballets would have been works in the style that shaped Gaetano's assumptions about the necessary characteristics and possible themes of Italian nineteenth-century mimed works. The genre descriptors attached to individual ballets in the collection De Angelis assembled reveal the wide range of *balli* with which he was familiar. In addition to the *ballo pantomimo* and *ballo storico*, we find the *ballo magico*, *ballo anacreontico*, *balletto comico*, *ballo tragico*, *ballo di mezzo carattere*, *ballo mitologico*, *ballo campestre*, *ballo eroico*, and variations on these genres.⁵⁰ This remarkable assemblage of ballet scenarios suggests that De Angelis brought into his home, into his intellectual life, and into his career a rich historical and cultural tradition that encompassed mime but also stretched beyond the borders of mimed dance. The plots of these *balli* treat ancient history, classical dramas, mythology, legends, the crusades, Shakespeare, and literary history, as well as themes related to love and death, vengeance and forgiveness, virtue and vice, freedom and imprisonment.

Why might a mime such as De Angelis go to the expense and trouble of collecting so many examples of ballet *libretti*? One answer relates to a successful mime's need for a broad humanistic education. Since at least the era of Lucian of Samosata in the second century AD, knowledge of history, mythology, and the liberal arts played a key role

in the training of outstanding mime dancers. Lucian wrote at length in his dialogue on mimed dancing what he thought a dancing mime should know and master:

Dimostrerò per altro le qualità che deve avere un bon Ballerino, per far vedere, che quest'arte non è delle più facili. Perché bisogna che il Pantomimo o professore di ballo, che è quello di cui intendo parlare, sappia molte cose come la Poesia, la Geometria, la Musica e la Filosofia stessa... Bisogna che abbia ancora l'arte di esprimere le passioni, e i moti dell'anima che insegna la Rettorica, e ch'ei prenda dalla Pittura, e dalla Scultura le diverse posture, e atteggiamenti di modo Ma soprattutto à bisogno della memoria; perché conviene che... sappia il presente, il passato, e l'avvenire, e che gli abbia sempre presenti al suo spirito per poterli rappresentare nelle occasioni. Deve poi sapere particolarmente esplicare le apprensioni dell'animo, e scoprire i suoi sentimenti coi gesti, e il movimento del corpo.... Per sua materia, l'istoria antica o piuttosto la favola gliene fornisce sufficientemente.⁵¹

The Italian translation of Lucian that I quote dates from the last quarter of the eighteenth-century and was dedicated to Antonio Muzarelli (1744-1821), «inventore ed esecutore di balli» (inventor and choreographer of ballets). This particular edition contains thoughtful annotations that include references to the contemporary (late eighteenth-century) debates about what constituted the ideal ballet. In addition, the translator provides lengthy explanatory notes about the necessity of solid training in the liberal arts if a modern-era mime is to achieve recognition and renown.

L'art du geste, connu chez les Romains sous le nom de Saltatio, se nommoit ORCHESIS chez les Grecs. On l'appeloit aussi Chironomia, [...] qui signifie règle de la main.⁵²

L'antica Chironomia, ossia l'arte di gestire con le mani non si usò unicamente dagli oratori pel computo, ma eziandio dalle persone di teatro per rappresentare qualunque azione in pantomima al compasso della musica.⁵³

Io tengo pur sempre che l'arte la più propinqua alla verità e al buon gusto debba esser la mimica.⁵⁴

Grâce à la mimique, un ballet se transforme en comédie et acquiert alors tout l'intérêt d'un ouvrage traversé savamment par une intrigue.⁵⁵ 'Gesture' that is, visible bodily action that is considered to be a part of a person's willful expression, has recently begun to draw much scholarly attention.⁵⁶

The history of mime, miming, and mimicry – referring to the theatrical employment of hand gestures, facial expressions, and body posture and movements to suggest feelings, actions, character, or plot development – and its relation to dance (and, in particular, to ballet) is long and complex.⁵⁷ Scholarly debates have raged over the relationship, if any, between ancient Rome's pantomimus (pantomime) – a mute dancer who donned a closed-mouth mask and performed stories by means of body movements and gestures – and medieval mimes, whether the itinerant jester who performed improvised mimes or the silent participant in mystery plays who mimed the actions.⁵⁸ The connection of an-



Fig. 22: Seven bound volumes containing 198 ballet libretti from the personal collection of Gaetano De Angelis. From the Debra H. Sowell and Madison U. Sowell Dance Collection.

cient theater to shows and farces of the Renaissance (which heralded a rebirth of interest in classical antiquity) and to Baroque-era performances of masked troupes of *commedia dell'arte all'improvviso* (1550-1750) is clearer. Similarly complex, however, is the story of the influence of the *commedia dell'arte* on the ballet d'action espoused by John Weaver (1673-1760) in England, Franz Hilverding (1710-1768) in Austria, Gasparo Angiolini (1731-1803) in Italy, and Jean-Georges Noverre (1727-1810) in France and across Europe. Ballet d'action emphasized theme (the subject matter, whether mythological or historical) and plot (how the story was told) over choreographed dancing. Mime was essential to this type of plot-oriented ballet, and Neapolitan ballet enjoyed a long history of employing mime, one that stretched from the period of Gennaro Maggri's 'grotesque' style of dancing in the 1770s through scores of *balli pantomimi* choreographed Gaetano Gioja and Salvatore Taglioni.

As we have seen, Gaetano De Angelis was professionally trained in dance and mime in Naples at the *Reale Scuola di Ballo* and displayed his excellence in miming in a career that spanned over a half-century. As a *primo mimo* (and even before), he was often cast in serious (non-comic) roles as a military figure, father, or nobleman. As a book collector, he enjoyed ready access to balli based on ancient history and mythology, which constituted essential elements in a mime's repertoire. As a private teacher of dance, he had pedagogical experience. Nevertheless, he was denied the position of «maestro di mimica»

when the *Scuola di Ballo* was reopened in 1861 because there was no longer such a position. Why would that be the case, given the historical importance of mime to traditional Italian ballet? It appears that the public attitude towards the extensive use of pantomime in the latter period of the Italian *Risorgimento* was increasingly negative. The theater critic Francesco Regli opined as early as 1855 that historical and 'fantastic' ballets were no longer desired by the public and that mimes were a dying breed. He penned:

La coreografia italiana, più che la musica e la drammatica, è sì al basso caduta, che la direste moriente. I balli storici, i balli del genere di Viganò e di Gioia, non si vogliono più, e inutile a momenti divengono i mimi, i quali, se così proseguiamo, dovranno arruolarsi, per non perire di fame, come secondi ballerini ... o corifei. I balli, detti fantastici, non sono che una cattiva mischianza di classico e di romantico, di poesia e di prosa: i voli, gli Olimpi, i diavvolli, una capra che attraversa la scena, un cavallo che al rompersi d'un ponte cade in un fiume, pochi banditi, poche zingare, contadini senza la semplicità del contado, e l'inevitabile allestimento di una cena o d'un pranzo che non s'incomincia e non si finisce, formano un ballo fantastico!⁵⁹

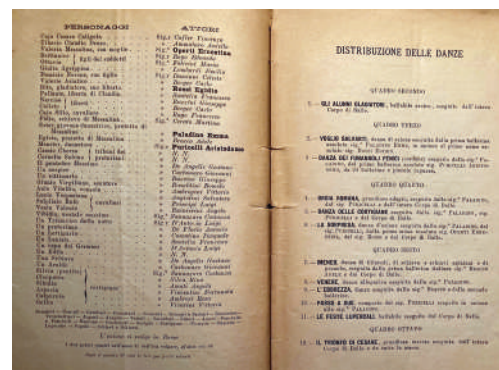
Although miming certainly continued in narrative-oriented Italian ballets throughout the period of Italian unification and beyond, Regli's commentary presaged the future direction of ballet in Italy after 1871 when the country was finally unified, and the production of Pietro Micca introduced Italy and the world to Manzotti's vision of large-scale ballets with explosive special effects. The future lay not in tightly knit narratives with six-to-ten named characters but rather in grandiose productions involving a plethora of performers. It lay not in ballets based on ever-more-distant historical events and ever-more-obscure myths so dear to Salvatore Taglioni and, by extension, to Gaetano De Angelis. The future lay in technologically enhanced productions that privileged spectacle and special effects on a massive scale. In the 1880s casts of hundreds – including throngs of working-class men (*tramagnini*), dozens of low-grade dancers with waving arms arrayed behind a large corps de ballet, and hosts of perfectly aligned children – appeared on Italian, European, and American stages in myriad productions of Manzotti's celebrated *Excelsior* (1881).⁶⁰ The era of mimes conveying a long and complicated historical narrative through hand gestures, facial expressions, body posture, and choreographed movement in perfect rhythm with music was a relic of the past by the time De Angelis completed his career portray-

ing a humble slave on a stage with a cast larger than any that his teacher Salvatore Taglioni had ever conceived as manageable. This is not to say that mime was no longer needed, but that the teaching of mime ebbed and flowed according to needs in a particular production or by a specific choreographer, whether in Naples, Milan, or Paris.⁶¹ The difference in mimed actions on the ballet stage in Italy in the last quarter of the nineteenth century was that it had to be done in synergy with an exceptionally large corps de ballet and a number of technological innovations on stage.

In conclusion, notwithstanding major named roles in numerous

Neapolitan productions over more than a half-century (1837-1889) and despite his having been overlooked by almost all historians of Italian dance, Gaetano De Angelis offers a useful case study in understanding the fortunes of mimi and of mime itself in the nineteenth-century Neapolitan ballo. If his personal bound collection is a trustworthy indication, De Angelis came of age in the tradition of pantomimic ballets. In *libretti* documenting his decades of performing, he

enjoyed considerable success as a mime, rising to the level of *primo mimo* at the Teatro di San Carlo. Moreover, he seems to have exemplified the tradition of typecasting, repeatedly embodying soldiers, aristocrats, and paternal figures in discrete narratives with casts usually featuring fewer than a dozen named characters. Above all, Gaetano's commitment to the mime tradition is attested to by his attempt to found and lead a separate school of mime within the *Reale Scuola di Ballo* when it was reestablished in 1861. Ultimately, however, despite decades of preparation and commitment, that attempt failed, as one man's vision could not stem the tide of changing theatrical tastes.⁶²



Figs. 23 & 24. Title page and cast list from the *libretto* for Luigi Danesi's *Messalina* (Naples: G. De Angelis e Figlio, 1889). The title page shows the publisher as G. De Angelis e Figlio, and the cast list shows Gaetano De Angelis as «Uno Schiavo» (a slave). From the Debra H. Sowell and Madison U. Sowell Dance Collection.



1 PAOLA DE SIMONE, *Soggetti storici, letterari o di pura fantasia, censura, annotazioni, autori e interpreti: Dai figurini della Biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" nuove coordinate e organici per l'Ottocento coreutico a Napoli*, in *Danza e ballo a Napoli: Un dialogo con l'Europa (1806-1861)*, a cura di Paologiovanni Maione e Maria Venuso, Napoli, Turchini Edizioni, 2021, p. 379.

2 All the *figurini* used as illustrations in this essay come from the *Raccolta di figurini dei Reali Teatri di Napoli*, housed in the biblioteca del Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli. A *figurino's* number refers to its original numbered position of the costume designs for a specific ballet. Traditionally a costume designer such as Filippo Del Buono started with designs for the principal characters and then proceeded with sketches for the minor roles. For access to the complete online collection, see <https://www.internetculturale.it/it/41/collezioni-digitali/26307/raccolta-di-figurini-dei-reali-teatri-di-napoli> (consulted 18 July 2023).

3 Ivi, pp. 381-82. According to Francesco Melisi on the website *Internet Culturale: Cataloghi e collezioni digitali* (see <https://www.internetculturale.it/>), the *figurini* taken as a whole, including opera and ballet productions, actually cover the period from 1824 to 1880.

4 Standard practice in ballet *libretti* for the Teatro del Fondo and the San Carlo was to identify only performers who mimed named roles and the *prime ballerine* and *primi ballerini* who danced in the *ballabilli*. By contrast, *libretti* for ballets performed in Milan and Paris invariably included the names of members of the *corps de ballet*.

5 My premise is that the *ballo pantomimo* as performed in Naples during the *Ottocento* is worthy of further scrutiny from the viewpoint of what the mimes contributed. Therefore, I propose not to follow the usual trajectory of the dance historian who analyzes the career of a *primo ballerino* or *prima ballerina di rango francese*, a star who dazzled audiences with dramatic leaps or dancing *en pointe*. Rather, as a student of dance iconography and, with my wife, an inveterate collector of Italian ballet *libretti* of the *Ottocento*, I shall examine images, *libretti*, and archival documents to understand the unique contributions of a *primo mimo* who was, like my wife and myself, also a ballet bibliophile – a serious collector of books about ballet.

6 As will be shown, the history of Naples most prestigious *Scuola di Ballo* is not one of continuous operation. See, *inter alia*, ALBERTO TESTA, *Duecentocinquanta anni di balletto al Teatro di San Carlo*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987: L'Opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa, 1987, pp. 333-44.

7 ROBERTA ALBANO, *Il Teatro di San Carlo*, in NADIA SCAFIDI-RITA ZAMBON-ROBERTA ALBANO, *La Danza in Italia: La Scala, La*

Fenice, Il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri, Roma, Gremese, 1998, pp. 188-89; which relies in part on the research found in ROSA MARESCA, *Le scuole di ballo del Teatro San Carlo dal 1812 al 1840: I documenti dell'Archivio Storico di Napoli*, «Chorégraphie», v/10 (1997), pp. 85-112.

8 For the story of the Hus family and Pierre's contributions, see JEAN-PHILIPPE VAN AELBROUCK, *A Dynasty of Actors and Dancers: The Hus Family; On the Tracks of Augusto and Pietro, Ballet Masters in Turin, Naples and Milan*, in *Times of Change: Artistic Perspectives and Cultural Crossings in Nineteenth-Century Dance*, ed. Irene Brandenburg, Francesca Falcone, Claudia Jeschke, and Bruno Ligore, Bologna, Piretti Editore, 2022, pp. 129-40.

9 An excellent resource on Louis Henry's contributions in Naples is found in ANNAMARIA COREA, *Louis Henry e il balletto a Napoli in età napoleonica*, Lucca, LIM, 2021.

10 Salvatore was Marie Taglioni's uncle. For a review of the genealogy and contributions of the Taglioni family, see MADISON U. SOWELL-DEBRA H. SOWELL-FRANCESCA FALCONE-PATRIZIA VEROLI, *Îcônes du ballet romantique: Marie Taglioni et sa famille*, Rome, Gremese, 2016.

11 ALBANO, *Il Teatro di San Carlo* cit., pp. 194 and 197. The decade of the 1860s in Italy marked the culmination of national unification. In 1860, Garibaldi and his 'Thousand' landed first in Sicily and then moved on to Naples, where they overthrew the Bourbon monarchy and consigned the southern territories to Victor Emmanuel II, king of Piedmont-Sardinia. In early 1861 a national parliament convened and proclaimed the Kingdom of Italy, with Victor Emmanuel II as king.

12 *Richiesta di Gaetano De Angelis alla Reale Scuola di Ballo di San Carlo*, April 1861, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 57. For research at the state archives in Naples, I am indebted to Antonietta Tarantino, who patiently searched for and photographed dozens of documents on my behalf. I also express appreciation to my wife, dance historian Debra H. Sowell, and to Professor Francesca Falcone for reading earlier drafts of this essay and offering valuable suggestions and corrections. Any errors that remain, however, are mine alone.

13 In addressing these questions, I do so primarily as a collector and bibliophile interested in cultural history, as opposed to a scholar formally trained in dance history. Cultural historians of theatrical dance review and analyze records of the past, such as ballet cast lists and documents found in Naples' *Archivio di Stato*. The primary goal is to understand the continuum of events and the roles that individuals played in influencing or forming a particular culture.

14 *Notamento degli Alunni delle Reali Scuole di ballo alli quali si son pagati Carlini sei per ciascuno per scarpe, e calze in occasione dell'esame delle dette Reali Scuole eseguito nei giorni 29, e 30 Aprile 1830, 1830, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 54.*

15 *Real Teatro S. Carlo: Ruolo dei corifei, mimi e figuranti, individui tolti dal ruolo per effetto della Epurazione, 1863, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 66.*

16 See MADISON U. SOWELL, *Nineteenth-Century Ballet in Paris: A Tale of Two Alines*, in *Toute littérature est littérature comparée: Études de littérature et de linguistique offertes à Roy Rosenstien par ses collègues, ses disciples et ses amis*. Textes recueillis par Danielle Buschinger, Martine Marzloff, Patricia Gillies et Marie-Geneviève Grossel, Amiens, Presses du "Centre d'Études Médiévales de Picardie", 2021, pp. 569-582; and MADISON U. SOWELL, *Aline 1 and Aline 2 in Disdéri's Dancers and Carte-de-Visite Ballet Photography in the French Second Empire*, Benevento, Kinetès, 2023, pp. 104-113.

17 The role of ballet *libretti* as primary source material for dance history has been well documented. See FLAVIA PAPPACENA, *Il 'libretto' come fonte di documentazione*, in *Il Libretto di ballo: Riflessioni storiche e teoriche in omaggio ad Alberto Testa*, a cura di Patrizia Veroli con la collaborazione di Mattia Scarpulla, Bologna, Massimiliano Piretti, 2017, pp. 3-15. Italian ballet *libretti* have for a long time formed a major part of the Debra H. Sowell and Madison U. Sowell Dance Collection and now number over 1300 separate scenarios.

18 The names of the Royal Theater's complete *Compagnia di Ballo* began appearing in the Neapolitan *Programma giornaliero degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici* as early as 16 March 1845. That issue recorded 24 *ballerine corifee* and 6 *allievi*; 33 *ballerini corifei* and 6 *allievi*; 10 *figuranti*, all males but one. Gaetano De Angelis was listed thirteenth in the non-alphabetical list of male coryphées. In a supplement to the 4 April 1845 edition of the *Programma giornaliero*, however, we find the name of Gaetano De Angelis as second on the list of five «Altri mimi e caratteristi». The *primi mimi* on that date were Gennaro Bolognetti, Giovanni Pingitore, and Alfonso Demasier.

19 Salvatore Taglioni's ballet *Marco Visconti* recalled the homonymous romantic-era novel by Tommaso Grossi, published to wide acclaim in 1834. For the story of Grossi's novel set as a ballet by another Italian choreographer, see MADISON U. SOWELL, *Il Fondo Cortesi di libretti e figurini: Lo strano caso di Marco Visconti*, in *Il Libretto di ballo* cit., pp. 147-165.

20 As Stephen Ullmann noted decades ago in *Style in the French Novel* (Cambridge University Press, 1957), p. 41, «In the programme of

the Romantic movement, the quest for local colour occupied a prominent position». In fact, the introduction of *couleur locale* into ballets of the *Ottocento* was part of a much larger artistic movement that embraced not only written works but also pictorial and performing arts.

21 *Notamento no. 3 che contiene i nomi dei corifei, allievi e figuranti*, 18 August 1843, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 64. The *corifei* were listed in this order: Gaetano Benvenuto, Giuseppe Robbio, Francesco Coppola, Giovanni Ponsiglione, Carlo Collini, Camillo Lauro, Vincenzo Ponsiglione, Luigi Buono, Giuseppe Razzini, Federico Fusco, Pietro Pirotta, Giuseppe Bini, Luigi Esposito, Enrico Bottiglieri, Luigi Comito, Gaetano De Angelis, Albano Guerra, Cesare D'Antonio, Antonio Sannino, Albina Guerra, Gaetana Oro, Elisabetta Oro, Clementina Giorgetti, Carolina Montella, Angela Craversif, Elisabetta Bastert, Angela Biondi, Teresa Biondi, Luisa Ricci, Rosa Jaccarino, Francesco Guerra, Innocenzio Serra, Luigi Gabrielli, Costanza De Simone, Nicola Fusco, Antonia Bastert, Giovanni Guidi, Vincenzo Russo, Rosalia Carducci, Francesco Minino, Marianna De Luca, Luigi Pompei, Raffaele Bruno, Alfonso Tata, Cesare Jorio, Adelaide Minino, Michela Minino, Federico Minino, Giovanna Marranzo, Maria Carrese, Antonia Lama, Maria Forti, Carolina Altieri, Enrichetta Fazio, Luisa Bernaducci, Luigi Fazio, Luigia Grassi, Antonia Forti, Anna Guarini, Rosa Guarini, Teresa Capozzo, Rachela De Vito, Giuseppe Montuovo, Giovanni Bolognetti, Celestino De Martino, and Elisabetta De Simone. The *allievi* were listed as Raffaella Vitaliano, Luigi Montella, Marianna Noto, Luca Nardone, Domenica Candia, Francesco Ballaspi, Carmela Spinelli, Salvatore Spina, Nicola Vielzel, Giovanni Carbonaro, Marianna Pascarola, Carolina Marelli, Teresa Alizerano, and Elisabetta Alizerano. The *figuranti* were listed as Luigi Anepeta, Felice Giordano, Carolina Borgia, Gaetano Florio, Antonio Florio, Luigi Ledini *padre*, Luigi Ledini *figlio*, Francesco Esposito, Gaetano Monaco, Giuseppa Anepeta, Angelo Guidi.

22 Lists of *corifei* in Naples were not presented alphabetically; names appeared to be ordered according to seniority in the company.

23 *Documento che attesta la sottoscrizione del contratto di Gaetano De Angelis*, 17 November 1843, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 64.

24 There was likely some sort of financial benefit, in addition to the recognition, for an 'evening in favor of' a particular performer. As at other European theaters, there also existed in Naples the tradition of 'benefit' evenings, in which a performer received the money accrued from the evening's ticket sales.

25 FELICE DE FILIPPIS-RAFFAELE ARNESE, *Cronache del Teatro di S. Carlo, (1737-1960)*, 2 voll., Napoli, Politica Popolare, 1963, II, p.

217, list Paolina Monti-Caresana as *prima ballerina* and De Angelis as *primo ballerino* of *Il Cid*.

26 «Il Pirata: Giornale di letterature, belle arti e teatri», x/103 (17 June 1845), p. 419.

27 «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», v/51 (25 June 1845), p. 216.

28 «Teatri arti e letteratura», 24/1180 (17 September 1846), p. 23.

29 «Il Pirata: Giornale di letterature, belle arti e teatri», xii/23 (18 September 1846), p. 98.

30 The company list was released or made available to a number of national newspapers, as it also appeared in «La Gazza: Giornale di amena letteratura», 2 ed., i/11 (August 1846), p. 703.

31 EDMUND FAIRFAX, *The Styles of Eighteenth-Century Ballet*, Lanham (MD), Scarecrow Press, 2003, p. 84.

32 *Segnalazione della mancata prova dei corifei*, 6 January 1848, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 64. See JENNIFER HOMANS, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, New York, Random House, 2010, p. 230: «What did all of this [political instability] mean for ballet? First, chronic instability. La Scala closed abruptly (ostensibly for restoration) between 1848 and 1851; La Fenice shut its doors for seven years between 1859 and 1866, and its ballet school closed briefly in 1848 and permanently in 1862. At the San Carlo in Naples the dancers were not paid in 1848 and went on strike. Their ballet master, Salvatore Taglioni, was accidentally shot during the uprisings, and although he regained his health, the ballet did not: the Neapolitan court, which had funded ballet, retreated and after 1861 was no more – poor Taglioni died impoverished and forgotten».

33 The complete list of costume designs created between 1837 and 1871 for Gaetano De Angelis is found in the appendix to this article. Due to limitations of space, we have had to limit the number of illustrations.

34 «L'Italia musicale: Giornale dei teatri», ii/72 (5 October 1850), p. 300.

35 «Il Pirata: Giornale di letteratura, belle arti e teatri», xvii/104 (27 June 1852), p. 415.

36 «Il Buon gusto», ii/18 (19 December 1852), p. 72.

37 «Lo Scaramuccia: Giornale teatrale», i/9 (1853), n.p.

38 «La Fama del 1853: Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», xii/36 (5 May 1853), p. 144.

39 «The Musical World», xxxii/43 (28 October 1854), p. 711.

40 «Il Pirata: Giornale letterario-artistico-teatrale», xxi/29 (7 October 1855), p. 115.

41 «La Fama: Giornale di scienze, lettere, arti, industria e teatri», xvii/102 (23 December 1858), p. 407.

42 *Stato Generale delle Masse contenenti professori di Orchestra, Coristi, e Cofirgei a Servizio del R. Teatro San Carlo nel mese di Maggio 1862*, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 66.

43 In Treccani's online encyclopedia (<https://www.treccani.it/enciclopedia/innamorati/>), we read this definition of *innamorati*: «Personaggi seri della commedia dell'arte, che vi appaiono più tardi delle maschere o in genere dei personaggi comici, giovando a dare coerenza consistente all'intreccio che poté svilupparsi con maggiore complessità intorno ai loro amori contrastati. Non portavano maschera e vestivano alla moda [...]. Quando si costituirono i ruoli furono detti amorosi e amorose, nelle compagnie a ruoli doppi distinti in primi e secondi amorosi». Translation: «Serious characters of the *commedia dell'arte*, who later appear as masks or comic characters in general, helping to give consistent coherence to the plot that could develop with greater complexity around their thwarted loves [...]. When the roles were formed, they were called *amoroso* and *amorosa*, in companies with double roles distinguished in *primi* and *secondi amorosi*». In sum, the *amoroso* or *amorosa* is one of the classic roles in comic theater and is based on figures found in the *commedia dell'arte* and the theater of Carlo Goldoni as the *primo amoroso* or *prima amorosa*.

44 *A Sua Eccellenza, il Ministro della Pubblica Istruzione*, 2 November 1860, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 65.

45 *Risposta del Ministro alla lettera del 2 novembre 1860*, 5 November 1860, and *Risposta del Consigliere di Luogotenenza alla lettera del 5 November 1860*, 13 November 1860, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 65.

46 *Certificazione redatta da Gaetano De Angelis nei confronti di una corifera sua allieva*, 18 August 1863, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 56.

47 *Al signor prefetto della città e provincia di Napoli*, 11 May 1867, ASNa, Soprintendenza dei Teatri e degli Spettacoli, Fascicolo 67.

48 «Il Teatro: Giornale di letteratura, musica, drammatica e coreografia», i/35 (3 October 1867), p. 141.

49 OPAC SBN (Catalogo collettivo delle biblioteche del Servizio Bibliotecario Nazionale) lists 11 works published in Naples by G. De Angelis e Figlio or by Cav. G. De Angelis e Figlio between 1876 and 1891. While it is not certain if the mime Gaetano De Angelis is the publisher G. De Angelis, the latter's publications deal with ballets, music, and/or festivals, all subjects of interest to Gaetano as a performer and as a book collector.

50 For an analysis of genre classification in relation to Italian ballet *libretti* of the nineteenth century, see DEBRA H. SOWELL, *Rethinking*

the Repertory: Genre Descriptors in 19th-Century Ballet Libretti, in *L'Italia e la danza – Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società: Atti del Convegno Internazionale*, Accademia Nazionale di Danza, Roma, 13-15 ottobre 2006, (a cura di) Alessandro Pontremoli e Giannandrea Poesio, Rome, Aracne, 2008, pp. 147-159; and DEBRA H. SOWELL, *Romantic Topography and Modern Technology: Charting the Nineteenth-Century Repertory*, in *Topographies: Sites, Bodies, Technologies*, 32nd Annual Conference of the Society for Dance History Scholars, Stanford and San Francisco (CA), Society for Dance History Scholars, 2009, pp. 225-232.

51 LUCIAN OF SAMOSATA, *Della Danza: Dialogo di Luciano con annotazioni*, Florence, Gaspero Pecchioni, 1779, pp. 21-22.

52 FRANÇOIS-HENRY-STANISLAS DE L'AULNAVE, *De la Saltation Théâtrale, ou Recherches sur l'Origine, les Progrès, & les Effets de la Pantomime chez les Anciens*, Paris, Barrois l'aîné, 1790, p. 19.

53 VINCENZO REQUENO, *Scoperta della chironomia ossia Dell'arte di gestire con le mani*, Parma, Fratelli Gozzi, 1797, p. 51.

54 GIOVANNI GIACOMO ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, trad. it. G. Rasori, 2 voll., Milano, Batelli e Fanfani, 1820, I, p. 20.

55 Georges Bell (a cura di), *Petipa*, in CHARLES GEOFFROY, *Nouvelle Galerie des artistes dramatiques*, 2 voll., Paris, Librairie Théâtrale, 1855, II, n.p.

56 ANDREA DE JORIO, *Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity*, trad. ing. Adam Kendon, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p. XIX.

57 Nonverbal communication characterizes all societies, whatever the nation's spoken language(s) or geographical location(s). When nonverbal signing occurs within the context of or in combination with music, the dramatic effect increases. It is not surprising, therefore, that the use of one's face, hands, and body to communicate has been from antiquity to modern day an essential part of an outstanding stage performer's craft. An exhaustive bibliography related to dance in the context of mime and pantomime lies beyond the scope of this article, which focuses on Gaetano De Angelis, a prominent nineteenth-century Neapolitan mime who performed in dozens of pantomimic ballets. Major book-length studies on the history of the mime-dance nexus include PETER D. ARNOTT, *The Ancient Greek and Roman Theatre*, New York, Random House, 1971; RICHARD C. BEACHAM, *The Roman Theatre and Its Audience*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1991; ALLARDYCE NICOLL, *Masks, Mimes, and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, New York, Cooper Square Publishers, 1966; LILLIAN B. LAWLER, *The Dance in Ancient Greece*, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 1964.

58 Thomas Leabhart (a cura di), *Mime*, in *International Encyclopedia of Dance*, a cura di Selma Jeanne Cohen, 6 voll., New York, Oxford University Press, 1998, IV, p. 423, notes that the classical mime of ancient Greece and Rome «derived perhaps from religious ceremonies and popular entertainments of Egypt and Mesopotamia, continued in the mystery plays of medieval Europe, the work of wandering minstrels, court masques, and the players of the *commedia dell'arte*».

59 FRANCESCO REGLI, *Ai miei amici: strenna letterario-musicale pel nuovo anno 1855*, Torino, Forz e Dalmazzo, XIX (1855), pp. 72-73.

60 See HOMANS, *Apollo's Angels* cit., pp. 231-242, for an extended discussion of Italian ballet in the last thirty years of the *Ottocento*, with particular emphasis on Manzotti's role in the direction it took. Homans believes that *Excelsior* «all but killed Italian ballet and represented a sad betrayal of the legacies of Viganò and Blasis.... [Manzotti's] ballets struck a strong chord with the public, even as they also exhibited an utter lack of critical and artistic judgment» (ID., p. 237). That said, *Excelsior* itself featured mimes prominently in the personification of Obscurantism and Civilization.

61 For insight into the teaching of mime at the Paris Opéra circa 1860, see OLIVIA SABEE, *Re-envisioning the Paris Opéra's Corps de Ballet, 1856-1860*, in *Times of Change* cit., pp. 177-189. It appears that Henri Mathieu taught an advanced level ballet class, «for girls only, in two sections of ninety minutes each, as well as a separate pantomime class that met Tuesdays, Thursdays, and Saturdays for one hour».

62 I dedicate this essay to the memory of my recently departed friend Giorgio Di Genova (1933-2023), a distinguished art historian, critic, and curator, and the author of the multi-volume *Storia dell'arte italiana del '900*.

Figurini (costume designs) for Gaetano De Angelis in the *Raccolta di figurini dei Reali Teatri di Napoli*, biblioteca del Conservatorio di Napoli “San Pietro a Majella”.

1830s

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 12 for Gaetano De Angelis as Director of the Opera Stage in the anonymously choreographed ballet *L'Avaro*, Teatro di San Carlo, 9 April 1837.

Felice Cerrone, *Figurino* No. 4 for Gaetano De Angelis as the Spanish knight Don Diego Garcia de Paredes in Salvatore Taglioni's *Ettore Fieramosca: Ballo storico diviso in prologo e cinque parti*, Teatro San di Carlo, Summer (19 August) 1837.

1840s

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 10 for Gaetano De Angelis as Quante-Cong in Giovanni Briol's *Il Gobbo del Giappone*, Teatro del Fondo, November 1841.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 5 for Gaetano De Angelis as Zamor, confidant of Timorkan, in Giovanni Briol's *Idamea*, Teatro di San Carlo, 12 June 1842.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 6 for Gaetano De Angelis (not mentioned by name in *libretto*) as Intendant of Lodovico di Godesberg in Salvatore Taglioni's *Carlo di Rovenstein*, Teatro del Fondo, 16 April 1843.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 22 for Gaetano De Angelis as the King's Commissioner in Salvatore Taglioni's *L'Assedio di Leyda*, Teatro di San Carlo, 30 May 1843.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as Guglielmo Prichard, ship commander of the Antelope, in Giovanni Briol's *I Viaggi di Gulliver*, Teatro del Fondo, 1 July 1843.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 10 for Gaetano De Angelis as Teodoro, former Duke of Naples, in Act 1 of Giovanni Briol's *Stefano, Duca di Napoli*, Teatro di San Carlo, 31 July 1843.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 11 for Gaetano De Angelis as Teodoro, former Duke of Naples, in Acts 2 through 7 in Giovanni Briol's *Stefano, Duca di Napoli*, Teatro di San Carlo, 31 July 1843.

Filippo Del Buono *Figurino* No. 3 for Gaetano De Angelis in Salvatore Taglioni's *Il Sarto di Sondrio*, Teatro del Fondo, 24 September 1843.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as Count of Dammartin in Giovanni Briol's *Gerardo di Nevers*, Teatro di San Carlo, 15 October 1843.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 3 for Gaetano De Angelis as Count of Dammartin in Giovanni Briol's *Gerardo di Nevers*, Teatro di San Carlo, 15 October 1843.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as Gualtiero in Alfonso Demasier's *Il Genio della montagna*, Teatro del Fondo, 30 May 1844.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as the Caliph Fares in Salvatore Taglioni's *La Coppa de' fidanzati*, Teatro San di Carlo, 4 October 1844.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as the King in Salvatore Taglioni's *Il Cid*, Teatro di San Carlo, 12 January 1845.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as the King in Salvatore Taglioni's *Il Cid*, Teatro di San Carlo, 12 January 1845.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as Fernando, King of Spain, in Giovanni Galzerani's *Gli Abencerraghi ed i Zegrindi ovvero La Conquista di Granata*, Teatro di San Carlo, 30 May 1845.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 9 for Gaetano De Angelis as Acone in Giovanni Galzerani's *L'Eroina danese*, Teatro di San Carlo, 31 July 1845.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as Zorai in Salvatore Taglioni's *Erissena*, Teatro di San Carlo, 15 October 1845.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 19 for Gaetano De Angelis in Filippo Izzo's *Un Sogno, o La Bella fanciulla di Gand*, Teatro del Fondo, 1845.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as the Count in Act 1 of Alfonso Demasier's *Buonavventura, ossia Le Due parrucche*, Teatro del Fondo, Carnival 1846.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as the Count in a hunting outfit in Alfonso Demasier's *Buonavventura, ossia Le Due parrucche*, Teatro del Fondo, Carnival 1846.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as Lucchino in Salvatore Taglioni's *Margherita Pusterla*, Teatro di San Carlo, 4 October 1846. The ballet was performed 58 times.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as Lucchino in Salvatore Taglioni's *Margherita Pusterla*, Teatro di San Carlo, 4 October 1846.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as Il Signore di Montolino in Salvatore Taglioni's *La Straniera*, Teatro del Fondo, 1847.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 23 for Gaetano De Angelis in Giovanni Briol's *La Giovane russa*, Teatro del Fondo, 4 April 1847.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 15 for Gaetano De Angelis as the Count of Leicester in Giovanni Briol's *Matilde e Malek Abdel*, Teatro di San Carlo, 4 October 1847.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 3 for Gaetano De Angelis as Calcante, high priest of the Greek fleet, in Salvatore Taglioni's *Ifigenia in Aulide*, Teatro di San Carlo, 19 November 1847.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 4 for Gaetano De Angelis as the High Brahmin of Chashmere, in Giovanni Briol's *Olema*, Teatro di San Carlo, 12 January 1848.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 7 for Gaetano De Angelis in Giovanni Briol's *La Recluta in Africa*, Teatro di San Carlo, 18 February 1848.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 10 for Gaetano De Angelis as Peterson in Salvatore Taglioni's *Il Vampiro*, Teatro di San Carlo, 14 October 1848.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as Don Lopez in Lucien Petipa's *Paquita*, 11 December 1848.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 3 for Gaetano De Angelis as the evil genie Moluk in Giovanni Briol's *Schariar, ossia Le mille ed una notte*, Teatro di San Carlo, 12 January 1849.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 4 for Gaetano De Angelis as the evil genie Moluk in Giovanni Briol's *Schariar, ossia Le mille ed una notte*, Teatro di San Carlo, 12 January 1849.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as the African king Agramante in Salvatore Taglioni's *Bradamante e Rugiero*, Teatro di San Carlo, 7 June 1849.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as Candiano in Salvatore Taglioni's *I Candiano*, Teatro di San Carlo, 15 October 1849.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as Candiano in Salvatore Taglioni's *I Candiano*, Teatro di San Carlo, 15 October 1849.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 3 for Gaetano De Angelis as Candiano in Salvatore Taglioni's *I Candiano*, Teatro di San Carlo, 15 October 1849.

1850s

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 19 for Gaetano De Angelis as Parigino in Filippo Izzo's *Melissa, ossia I Viaggiatori all'isola incantata*, Teatro di San Carlo, 3 February 1850.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 9 for Gaetano De Angelis as Antonio Carafa and Giovio Pontano in Salvatore Taglioni's *Il Ritorno di Alfonso d'Aragona dalla guerra d'Otranto*, Teatro di San Carlo, 30 May 1850.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as Baletaras in Salvatore Taglioni's *La Fedeltà premiata*, Teatro di San Carlo, 4 October 1850.

Filippo Del Buono, *Figurino* (without number) for Gaetano De Angelis as the Duke in Filippo Izzo's *La Regina delle Rose*, Teatro di San Carlo, 15 November 1850.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as Ali in Salvatore Taglioni's *La Stella del marinaio*, Teatro di San Carlo, 17 February 1851.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 16 for Gaetano De Angelis as Head Drummer in Filippo Izzo's *Elvira d'Isberga o Adele*, Teatro del Fondo, Spring 1851.

Filippo Del Buono, *Figurino* 16 for Gaetano De Angelis as the Baron Poliski in Andrea Palladino's *La Baronessa Poliski*, Teatro di San Carlo, 15 July 1851.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as Lord of Stralford in traveling clothes in Filippo Izzo's *Il Cacciatore nero*, Teatro di San Carlo, 10 November 1851.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as Lord of

Stralford in Filippo Izzo's *Il Cacciatore nero*, Teatro di San Carlo, 10 November 1851.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 5 for Gaetano De Angelis as the Duke of Brabant, father of Princess Emma, in Antonio Cortesi's *On-dina ossia La Fata delle acque*, Teatro di San Carlo, 12 January 1852.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 7 for Gaetano De Angelis as Iusuf in Salvatore Taglioni's *Bassora ossia Il Fantasma d'Arafat*, Teatro di San Carlo, 30 May 1852.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 8 for Gaetano De Angelis as General Cleante in Filippo Izzo's *La protetta d'Amore*, Teatro di San Carlo, 31 July 1852.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as D. Alvaro De Sanchez in Filippo Izzo's *Gli Spagnoli in Africa*, Teatro di San Carlo, 4 October 1852.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as D. Alvaro De Sanchez in Filippo Izzo's *Gli Spagnoli in Africa*, Teatro di San Carlo, 4 October 1852.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 8 for Gaetano De Angelis as Bajurca in Federico Fusco's *Giskano*, 20 November 1853.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as the Count of Pinneberg, Epoca 1, in Salvatore Taglioni's *Olfà*, Teatro di San Carlo, 12 January 1853.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 13 for Gaetano De Angelis in Filippo Izzo's *Camelia*, Teatro di San Carlo, 4 October 1853.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 14 for Gaetano De Angelis in Filippo Izzo's *Camelia*, Teatro di San Carlo, 4 October 1853.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 7 for Gaetano De Angelis as Williams/Norround in Filippo Izzo's *La Fidanzata scozzese*, Teatro del Fondo, 1853-54.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as Mohamed Emiro in Salvatore Taglioni's *L'Araba*, Teatro di San Carlo, 30 May 1854.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 17 for Gaetano De Angelis as the Generalissimo of the French Army in Giuseppe Giaquinto's *Le Astuzie amorose*, Teatro del Fondo, 13 June 1854.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 3 for Gaetano De Angelis as Kapaarre in Nicola Fusco's *Azurina*, Teatro di San Carlo, 31 July 1854.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 4 for Gaetano De Angelis as Kapaarre in Nicola Fusco's *Azurina*, Teatro di San Carlo, 31 July 1854.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis in Filippo Izzo's *Parione in Persia*, Teatro di San Carlo, 4 October 1854.

Filippo Del Bono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as the Duke in Salvatore Taglioni's *Naama, Regina delle Api*, Teatro di San Carlo, 12 January 1855.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as Carlo in Salvatore Taglioni's *Raimondo o Il Vecchio soldato*, Teatro di San Carlo, 31 July 1855.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 4 for Gaetano De Angelis as Thor, philosopher and high priest, in Salvatore Taglioni's *Groa*, Teatro di San Carlo, 4 October 1855.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 12 for Gaetano De Angelis as the Vice-Re in Salvatore Taglioni's *I Bucanieri: Ballo in tre atti*, Teatro del Fondo, Easter 1856.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 5 for Gaetano De Angelis in Pietro Hus's *I Matti per forza, ossia L'Avarizia punita*, reproduced by Giovanni Pingitore, Teatro di San Carlo, 17 May 1856.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 5 for Gaetano De Angelis as Ernesto in Giuseppe Rota's *Il Trionfo dell'innocenza*, Teatro di San Carlo, 30 May 1856.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as D'Orbac in Salvatore Taglioni's *Lauretta e Lubino*, Teatro del Fondo, 1856.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 3 for Gaetano De Angelis in Salvatore Taglioni's *Lauretta e Lubino*, Teatro del Fondo, 1856.

Giacomo Pregliasco, *Figurino* No. 24 for Gaetano De Angelis as Obeiron in Davide Costa's *Oronos*, Teatro di San Carlo, 22 January 1857.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 3 for Gaetano De Angelis as Jago in Salvatore Taglioni's *Il Vecchio della foresta*, Teatro del Fondo, 1857.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 4 for Gaetano De Angelis as Jago in Salvatore Taglioni's *Il Vecchio della foresta*, Teatro del Fondo, 1857.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 8 for Gaetano De Angelis as a Bandit in Giuseppe Rota's *Il Giuocatore*, Teatro di San Carlo, 4 October 1857.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 28 for Gaetano De Angelis as Dalmás in Giuseppe Rota's *Edmondo Dantes*, Teatro di San Carlo, 4 October 1858.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 22 for Gaetano De Angelis as Faria in Giuseppe Rota's *Edmondo Dantes*, Teatro di San Carlo, 4 October 1858.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 18 [19] for Gaetano De Angelis as Guardian of the Mosque in Davide Costa's *Pelagio*, Teatro di San Carlo, 12 January 1859.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 25 for Gaetano De Angelis as Pagolo in Andrea Palladino's Benvenuto Cellini, Teatro di San Carlo, Spring 1859.

Filippo Del Buono, *Figurino* 11 for Gaetano De Angelis as Borea in Andrea Palladino's *Elzebel: Ballo Fantastico*, Teatro di San Carlo, 8 September 1859.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 10 for Gaetano De Angelis as Daniele Zeno, master of the arsenal, in Giuseppe Rota's *Ida Badoero*, Teatro di San Carlo, 4 October 1859.

1860s

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 7 for Gaetano De Angelis as Dottor Granville in Ferdinando Walpot's *Margherita Gautier*, Teatro del Fondo, Summer 1860.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 26 for Gaetano De Angelis as a Pirate in Davide Costa's *Folgore o Il Demone seduttore*, Teatro di San Carlo, 13 January 1861.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as the Doge in Davide Costa's *Megilla*, 14 March 1861, Teatro di San Carlo.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 14 for Gaetano De Angelis as the Duke in Jules Perrot's *Salvator Rosa*, Teatro di San Carlo, 28 May 1861.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 15 for Gaetano De Angelis as the

Duke in Jules Perrot's *Salvator Rosa*, Teatro di San Carlo, 28 May 1861.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 4 for Gaetano De Angelis as Don Alvaro in Lorenzo Viena's *Pedrilla*, Teatro di San Carlo, 5 January 1862.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 5 for Gaetano De Angelis as Don Alvaro in Lorenzo Viena's *Pedrilla*, Teatro di San Carlo, 5 January 1862.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 5 for Gaetano De Angelis as Ugo di Brenna in Filippo Izzo's *Giovanni da Procida*, Teatro di San Carlo, 14 March 1862.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 7 for Gaetano De Angelis as Sab in Giuseppe Rota's *Bianchi e Neri*, Teatro di San Carlo, 13 November 1862.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 8 for Gaetano De Angelis as Bellial in Giovanni Briol's *Miranda ossia La Figlia dell'Inferno*, Teatro di San Carlo, 26 January 1864.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 13 for Gaetano De Angelis as Chief of the Gypsies in Filippo Izzo's *La Rosa*, Teatro di San Carlo, 10 March 1864.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as Eliodoro in Giuseppe Rota's *Velleda*, Teatro di San Carlo, Autumn 1864.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 3 for Gaetano De Angelis as Eliodoro in Giuseppe Rota's *Velleda*, Teatro di San Carlo, Autumn 1864.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 4 for Gaetano De Angelis as Eliodoro in Giuseppe Rota's *Velleda*, Teatro di San Carlo, Autumn 1864.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 2 for Gaetano De Angelis as the Prince in Agrippa Pinzuti's *Un Sogno d'Ines*, Teatro di San Carlo, Lent 1865.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 3 for Gaetano De Angelis as the Prince in Agrippa Pinzuti's *Un Sogno d'Ines*, Teatro di San Carlo, Lent 1865.

Filippo Del Buono, *Figurino* No. 5 for Gaetano De Angelis as Kiralfi, the fiancé of Kermiola, in Federico Fusco's *Fede*, Teatro di San Carlo, 7 April 1867.

1870s

Anonymous, *Figurino* No. 1 for Gaetano De Angelis as Odin in Pasquale Borri's *La Dea del Walhalla*, Teatro di San Carlo, 28 May 1871 and 15 January 1872.

Anonymous, *Figurino* No. 62 for Gaetano De Angelis as the Chief Minister in Pasquale Borri's *La Dea del Walhalla*, Teatro di San Carlo, 28 May 1871 and 15 January 1872.

Anonymous, *Figurino* No. [63] for Gaetano De Angelis as the Chief Minister in Pasquale Borri's *La Dea del Walhalla*, Teatro di San Carlo, 28 May 1871 and 15 January 1872.

‘Istantanee’ di vita musicale nella Napoli
dell’Ottocento: il Conservatorio di musica
di “San Pietro a Majella”
nella stampa periodica illustrata.

Tiziana Grande, Rosa Perrotta

> Fig. 1. Eduard Fleischer,
Saverio Mercadante, «La
Moda», 1/3 (20 giugno
1839), p. 3.

Il 20 agosto 1836 veniva stampato a Napoli il primo numero del «Poliorama Pittoresco», il più antico periodico illustrato del meridione d’Italia. La nuova rivista, pubblicata settimanalmente, arricchiva gli articoli con immagini litografiche che ne potenziavano il carattere divulgativo. A differenza dei periodici d’oltralpe cui si ispirava, il «Poliorama Pittoresco» si attestò su tirature inferiori, ma raggiunse un livello di qualità e originalità dell’apparato iconografico, stampato per la prima volta con la tecnica della litografia, che lo fece distinguere sia dai prototipi stranieri che dalle pubblicazioni consimili nate in Italia in quegli stessi anni, che spesso corredevano gli articoli con illustrazioni di seconda e terza mano ricavate da matrici acquistate da redazioni straniere.¹ La già consolidata tradizione della litografia napoletana, introdotta in città sin dal 1816,² aveva suggerito all’editore Filippo Cirelli e all’artista Salvatore Fergola di affiancare per la prima volta uno stabilimento tipografico a uno litografico per dare alle stampe il nuovo innovativo giornale. Lo stesso Cirelli, sulle pagine del periodico, presagiva un luminoso futuro per la novità introdotta:

In fatto di disegni noi andremo molto innanzi agli Esteri, perché il metodo litografico che abbiamo adottato permette di raggiungere una morbidezza di tinte, una leggerezza di linee, che invano si cercherebbero nelle incisioni su legno o su piombo.³

Il costo del sistema messo a punto da Cirelli e Fergola era notevole, perché a differenza delle incisioni su legno, che potevano essere innestate nel testo tipografico in un’unica impressione, le immagini litografiche imponevano una doppia impressione, la prima per il testo e la seconda per le immagini, e non consentivano alte tirature poiché la

LA MODA

APPENDICE AL POLIORAMA PITTORESCO.



Saverio Mercadante.



*vostri allievi cominciano
ove noi finiamo, diceva l'u-
nico Rossini al Zingarelli, poich' ebbe
assistito ad un'Accademia data dagli a-
lunni del nostro Real Collegio di musica*

*nel 1818. Saverio Mercadante ne avea
composti tutti quanti i pezzi vocali ed
strumentali. Non v'ha iperbole para-
gonando questo Collegio, come già s-
fece della scuola di Socrate, al cavallo*

qualità della stampa dei disegni diminuiva e sbiadiva con l'aumentare del numero di riproduzioni. Nonostante ciò, gli editori del «Poliorama» riuscirono a mantenere un prezzo di vendita molto popolare («grana cinque») e a sopravvivere ai moti del '48 e ai periodi di maggiore repressione censoria del governo borbonico, fino alle soglie dell'Unità d'Italia. A decretare il successo del «Poliorama» fu anche la pubblicazione, a partire dal 1839, di un'elegante appendice intitolata «La Moda» che ne accompagnò le uscite fino al 1844. Destinata essenzialmente al nuovo pubblico femminile, la rivista non solo offriva alle signore i più eleganti figurini di abiti provenienti da Parigi,⁴ litografati e acquerellati, ma pubblicava anche articoli sull'attualità teatrale, assai in voga presso l'emergente pubblico borghese, dedicando biografie e ritratti a molti dei cantanti, danzatori, coreografi e compositori che contestualmente andavano in scena sui palcoscenici della città. Seppur con spirito leggero, il periodico s'apriva a nuovi interessi e curiosità, alimentando quel clima fiducioso e sognante che caratterizzò la Napoli di quegli anni, capitale di un vasto regno, «quarta città d'Europa per popolazione»,⁵ centro d'una brillante vita sociale e mondana.

Sul numero 3 del 20 giugno 1839, «La Moda» dedicò una biografia a uno dei personaggi del momento, Saverio Mercadante, il compositore di formazione napoletana che nell'autunno del 1838 aveva riscosso grande successo al Teatro di San Carlo con la sua opera *Il Giuramento*, scritta l'anno precedente per la Scala di Milano. Carico della fama conquistata nei teatri di mezza Europa,⁶ considerato l'astro più fulgido della scuola musicale napoletana, il compositore veniva acclamato nella città dei suoi studi («Non v'ha iperbole paragonando questo Collegio [...] al cavallo troiano. Escon sempre del suo seno i primi campioni dell'armonia»),⁷ ove già circolava la voce della sua possibile nomina alla direzione del Collegio musicale, avvenuta l'anno successivo. Del musicista di Altamura, «La Moda» offriva anche un bel ritratto in litografia (Fig.1) raffigurandolo ancora giovane, corpulento ed elegantemente vestito, nel pieno della agiatezza assicurataagli dai successi teatrali e dal ruolo di maestro di cappella del Duomo di Novara che ricopriva dal 1833.⁸

Per diversi anni quello del ritratto fu il campo in cui la litografia presente sui periodici si esercitò in maniera pressoché esclusiva. Vendute anche singolarmente, come raffigurazioni destinate all'arredamento delle case borghesi accanto a incisioni di vedute e paesaggi, le immagini

ni che ritraevano i divi dei palcoscenici rappresentarono una vera e propria moda per l'emergente classe media, sempre più partecipe della vita pubblica cittadina.

Solo alle soglie del 1848, quando i nuovi fermenti rivoluzionari favorirono la nascita di una stampa periodica più critica, pungente e satirica, l'utilizzo della litografia cominciò ad avere una diversa e più ampia diffusione: grazie alla rapidità di esecuzione del disegno a mano libera sulla pietra, essa rappresentò la sola tecnica che consentiva di tratteggiare con immediatezza i personaggi e i fatti descritti dagli articoli. Tale tecnica grafica produsse, a partire dal 1848, una pletora di giornali che spesso ebbero vita breve e che si dedicarono alla satira politica nei periodi in cui le maglie della censura borbonica apparvero più larghe (come nel '48 e nel '60 dopo la concessione della Carta costituzionale da parte dei Borbone), mentre si concentrarono sul mondo del teatro, della musica e della cultura nei periodi di maggiore repressione della libertà d'espressione.

Il primo periodico con caricature stampato a Napoli tra marzo 1848 e giugno 1849 fu l'«Arlecchino – Giornale comico-politico di tutti i colori».⁹ Tra i più popolari e battaglieri fogli a stampa di quell'anno rivoluzionario, esso vantava nella sua redazione firme di grande valore, come quella di Achille De Lauzières.¹⁰ La fama del giornale fu legata soprattutto alle tavole illustrate da Pasquale Mattej che occupavano l'intera terza pagina di ciascun numero e che, più incisivamente degli articoli, commentavano giorno per giorno, con umorismo sottile, fatti, situazioni e personaggi della politica e della cultura.¹¹

Fino a tutti gli anni Ottanta del XIX secolo, l'illustrazione satirica presente nella stampa periodica fu concepita come elemento a sé stante, isolato in grandi tavole stampate a pagina intera e non inserito nel corpo del testo. La necessità di essere rapidi nella pubblicazione, per non perdere la bruciante carica satirica delle immagini, imponeva la scelta di stampare separatamente la parte giornalistica da quella grafica. Le illustrazioni erano curate da disegnatori che presto assunsero alla celebrità, come Pasquale Mattej, Melchiorre De Filippis Delfico, Enrico Colonna, Antonio Manganaro, ed erano affidate, per la riproduzione, a officine litografiche specializzate come quella di Filippo Cirelli, di Cristiano Richter e dei Fratelli Perrotta. La litografia stampata separatamente, oltre al pregio della rapidità di esecuzione, recava anche un considerevole vantaggio economico in quanto evitava la doppia impressione delle pagine illustrate sotto il torchio tipografico.¹²

Dopo la brevissima stagione rivoluzionaria dei primi mesi del '48, anche il battagliero «Arlecchino» fu costretto dal mutato clima politico a rivolgere il suo sguardo alle più inoffensive e neutrali vicende del panorama musicale e teatrale. A partire dal luglio del 1848, numerosi furono gli articoli e le tavole caricaturali che il periodico dedicò alla difficile ripresa della stagione teatrale e alle prime apparizioni di opere verdiane – precedentemente vietate dalla censura borbonica – sulle scene sancarlariane (*Ernani*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Attila*, *Nabucco*, *Macbeth*).¹³



Fig. 2. Pasquale Mattej, *Mattinata musicale al Conservatorio*, «Arlecchino», 1/14 (21 gennaio 1849), p. 54.

Oltre al teatro, la lente deformante della caricatura non mancò di osservare anche altri aspetti della vita musicale della Napoli di quegli anni, fornendo al lettore del tempo delle vivide 'istantanee' per conoscere e riconoscere personaggi, luoghi e fatti a lui contemporanei, e consentendo allo studioso dei nostri giorni di poter osservare rarissime e poco note testimonianze grafiche della vita musicale partenopea dell'Ottocento.

Nel numero del 21 gennaio 1849 «Arlecchino» pubblicò la cronaca di un'accademia tenuta dagli allievi del Conservatorio di «San Pietro a Majella» e presentò ai lettori un divertente disegno, raffigurante Saverio Mercadante alla guida dei giovanissimi orchestrali e coristi, molto diverso dai ritratti 'ufficiali' del direttore dell'Istituto che fino a quel momento erano circolati sui giornali. Lodando la bravura dei numerosi allievi alle prese con l'esecuzione di due sinfonie scritte da Mercadante stesso, l'anonimo articolista scriveva:

Prima d'entrar al teatro questa settimana sono entrato al Conservatorio. Martedì c'erano i biglietti verdi, Giovedì i rossi, Domenica i bianchi, io essendo di tutti i colori sono entrato in tutti e tre i concerti. [...] Vi pare che da quattro parole che vi dico io potreste capire tutta la bellezza dell'accademia? C'erano due pezzi grossi assai [...] due sinfonie scritte da quello che il mio collega Dante chiama il maestro di color che sanno, ed ha ragione di chiamarlo così, perché là tutti gli allievi, sanno, e sanno far bene; compongono ed eseguono che è una benedizione. [...] Ve li dovrei nominar tutti, perché tutti fecero delle mozioni musicali degne di più vasto teatro [...] e dovrei pregar gli stampatori di andare a contar gli alunni del Conservatorio che ebbero parte sì nel vocale che nello strumentale e nei solo, e mettere tanti eccetera per quanti sono essi, non dovendosene trascurar nessuno [...].

Le due sinfonie di Mercadante, «una fatta in omaggio a Donizetti»¹⁴ [...] l'altra [...] un amore di sinfonia sui motivi napoletani, un pianomatto di temi popolari, come, Piedigrotta, Ricciolella, Michelemmà, (che li vedevate ballare sugli strumenti)»,¹⁵ erano evidentemente considerati i pezzi più significativi di un programma che abitualmente comprendeva anche brani strumentali e vocali composti dai più valenti alunni delle scuole di composizione.¹⁶

L'impegno che il direttore del Collegio di musica profondeva in quegli anni nell'organizzazione dei concerti tenuti dagli allievi e l'ampio spazio che quegli eventi gradualmente guadagnarono sulla stampa napoletana sono stati ben evidenziati in alcuni studi recenti.¹⁷ Meno note sono, invece, le raffigurazioni riguardanti quell'attività concertistica, come il disegno pubblicato proprio a corredo dell'articolo dell'«Arlecchino»: una singolare 'istantanea' della *Mattinata musicale al Conservatorio* in cui il caricaturista Pasquale Mattej ritrae di spalle Saverio Mercadante mentre si agita su una malmessa sedia di paglia, dirigendo il coro e l'orchestra degli allievi dell'Istituto vestiti in uniforme (Fig. 2). La divertente cronaca del concerto offriva a Mattej lo spunto per immortalare il maestro pugliese nel suo vigoroso e trascinate gesto direttoriale, mentre dava pretesto all'estensore dell'articolo per azzardare anche una velata critica politica:

In mezzo a tutti quegli allievi un uomo con la bacchetta in mano si allungava, si rannicchiava, si stendeva, s'ostinava a dir alla bacchetta: vediamo chi vincerà, io a battere o tu a non romperti; e tutti gli occhi erano rivolti sopra di lui; se non l'avete veduto guardatelo nella mia vignetta [...] lasciatelo batter come vuole purché la musica sia sempre così buona. Anzi mi permettete di farvi osservare che la buona esecuzione dipende dal modo come si porta la battuta: vedete piuttosto lo stato del nostro paese! la musica sarebbe buona, ma quelli che portano la battuta, la fanno sembrare quello che sembra.¹⁸

Nel decennio successivo altri periodici satirico-teatrali come «Verità e Bugie» (1854), «Il Palazzo di Cristallo», «Il Nomade» e «La Platea» (1855), «La Frusta» (1857), «Il Diavolo Zoppo» (1858), «Il Campanello» (1859) potenziarono la loro carica critica e sarcastica pubblicando illustrazioni a corredo degli articoli. Fu in questo periodo che la caricatura diventò una vera e propria moda, sollecitando la vanità e la smania di notorietà di tutti i personaggi locali di qualche rilievo pubblico e anche la curiosità dei lettori di vedere riprodotti graficamente volti e situazioni riferibili alle notizie di attualità. Gli

stessi disegnatori divennero celebrità acclamate dal pubblico e contestate dalle varie testate giornalistiche. Sull'onda di questa moda essi cominciarono a pubblicare anche ricercatissimi album di caricature che presentavano una selezione dei disegni più rappresentativi della propria produzione, riprodotti in grandi tavole acquerellate rilegate in eleganti volumi. I celeberrimi Delfico, Colonna e Manganaro talvolta si compiacevano di auto-raffigurarsi spiritosamente nelle vignette, per alimentare la loro popolarità e accattivarsi il favore del pubblico.

All'indomani della fine del regno borbonico, quando le nuove tematiche risorgimentali iniziarono a campeggiare sulla stampa periodica illustrata, che proliferò per tutta la seconda metà dell'Ottocento, le immagini pubblicate sottolinearono con verve polemica e satirica il mutato clima politico. Dopo il plebiscito del 21 ottobre 1860, che decretò l'annessione del Regno delle Due Sicilie al Regno Sabauda, il 7 novembre re Vittorio Emanuele II entrò a Napoli. L'evento elettrizzò la città e mobilitò l'opinione pubblica, il mondo della politica, dell'arte e della cultura. Anche il Collegio di musica partecipò ai festeggiamenti in onore del nuovo sovrano, inviando gli allievi ad accoglierlo con canti e musiche, nel tripudio di bandiere tricolori e di popolazione esultante. La matita di un anonimo caricaturista, quasi certamente Melchiorre De Filippis Delfico,¹⁹ non perse l'occasione di immortalare l'evento sulle pagine del risorto «Arlecchino», il foglio umoristico che aveva da poco ripreso le pubblicazioni con il nuovo sottotitolo «Giornale caos di tutti i colori».²⁰ Nell'illustrazione, un carro addobbato con festoni e stemma dei Savoia si fa strada tra una folla festante, trasportando i giovani allievi che intonano un Inno Patriottico sotto la direzione di Saverio Mercadante (Fig. 3).

La caricatura fa riferimento a un episodio realmente accaduto e attestato anche da un documento conservato nell'Archivio Storico del Conservatorio, datato dicembre 1860, in cui i Governatori del Collegio approvano le spese «per l'allestimento di due carri per trasportare suonatori e cantanti» di «San Pietro a Majella» per la venuta a Napoli del nuovo re «eletto» Vittorio Emanuele. Il documento accenna anche alla musica eseguita: un «inno scritto appositamente dal cavaliere Mercadante».²¹ Nella biblioteca del Conservatorio si conservano oggi la bozza autografa dell'*Inno | a Vittorio Emanuele | Re d'Italia* di Saverio Mercadante, recante la partitura delle sole voci del coro completa, la partitura e le parti orchestrali della strumentazione di Paolo Serrao²² e, infine, l'edizione a stampa della riduzione per voci e piano-

forte pubblicata dall'editore Lucca, sulla quale si legge «eseguito in Napoli dagli alunni di quel Collegio di Musica in occasione dell'entrata del Re».²³

Oltre al direttore Mercadante, anche il responsabile della biblioteca di «San Pietro a Majella», Francesco Florimo, poliedrica figura di bibliotecario-archivista,²⁴ compositore, maestro di canto e storiografo, era ben noto ai lettori dei giornali.²⁵ La sua instancabile opera a favore della biblioteca era conosciuta e apprezzata nell'ambiente artistico e culturale napoletano e la sua fama aumentò di pari passo con il crescere del prestigio dell'istituzione stessa, valicando presto i confini cittadini. L'aspetto elegante e autorevole di Florimo era familiare anche al di fuori dell'ambiente del Conservatorio, in particolare agli spettatori dei teatri che egli frequentava quasi ogni sera fin da quando era stato nominato «Archivario delle carte musicali» del Real Collegio nel 1826.²⁶ Com'è ben noto, egli fu un accanito collezionista di testimonianze della scuola musicale napoletana, quali dipinti, sculture, strumenti e cimeli di celebri musicisti di enorme valore storico che donò alla biblioteca;²⁷ arricchì l'archivio anche grazie a numerose donazioni pervenute al Conservatorio per la sua mediazione e grazie alla fitta rete di rapporti che aveva con musicisti e artisti di mezza Europa;²⁸ vigilò sulla corretta esecuzione dei due decreti reali che imponevano l'obbligo di deposito alla biblioteca del Collegio delle copie manoscritte delle opere andate in scena sui palcoscenici cittadini e di tutte le composizioni stampate nel Regno;²⁹ ideò l'apparato iconografico delle decorazioni delle sale della biblioteca che ancor oggi si possono ammirare, insieme a tante opere d'arte.

Melchiorre De Filippis Delfico, che di Florimo fu grande amico, prese di mira più volte il bibliotecario in numerose caricature destinate alla pubblicazione sia all'interno dei suoi celebri album che nei periodici umoristici con cui collaborava. Un suo disegno a matita colorato a tempera del 1869 è ambientato proprio nell'*Archivio di Musica*

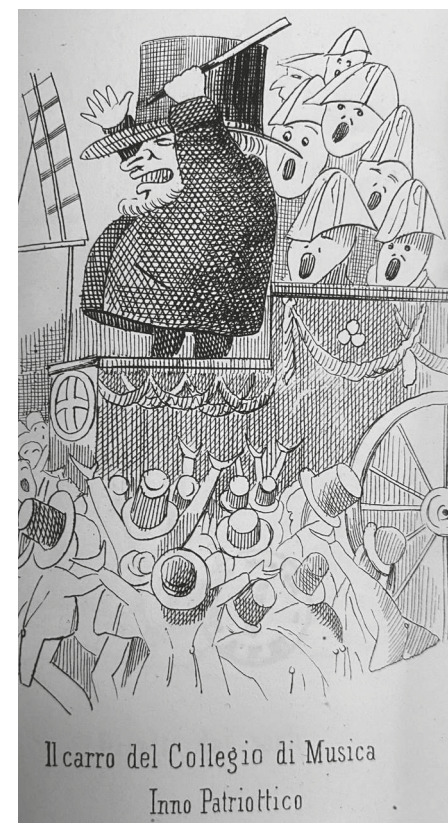


Fig. 3.
Il carro del Collegio di Musica. Inno Patriottico, «Strenna Almanacco dell'Arlecchino», 1 (1861).



| diretto dal | Cav. re Florimo (Fig. 4): il bibliotecario, elegantemente vestito, è ritratto mentre con l'inseparabile bastone indica la posizione in cui collocare due pesanti volumi di musiche di Paisiello, portati faticosamente sulla testa dallo stesso Delfico, in precario equilibrio su un alto scaletto e sotto lo sguardo di un altro celebre caricaturista, Enrico Colonna, rannicchiato in uno scaffale. La tavola è gustosissima, mette in caricatura finanche le sculture raffiguranti celebri musicisti che cominciavano a ornare le sale e dà una testimonianza visiva dell'organizzazione per autori della collezione dei manoscritti musicali nella biblioteca.³⁰ In basso, il disegno reca l'annotazione «permetto che si pubblichi» scritta presumibilmente dallo stesso Florimo per autorizzarne la stampa che, allo stato attuale delle ricerche, non sembra essere mai avvenuta.³¹

Alcuni anni dopo, nel 1876, la biblioteca del Conservatorio napoletano si impose all'attenzione del pubblico nazionale grazie a due articoli comparsi sulla rivista settimanale «L'Illustrazione italiana».³² Il nuovo periodico a diffusione nazionale, pubblicato dall'editore Treves di Milano, riservò molta attenzione al patrimonio artistico e culturale del Paese nell'intento di contribuire alla creazione di un'identità nazionale del nuovo stato unitario. A corredo dei testi pubblicava numerose illustrazioni in xilografia, tecnica che consentiva una più realistica resa delle immagini a fini documentali e che al tempo stesso era adatta alle alte tirature del giornale.³³

Il primo articolo, intitolato *Festa Musicale a Napoli*, era dedicato al concerto tenuto in occasione dell'inaugurazione della collezione di ritratti dei musicisti del Conservatorio avvenuta il 6 aprile 1876; Florimo aveva incrementato il primo nucleo di 18 dipinti da lui stesso donati nel 1874³⁴ aggiungendone molti altri³⁵ «secondato dal Governo del Collegio e dai principali artisti di Napoli: Morelli, Mancinelli, Maldarelli, Palizzi, ecc»,³⁶ che con atto di liberalità avevano voluto contribuire con la loro arte alla realizzazione della grande galleria di ritratti dedicati ai compositori di ogni tempo.

Nella raccolta di dipinti esposti figurava anche quello di Bellini, opera di Pelagio Palagi, donato dallo stesso compositore a Florimo dopo i suoi successi milanesi.³⁷ L'ampliamento della collezione fu celebrato con una grande accademia in onore del musicista catanese che si tenne nella chiesa di «San Pietro a Majella»: «[...] La richiesta di biglietti per la cerimonia da farsi nelle sale dell'archivio fu così grande, che bisognò cambiare il luogo, e la esecuzione della musica seguì nella chiesa del

< Fig. 4. Melchiorre De Filippis Delfico, *Archivio di Musica | diretto dal | Cav. re Florimo*, disegno a matita colorato a tempera, Fondazione Pagliara – Istituto «Suor Orsola Benincasa» di Napoli, 1869, inv. 3024.

Collegio. [...] Il concorso di napoletani e stranieri fu grandissimo».³⁸

Del successo del concerto è testimonianza il disegno di Quintilio Michetti³⁹ pubblicato insieme all'articolo; vi sono raffigurati la grande orchestra e il coro degli allievi del Conservatorio che si esibisce dinanzi al folto pubblico che occupa l'intera navata della chiesa⁴⁰ (Fig. 5).

L'evento, che ebbe vasta eco sulla stampa locale e nazionale, rientrava nell'opera di costruzione e glorificazione del mito belliniano intrapresa da Florimo già da qualche anno.⁴¹ Accanto alla ricerca appassionata di partiture e cimeli belliniani, custoditi nella biblioteca, Florimo si occupò attivamente della traslazione delle spoglie dell'amico Vin-

cenzo da Parigi a Catania, avvenuta il 15 settembre del 1876, della commissione all'artista Vincenzo Paliotti dell'affresco della prima sala della biblioteca raffigurante l'*Apoteosi di Bellini* (oggi perduto) e della raccolta dei fondi per l'erezione di un monumento dedicato al compositore catanese nella piazza antistante il Conservatorio.⁴²

Un secondo articolo intitolato *Il Collegio di Musica a Napoli | detto di San Pietro a Maiella*,⁴³ fu pubblicato su «L'Illustrazione italia-

na» nel dicembre del 1876. In esso il corrispondente da Napoli, Nicola Lazzaro, presentava ai lettori del settimanale l'archivio dell'Istituto, che grazie alle «cure indefesse dell'egregio commendatore Florimo, potrebbe a ragione chiamarsi un museo musicale». Cogliendo l'intento didattico e al tempo stesso museografico che aveva guidato il bibliotecario nell'organizzazione delle raccolte di libri e oggetti d'arte, Lazzaro poneva la collezione del «San Pietro a Majella» in linea con altri musei, biblioteche e archivi di memorie e testimonianze patrie che, nei vari ambiti disciplinari, erano proliferati in Italia fin dai primi anni postunitari.

A partire dal 1845, in occasione del Congresso degli Scienziati Italiani che si tenne a Napoli e per i cui illustri ospiti il Conservatorio organizzò alcuni concerti,⁴⁴ Florimo aveva iniziato l'opera di decorazione della Sala Grande della biblioteca con i 38 bassorilievi in stucco, opera di Francesco Liberti, raffiguranti in ordine cronologico i ritratti dei maggiori musicisti formatisi alla scuola napoletana.⁴⁵ Da quel momento il bibliotecario continuò ad arricchire gli ambienti di dipinti, sculture, strumenti e cimeli legati alla storia musicale, in parte da lui

stesso donati, in parte chiesti con insistenza ad artisti, musicisti e collezionisti. Nell'articolo, Lazzaro accompagnava il lettore in una visita nelle sette sale della biblioteca-museo descrivendo i suoi tesori:

L'Archivio è al primo piano a destra della scalinata, non prende che sette stanze, le cui volte son dipinte dal Pelliotta⁴⁶ [sic], cinque abbastanza piccine, due più grandi: ma quali tesori artistici non sono riuniti in così piccoli ambienti! Tutto ciò che di grande ha l'arte musicale, da Guido d'Arezzo all'anno corrente, scorre innanzi gli occhi del visitatore, che resta attonito nel guardare i ritratti e le opere di tanti sommi autori nostri ed esteri.⁴⁷

Nell'illustrazione che correda il testo (Fig. 6) si distingue chiaramente un angolo della Sala Grande della biblioteca (oggi Sala Rossini) con i medaglioni di Liberti e alcuni dipinti con le cornici e i cartigli che ancora oggi si possono ammirare. In altre più piccole immagini sono raffigurati il busto in marmo di Vincenzo Bellini opera di Domenico Morani, il pianoforte 'a tavolo' donato da Caterina II a Domenico Cimarosa, la penna e calamaio appartenuti ad Alessandro Scarlatti e, dopo di lui, a molti altri musicisti napoletani.⁴⁸ Appare poi Florimo, seduto in poltrona e circondato da scaffali pieni di libri e partiture, da dipinti e dal busto della celebre ballerina Amina Boschetti, sua cara amica dalla quale ricevette in regalo la preziosa arpa Stradivari che avrebbe poi donato, per lascito testamentario, al Conservatorio.⁴⁹

Al di sotto dei disegni dedicati alla biblioteca, «L'Illustrazione italiana» pubblicava anche l'immagine di una nuova sala di concerti inaugurata dal direttore Lauro Rossi al secondo piano del Collegio (Fig. 7). La rarissima testimonianza figurativa di questo poco noto ambiente, destinato in quegli anni alle esecuzioni pubbliche degli allievi, viene così descritta nell'articolo:

[...] non presenta gran che per eleganza, però è di un'armonia indecifrabile; di forma rettangolare, lunga 40 metri e larga dieci, con soffitto a volta e cassa armonica sotto il tavolato dell'orchestra, che è di oltre mezzo metro superiore al livello del pavimento, fa sì che tutta l'armonia degli strumenti da fiato e da corda si riunisce in un tutto simpatico, senza che una nota si perda o non raggiunga l'effetto.⁵⁰

Mentre le prime riviste a carattere nazionale corredavano gli articoli con illustrazioni che si proponevano lo scopo di documentare icono-



Fig. 5. Napoli. Festa musicale in onore di Bellini, nella Chiesa del Collegio di musica, «L'Illustrazione italiana», III/27 (30 aprile 1876), p. 421.



Fig. 6. Il Collegio di Musica a Napoli | detto di San Pietro a Maiella, «L'Illustrazione italiana», III/58 (3 dicembre 1876), p. 425.

graficamente l'attualità e le diverse realtà culturali del Paese, la stampa periodica napoletana preferì continuare la tradizione della caricatura che, si rammenti, non ridicolizzava fatti e personaggi, ma per lo più ne accentuava i tratti distintivi e caratterizzanti per renderli riconoscibili presso il pubblico cittadino.

La pubblicazione di due caricature di Delfico riguardanti la vita del Conservatorio, stampate nel 1881 dal «Caporal Terribile»⁵¹ e nella «Strenna dello Stenterello pel 1882»⁵² testimonia l'alto interesse che l'argomento suscitava presso il pubblico dei lettori di giornali che aveva a cuore non solo le vicende politiche, ma anche le vicende musicali

e teatrali di una città che sempre più appariva relegata a una posizione marginale nella nuova Italia unita, anche dal punto di vista culturale.

Il primo disegno caricaturale riguarda la partecipazione del

Conservatorio napoletano alla grande Esposizione Nazionale Italiana tenutasi a Milano dal 6 maggio al 1° novembre 1881. La manifestazione sancì lo spostamento del baricentro industriale e commerciale del Paese verso il nord e consacrò Milano come la nuova capitale dell'industria italiana. Tra le cinque mostre collaterali all'Esposizione principale, fu organizzata anche quella dedicata alla musica, promossa da un comitato formato, fra gli altri, dal compositore Amilcare Ponchielli, dall'editore musicale Giulio Ricordi e dal conte Lodovico Melzi, presidente del Conservatorio di Milano presso i cui locali fu ospitata la mostra. Il Conservatorio di Napoli partecipò all'evento presentando i primi due volumi della versione ampliata dell'opera di Francesco Florimo intitolata *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*,⁵³ che fu premiata con una medaglia d'argento.⁵⁴ L'Istituto partenopeo aveva già presentato all'Esposizione Internazionale di Vienna del 1873, su invito del Ministero della Pubblica Istruzione, il volume di Francesco Florimo *Cenni storici sul collegio di musica di S. Pietro a Majella in Napoli*, pubblicato in quello stesso anno con un finanziamento del Ministero stesso.⁵⁵ Anche nel 1878 in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi, Florimo e altri maestri del Conservatorio di



Fig. 7. *Il Collegio di Musica a Napoli | detto di San Pietro a Maiella*. Sala dei concerti, «L'Illustrazione italiana», III/58 (3 dicembre 1876), p. 425.

Napoli avevano esposto i propri metodi e pubblicazioni didattiche nella sezione dedicata alle pubblicazioni per l'insegnamento secondario.⁵⁶

La caricatura di Delfico apparsa sul «Caporal Terribile» del 29 maggio 1881 con il titolo *Anche il nostro Conservatorio di Musica si fa rappresentare all'Esposizione di Milano*, si riferisce proprio alla trasferta dei due autorevoli rappresentanti del «San Pietro a Majella»: un mesto e accasciato Lauro Rossi, direttore dell'Istituto, è goffamente ritratto quasi nella posizione di cocchiere seduto 'a cassetta', sottomesso all'imponente figura del sorridente e sempre arzillo Florimo, in partenza per l'Esposizione milanese (Fig. 8).

A dispetto della curiosa raffigurazione, la presenza di Rossi, che dal 1850 al 1871 era stato direttore del Conservatorio milanese, fu autorevolmente accolta nella città meneghina e, nel corso del Congresso musicale riunitosi dal 16 al 22 giugno 1881 a margine della grande Esposizione, egli fu anche nominato presidente di quel consesso di musicisti.⁵⁷

L'iconica e ricorrente rappresentazione, nelle caricature napoletane di quegli anni, di Lauro Rossi in atteggiamento abbattuto e avvilito appare come la testimonianza visiva della difficoltà dell'anziano direttore del Conservatorio di sorreggere il peso delle responsabilità di quella carica, in particolare in un periodo di grave decadenza dell'Istituto, documentato anche dalle pagine della stampa periodica specialistica coeva.⁵⁸ Guardato con scetticismo dallo zoccolo più duro dei musicisti napoletani, strenui difensori della tradizione, Rossi provò a rinnovare le strutture didattiche e amministrative del Conservatorio, a svecchiare i programmi e i repertori, a rafforzare la cultura degli allievi musicisti proponendo di affiancare, agli studi musicali, seri studi scientifici e letterari. Egli formulò, a partire dal 1877, un grande progetto di riforma che prevedeva la trasformazione del Conservatorio nell'Università musicale di Napoli, l'abolizione del collegio e la redazione di un nuovo Statuto.⁵⁹ Proprio la questione dell'abolizione della formula del convitto, che da sempre aveva caratterizzato le istituzioni di formazione musicale a Napoli, ma che ormai appariva anacronistica, suscitò aspre polemiche



Fig. 8. Melchiorre De Filippis Delfico, *Il Consiglio dei Tre*, «Strenna dello Stenterello pel 1882», xv (1882), p. 34.

> Fig. 9. Melchiorre De Filippis Delfico, *Anche il nostro Conservatorio di Musica si fa rappresentare all'Esposizione di Milano...*, «Caporal Terribile», 1/4 (29 maggio 1881), p. 3.

e condusse alla formazione di due veri e propri partiti avversi. Sostentato da musicisti quali Michele Ruta e Michele Carlo Caputo, contrastato dal più folto partito degli 'antiabolizionisti', Rossi si attirò addosso una vera e propria campagna denigratoria e diffamatoria che amareggiò gli ultimi anni della sua vita e della sua direzione e lo indusse alle dimissioni nel 1878. Il Consiglio di amministrazione del Collegio, privato della sua guida e lasciato in profonda crisi, l'11 ottobre 1879 richiamò il compositore maceratese nominandolo componente di un triumvirato direttivo assieme a Michele Ruta e Paolo Serrao, i due musicisti che in qualche modo simboleggiavano le due fazioni opposte in cui si era diviso l'ambiente musicale napoletano.

La «Strenna dello Stenterello per 1882», un popolare almanacco satirico «a penna e a pastello», non perse l'occasione per suggellare la situazione che tanto aveva coinvolto il pubblico degli appassionati di musica e i lettori dei giornali, dedicando una caricatura, firmata da Delfico, al triumvirato direttivo in carica al Conservatorio intitolata *Il Consiglio dei Tre* (Fig. 9). Vi comparivano sulla destra un sempre più smunto Lauro Rossi, sulla sinistra un panciuto Michele Ruta e in posizione centrale la corpulenta e dominante figura di Paolo Serrao, il docente di composizione chiamato ad ammorbidire le proposte troppo oltranziste degli altri due maestri e a mediare una soluzione condivisa per il futuro del Conservatorio. La didascalia al disegno non a caso recitava: «Il nostro provvisorio l'avvenir | dovrà per il Collegio partorir». Il consiglio direttivo rimase in carica fino al mese di novembre del 1882 incontrando, nel suo operato, molte difficoltà e opposizioni, ma senza «partorir» nulla di nuovo per risollevare le sorti della storica istituzione, che per scuotersi dal declino dovrà attendere l'alba del nuovo secolo.



1 GIOVANNA SCALONI, *Il "Poliorama Pittoresco" tra le riviste illustrate di epoca romantica: la litografia si confronta con le altre tecniche grafiche*, in *Litografia Serigrafia. Le tecniche in piano*, a cura di Ginevra Mariani, Roma, De Luca, [2006], pp. 113-123.

2 VLADIMIRO VALERIO, *L'introduzione della litografia a Napoli*, in *Vedute, ritratti e scene popolari: gli esordi della litografia a Napoli*, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 13-23. Val la pena di sottolineare che a Napoli, nel 1824, fu pubblicata la prima traduzione italiana del manuale di Senefelder, l'inventore della tecnica d'incisione litografica. Si veda ALOIS SENEFELDER, *L'arte della litografia o istruzione pratica contenente la descrizione chiara e succinta delle differenti maniere per designare, incidere ed imprimere sulle pietre*, Napoli, presso Agnello Nobile, 1824.

3 «Poliorama Pittoresco», IV/5 (1839-1840), p. 43.

4 Altro periodico napoletano destinato alle lettrici era «La toletta: giornale di mode, di belle arti, di amena letteratura, varietà e teatri» (Napoli, tip. dell'Omnibus), quindicinale, poi mensile pubblicato dal 1837 al 1842, le cui illustrazioni, per lo più figurini a colori di moda parigina, non erano originali, ma riproduzioni autorizzate, tratte dalla rivista francese «Le Follet, courier des salons, journal des modes». Conteneva rubriche fisse, tra le quali *Mode di Parigi*, *Attualità e notizie* e *Teatri*, oltre a racconti e poesie.

5 EDMONDO CIONE, *Napoli romantica 1830-1848*, Napoli, Morano, 1957, p. 22.

6 TIZIANA GRANDE, *Spread and Popularity of Mercadante's Operas in the First Half of 19th Century*, in *Mercadante150. Atti del Convegno*, a cura di Antonio Caroccia e Paologiovanni Maione, Napoli, Edizioni San Pietro a Majella, 2022, pp. 27-46.

7 «La Moda», 1/3 (20 giugno 1839), pp. 3-4.

8 La litografia pubblicata da «La Moda» riprendeva un disegno di Eduard Fleischer, il cui originale è oggi conservato presso l'archivio capitolare del Duomo di Novara <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100138189> (ultima consultazione 26 giugno 2023).

9 Una descrizione dei più importanti fogli satirici sorti a Napoli tra il 1848 e il 1860 è contenuta in *I giornali di Napoli 1799-1861*, a cura di Luca Torre, Napoli, Luca Torre, 1982.

10 Giornalista, librettista, traduttore, Achille De Lauzières (Napoli, 1818 – Parigi, 1894) divise la sua vita tra Napoli e Parigi. Autore di libretti d'opera, coautore del volume *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti* curato da Francesco De Bourcard (1853-1858), fu corrispondente dalla Francia per la «Gazzetta Musicale di Milano», collaboratore per l'«Art Musical» e critico musicale di numerose testate napoletane.

11 Pasquale Mattej (Formia, 1813 – Napoli, 1879), pittore di notevole talento, specializzato nella rappresentazione di feste popolari ed eventi storico-celebrativi, fu legato per stile e amicizia ad Anton Pilloo, di cui fu il primo biografo. Studioso di storia, archeologia, folklore, come testimoniano suoi articoli e illustrazioni pubblicati a partire dal 1837 sul «Poliorama Pittoresco», collaborò alle illustrazioni degli *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti* curato da Francesco De Bourcard. Per una più estesa biografia si veda MARGHERITA VENERUSO, *Pasquale Mattej*, in *La pittura napoletana dell'Ottocento*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Tullio Pironti, 1996, p. 143.

12 Anche Charles Baudelaire, trattando della litografia nella sua opera *Il pittore della vita moderna. L'abbozzo dei costumi*, Milano, Mondadori, 1981, p. 932, evidenziava la spiccata idoneità di questa tecnica per le caricature. Egli scriveva infatti: «Per l'abbozzo dei costumi, per la rappresentazione della vita borghese e per gli spettacoli della moda, il mezzo più spiccio e meno costoso è evidentemente il migliore; [...] c'è nella vita triviale, nella metamorfosi quotidiana delle cose esteriori, un movimento rapido che impone all'artista un'uguale velocità d'esecuzione. [...] Da che apparve la litografia si rivelò subito adattissima a questo enorme lavoro così frivolo in apparenza». Si veda sull'argomento MAURO GIANCASPRO, *La caricatura napoletana della seconda metà dell'Ottocento*, in *La satira politica nei giornali napoletani 1860-1899*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, pp. 19-28.

13 L'argomento è trattato in maniera più ampia da chi scrive in un contributo del 2019. Si veda TIZIANA GRANDE-ROSA PERROTTA, «La caricatura è come il lauro: si concede ai soli illustri». *Giuseppe Verdi e la stampa periodica satirica a Napoli nell'Ottocento*, in *Biblioteca di musica. Studi in onore di Agostina Zecca Laterza in occasione dei 25 anni dalla fondazione della IAML Italia*, a cura di Marcoemilio Camera e Patrizia Florio, Milano, IAML Italia, 2019, pp. 525-563.

14 Si tratta dell'*Omaggio a Gaetano Donizetti. Sinfonia a grande Orchestra dedicata a Giuseppe Donizetti* conservata a Bergamo (partitura e parti I-Bgi PREIS.106.1003) e in copia manoscritta anche presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli (partitura I-Nc 1.3.19/5, parti I-Nc 25.7.11/1-10). La composizione, scritta subito dopo la morte di Gaetano Donizetti, è datata da Michael Wittmann 1849. Si veda MICHAEL WITTMANN, *MWV Saverio Mercadante Systematisches Verzeichis seiner Werke*, Berlin, MW-Musikverlag, 2020, <https://musicconn.qucosa.de/api/qucosa%3A72833/attachment/ATT-0/> (ultima consultazione 31 luglio 2023). Si veda anche MARTA COLUMBRO, *Gli "omaggi" di Mercadante ai compositori italiani*, in *Mercadante 150 cit.*, pp. 115-127.

15 Il brano è identificabile con la *Seconda sinfonia caratteristica napo-*

letana conservata presso la biblioteca del Conservatorio di Napoli (partitura I-Nc 1.3.19/6, parti 25.7.12/1-8) che Wittmann dichiara scritta dopo il 1850, ma che verosimilmente potrebbe essere stata scritta un anno prima in occasione dell'accademia cui fa riferimento l'«Arlecchino». Si veda WITTMANN, *MWV* cit.

16 Un tentativo di ricostruzione dei programmi eseguiti nelle accademie del Collegio di musica è contenuto nell'appendice al recente saggio di CESARE CORSI, *Un esempio di attività produttiva e di formazione: le accademie del Collegio di musica nel periodo di Mercadante*, in *La formazione musicale nel Meridione d'Italia tra Viceregno e Regno*, a cura di Rosa Cafiero e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2022, pp. 415-477: 450-477.

17 CORSI, *Un esempio di attività produttiva* cit.; ID., *La formazione dei fondi mercadantiani della biblioteca di San Pietro a Majella. Dalle musiche per il Conservatorio all'acquisizione dell'archivio musicale del compositore*, in *Mercadante150* cit., pp. 983-1029.

18 «Arlecchino», 1/14 (21 gennaio 1849), p. 54.

19 Melchiorre De Filippis Delfico (Teramo, 1825 – Portici, 1895) ebbe un'accurata formazione artistica, letteraria e musicale che gli consentì di perseguire molteplici interessi culturali e, soprattutto, di venire in contatto con i maggiori esponenti del mondo delle arti. Consegui apprezzabili risultati nel campo musicale, fu infatti autore di vari melodrammi giocosi rappresentati con successo a Napoli, Teramo, Milano, Firenze. Ma il campo a cui dedicò tutte le sue energie e in cui primeggiò fu quello della caricatura, affermandosi come il 'principe' dei disegnatori umoristici napoletani. Collaborò alle illustrazioni dell'«Omnibus Pittresco» (1855) e a partire dagli anni Sessanta a quelle dei più importanti periodici satirici napoletani («Il Diavolo zoppo», «Arlecchino», «La Babilonia artistico-teatrale» e il «Caporal terribile»), delle strenne delle «Corbellerie storico comiche» e de «Lo Stenterello», dei ricercatissimi album e riviste annuali quali «Il Caos», «Don Chisciotte» e delle pagine della rivista inglese «Vanity Fair» durante un suo soggiorno londinese tra 1872 e il 1873. Sull'attività di caricaturista di Melchiorre De Filippis Delfico cfr.: AMILCARE LAURIA, *Melchiorre Delfico*, «Ars et Labor», 61/3-5, 1906; *Le caricature verdiane di Melchiorre Delfico*, in *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, 2 voll., Roma, Accademia d'Italia, 1935, I, pp. 313-321; FELICE DE FILIPPIS, *Il caricaturista di Verdi*, in *Cento anni di vita del Teatro di S. Carlo*, Napoli, 1948; FELICE DE FILIPPIS, *Il caricaturista di Verdi*, in *Cronache e profili napoletani*, Napoli, Berisio, 1968, pp. 231-245; PIERLUIGI PETROBELLI, *On «reading» musical caricatures*, «Imago musicae», II (1985), pp. 135-142; MAURO BUCARELLI-CHIARA GARZYA ROMANO, *De Filippis Delfico Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli Italia-*

ni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, xxxiii (1987), pp. 761-763; EDOARDO PANETTA, *Le caricature di Melchiorre De Filippis Delfico*, «Grafica d'arte», xv/60 (ottobre-dicembre 2004), pp. 20-25; LEONTINO ROMANO, *Have Verdi. Giuseppe Verdi, Melchiorre Delfico, Napoli e Pompei*, Roma, Arbor Sapientiae, 2013.

20 La caricatura fu pubblicata nella «Strenna Almanacco dell'Arlecchino», I (1861).

21 Il documento reca la segnatura I-Ncas, Conservatorio San Pietro a Majella preunitario, Amministrazione, Ministeriali, b. 66, fasc. 141 ed è citato nel saggio di TOMMASINA BOCCIA, *La serie Ministeriali del fondo San Pietro a Majella per la storia del Conservatorio di Napoli nei primi anni postunitari*, in *La formazione musicale nel Meridione* cit., pp. 479-506: 484.

22 Il manoscritto autografo contenente solo la partitura vocale completa reca la segnatura I-Nc 1.4.2(10). La strumentazione di Paolo Serrao – già allievo di Mercadante e dal 1860 insegnante di armonia nello stesso Istituto – sembra essere successiva all'entrata in città del Re. La partitura è infatti datata 27 agosto 1862 ed è conservata a I-Nc 10.7.7/7. Le parti manoscritte, non datate, recano collocazione I-Nc Pacco 770/1-79, mentre la parte del Concertino (ossia la 'parte con guida' destinata al primo violino), non datata, è a I-Nc 1.4.13/18. Non si conosce quindi l'organico strumentale che accompagnò le voci sui carri festanti del Conservatorio («due carri per trasportare suonatori e cantanti [...]»), ma è verosimile che l'*Inno* fosse stato eseguito per sole voci (come sembrerebbe evincersi dalla caricatura), o con un accompagnamento strumentale non scritto e adattato alla situazione. Sul carattere 'occasionale' di molte composizioni per orchestra di Mercadante si veda l'interessante contributo di ANTONIO ROSTAGNO, *Generi, contesti, esperimenti della composizione per orchestra di Mercadante*, in *Mercadante150* cit., pp. 91-113.

23 SAVERIO MERCADANTE, *Inno a Vittorio Emanuele re d'Italia*, Milano, Lucca, [fine 1860 – inizi 1861].

24 Su Francesco Florimo, bibliotecario del Conservatorio di Napoli dal 1826 al 1888, si veda ROSA CAFIERO, *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, XLVIII, 1997, *ad vocem*, oltre alle più recenti voci a lui dedicate dai dizionari enciclopedici musicali: DENNIS LIBBY-JOHN ROSSELLI, *New Grove Dictionary of music and musicians*, 2 ed., London, Macmillan, 2001, vol. IV, *ad vocem*; DANIEL BRANDEBURG, MGG2, Kassel, Bärenreiter, VI, 2002, *ad vocem*. Sugli esordi dell'attività di bibliotecario di Florimo si veda il recente contributo di TIZIANA GRANDE, *Da San Sebastiano a San Pietro a Majella: il Collegio di musica di Napoli negli anni 1826-1830*, in *Dai Conservatori al Collegio. L'insegnamento della musica a*

Napoli fra Settecento e Ottocento, a cura di Rosa Cafiero, Lucca, LIM, 2023, pp. 309-371, in particolare pp. 309-340.

25 «E la sua vita scorre quieta, placida, tranquilla; il giorno attende strenuamente ai lavori del suo ufficio, e la sera va a teatro. Lo troverete certissimo alle *prime*, ed attorno a lui tanti critici musicali e maestri che gli chiedono il giudizio severo ed autorevole pel *feuilleton dell'indomani*», così Francesco Stendardo sulla «Gazzetta Musicale di Milano» descriveva la stima e la considerazione di cui godeva Florimo a Napoli. Si veda FRANCESCO STENDARDO, *Francesco Florimo. Schizzo a penna*, «Gazzetta Musicale di Milano», xxxv/32 (1880), pp. 259-261: 260.

26 In una lettera al Sindaco di Napoli del 24 aprile 1888 l'anziano Florimo scriveva: «[...] Nella mia qualità di musicista ed archivista del R. Collegio di musica di Napoli e perché mi occupo continuamente della storia della antica e celebre scuola musicale napoletana dal 1825 fin ora ho goduto sempre del privilegio di un posto distinto gratuito nella platea dei detti teatri [i.e. i Reali Teatri di San Carlo e del Fondo] ed in altri ancora, onde aver l'agio di prendere le notizie a me necessarie o farle rilevare in mia vece da persona idonea del detto Collegio S. Pietro a Majella da me espressamente delegata». Si veda TIZIANA GRANDE, *Lettere dalla biblioteca. La corrispondenza di Francesco Florimo dalla biblioteca di San Pietro a Majella (1886-1888)*, in *Napoli musicalissima. Studi in onore di Renato Di Benedetto*, a cura di Enrico Careri e Pier Paolo De Martino, Lucca, LIM, 2005, pp. 183-209: 205. Sull'argomento si veda anche il contratto d'appalto per la gestione dei teatri napoletani sottoscritto da Barbaja nel 1836 riportato in PAOLOGIOVANNI MAIONE-FRANCESCA SELLER, *I Reali Teatri di Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Studi su Domenico Barbaja*, Bellona (CE), Santabarbara, 1994, pp.140-158.

27 Lo stesso Florimo fornì una prima descrizione della biblioteca e del suo operato di 'archivario' in *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, 4 voll., Napoli, Morano, 1881-1883 (rist. anast. Bologna, Forni, 1969), II, pp. 63-74.

28 La fitta rete di rapporti con esponenti del mondo musicale e culturale del suo tempo è testimoniata dal *corpus* di circa 6.000 lettere ricevute da Florimo nel corso della sua lunga vita, da lui raccolte in 34 volumi elegantemente rilegati in rosso e oro e donati alla biblioteca. Si veda ANTONIO CAROCCIA, *La corrispondenza salvata. Lettere di maestri e compositori a Francesco Florimo*, Palermo, Mnemes, 2004.

29 I due decreti reali sono pubblicati in FLORIMO, *La scuola musicale* cit., II, pp. 124-126.

30 «E tutte le opere sono legate a nuovo, ed han su la coperta la corrispondente legenda, e ciascun autore ha una parte distinta degli scaffa-

li per sè», così Cesare Malpica descrive l'ordinamento dei volumi in biblioteca sulle pagine del «Poliorama Pittresco», IV/17 (7 dicembre 1839), pp. 138-140.

31 Su questa caricatura (matita e tempera su carta, mm. 527x380, inv. 3024), conservata nel fondo di stampe della Fondazione Pagliara dell'Istituto "Suor Orsola Benincasa" di Napoli, si veda *Un secolo di satira 1820/1920, Caricature della Fondazione Pagliara dell'Istituto Suor Orsola Benincasa*, a cura di Francesca De Ruvo e Alessandronica Mazzaro, Napoli, Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa", 2016, pp. 224-225.

32 «L'Illustrazione italiana», III/58 (3 dicembre 1876), pp. 425-426.

33 CARMELA SAVIANO, *L'illustrazione italiana: a source for museological research*, «European Journal of Humanities and Social Sciences», 3 (2022), pp. 3-9.

34 «[...] Il distinto maestro Florimo donò nel 1874 a quel Collegio di musica una scelta collezione di ritratti di celebri musicisti italiani e stranieri, che fu locata nella prima sala di quell'Archivio, sulla cui volta fece dipingere a fresco da valente pittore l'Apoteosi di Bellini. Con grande solennità se ne fece l'inaugurazione nel febbraio di quell'anno; ed un'accademia ebbe luogo all'oggetto, nella quale intervennero le celebrità tutte delle scienze e delle arti. Fu una gran festa musicale, a cui prese parte tutto il Collegio e l'arte musicale intera: e nel 6 aprile ora scorso un'altra ne promosse l'operoso Maestro all'occasione dell'apertura del detto Archivio per l'inaugurazione della compita raccolta de' ritratti, fra cui brilla quello del Bellini dall'illustre Palagi eseguito. È questa un'altra prova di riverenza e d'amore del Florimo alla memoria dell'immortale artista, che fu l'amico del suo nobile cuore». Si veda VINCENZO PERCOLLA, *Elogio biografico del Cav. V. Bellini, scritto in occasione del trasporto delle sue ceneri d'Parigi a Catania*, Catania, Stabilimento Tipografico Bellini, 1876, p. 151.

35 Da quanto si apprende dalla stampa periodica (cfr. «Gazzetta musicale di Milano», xxxi/21, 1876, pp. 182-183) nel 1876 la raccolta contava 7 sculture e 70 dipinti, che nel 1882 sarebbero diventati 114, come testimoniato dallo stesso Florimo nelle pagine dedicate all'Archivio Musicale nel volume *La Scuola musicale* cit., II, p. 70.

36 «L'Illustrazione italiana», III/27 (30 aprile 1876), p. 419.

37 *Ibidem*, p. 421. Il dipinto di Pelagio Palagi risulta oggi tra le opere del Conservatorio disperse, cfr. *Dal segno al suono, il Conservatorio di musica San Pietro a Majella, repertorio del patrimonio storico-artistico e degli strumenti musicali*, a cura di Gemma Cautela, Luigi Sisto, Lorella Starita, Napoli, Arte'm, 2010, p. 137.

38 «L'Illustrazione italiana», III/27 (30 aprile 1876), p. 419.

39 Quintilio Michetti (Tocco da Casauria (PE), 1849 – Roma,

1943), fratello minore del ben più celebre pittore Francesco Paolo, autodidatta, eccelse nel disegno a lapis «per precisione e veridicità» (cfr. ENRICO GIANNELLI, *Artisti Napoletani Viventi, pittori scultori incisori ed architetti*, Napoli, Melfi & Joele, 1916, p. 329), affermandosi per la sua resa fotografica del vero nel campo dell'illustrazione, in particolare nelle riproduzioni oleografiche e cromolitografiche. Lavorò per la casa editrice Treves e partecipò con disegni e acquerelli alle mostre della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli dei primi anni '70, alle Esposizioni di Londra del 1888 e di Milano del 1906.

40 «L'Illustrazione italiana», III/27 (30 aprile 1876), p. 421. Il disegno presenta una rara testimonianza della struttura lignea che veniva montata nella chiesa di «San Pietro a Majella» in occasione di alcuni importanti concerti che prevedevano la partecipazione dell'intera compagine orchestrale e corale del Collegio di musica.

41 Il grande concerto per Bellini fu preceduto da una prolusione del filosofo Antonio Tari. Si veda ANTONIO TARI, *Vincenzo Bellini: reminiscenze*, Napoli, De Angelis, 1876.

42 Nel 1876 Florimo aveva già dato avvio alle sottoscrizioni per l'erigendo monumento, come documentato ampiamente dalla sua corrispondenza. Si vedano per esempio le lettere scritte dal compositore Federico Ricci a Francesco Florimo tra marzo e giugno di quell'anno in CAROCCIA, *La corrispondenza salvata* cit., pp. 279-286.

43 «L'Illustrazione Italiana», III/58 (3 dicembre 1876), pp. 425-426.

44 Sui concerti organizzati in occasione del Congresso degli scienziati si veda CORSI, *Un esempio di attività produttiva e di formazione* cit., p. 423 e pp. 454-455.

45 Nel volume *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*, Florimo attribuisce al governatore del Collegio, Duca di Noja, la primitiva idea di abbellire la sala maggiore dell'archivio con i 38 bassorilievi di compositori di scuola napoletana. Si veda FLORIMO, *Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli*, Napoli, Rocco, 1969, p. [9].

46 Vincenzo Salvato Paliotti (Roma, 1831 – Napoli, 1894).

47 «L'Illustrazione italiana», III/58 (3 dicembre 1876), p. 426.

48 La lunga storia del cosiddetto 'calamaio dell'armonia' era già stata raccontata da Cesare Malpica sulle pagine del «Poliorama Pittoresco» del 7 dicembre 1839. «Ma sai tu la storia di quel calamaio?» chiese Florimo a Malpica, «Egli fu in prima posseduto da Scarlatti [...] Scarlatti ne fece dono a Durante: e questi lo dava a Pergolesi: e Pergolesi a Jommelli: e da questi era donato a Zingarelli che in ultimo il lasciava a me come una sacra memoria». Si veda il «Poliorama Pittoresco», IV/17 (7 dicembre 1839), pp. 138-140.

49 La scultura in gesso raffigurante Amina Boschetti è di autore ignoto,

come riportato in *Dal segno al suono* cit., p. 78. Il testamento di Francesco Florimo è interamente trascritto nello stesso volume, pp. 180-187.

50 «L'Illustrazione italiana», III/58 (3 dicembre 1876), pp. 425.

51 «Caporal Terribile», I/4 (29 maggio 1881), p. 3.

52 «Strenna dello Stenterello pel 1882», xv (1882), p. 34.

53 FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli* cit. I volumi esposti furono il primo e il quarto. Il secondo e il terzo volume furono infatti pubblicati successivamente tra il 1882 e il 1883. Si veda *Esposizione Universale sotto il patrocinio di S. M. la Regina, Milano 1881. Catalogo Gruppi I, II e III*, Milano, tip. Pirola, 1881, p. 51.

54 L'ostinazione con cui l'anziano Florimo amava misurarsi in concorsi e competizioni emerge da una lettera da lui inviata a Giuseppe Martucci in occasione dell'Esposizione di musica di Bologna di qualche anno dopo, nel 1888. In quella occasione l'ottantottenne bibliotecario non esitò a chiedere l'autorevole appoggio di Martucci affinché la sua opera, finalmente completa dei suoi quattro volumi, e il suo *Metodo di canto*, potessero ottenere un premio. Scriveva egli, infatti: «[...] La seconda preghiera poi che m'interessa direttamente è di raccomandare a chi spetta, per giustizia, senza favoritismi, la mia opera sulla Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori ed il mio metodo di canto premiato all'esposizione di Parigi con menzione onorevole e a quella di Milano con medaglia d'argento [...]». Lettera citata in GRANDE, *Lettere dalla biblioteca* cit., p. 207.

55 FRANCESCO FLORIMO, *Cenni storici sul collegio di musica di S. Pietro a Majella in Napoli*, Napoli, tip. De Angelis, 1873. Si veda anche Ministero delle Finanze, *Pubblicazioni edite dallo Stato o con il suo concorso (1861-1923). Catalogo generale*. Roma, Libreria dello Stato, 1924, col. 316.

56 *Esposizione universale del 1878 in Parigi. Sezione Italiana. Catalogo Generale*, Roma, tip. Barbéra, 1878, in particolare pp. 35-40. A Parigi fu presentato il *Metodo di Canto* di Florimo (edito da Girard a Napoli tra il 1840 e il 1842 e quasi contestualmente da Ricordi a Milano) accanto alle pubblicazioni didattiche di altri insegnanti del Conservatorio napoletano come Beniamino Carelli, Giovanni Furno, Domenico Gatti, Alfonso Guercia, Emanuele Krakamp, Lauro Rossi, Francesco Simonetti.

57 EDOARDO PERELLI, *Relazione del Comitato organizzatore del Congresso musicale riunito in Milano il giorno 16 giugno 1881*, Milano, Ricordi, 1881. Si veda anche Lauro Rossi in FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli* cit., III, pp. 357-367.

58 Si veda, ad esempio, l'intenso dibattito durato da marzo 1877 a marzo 1885 sul periodico napoletano «La Musica».

59 L'argomento è oggetto di approfondita analisi nel saggio di MARI-

NA MARINO, *Lauro Rossi ed un suo mancato progetto di riforma del conservatorio di musica "San Pietro a Majella" di Napoli (1877) attraverso le pagine del periodico «La Musica»*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale* cit., pp. 861-875.

Politica, poesia e musica in tre donne del Risorgimento: Giuseppina Guacci Nobile, Laura Beatrice Oliva Mancini, Irene Ricciardi Capecelatro **Loredana Palma**



Fig. 1. Cartolina con ritratto di Giuseppina Guacci Nobile, viaggiata con data 3 gennaio 1959. Collezione privata.

Con la diffusione del giornalismo tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, le donne videro aprirsi nuovi spazi di visibilità ed esperirono – sia come autrici che come lettrici – nuove modalità di partecipazione all'elaborazione dei valori e alla circolazione delle idee nella società borghese nata dopo la Restaurazione. Non di rado esse condivisero gli ideali patriottici e le speranze che animarono *l'intelligenza* progressista del tempo. Inizialmente il loro contributo sembrò restare circoscritto ai giornali 'femminili', come il «Corriere delle Dame»¹ o «La Toletta»² che con i loro figurini illustrati provenienti dalla capitale dell'eleganza, Parigi, attiravano in gran numero il pubblico femminile avvicinandolo alla lettura dei giornali.

Anche i primi periodici illustrati che cominciarono a circolare intorno agli anni Trenta (si ricordino, tra i più noti, il «Poliorama pittoresco», sorto nel 1836, e l'«Omnibus pittoresco», fondato due anni più tardi), individuarono le donne come destinatarie privilegiate di una pubblicistica che teneva sempre in maggior conto il potenziale bacino di utenza femminile, 'fidelizzato' con le pregevoli litografie ed incisioni che accompagnavano biografie di uomini (e donne) illustri e articoli sugli argomenti più disparati.

Gli stessi giornali politici strizzavano sempre più l'occhio alle lettrici aprendo le loro colonne alla narrativa breve, pronta a trasformarsi, già negli anni Cinquanta, nella forma più lunga del 'romanzo d'appendice', vero e proprio volano nelle vendite e potente 'costruttore' di fame letterarie. Ne è testimonianza la dichiarazione di intenti contenuta nel primo numero dell'«Omnibus»³, che sarebbe diventato, con il suo cinquantennio di pubblicazioni, uno dei più longevi giornali dell'Ottocento:

Ma perché abbandonare le donne che pur sono sì caro ornamento e



> Fig. 2. Strenna «La Sirena. Augurio per Capodanno ed altri giorni festivi», VIII (1853).

solievo del mondo? Perché un numero almeno di giovani non si affatica d'introdurre in Italia quel genere ameno e leggiadro di letteratura in che tanto valgono oggi i francesi? Novelle e romanzi di piccola lena, ma che tutti sieno utili per la esposizione di patri costumi, scene storiche e domestiche, dialoghi, lettere, commedie da sala, sono senza dubbio quelle operette che hanno potere d'insinuarsi negli animi della moltitudine, di occupare il tempo soverchio con utile e diletto di condurre insensibilmente la società a un grado con le idee e con le conoscenze del giorno.⁴

Il secolo XIX fu dunque molto importante per la crescente partecipazione delle donne ai meccanismi della produzione e del consumo letterario. Ciononostante, la maggior parte delle scrittrici, dopo la morte, è andata incontro all'oblio ed è stata sistematicamente esclusa dal 'canone', come testimonia la quasi totale assenza dell'autorialità femminile nei manuali di storia letteraria e la scarsità delle riedizioni dei loro testi nel corso del Novecento. Gli studi più recenti stanno finalmente riscoprendo molte di queste figure, riportando alla luce l'apporto da loro dato ai processi di cambiamento della società e al movimento delle idee.⁵

Durante la prima metà dell'Ottocento, lo spazio destinato all'attività letteraria femminile si concentrava soprattutto nelle strenne, pubblicazioni a periodicità annuale che, accompagnate da rilegature di lusso, si proponevano come dono beneaugurante per il nuovo anno negli ambienti dell'aristocrazia e della borghesia intellettuale. La loro proliferazione, che nel 1845 suscitava la polemica reazione di Carlo Tenca nelle pagine della «Rivista Europea»,⁶ si intensificò proprio a partire dal quarto decennio del secolo, apparendo come un segnale evidente della diffusione della carta stampata in fasce sempre più larghe di popolazione e della progressiva definizione del giornalismo come di un'attività imprescindibile dalle logiche del mercato editoriale.⁷

Milano e Napoli furono, da questo punto di vista, le città più vivaci negli anni preunitari, vantando la pubblicazione di un numero di periodici decisamente maggiore rispetto alle altre città della penisola.⁸

Nella stampa periodica napoletana tra le collaboratrici più attive si distinsero, oltre alla poetessa improvvisatrice teramana Giannina Milili, che acquisì una notevole fama per la sua facilità di versificare, Laura Beatrice Oliva, Irene Ricciardi Capecelatro e Giuseppina Guacci Nobile. Queste ultime furono legate da un forte vincolo di amicizia, testimoniato dalle lettere dell'epistolario Guacci-Ricciardi e da alcune

liriche che esse si dedicarono reciprocamente.⁹ Tutt'e tre si distinsero per l'educazione ricevuta, non comune per le donne del tempo. La Guacci, infatti, frequentò la scuola del marchese Puoti, dove fu condiscipola di Francesco De Sanctis, Antonio Ranieri e di molti altri giovani che avrebbero in seguito occupato un ruolo di primo piano nella Napoli del tempo.¹⁰ La sua opposizione al governo borbonico fece sì che molti dei suoi scritti rimanessero inediti e causò più tardi la destituzione del coniuge, l'astronomo Antonio Nobile, dall'insegnamento presso l'Università di Napoli, in quanto «marito della famosa demagoga Guacci»,¹¹ nonostante all'atto del provvedimento, nel novembre del 1849, la poetessa fosse già morta da un anno.

Laura Beatrice Oliva venne invece educata dal padre, Domenico Simeone, un letterato e patriota che aveva conosciuto l'esilio dopo i moti del 1821 e alla cui scuola si formarono Alessandro Poerio e Pasquale Stanislao Mancini, destinati il primo a dare la vita per la liberazione di Venezia nel 1848, il secondo a pagare con l'esilio la sua adesione, nel maggio dello stesso anno, alle proteste nei confronti del sovrano borbonico, reo di aver ritirato la costituzione.¹² Grazie alle comuni frequentazioni (prima tra tutte, ricordiamo la poetessa Rosa Taddei, che favorì l'incontro tra i due futuri coniugi)¹³ e alla collaborazione di Laura a «Le Ore solitarie», il giornale diretto dal giovane e brillante avvocato Mancini,¹⁴ i due si conobbero e sposarono, fondando un sodalizio umano ed intellettuale inossidabile, allietato dalla nascita di ben undici figli. Il loro salotto, durante gli anni dell'esilio torinese (dove Pasquale Stanislao fu chiamato a ricoprire la prima cattedra in Italia di Diritto internazionale), fu un luogo di ritrovo per tutti i fuoriusciti dove si concepirono speranze e si elaborarono progetti libertari, come ricordò molti anni dopo la figlia primogenita della coppia, Grazia, nel suo diario giovanile *Impressioni e ricordi*.¹⁵

Tanto Giuseppina quanto Laura furono intrepide sostenitrici della causa liberale ed entrambe godono di un'alta stima negli ambienti letterari al punto che furono tra le prime donne ad essere ammesse alla prestigiosa Accademia Pontaniana. Fu proprio qui che si sarebbe tenuta nel 1849, ad opera della Oliva, la commemorazione per la Guacci, prematuramente scomparsa. I cenni biografici premessi all'edizione postuma della raccolta lirica *Patria ed amore*, ricordano il fiero portamento di Laura durante l'adunata:

[...] vestitasi a bruno, adorna di nastri di que' colori nazionali dal Governo già proscritti, alla presenza del Bozzelli, intervenuto an-



Fig. 3. Ritratto di Laura Beatrice Mancini in «Nuovo Giornale Illustrato Universale», 1/43 (24 ottobre 1869). Collezione privata.

ch'egli all'adunanza, recitò la sua ardita poesia. Abbassò la fronte ed impallidì il Ministro, a cui quel canto scendeva forse al cuore come un'eco de' lamenti e de' rimproveri di un popolo intero.¹⁶

L'episodio ci dà la misura della risonanza che i versi della Oliva dovettero avere anche negli ambienti dell'alta politica. Nella stessa circostanza, Laura si mostra consapevole e fiera del ruolo attivo a cui le donne, in particolar modo le madri, sono chiamate nel compito di educare i figli all'amor di patria, così come afferma nella lirica dedicata all'amica scomparsa:

Chè ben sapevi come il ciel ripose
In noi madri, in noi spose,
Le sorti liete della patria, o il danno.
Se pro genie cresciuta al santo sdegno
Noi le darem dell'invasor tiranno,
Se concordi saremo dell'alta impresa,
Bastano i figli nostri in sua difesa.¹⁷

Ma la raccolta poetica di Laura non manca di celebrare, oltre all'amica Guacci, altre donne che sopportarono coraggiosamente la perdita dei figli caduti in nome degli ideali risorgimentali a cui esse stesse li avevano educati ed addita come modello per tutte le donne Carolina Poerio:

Ma stuol di forti ad alleviar sol nate,
Seguiam l'orme di questa a noi sorella,
Che con sicura fronte,
Col ciglio asciutto e in sua virtù raccolta
D' figli udia la morte o i crudi stenti;
E a tutte noi rivolta Dicea:
Se della patria offersi anch'io
Un sangue a me sì caro a lavar l'onte,
Felice, itale madri, è il destin mio!¹⁸

Anche Irene Ricciardi ricevette una solida formazione culturale grazie alla madre, Luisa Granito, che, contrariamente al costume in uso delle famiglie aristocratiche, non volle inviare la figlia in un collegio religioso,¹⁹ ma si prese cura personalmente dell'educazione dei figli a cui trasmise i suoi stessi ideali risorgimentali.

Date queste premesse, non deve stupirci se molte delle liriche di cui furono autrici le nostre tre poetesse toccassero temi politici. D'altra parte, negli anni preunitari fu la poesia, più che la prosa, a consentire la circolazione delle idee libertarie perché, come sostiene Gabriele Pe-

dullà, sulla scorta di Amedeo Quondam,²⁰ essa poteva essere imparata a memoria ed essere divulgata senza lasciare tracce compromettenti nel caso di ispezioni di polizia. Dopo il 1860 molte di queste liriche 'clandestine' poterono uscire allo scoperto e gridare pubblicamente la gioia dei loro autori per la nascita del nuovo stato unitario.

A Giuseppina, Irene e Laura va dunque riconosciuto un ruolo di primo piano nella diffusione degli ideali patriottici, in quello spazio di confine tra pubblico e privato rappresentato dai salotti in cui esse si muovevano a proprio agio, da protagoniste della scena sociale. Purtroppo, né Giuseppina, né Laura, scomparso prematuramente, riuscirono a vedere realizzati i propri sogni: l'una morì prima dell'Unità, l'altra prima della conquista di Roma capitale.

Regine dei loro ricevimenti, le tre poetesse alternavano ai doveri di ospitalità e alla conversazione politica, la recita dei loro versi e il suono della musica che talvolta accompagnava le liriche da loro composte. Un'efficace descrizione del salotto torinese di Laura è quella che troviamo nelle pagine del diario della figlia Grazia nella pagina relativa al 20 giugno 1859:

Il banchetto è riescito assai bene; vi sono stati brindisi e discorsi. Il Duca Castromediano ha letto una lettera di babbo scritta nel 1850 ai prigionieri, giunta e conservata miracolosamente. [...] Mamma ha letto la sua poesia per la drammatica liberazione dei prigionieri; poi quella alla colomba, che il generale Longo, rinchiuso nella torre Orlando di Gaeta, educava gentilmente, unica compagna e consolazione del prigioniero. Alla fine quella bellissima in morte di Carolina Poerio, madre di Alessandro e di Carlo. L'ultima strofa della canzone, appello alle donne italiane, commosse tutti! babbo ha messo ai voti la decadenza della dinastia borbonica e l'annessione delle Due Sicilie al resto d'Italia. La proposta è stata accettata per acclamazione.... Tutti erano elettrizzati, e tra non molto il sogno deve diventare realtà. Egli poi si è messo al pianoforte, ed ha suonato, come egli solo sa, le dolci melodie belliniane...²¹

La casa della poetessa Guacci era frequentata da una vera autorità in materia musicale, Saverio Mercadante, l'acclamato direttore del Regio Conservatorio "San Pietro a Majella", come testimonia un articolo di Errico Alvino su «Il Lucifero»:²²

Nella sera del 27 gennajo d'insolita e novella armonia risuonavano le stanze della Signora Guacci Nobile: un quartetto per soli violoncelli testé composto da Saverio Mercadante ed a lei dedicato quivi per la prima volta ascoltavasi. Tutto contribuì a rendere briosa quella

ragunata. Pochi ma veri amici ivi si assembravano, ed ogni persona affisavasi in Mercadante. Il quale colà recavasi con la sua leggiadra famiglia; quando parve l'ora venuta, diessi principio alla tanto attesa armonia.²³

La perdita di una considerevole parte delle carte di Giuseppina, a causa di un increscioso episodio di dispersione dei suoi scritti,²⁴ già rimasti in gran parte inediti a causa della censura borbonica, non ci consente una conoscenza esaustiva della sua produzione. Nei pochi fogli di musica a stampa a noi pervenuti resta la canzone *Il prigioniero*, contenuta nell'*Album musicale* di Vincenzo Capecelatro (Napoli, Girard), dedicata alla Sig.a Ottavia Brocchetti, e la romanza *O lieve e tepid'aura*, accompagnata dalla musica di Luigi Pastina (Napoli, Girard), dedicata alla Sig.ra Contessa Peppina Gaetani dei Duchi di Laurenzano. Senza dubbio, però, a giudicare dagli esemplari rimasti, la canzone di maggior successo composta su parole della Guacci fu *Il sogno*, una romanza musicata da Mercadante (Milano, Lucca), di cui resta anche una partitura manoscritta, conservata presso la Biblioteca Greggiati di Ostiglia, nel mantovano, dedicata al cantante Giovanni Orazio Cartagenova, legato al musicista da vincoli di amicizia.²⁵

Il testo della lirica sembra parlare d'amore: un giovane, come nelle più classiche ballate della tradizione letteraria italiana (si pensi a *Perch'io non spero di tornar giammai di Cavalcanti*), lamenta la lontananza dalla donna amata che in sogno riesce a riabbracciare. Il risveglio, tuttavia, lo riporta all'amara realtà:

Sognava, o mia diletta,
Sognai ch'io t'era accanto,
Che al sen t'avea ristretta,
Che univa il nostro pianto,
Scordava ogni mia guerra,
Scordava e cielo e terra,
Pregava, oh! Fosse questo
Per me l'estremo dì.

Quegli occhi disiati
Vidi brillar d'amore,
io vidi, e gl'infiammati
desir m'ardean il core.
Quella celeste idea
Il sonno mi rompea.
Ahi! Mi tornò funesto
Il sol che il giorno aprì.²⁶

A ben vedere, però, la lirica sembra rimandare ad altri e più reconditi significati. Non è difficile pensare che dietro il 'sognatore' si adombrì la figura di un giovane patriota che è lontano dalla propria amata, sul fronte di guerra, per combattere per la libertà e l'unità dell'Italia. Sembrano richiamare questa interpretazione le parole pianto e univa (il dolore che accomuna i patrioti – e le loro spose – nella lotta per l'unificazione nazionale), mia guerra (che sta ad indicare i sanguinosi scontri che i patrioti combattevano), l'estremo dì (che adombra il sacrificio della vita per ottenere la vittoria). Si aggiungono a questi termini – che richiamano alla passione amorosa ma che possono, con altrettanta enfasi, indicare l'ardore risorgimentale – le coppie disiati/desir, infiammati/ardean, core/amore.

È meglio documentato, grazie anche alle testimonianze dei loro familiari,²⁷ il contributo dato alla musica da Laura Beatrice Oliva ed Irene Ricciardi. La prima portò sulle scene teatrali con un discreto successo una tragedia scritta in gioventù, *Ines*,²⁸ interpretata magistralmente dalla nota attrice Adelaide Ristori. Tra quest'ultima e la poetessa era nata un'amicizia sincera, che vedeva le due donne condividere gli ideali risorgimentali, come rievocava molti anni dopo, nel 1902, in una lettera (a un destinatario sconosciuto) Grazia Mancini:

Un ricordo? Eccolo. Risale al 1854. Ero fanciulla e crescevo a Torino. Una grande amicizia legava mia madre, Laura Beatrice Mancini [...], ad Adelaide Ristori. La poetessa e l'artista avevano simpatizzato fin dal primo momento.

Mia madre aveva scritto una tragedia: *Ines de Castro*. Questa, recitata al teatro de' Fiorentini in Napoli nel 1848, aveva suscitato grandi entusiasmi non solo per un vero valore letterario, ma anche per le espressioni libere e patriottiche che conteneva.

Il Salvini e la Ristori vollero rimetterla in scena a Torino al teatro Carignano dove ebbe esito felicissimo.

Ed ora dopo tanti anni, innanzi ai miei occhi stanchi appare la visione giovanile delle due bellissime chiamate all'onore del proscenio: Adelaide alta bruna matronale; Laura bionda, delicata fragile come rosa destinata a sfogliarsi innanzi tempo.

Questa fu la musa della patria nel lungo esilio e ne' giorni del riscatto: l'una morì giovane alle porte di Roma, l'altra nella robusta vecchiezza sorride, e ricorda.²⁹

Nel 1856 Laura dedicò ad Adelaide una poesia, per ringraziarla dell'interpretazione della sua tragedia di testi in musica. Nei versi, secondo un motivo caro negli autori del Risorgimento, che rispondono alla servitù politica con la superiorità nelle arti, vengono sottolineate

ti i meriti della Ristori, capace di mantenere alto l'onore e l'orgoglio italiano e di difendere «l'italo genio» dall'invidia dello straniero usurpatore, che vorrebbe imporre agli Italiani il proprio dominio anche nel campo dell'arte.³⁰

Di Laura inoltre restano, tra partiture a stampa e manoscritte, messe in musica dai più notevoli compositori del tempo, numerose liriche che hanno per tema i due motivi che sostanziano la sua raccolta poetica: l'amore per la patria e per lo sposo. La più importante di questo corpus è probabilmente la lirica che la «Musa del Risorgimento» – come venne definita la poetessa³¹ – compose per il nuovo sovrano nel novembre del 1860 con il titolo *Per l'ingresso in Napoli di Vittorio Emanuele re d'Italia*. La cantata, accompagnata dalla musica di Vincenzo Capececiatello, venne eseguita per la prima volta al Teatro di San Carlo di Napoli la sera della festa nazionale del 2 giugno 1861.³² Una copia manoscritta della partitura è conservata (e digitalizzata) presso la biblioteca del Conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli.³³ Le altre partiture manoscritte a noi pervenute sono:

1. *Il tramonto* (musica di Giovanni Sgambati), custodita presso la biblioteca del Conservatorio di musica “Santa Cecilia” di Roma;
2. *Il bersagliere d'Italia* (musica di Nicola De Giosa), custodita presso la Biblioteca Nazionale “Sagarriga Visconti Volpi” di Bari. Sul frontespizio di questo esemplare compare l'annotazione «Da mettersi in netto»;
3. *Il bersagliere*. Scena militare (musica di Nicola De Giosa), custodita presso la Biblioteca Nazionale “Sagarriga Visconti Volpi” di Bari. Si tratta della copia ‘in netto’ richiesta nell'autografo precedente;
4. *Il Pescatore Venito* (musica Nicolò De Giosa), custodita presso la Biblioteca Civica “Prospero Rendella” di Monopoli (Bari).

Le due partiture manoscritte nella Biblioteca “Sagarriga Visconti Volpi” di Bari fanno capo alla canzone *Il bersagliere*, presente nella raccolta poetica di *Patria ed amore* con il sottotitolo di *Canzonetta popolare per musica*.³⁴ Composta nel 1861, nei mesi del breve rientro della famiglia Mancini a Napoli, la lirica celebra il corpo militare, ricordandone l'impegno a Palestro, a Magenta, a San Martino, a Senigallia, a Castelfidardo, ad Ancona, a Teano, al Garigliano e, infine, a Gaeta, ultimo baluardo della difesa borbonica («Del Borbone il reo guerrier | fuggè innanzi al bersagliere»).³⁵

Alla raccolta poetica dell'Oliva si riconduce anche la partitura manoscritta de *Il Pescatore Venito*, conservato nella Biblioteca civica “Prospero Rendella” di Monopoli, tratto dalla lirica, composta a Napoli nel 1861, *Il pescatore di Venezia*.³⁶ Oltre al manoscritto, nella biblioteca del Conservatorio “San Pietro a Majella” è presente una partitura a stampa della canzone. Ancora una volta il tema è patriottico: il pescatore non è altro che un pretesto per guardare alla sorte di Venezia che sarebbe stata sottratta al dominio austriaco soltanto nel 1866, in seguito alla terza guerra d'indipendenza. La città lagunare è particolarmente cara alla musa di Laura che la sospira in più componimenti poetici per poi celebrarne trionfante la conquista.³⁷

Il fatto che più di una lirica della Oliva venisse recitata in occasioni pubbliche, come possiamo ricavare dalle note alla raccolta di *Patria ed amore*,³⁸ è un segno tangibile della considerazione di cui la poetessa godeva nell'ambiente politico-risorgimentale in cui brillava di luce propria e non riflessa.

Dei versi di Laura ‘prestati’ alla musica per essere eseguiti nella dimensione privata dei salotti ci restano ancora molte più testimonianze. Alcune delle partiture recano una data anche di molto successiva alla morte della poetessa, segno che la sua fama, a differenza di quanto sarebbe avvenuto nel corso del Novecento, rimase presente a lungo negli ambienti tanto letterari che musicali. In linea di massima, possiamo ritenere successive al 1869 le partiture tratte dalle liriche che non siano state segnalate nella raccolta di *Patria e amore*.

Di recente si è tornati a parlare di Laura Beatrice Oliva, ma ancora poco è emerso dei suoi interessi nel campo musicale³⁹ che condivideva, anche questi, con il marito, Pasquale Stanislao Mancini, autore tra l'altro di una romanza, *Il primo sguardo*, dedicata al loro primo incontro,⁴⁰ e più volte menzionato in alcune delle lettere custodite presso l'Archivio Storico Ricordi.⁴¹

Tra le liriche di Laura messe in musica un grande successo riscosse certamente *Ricordati di me* di cui restano diverse partiture. Del resto, non poteva non suscitare attenzione lo struggente componimento che chiude la raccolta di *Patria ed amore* e che suggella, potremmo dire, l'intera esistenza di Laura con la preghiera, rivolta in punto di morte all'amato marito, di non dimenticarla. La lirica reca data e luogo dell'ultima dimora della poetessa, quella villa Nicolini, nei pressi di Firenze, dove ella, circondata dalla famiglia, aveva trascorso i suoi ultimi giorni di vita:

Ricordati di me, quando s'imbruna
 Il giorno e appar la prima stella in ciel,
 O allor che splende la romita luna
 E inspira il canto del notturno augel.

Ricordati di me, quando col fiore
 L'aura d'aprile parlerà d'amor,
 Quando piange una squilla il dì che muore,
 E punge un mesto affetto il tuo bel cor! ...

Ricordati di me, se nel mistero
 «T'amo» altra donna ti susurra un dì.
 Dimmi almeno, amor mio, nel tuo pensiero
 «Oh! un'altra mai non m'amerà così».⁴²

La poesia ispirò nel tempo più di un compositore, come testimoniano le diverse partiture che restano nelle biblioteche italiane:

1. *Ricordati di me. Melodia per canto*. Musica di Aurelio Moretti Adimari (Padova, Giammartini e compagni, s.d.);
2. *Ricordati di me! Melodia*. Musica di Leopoldo Mililotti (Lucca, s.d.), facente parte di *Brezze dell'Adriatico*. Album vocale in chiave di sol, con accompagnamento di pianoforte. Dedicata alla Signorina Flora Mancini (figlia di Laura);
3. *Ricordati di me. Melodia*. Musica di Ettore Cattaneo (Milano, E.F. Bogani, s.d.);
4. *Ricordati. Melodia*. Musica di Pasquale Mario Costa (Milano, Ricordi, 1884);
5. *Ricordati di me*. Musica di Carlo Cattanei (Milano, F. Lucca, s.d.);
6. *Ricordati di me. Melodia. Op. 99*. Musica di Luigi Luzzi (Milano, Ricordi & C., s.d.);
7. *Ricordati di me. Melodia. Op. 99*. Musica di Luigi Luzzi (Milano, Lucca, s.d.);
8. *Ricordati di me. Canto*. Musica di Paolo La Villa (Milano, Ricordi, s.d.).

A proposito di quest'ultimo compositore, resta una importante testimonianza nell'Archivio Storico Ricordi. Si tratta di una lettera,

datata 8 marzo 1867, l'unica della poetessa nell'immenso *corpus* ora digitalizzato, delle missive indirizzate al capo della prestigiosa casa editrice musicale. Nell'epistola Laura, rivolgendosi a Giovanni Ricordi, 'sponsorizza' il giovane La Villa e chiede all'editore di pubblicare la musica che accompagna la sua lirica:

Chiarissimo Signor Ricordi,
 Un distinto maestro di pianoforte nativo di Sicilia, il Signore Paolo la Villa già noto per belli lavori di canto pose in musica una mia romanza, che ora intende di far pubblica.
 Ella che energicamente provvede al decoro della musica italiana mi farebbe piacevole cosa assumendo l'incarico di una breve pubblicazione, la quale servirebbe a vieppiù render noto lo eletto ingegno dell'autore.
 Del favore, che le chiedo ne rendo grazie anticipate e me Le dico con dovuta stima
 Firenze 8 marzo 1867
 Al chiarissimo Signore
 Giovanni Ricordi
 Editore di opere musicali

Obbl.^a
 Laura Beatrice Mancini⁴³

La preghiera di Laura venne esaudita, visto che nel catalogo opac-sbn risultano due esemplari di *Ricordati di me* stampati da Tito Ricordi, senza data, ma fatti risalire al 1870. Un esemplare custodito presso l'Archivio Storico della casa musicale è contrassegnato dalla dedica: «Alla carissima memoria della Signora Laura Mancini».⁴⁴

Al tema amoroso, in senso lato, che costituisce uno dei due motivi ispiratori della musa di Laura, si riconducono le altre partiture a stampa a noi pervenute, anch'esse tratte, nella maggior parte dei casi, dalle liriche di *Patria ed amore*. Ci limitiamo a ricordare:

1. *Dimmi che m'ami. Romanza*. Musica di Gustavo Tofano. Fa parte di *Due romanze in chiave di sol* (Torino, Bianchi e figli);
2. *Il tramonto. Coro*. Musica di Giovanni Sgambati (Torino, Candeletti e Mayence, B. Schott's Sohne);⁴⁵
3. *Bei Sonnenuntergang (Il tramonto). Op. 32 n. 3*. Musica di Giovanni Sgambati (Mainz, B. Schott's Sohne);
4. *Ad una stella. Melodia. Op. 96*. Musica di Luigi Luzzi. Fa parte di *6 melodie per canto in chiave di sol*, con accompagnamento di pianoforte di Luigi Luzzi (Milano, F. Lucca);⁴⁶
5. *Sorridimi. Valtz cantabile*, con accompagnamento di pianoforte. Musica di Paolo La Villa (Milano, F. Lucca);

6. *Ad una rosa*. Musica di Giovanni Sgambati. Fa parte di *Album vocale* (Roma, Flli Bianchi);
7. *La stella. Romanza*. Musica di Gaetano Palloni. Dedicata alla signora Laura Beatrice Mancini (Milano, Ricordi).

Si aggiunga poi una partitura (*Romanza e Duetto*), musicata da Giovanni Battista Croff, conservata presso il Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, dal titolo *Quando la nobile donna Claudia Antona-Traversi apriva all’infanzia di Sannazzaro un asilo infantile eretto dalla liberale carità donna Laura Beatrice Mancini dettava queste strofe che a musicale ritmo accoppiava il M. G.B. Croff* (Milano, Tito di G. Ricordi).

Questa incursione tra le partiture musicali ispirate ai versi di Laura Beatrice Oliva ci dà dunque contezza di come il riconoscimento pubblico della poetessa non si sia limitato alla sua appartenenza all’Accademia Pontaniana o ai tributi che, in vita e in morte, ricevette da personalità di spicco come Terenzio Mamiani, che volle scrivere l’introduzione alla più volte citata raccolta *Patria ed amore*, o il giornalista (nonché deputato) Medoro Savini, che le dedicò uno studio all’indomani della sua scomparsa.⁴⁷ Forse è proprio dall’ambiente musicale che arriva il maggiore riconoscimento se consideriamo la popolarità dell’opera lirica nell’Ottocento e la popolarità del compositore che più di ogni altro divenne il simbolo delle idee risorgimentali, quel Giuseppe Verdi che dedicò alla poetessa la sua Luisa Miller, rappresentata per la prima volta al Teatro di San Carlo l’8 dicembre 1849, con le parole: «Alla tragica poetessa cultrice esimia delle Belle Arti Signora Laura Beatrice Mancini nata Oliva».⁴⁸

Anche Irene Ricciardi fu una presenza molto attiva nel panorama culturale napoletano dell’Ottocento e dovette la sua fama presso i contemporanei alla sua attività letteraria, che la portò a pubblicare su periodici e strenne, ma anche alla collaborazione con il marito, il musicista Vincenzo Capecelatro, per il quale scrisse libretti d’opera e i versi di romanze e canzoni da lui composte.⁴⁹ Nata in una famiglia aristocratica, visse al centro di una fitta rete di relazioni sociali, tanto in Italia quanto in Francia, che alimentò sia grazie al fratello Giuseppe, che si era rifugiato a Parigi come esule politico dal 1836,⁵⁰ sia al suo soggiorno prolungato nella capitale francese dove i coniugi si fecero conoscere con la propria opera nei salotti e nei teatri del tempo. Come le sue amiche Giuseppina e Laura, Irene collaborò sin da gio-

vane a giornali e strenne che godettero di una certa rinomanza, come «L’Omnibus» e «L’Iride». Nel 1844 pubblicò nel giornale del Torelli un racconto a puntate, *Aroldo*,⁵¹ circostanza che appare particolarmente significativa non solo perché si trattava di uno dei primi testi narrativi pubblicati a puntate, ma anche perché la sua autrice testimoniava la progressiva conquista da parte delle donne di maggiori spazi, non solo come lettrici ma anche come produttrici di letteratura.

Durante gli anni trascorsi in Francia (a partire dal 1837, anno del suo matrimonio), Irene collaborò come corrispondente dall’estero al periodico napoletano «Il Lucifero». Le sue cronache, sotto il titolo di *Rivista parigina*, conservano per noi oggi il sapore di un vivace resoconto sui vari aspetti della mondanità nella capitale francese. Così, per esempio, nella prima corrispondenza del 1841,⁵² Irene passa dalla descrizione delle animate strade parigine, affollate di svelte figurine femminili, di carrozze e di omnibus, alla rassegna degli eventi più seguiti nella capitale, come la vendita di beneficenza a favore del popolo polacco che vedeva la partecipazione delle dame più in vista della società: la signora Hugo; madamigella d’Angèle, «che, prima tra le donne, ardì salire sino alla più alta vetta, il Monte Bianco»;⁵³ Lady Enrichetta d’Orsay; George Sand.

La cronaca diventa più dettagliata passando al campo musicale. Irene parla di cantanti – Lablache, Grisi, Tamburini, Rubini –, cita opere – *La soffitta degli artisti*, *La Donna del Lago*, *Lucia di Lammermoor*, *Il Pirata*, *I Puritani*, *Mosé*, *La gazza ladra* –, nomina, in un effervescente ‘accumulo’, teatri e spettacoli dei generi più vari, né omette i nomi degli autori più in voga del momento – Dumas, Lamartine –. Un vero tuffo nella mondanità parigina ci viene offerto dal resoconto dei veglioni in maschera nei teatri e delle serate organizzate dalle dame o dalle famiglie più in vista della capitale francese: una rappresentazione drammatica inglese da Lady Granville, un’esecuzione musicale presso la Contessa Delmar, una festa a casa della Contessa Appony, un concerto presso la famiglia russa Matweitsch, un gran ballo dal Prefetto della Senna, una commedia in casa del Conte Castellane, un’accademia musicale da Lafont. «Ma chi può seguire questa eterna nomenclatura di feste e veglie parigine?», si chiede infine l’inviata, promettendo di seguire le sue cronache nel numero successivo.⁵⁴

Ancor più che Giuseppina e Laura, le cui composizioni nacquero come liriche e vennero solo in seguito accompagnate dalla musica, Irene, grazie al sodalizio artistico con il marito, si trovò a produrre testi

già pensati in funzione della musica, come nel caso dei libretti d'opera, campo in cui risulta essere ancora più rara l'autorialità femminile.

Il primo libretto firmato dalla poetessa fu *La soffitta degli artisti* (1837), farsa per musica, composta dal marito e rappresentata a Napoli presso il teatro della Società Filarmonica napoletana.⁵⁵ Tra le scritture teatrali ricordiamo ancora *Gastone di Chanley* (1854),⁵⁶ sempre su musiche di Vincenzo Capecelatro,⁵⁷ e *Sara, ovvero la pazza di Scozia* (1843), su musiche di Nicolò Gabrielli.⁵⁸ Per la musica del marito scrisse anche alcune romanze (*Il mendico*,⁵⁹ *La persuasione e il cappuccino*, anch'esse contenute nella raccolta musicale di Vincenzo Capecelatro *L'echo de Sorrente*,⁶⁰ *L'assenza*, *Mattino* – dedicata al principe Emilio Belgioioso – *Mestizia*); alcuni stornelli, tutti raccolti in *Poesie scelte* (*Il fiore*, *La banda*, *L'invalidino*, *Il bersagliere*, *Il kepi*, *La pesca del corallo* e *La Zingara*⁶¹ – il cui testo era stato originariamente pubblicato nel 1845 nella strenna «L'Aurora»). Alla collaborazione con Capecelatro vanno fatti risalire anche il duettino *Il Rigore*, un trio, *La fuga. Scena veneziana*, e il notturno *Sveno*. La romanza *L'addio supremo* è invece il frutto della collaborazione con Matilda Young.⁶²

Nel catalogo opac-sbn non sono poche neanche le partiture con testi tradotti in francese,⁶³ indice della grande popolarità che accompagnò i coniugi Capecelatro nel loro soggiorno d'oltralpe, più volte testimoniata anche dalle cronache del tempo:

Quando in Parigi parlasi di avvenimenti musicali è d'uopo volgere il pensiero al sontuoso palazzo ove la Contessa Merlin fassi corona di quanti splendono nel regno dell'armonia. Quivi udii un plaudito terzetto del valoroso cav. Capecelatro eseguito dai signori Lablache Rubini e Tamburini. I numerosi spettatori facevano gli evviva al maestro ed ai cantanti e poscia sorgeva la cara voce della Merlin e cantava la gentile romanza il Capuccino [sic] dello stesso Capecelatro, i di cui versi eleganti sono scritti dalla valente Contessa Irene Ricciardi, la degna amica della rinomata poetessa Guacci.⁶⁴

Come per *Ricordami di me* di Laura Beatrice Oliva, che venne musicata da diversi compositori, una lirica di Irene, *La Sorrentina*,⁶⁵ divenne una celebre canzone accompagnata dalle note di Vincenzo Capecelatro prima e di Prospero Selli e Teodoro Cottrau poi.⁶⁶

Tra le partiture manoscritte giunte fino a noi registriamo nel catalogo opac:

1. *La Zingara. Canzonetta per musica di Irene Ricciardi Capecelatro da*

Napoli (musica di Lucio Campiani), presso la biblioteca del Conservatorio "Lucio Campiani" di Mantova;

2. *La Sorrentina. Canzone popolare napoletana* (musica di Prospero Selli), presso la biblioteca del Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia;
3. *Pianto del Marinaro alla Sorrentina* (musica di Nicola De Giosa), presso la biblioteca dell'Accademia filarmonica di Bologna;
4. *Notturmo a Voce sola con Cori* (musica di Vincenzo Capecelatro), presso la biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano.

Tra i manoscritti si segnala anche una raccolta appartenuta alla famiglia Capece Minutolo intitolata *Composizioni vocali*, conservata presso la biblioteca del Conservatorio di musica "San Pietro a Majella" di Napoli.⁶⁷ All'interno si trova un piccolo corpus di *Ariette e Romanza composte e dedicate al Sig.r Maestro D. G. Balducci da una sua riconoscente e affezionata Scolara*, su testi di Irene e attribuite da Carla Conti alla musica della contessa Zeneide Lebzeltern.⁶⁸ La poetessa risulta dedicataria anche di *Cinquième duo. Pour Clarinette et Piano. Sur des Mélodies du Stabat Mater de Rossini*, di Ernesto Cavallini e Pasquale Bona (Parigi, Richault), nonché de *La morta*, una canzone popolare di Francesco Florimo (Milano, Tito Ricordi).

Come per Laura Beatrice Oliva e Giuseppina Guacci, dunque, il contributo dato da Irene in campo musicale ci aiuta a definire meglio i contorni di una figura nota prevalentemente per la sua opera letteraria e fornisce ulteriori elementi circa reti di relazioni sociali di cui nel tempo si sono perse le tracce. Estendere lo studio di queste poetesse anche ad altri campi, oltre quello letterario, non può che aiutarci a restituire importanza, almeno in parte, alle loro figure e ricostruire in modo più veritiero l'incidenza della presenza femminile nei salotti e negli ambienti culturali, e musicali specialmente, dove le donne sono spesso considerate all'ombra dei loro ingombranti mariti o familiari.⁶⁹

1 Fondato a Milano nel 1804, fu affidato alla direzione di Carolina Arienti Lattanzi. Sulle complesse vicende relative alla gestione del giornale si rimanda al volume ancora oggi punto di riferimento imprescindibile per lo studio della stampa periodica milanese nell'Ottocento preunitario: MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* [1980], presentazione di Mario Infelice, Milano, Angeli, 2012.

2 Pubblicata a Napoli, dallo stabilimento tipografico di Filippo Cirelli, a partire dal 1837 era compilata da Francesco Michitelli che ne era anche proprietario. Alfredo Zazo, che tuttora costituisce la fonte più completa sui giornali napoletani della prima metà dell'Ottocento, così descrive «La Toletta»: «Ad otto pagine, ogni numero aveva un figurino a colori. Trattava di moda, ma s'occupava anche di teatri, varietà, attualità, le quali ultime attingeva da giornali francesi quali il *Foiet* e *Le Journal des Dames*, e di novelle quasi sempre tradotte dal francese e dall'inglese» (ALFREDO ZAZO, *Il Giornalismo a Napoli nella prima metà del secolo XIX*, 2 ed. ampliata e riveduta con una premessa di Raffaello Franchini, Napoli, Procaccini, 1985, p. 95).

3 «L'Omnibus», fondato nel 1833, era diretto da un brillante e intraprendente giornalista, Vincenzo Torelli (padre del futuro commediografo Achille), che negli anni preunitari costituì un indiscusso riferimento tra i giornalisti anche al di fuori del Regno delle Due Sicilie ed esercitava una larga influenza nel campo della critica teatrale e musicale, come viene ricordato da RAFFAELE DE CESARE, *La fine di un Regno (Napoli e Sicilia)*, Città di Castello, Lapi, 1900, p. 131. Per approfondimenti su tale figura si rinvia a LOREDANA PALMA, *Vincenzo Torelli. Il padre del giornalismo napoletano in Giornalismo letterario a Napoli tra Otto e Novecento. Studi offerti ad Antonio Palermo*, a cura di Pasquale Sabbatino, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 25-66; EAD., *Un giornalista dimenticato nella Napoli preunitaria: Vincenzo Torelli*, in *La carta veloce. Figure, temi e politiche del giornalismo italiano dell'Ottocento*, a cura di Morena Corradi e Silvia Valisa, Milano, Angeli, 2021, pp. 23-42.

4 *Della letteratura delle donne*, «L'Omnibus», 1/3, 16 marzo 1833.

5 Si veda il lavoro svolto nel campo degli studi di genere, sviluppatosi principalmente in area anglosassone, e il contributo dato dalla ricerca storica nel riportare alla memoria voci e volti femminili del Risorgimento (Cfr. *Il Risorgimento invisibile. Patriote nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di Laura Guidi, Napoli, Edizioni Comune di Napoli, 2011; *Donne del Risorgimento*, a cura di Elena Doni et alii, Bologna, il Mulino, 2011; MARIA TERESA MORI, *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Roma, Carocci, 2011). Più recentemente, nel campo degli studi letterari, si segnala la serie dei Convegni

Internazionali organizzati dal Gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana» dal titolo *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano* dedicato alle narratrici (2021), alle poetesse (2022), alle drammaturghe (2023). In tale direzione, annoveriamo infine i recenti volumi curati da Silvia Tatti e Chiara Licameli: *Scrittrici in esilio tra Ottocento e Novecento* (Macerata, Quodlibet, 2022) e *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo* (Brescia, Morcelliana, 2023). Si veda anche l'altrettanto recente volume curato da Daniela De Liso, *Le autrici della Letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo* (Napoli, Loffredo, 2023). Su Laura Beatrice Oliva Mancini, Irene Ricciardi Capececiatro e Maria Giuseppa Guacci Nobile in particolare si occupa il saggio di Elena Frasca, «To do good and love one's country». *Three Italian poetesses during the Risorgimento*, «Interdisciplinary Studies on the Mediterranean», 1 (2023), pp. 71-86.

6 «Una volta aperta la via, l'industria non rimase inoperosa. Due anni dopo, il *Non ti scordar di me* [pubblicata a partire dal 1832] aveva una consorella nella *Strenna Italiana*, e questa pure non era che il preludio di un diluvio di strenne, qual più, qual meno importante, ma tutte però altamente necessarie. Si posero a contribuzione tutti i poeti e tutti i prosatori della penisola; le novelle, i racconti, le ballate, le canzoni piovvero in abbondanza, i disegni e le incisioni affaticarono centinaia di matite e di bulini; si inventarono i nomi più gentili ed armoniosi del mondo, l'*Iride*, il *Presagio*, l'*Alba*, ed altri di questo genere; e il pubblico, incapace di resistere a tanta seduzione, diede mano al borsellino e pagò. E pagò così bene, che le strenne si moltiplicarono come i pesci della parabola, e gli editori diventarono milionari» (C. T., *Le Strenne*, «Rivista Europea», gennaio 1845, pp. 115-125. Poi anche in CARLO TENCA, *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*, a cura di Gianni Scalia, Bologna, Cappelli, 1971, p. 52).

7 Sulla nascita di un giornalismo inteso come 'impresa' che si fa carico delle implicazioni commerciali dell'attività (di cui entrano a far parte le pubblicazioni a puntate e le inserzioni pubblicitarie), si rinvia a LOREDANA PALMA, *La nascita e la diffusione dell'«Appendice» nel giornalismo napoletano della prima metà dell'Ottocento*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti a Antonio Palermo*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 163-191; EAD., *Pubblicità, mondanità, amenità varie. Il giornale come archivio della 'labile' contemporaneità*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, a cura di Clara Borrelli-Elena Candela-Angelo Raffaele Pupino, t. III, Pisa, ETS, 2013, pp. 211-222.

8 In una statistica pubblicata da «L'Eco» di Milano, il capoluogo

lombardo e la capitale del Regno delle Due Sicilie venivano indicate come le due città più attive nella pubblicazione dei giornali: «Attualmente le due città in Italia ove si pubblica il maggior numero di Giornali, sono Milano e Napoli. In Milano si danno quest'anno alla luce xvii Giornali [...]. Anche a Napoli si pubblicano come a Milano diecisette Giornali» (G. S., *Quadro numerico dei Giornali che si pubblicano in Italia nell'anno 1833*, «L'Eco», vi, 4 novembre 1833). Sulla vivacità del giornalismo milanese e napoletano, si rinvia a PALMA, *Vincenzo Torelli* cit., e EAD., *Un giornalista dimenticato* cit.

9 Di Laura Beatrice Oliva troviamo, nella raccolta poetica *Patria ed amore*, le liriche: *Alla illustre improvvisatrice napoletana Giannina Milli* (cfr. LAURA BEATRICE MANCINI-OLIVA, *Patria ed amore. Canti lirici editi e postumi con un ragionamento di Terenzio Mamiani e con cenni biografici*, Firenze, Le Monnier, 1874, pp. 169-173; d'ora in poi *PA*) e *In morte dell'insigne poetessa napoletana Maria Giuseppa Guacci* (ivi, pp. 92-96). La poetessa pubblicò nella strenna «L'Iride» (vi, 1839) i versi intitolati *Ad Irene Capecelatro Ricciardi che parte per Parigi*. Alla stessa Ricciardi viene dedicata una lirica anche dall'amica Guacci (cfr. GIUSEPPINA GUACCI NOBILE, *Ad Irene Ricciardi*, in EAD., *Rime*, 3 ed., 2 voll., Napoli, Stamperia dell'Iride, 1847, I, pp. 129-132). A sua volta, Irene Ricciardi dedica alla Guacci due poesie sulla morte della madre, accostando così i due affetti a lei più cari (cfr. *In morte di mia madre. A Maria Giuseppa Guacci e Sullo stesso argomento. Alla stessa*, in *Poesie scelte di Irene Capecelatro nata Ricciardi preceduta da un'introduzione di suo fratello Giuseppe*, Napoli, Stamperia del Vaglio, 1876, rispettivamente alle pp. 20-22 e 23-29). Sulla corrispondenza intercorsa tra queste ultime due poetesse, si rinvia a ANGELA RUSSO, «Alla nobile donzella Irene Ricciardi». *Lettere di Giuseppina Guacci Nobile*, in *Scritture femminili e storia*, a cura di Laura Guidi, Napoli, Cliopress, 2004, pp. 271-293; EAD., «*Nel desiderio delle tue care nuove*». *Scritture private e relazioni di genere nell'Ottocento risorgimentale*, Milano, Angeli, 2006.

10 È Francesco De Sanctis a ricordare il nome di alcuni di questi allievi illustri del Puoti: «C'erano in quello stuolo di maggiorenti parecchi che più tardi vidi nei primi gradini sociali, come il Pisanelli, il De Vincenzi, il Cappelli, il Torelli, il Dalbono, il Rodinò, il Gasparriani» (FRANCESCO DE SANCTIS, *La giovinezza. Frammento autobiografico pubblicato da Pasquale Villari*, Napoli, Morano, 1889, p. 56). E più avanti: «Pure il marchese poteva andar contento dell'opera sua. Attorno a lui stavano riverenti i più colti e stimati uomini della città: il marchese di Montrone, i fratelli Baldacchini, il Cappelli, il Campagna, l'Imbriani, il Poerio, la Guacci, il De Vincenzi, i Savarese, il Gasparriani, lo Scacchi, il Cassola ed altri, che non mi vengono sotto la penna» (ivi, pp. 310-311).

11 La citazione del decreto è riportata in MORI, *Figlie d'Italia* cit., p. 135.

12 Il testo della *Protesta* si può leggere in PASQUALE STANISLAO MANCINI, *Protesta e A' giureconsulti e pubblicisti italiani*, Napoli, Istituto "Suor Orsola Benincasa", 1988.

13 Cfr. MORI, *Figlie d'Italia* cit., p. 69.

14 Sulla storia del periodico si veda ZAZO, *Il Giornalismo a Napoli* cit., pp. 79-80.

15 Cfr. GRAZIA PIERANTONI MANCINI, *Impressioni e ricordi (1856-1864)*, Milano, Cogliati, 1908.

16 *Notizie sulla vita di Laura Beatrice Mancini Oliva*, in *PA*, p. xviii.

17 LAURA BEATRICE MANCINI-OLIVA, *In morte dell'insigne poetessa napoletana Maria Giuseppa Guacci*, in *PA*, pp. 92-96, pp. 93-94.

18 LAURA BEATRICE MANCINI-OLIVA, *In morte di Carolina Poerio. Canzone*, in *PA*, pp. 42-48, p. 47. Sulle madri del Risorgimento segnalo il mio contributo *Il sangue dei figli in nome della patria. Il Risorgimento delle donne italiane nei versi di Laura Beatrice Oliva*, letto al Convegno *La mort au féminin. Les femmes et la mort dans la culture italienne du Moyen Âge à nos jours* (Paris, Sorbonne Université, 11-12 mai 2023), i cui atti sono attualmente in fase di preparazione.

19 Cfr. CARLA CONTI, *Nobilissime allieve. Della musica a Napoli tra Sette e Ottocento*, Napoli, Guida, 2003, p. 100.

20 Si vedano GABRIELE PEDULLÀ, *Risorgere in prosa*, in *Racconti del Risorgimento*, a cura di Gabriele Pedullà, Milano, Garzanti, 2021, pp. 9-158 e AMEDEO QUONDAM, *Risorgimento a memoria. Le poesie degli italiani*, Roma, Donzelli, 2011.

21 PIERANTONI MANCINI, *Impressioni e ricordi* cit., pp. 88-90.

22 Mercadante diresse il Conservatorio di Napoli dal 1840 fino alla morte nel 1870. Sulla figura del musicista si segnalano i due bei volumi degli Atti del Convegno Internazionale tenutosi nel 2020 in quattro città 'mercadantiane' (Napoli, Vienna, Milano, Altamura) in occasione del 150° anniversario della morte del musicista: *Mercadante 150*, a cura di Antonio Caroccia e Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Edizioni San Pietro a Majella, 2022.

23 ENRICO ALVINO, *Belle arti*, «Il Lucifero», iv/3, 24 febbraio 1841, p. 28.

24 Cfr. SILVANA MUSELLA-FRANCESCO AUGURIO, *Guacci, Maria Giuseppa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, LX (2003). Dei documenti dell'archivio disperso resta qualche traccia in ANNA BALZERANO, *Giuseppina Guacci Nobile nella vita, nell'arte, nella storia del Risorgimento*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1975.

25 La romanza è stata più volte interpretata ancora in anni a noi più vicini. Tra le altre, si vedano, sulla piattaforma *youtube*, le versioni del

baritono Ettore Bassanini (1957) dei soprani Rosa Ricciotti (1994) e Mara Zampieri (1995).

26 Per il testo della canzone, si veda il sito www.flaminioonline.it. Non è difficile scorgere nei versi di Giuseppina, nei due temi che si intrecciano di amore e patria, reminiscenze foscoliane, in particolar modo dell' *Ortis*. Foscolo, del resto, insieme a Dante, Petrarca e Leopardi, è spesso riecheggiato in molte delle liriche che compone l'antologia allestita da Gualberta Alaide Beccari, tutta al femminile ed intrisa di valori risorgimentali, dedicata ad Adelaide Cairolì. Si veda *Ad Adelaide Cairolì. Le donne italiane* [Albo Cairolì], Padova, Premiata Tipografia alla Minerva, 1873.

27 Cfr. GIUSEPPE RICCIARDI, *Introduzione a Poesie scelte* cit., pp. II-I-XXIV; ENRICHETTA CARAFA D'ANDRIA CAPECELATRO, *Una famiglia napoletana nell'800*, Rieti, Biblioteca ed. Rieti, 1928. Per Laura si veda, oltre alle note biografiche che accompagno *Patria ed amore*, il diario giovanile della figlia Grazia (cfr. PIERANTONI MANCINI, *Impressioni e ricordi* cit.).

28 Cfr. LAURA BEATRICE MANCINI OLIVA, *Ines*, Firenze, Società Tipografica, 1845 (dedicata, in data 1842, allo sposo Pasquale Stanislao Mancini). Una recensione al dramma, corredata di illustrazione, venne pubblicata a cura di Ernesto Del Preite nel «Poliorama pittorresco» del 1846. In essa si sottolineava la *valentia* dell'autrice, che veniva accostata ad Alfieri e a Pellico, e si sottolineava l'eccezionalità di questa penna femminile: «[...] solo a' più strenui e valorosi ingegni fu dato il potere di intraprendere cosiffatti lavori; né mai cuor di donna fu tanto ardito, da voler farsi a portar via una fronda dell'alloro che la gloria ha messo eterno alla memoria dell'Astigiano, del Monti, del Niccolini e di altri pochissimi: ed è sicuro argomento di progresso il vedere una tragedia di merito raccomandata dal nome di una di quelle donne che tanto il nostro paese onora. [...] quante lodi all'autrice non vanno fatte per la sua vita sociale? quanta invidia non deve destare in quelle donne che furono vive solamente per esser composte nella fossa e scrissero per rimanersi obbligate nelle librerie? [...] Or dunque se né arte, né ingegno, né cuore mancano alla valorosa autrice, facciamo voti che non voglia tralasciare di coltivare un genere di lavoro di cui è tanta penuria in Italia, e che ritagliando quanto tempo può e sa maggiore alle cure di famiglia, d'assai bene sperare ne sia cagione anche per l'avvenire». (ERNESTO DEL PREITE, *Ines*, «Poliorama pittorresco», x/39, 2 maggio 1846, pp. 305-306). La recensione si distingue per l'apprezzamento rivolto alla vita sociale dell'Oliva e per l'ammirazione nei confronti di una donna capace di conciliare la dimensione privata e quella pubblica.

29 Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", Lucchesi

Palli, ms. L.P. 509. La messa in scena del 1848 al teatro de' Fiorentini di Napoli era stata preceduta da un'altra rappresentazione, quella a cui fa riferimento il citato articolo di Del Preite nel «Poliorama», corredata da un'illustrazione che rappresenta l'ultima scena della tragedia (a riprova che il testo non era stato soltanto letto ma portato in palcoscenico).

30 «Ines! Ah sei tu stessa! Ecco io ti miro | Qual ti compresi e ti sentii nel petto | È questo il pianto tuo, questo il sospiro, | L'ardente, immenso e sventurato affetto. | Innanzi alla pietà del tuo martiro | Mancò la lena al trepido intelletto, | Cui vagheggiata e mal raggiunta imago | Appariva da lunge in riva al Tago. || Ma qui sull'Eridano, ove diffondi | Nova luce su queste itale scene, | Donna sublime, al desir mio rispondi, | E di tua gloria un raggio a me perviene. | Quel tesoro d'amor che in te nascondi | Trasfonder sai nelle più fredde vene; | E se foglia d'alloro a me si dona, | Tu me la porgi dalla tua corona. || Tu del tragico verso all'armonia, | Ch'è sol d'Italia nostra eterno vanto, | Traggi, se Mirra sei, Francesca o Pia, | Dall'alme un vero ed immortal compianto. | Segui animosa pur la nobil via, | Chè innanzi a te l'invidia ha l'armi infranto: | E di tant'arte il nobil magistero | Fiacchi e vinca l'orgoglio allo straniero. || Non vedi tu com'ei tutto ne invola, | E usurparne vorria quel vivo lume? | Com'egli impor ne vuol colla sua scola | Le sue leggi, i suoi modi, il suo costume? | Oh non ne tolga almen tal gloria sola | Chi profanarci anco il pensier presume! | Né dica: "A che il saper vantano degli avi? | Fin sulle scene a me son fatti schiavi". || Deh! sorgi, e in questa almen libera arena | Alle patrie grandezze ognor t'ispira. | Allor dell'Astigian verrà serena | L'ombra che disdegnosa or qui si aggira: | Che dove amor del suol natio la mena | Sua prima e degna interprete ti ammira. | Tu, mentre il divo suo pensier comprendi, | Seco l'italo genio anco difendi» (LAURA BEATRICE MANCINI-OLIVA, *Ad Adelaide Ristori per aver rappresentata la mia tragedia Ines de Castro*, in *PA*, pp. 122-123).

31 Cfr. *Notizie sulla vita di Laura Beatrice Oliva* cit.

32 Cfr. LAURA BEATRICE MANCINI-OLIVA, *Per l'ingresso in Napoli di Vittorio Emanuele Re d'Italia*, in *PA*, pp. 177-180.

33 Napoli, biblioteca del Conservatorio di musica "San Pietro a Majella", Cantate Appendice 49.

34 Cfr. LAURA BEATRICE MANCINI-OLIVA, *Il bersagliere. Canzonetta popolare per musica*, in *PA*, pp. 192-193. In nota troviamo l'indicazione «Musicata dall'egregio maestro De Giosa».

35 Ivi, p. 193.

36 Cfr. LAURA BEATRICE MANCINI-OLIVA, *Il pescatore di Venezia*, in *PA*, pp. 204-205.

37 Cfr. LAURA BEATRICE MANCINI-OLIVA, *Venezia* (in *PA*, pp. 202-

203); EAD., *Il pescatore di Venezia* (in *PA*, pp. 204-205); EAD., *Venezia* (in *PA*, pp. 265-268); EAD., *Venezia libera* (in *PA*, pp. 288-289).

38 Si veda, a titolo d'esempio, EAD., *In morte di Camillo Benso di Cavour. Canzone* (in *PA*, pp. 194-199) che reca in nota: «Letta in solenne adunanza poetica e musicale tenutasi in Napoli nella grande sala della Biblioteca Nazionale per la perdita dell'esimio uomo di Stato».

39 Sulla formazione musicale delle fanciulle nobili napoletane si rinvia a CONTI, *Nobilissime allieve* cit. Su Laura Beatrice Oliva, oltre alle già citate rassegne *Figlie d'Italia* e *Donne del Risorgimento*, si veda anche LOREDANA PALMA, *La conquista della felicità per le donne del Risorgimento. L'amore e la patria nei versi di Laura Beatrice Oliva*, in *Poésie et bonheur/Poesia e felicità*, Textes réunis par Josiane Rieu et Anna Cerbo, Paris, L'Harmattan, 2021, pp. 165-179.

40 La partitura manoscritta de *Il primo sguardo*, su parole e musica di Pasquale Stanislao Mancini, è custodita presso la biblioteca del Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano ed è inserita in *Raccolta di Barcaruole e Romanze con accompagnam.^o di Pianoforte*. Sulla lirica si veda anche ERIK JAYME, *Pasquale Stanislao Mancini (1817-1888). L'attualità del suo pensiero*, Atti dell'Accademia Rovetana degli Agiati, 237 (1987), serie VI, vol. 27 A, pp. 23-41.

41 Cfr. www.archivioricordi.com.

42 LAURA BEATRICE MANCINI-OLIVA, *Ricordati di me*, in *PA*, p. 347.

43 Si veda la lettera contrassegnata LLET009914 nella Collezione di lettere dell'Archivio Storico Ricordi.

44 Si fa riferimento all'esemplare custodito presso l'Archivio Storico Ricordi contrassegnato dal numero di Catalogo 41734.

45 Nella raccolta poetica, la lirica è preceduta dall'indicazione di *Canzonetta* ed è datata Torino, marzo 1860: «Tutto è amore!... Il giorno è spento, | E pur foco è l'orizzonte, | Fin la bianca intatta fronte | Fa dell'Alpi rosseggiar. || Ora amata! Io ti rammento | D>Ischia e Capri alla marina, | Sul mio suol di Mergellina, | Del Vesevo al fiammeggiar! || Tutta, o sol, quest'alma ardente | Nel tuo raggio si trasfonde, | Teco bacia quelle sponde, | Teco posa in grembo a' fior. | O memorie!... il cor già sente | Il poter del vostro incanto... | E dal ciglio scorre il pianto | Qual ne' giorni dell'amor! || Ahi qual velo, o Terra mia, Covre ancor tua pura stella? | Ma tu fremi, e ancor più bella | Ti riveli al mio pensier! || Deh per lei nella tua via, | Sol, che l'ami, or forma un'iri! | Dille: "Ardente a' tuoi desiri | Giunge in armi il tuo Guerrier"» (LAURA BEATRICE MANCINI-OLIVA, *Il tramonto*, in *PA*, pp.163-164).

46 Cfr. EAD., *Ad una stella*, in *PA*, pp. 334-335.

47 Cfr. MEDORO SAVINI, *Laura Beatrice Oliva-Mancini*, Firenze, Galletti, Romei & C., 1869.

48 *Luisa Miller*. Melodramma tragico in 3 atti di Salvatore Camma-

rano, posto in musica da Giuseppe Verdi, s.l. [Milano], Ricordi, [1849].

49 Cfr. FLAVIA CAPORUSCIO, *Ricciardi, Irene*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87 (2016), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

50 Irene e Giuseppe furono uniti da un intenso legame fraterno. Fu quest'ultimo a pubblicare, dopo la morte della sorella, la già citata raccolta *Poesie scelte di Irene Capecelatro nata Ricciardi*.

51 *Aroldo* venne pubblicato in ventitré puntate dal 19 dicembre 1844 al 24 aprile 1845.

52 I. C. R. [IRENE CAPECELATRO RICCIARDI], *Rivista parigina* (gennaio 1841), «Il Lucifero», IV/3, 1841, 24 febbraio 1841, pp. 25-26.

53 Ivi, p. 26.

54 *Ibidem*.

55 Nel catalogo opac viene conservata la partitura a stampa dell'opera (Napoli, Tramater) con il sottotitolo *Farsa per musica adattata al teatro italiano*, rappresentata nel Teatro della Società Filarmonica napoletana la sera del 10 aprile 1837.

56 La partitura manoscritta è custodita (e digitalizzata) presso il Conservatorio "San Pietro a Majella" di Napoli.

57 Nel catalogo opac sono registrati due testi a stampa che testimoniano la rappresentazione al Teatro della Pergola a Firenze nell'autunno del 1854 sotto la protezione di Leopoldo II Granduca di Toscana (Firenze, Galletti) e al Teatro Comunale di Ferrara nella primavera del 1855 (Ferrara, Taddei).

58 Nel catalogo opac è registrato il testo a stampa del libretto del dramma in due atti da rappresentarsi nel Real Teatro Carolino «per undecima opera dell'anno teatrale 1842 e 1845» (Palermo, Francesco Lao, 1843).

59 In calce alla lirica da cui la canzone è tratta, si legge la nota: «Questa novelletta fu messa in musica da V. Capecelatro, e trovasi in una Raccolta pubblicata nel 1840, intitolata *Echo de Sorrente*, chez E. Troupenas, Rue Vivienne» (IRENE RICCIARDI CAPECELATRO, *Il mendico. A Fausta*, in *Poesie scelte* cit., p. 86).

60 *Echo de Sorrente. Album 1840*. Huit romances françaises et italiennes et un nocturne et un trio pour chant avec piano, Paris, Troupenas et C., s.d.,

61 «Qua la mano, Giulia bella, | E ti dico la ventura, | Del tuo nascere la stella | Lieti giorni t'assicura; || Non ti preme del presente | Se ti arride l'avvenir... | Ma non m'odi? E all'oriente | Volgi il guardo con desir? || Nella palma oh! Quanti io miro | Fortunati e strani eventi! | Tu sarai di un re il sospiro | Al compir degli anni venti. || Ma che pensi? E nozze e trono | Non lusingano il tuo cor? | O indovina più non sono, | O tu nutri ascoso amor. || Fra i guerrier di Palestina | Si trava-

glia il tuo diletto; | Più dell'essere regina | Caro e a te quel giovinetto;
|| Ma da te non sia diviso | Lunga pezza il cavalier... | Or mi guardi con
sorriso? | L'indovina ha colto il ver. || Si dicea la vecchierella | Per
carpir poche monete. | La credea la meschinella | Furo entrambe un
giorno liete. || Scorse un lustro, l'indovina | Giulia in pianto ritrovò; |
Perché mai da Palestina | Il guerrier non ritornò (IRENE RICCIARDI
CAPECELATRO, *La Zingara*, in *Poesie scelte* cit., pp. 116-117).

62 Nell'opac viene registrato un unico esemplare della partitura a stampa di questa romanza, musicata da Matilda Young (Milano, Ricordi, 1860).

63 *Mestizia. Romance pour S. ou T*, su musica di Vincenzo Capecelatro, dedicato a M.me la Contesse de Plaisance (manoscritto); *Il rigore*. Duettino per camera per soprano e tenore, su musica di Capecelatro, dedicato a Giovanni Battista Rubini (Paris, Chantepie); *Sveno. Nocturne à deux voix pour soprano et tenor*, musica di Vincenzo Capecelatro. (Le romanze *Il mendico*, *La persuasione*, *Il cappuccino* e *La Sorrentina. Chanson populaire napolitaine* sono invece raccolte nell'antologia musicale *Écho de Sorrente* (Paris, E. Troupenas & C.ie) di Vincenzo Capecelatro.

64 GIUSEPPE REGALDI, *I Paganini*, «Il Lucifero», III/16, 27 maggio 1840, pp. 130-132: 131.

65 Inclusa anch'essa nell'album musicale *Echo de Sorrente*, la lirica pubblicata in *Poesie scelte* reca la nota: «Questa poesia fu graziosamente tradotta in dialetto napoletano del sig. Mariano Paoella» (IRENE RICCIARDI CAPECELATRO, *La Sorrentina*, in EAD., *Poesie scelte* cit., pp. 112-113).

66 Sul successo della canzone risulta molto utile la lettura di CONTI, *Nobilissime allieve* cit., a cui si rinvia per le notizie sulla formazione della Ricciardi e su altre composizioni musicali che accompagnarono le poesie della stessa.

67 La raccolta, digitalizzata, è reperibile sul sito www.internetculturale.it.

68 Cfr. CONTI, *Nobilissime allieve* cit., p. 137. Nel catalogo opac la Ricciardi viene indicata quale compositrice di *La felicità. Romanza*, *La campana di S. Martino. Arietta*; *Romanza*; *Ariette e romanza e Arietta. Se non s'ode il pianto mio*.

69 Si vedano i casi più eclatanti di Maria Anna Mozart, Alma Mahler e Clara Schumann. Sul tema, si veda Aliette de Laleu, *Mozart era una donna. Storia al femminile della musica classica*, trad. it. di Laura Pettazzoni, Bologna, Odoya, 2013.

Il teatro in salotto: le parafrasi operistiche per trio di Vincenzo De Meglio

Anna Rosaria Valanzuolo

>Fig. 1. Vincenzo De Meglio, *Trio sull'opera Rigoletto*, Frontespizio, Milano, Biblioteca del Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi", DACAMA.69.6

Le parafrasi operistiche per trio nella classica formazione violino, violoncello e pianoforte costituiscono un repertorio sommerso nella musica strumentale italiana da camera dell'Ottocento: si tratta infatti di composizioni che conoscono una circolazione per lo più privata e il cui numero appare esiguo rispetto alle coeve 'sorelle' pianistiche. Tali caratteristiche non rendono tuttavia infruttuoso lo studio di questi trii; al contrario, l'osservazione approfondita dei lavori di Vincenzo De Meglio si rivelerà foriera di interessanti riflessioni sull'evoluzione del linguaggio musicale e più specificamente cameristico nell'Italia postunitaria.¹

Dal palcoscenico al salotto: il genere della parafrasi operistica

Nel secolo XIX la vita musicale italiana appare dominata dall'opera lirica, la quale conosce una diffusione capillare presso un pubblico ampio e variegato anche – e forse soprattutto – grazie a quel folto insieme di derivati strumentali dal melodramma cui appartengono le parafrasi, solistiche e cameristiche.² Se è vero che dopo l'Unità d'Italia la musica strumentale vive una stagione di rinascita, strettamente legata alla penetrazione sempre più significativa dell'opera dei grandi compositori d'oltralpe la quale stimola e influenza una produzione originale nostrana, è altrettanto vero che accanto a quest'ultima i pezzi su motivi d'opera continuano ad occupare un posto di assoluto rilievo.³

Il genere della parafrasi operistica rientra nella sfera della musica d'uso che aveva incontrato uno spazio e un consenso sempre maggiore non solo in Italia ma in tutta Europa, malgrado l'opinione poco o per nulla favorevole di intellettuali e critici che mal tolleravano la sua eccessiva diffusione.

Nel suo saggio *Intorno alla musica da camera*, pubblicato sulla «Gazzetta musicale di Milano» del 1842, così si esprimeva Boucheron:



A riguardo di questa non si può a meno di osservare una strana antitesi fra l'esigenza continua di novità e l'essersi ristretto il gusto del pubblico pressoché ad un sol genere di musica, la musica drammatica; perduto quasi intieramente l'uso della musica originale da camera. Ed a tal segno che null'altro più s'ode in pubblico od in privato che riduzioni teatrali e, quel che è peggio, le più strane ed inette che né immaginare, né credere si potrebbero da chi abbia fior di senno. E, ove pur si esca dalle prette riduzioni, non per anco si scontra novità, ché i migliori ingegni, quasi disperati di trovar favore con idee proprie, altro più non fanno che manipolare in fantasie, capricci, variazioni, rondini ecc. le melodie desunte dalle opere drammatiche.⁴

Nel 1853 sulle pagine de «L'Arpa» Albini affermava:

In Italia si è assolutamente protestato contro ogni altro genere di musica che non sia teatrale. Addio musica da camera o da accademia, addio musica sacra! Riduzioni teatrali di ogni specie (non escluse le più grottesche e ridicole) tengono il luogo della prima: posti da parti gl'inimitabili trio, quartetti, quintetti degli Haydn, Beethoven e mille altri, quasi perfino dimenticati i loro venerandi nomi.⁵

Atteggiamenti oppositivi come quelli riportati non bastarono a frenare l'esplosione incontenibile dei pezzi su motivi d'opera che, al contrario, i maggiori editori italiani – come Ricordi, Lucca e Cottrau – pubblicarono in abbondanza, pubblicizzarono e in alcuni casi difesero attraverso le loro riviste.⁶ Accanto ai detrattori del genere della parafrasi non mancavano dunque i sostenitori e, tra di essi, qualcuno si premurava addirittura di suggerire indicazioni per la composizione. Si legga in proposito quanto scriveva Trisolini nel 1858 sulla «Gazzetta musicale di Napoli»:

L'istrumento ha una grande e varia estensione di suoni, non si lasci inoperoso un così lungo diapason: l'istrumento si presta a facili volate ed a graziosi trilli e gruppetti, si riduca il motivo vocale a brillanti variazioni: se l'istrumento è a tastiera si sopraccarichino le armonie: se si fa una raccolta di melodie vocali, si dispongano con gusto e si connettano con legami geniali. Epperò nel ridurre musica vocale per istrumenti l'altro avviso è che la si deve rimpastare in nuovi modi a talento de' riduttori e secondo le esigenze speciali di ciascun istrumento.⁷

La *querelle* si svolgeva intorno ad un oggetto – il repertorio strumentale di derivazione operistica – che nella realtà italiana del pieno Ottocento costituiva una importantissima fonte di guadagni: la popolarità del melodramma giustificò e incrementò la creazione di questa tipolo-

gia di composizioni che, variegata per forma, complessità e organico, poteva raggiungere un pubblico vastissimo, dai giovani allievi agli amatori dilettanti ai professionisti. I compositori assoldati dalle case editrici trovarono nelle parafrasi la garanzia di un lavoro stabile e remunerato nonché la possibilità di inserirsi in un contesto non solo musicale ma più genericamente culturale e sociale. Scrivere su motivi d'opera rappresentava, da una parte, il mezzo attraverso il quale essere riconosciuti – e autoidentificarsi – come compositori, e dall'altra il *passepartout* che assicurava l'accesso ad un circuito ben circoscritto e specifico, caratterizzato al contempo da una dimensione privata – quella del salotto aristocratico e alto-borghese – e una pubblica – costituita da circoli, associazioni e società filarmoniche.⁸

La musica a Napoli nell'epoca postunitaria: il caso di Vincenzo De Meglio

Il contesto appena descritto costituisce lo scenario di produzione, circolazione e fruizione della musica di Vincenzo De Meglio. Nato a Napoli nel 1825, studiò il pianoforte sotto la guida di Pasquale Mugnone e Francesco Lanza, l'armonia e il contrappunto con Pietro Casella e Mario Aspa. Entrato nel Reale Collegio di musica nel 1840 si avvicinò allo studio dell'oboe e si perfezionò nella composizione con Gennaro Parisi e Francesco Ruggi. Scrisse numerosi lavori per pianoforte a due e quattro mani, tra i quali spiccano per quantità le fantasie su temi d'opera, che per lo stile brillante e la difficoltà non eccessiva trovarono una straordinaria diffusione. Fu autore di cinque parafrasi operistiche per violino, violoncello e pianoforte – sulla *Lucia di Lamermoor* di Donizetti (1863), sulla *Norma* di Bellini (1865), su *Il barbiere di Siviglia* di Rossini (1869), su *La sonnambula* di Bellini (1870), su *Rigoletto* di Verdi (1871) –, nonché di due trii originali per il medesimo organico. Compose inoltre musica sacra, teatrale e vocale da camera. Morì a Napoli nel 1883 per un colpo apoplettico.⁹

All'indomani dell'Unità d'Italia la città partenopea viveva un notevole fermento musicale che si incarnò in una intensa attività artistica di cui la stampa specialistica del tempo fu testimone puntuale.¹⁰ Tale attività si svolgeva in una molteplicità di luoghi di consumo, dai teatri alle sale di varia natura, circoli, associazioni e società, hotel e chiese.¹¹ A scopo esemplificativo in questa sede ci limitiamo ad illustrare brevemente l'attività del Circolo Bonamici, del quale De Meglio fu socio.

Fondato dal pianista Ferdinando Bonamici nel 1863, il Circolo or-

ganizzava tornate musicali sul modello della tradizionale accademia vocale e strumentale, con un certo riguardo sia al repertorio europeo sia ai compositori italiani contemporanei.¹² Alle esecuzioni musicali si alternavano letture di verbali delle riunioni, comunicazioni di notizie, letture di passi letterari, discorsi sulla musica, declamazioni di testi relativi ai brani eseguiti, elezioni di membri delle commissioni dei concorsi, ecc. Alle tornate si affiancavano numerosi altri trattenimenti musicali organizzati dai soci nella sala di Monteoliveto, concessa frequentemente in affitto o in prestito, o nelle case private. In quanto socio, De Meglio aveva la possibilità di eseguire – o far eseguire – le proprie composizioni durante i concerti.¹³

Accanto al Circolo Bonamici e altri organismi citati in precedenza, i salotti privati aristocratici e alto-borghesi ebbero un ruolo fondamentale nella diffusione della musica classica nella Napoli postunitaria. Uno dei salotti in cui più assidua appare la presenza di De Meglio, sia in veste di compositore che di esecutore, è quello dell'avvocato Giuseppe Jezzi, organizzatore di serate musicali che si svolgevano con cadenza settimanale o quindicinale e alle quali prendevano parte professionisti di spicco e validi dilettanti, nonché sua figlia Assunta, valente pianista.¹⁴

Le parafrasi operistiche per trio di De Meglio tra citazione e originalità

Le composizioni cameristiche su temi d'opera di De Meglio si configurano come lavori che, seppur profondamente legati alla fonte teatrale, reclamano una propria autonomia strutturale e dignità musicale; ciò è evidente innanzitutto nella definizione di 'trio' che l'autore sceglie per le composizioni in questione. È questo un elemento significativo, soprattutto se si considera il momento storico nel quale tali lavori vedono la luce: come detto in precedenza, la musica da camera straniera, in particolare tedesca, è sempre più diffusa in Italia e nei concerti dell'epoca i trii di Haydn, Mozart, Beethoven e Mendelssohn condividono la scena con i più vari derivati strumentali dell'opera. Lo stesso De Meglio scrive due trii originali e prende parte ai lavori della commissione esaminatrice del primo concorso per trio bandito dall'Associazione Filarmonica Bellini di Napoli nel 1878.¹⁵ La nomenclatura utilizzata dal compositore costituisce dunque una spia della volontà di innalzare un genere – quello della parafrasi – nobilitandolo col ricorso ad una serie di elementi che lo distinguono dalla semplice riduzione.

Il primo di questi elementi è la creazione di un'impalcatura formale che tenga insieme i motivi operistici selezionati. Essa rappresenta la risposta al rischio di discontinuità e frammentarietà che la dissoluzione della struttura originaria dell'opera di riferimento porta con sé: se la struttura drammatica scompare – e quasi inevitabilmente con essa la cronologia originale degli eventi – la creazione di una nuova forma consente di riorganizzare in un differente assetto il materiale manipolato, costituendo al tempo stesso uno spazio di libertà all'interno del quale intraprendere percorsi originali. A questo scopo De Meglio realizza una cornice narrativo-musicale che accoglie al suo interno i temi rielaborati.

Si guardi ad esempio la struttura del *Trio per pianoforte, violino e violoncello sull'opera Rigoletto di G. Verdi*:

A Introduzione:

Allegro animato: aria del Duca, dalla Scena II dell'Atto III («La donna è mobile»);

Moderato: frammento desunto dalla parte orchestrale dell'incipit della Scena III dell'Atto II («Cortigiani, vil razza dannata»); il frammento risulta identico all'originale per due sole battute, dopo le quali viene leggermente dilatato e condotto lungo un percorso armonico differente che si conclude nella tonalità di sol maggiore, allo scopo di preparare l'episodio successivo;

Più mosso: duetto Gilda-Rigoletto dalla Scena VIII dell'Atto II («Sì, vendetta, tremenda vendetta», ultime otto battute del primo intervento di Rigoletto);

Meno: brevissima citazione dalla Scena XIII dell'Atto I, aria di Gilda («Caro nome che il mio cor»), prime tre battute della parte orchestrale dell'Allegro moderato;

B. Andante: quartetto dalla Scena III dell'Atto III («Bella figlia dell'amore»);

C. Allegro: motivo tratto dall'antecedente del tema del terzetto nella Scena VI dell'Atto III («Se pria ch'abbia il mezzo»); il conseguente risulta modificato nell'armonia. La sezione si conclude con un movimento progressivo di libera invenzione;

A'. Moderato: sezione costruita su tre dei quattro motivi di A, qui combinati insieme («Cortigiani, vil razza dannata», «Caro nome» e «Sì, vendetta, tremenda vendetta»);

A'': Coda:

Allegretto animato. Più mosso. Tempo primo meno mosso.
Molto animato. Vivacissimo: ampia sezione conclusiva basata sul tema de «La donna è mobile» (già comparso in A).

Idealmente il tema da «La donna è mobile» fa da cornice al brano: la parafrasi inizia infatti con una citazione pressoché fedele delle prime quattordici battute dell'aria; lo stesso tema domina tutta la sezione conclusiva dell'opera, nella quale, come vedremo più avanti, De Meglio dà sfogo al suo estro di 'rielaboratore'. Possiamo osservare inoltre che nell'Introduzione il compositore espone una serie di temi da proporre più volte all'interno della parafrasi. Questo espediente del ricorso a motivi ricorrenti (o anche frasi o periodi di essi) che si configurano come elementi connettori ha lo stesso fine della cornice, ossia conferire compattezza ed unità alla composizione. Tale espediente viene applicato ad esempio nell'*Omaggio a Rossini. Trio per pianoforte, violino e violoncello sull'opera Il barbiere di Siviglia*.

La struttura del brano è la seguente:

A. Introduzione:

Allegro marziale: inizio del Finale I, parte strumentale; segue subito parte di libera invenzione – tema strumentale dalla cavatina di Figaro («Largo al factotum») sul quale si innesta l'elemento melodico precedentemente citato, episodio in parte liberamente composto;

B. Andante sostenuto: aria del Conte-Lindoro, dalla Scena IV dell'Atto I («Se il mio nome saper voi bramate»);

C. Allegro vivace: ripresa dell'Allegro vivace dalla stretta dell'Introduzione (parte strumentale), con minimi interventi creativi;

D. Lo stesso movimento: dal quintetto della Scena IV dell'Atto II («Buonasera mio signore»);

C'. Allegro I Tempo: ripresa di C (da «Ah, di tanta cortesia»); segue parte libera di raccordo;

E. Andante sostenuto: dal sestetto della Scena XVI del Finale I («Freddo ed immobile come una statua»);

A'. Allegro marziale: variazione di A, con citazione fedele delle battute 1-10 del Finale I; ripresa del tema di Figaro, combinato con E;

A''. Lo stesso movimento: ulteriore ripresa della prima parte di A, in re bemolle maggiore, con successivo trattamento armonico libero (progressione modulante) che riconduce alla tonalità di

impianto (do maggiore);

F. Allegro maestoso: sezione parzialmente libera su materiale desunto dal Finale I

G. Coda: Presto tutta forza: parte orchestrale dal Finale I.

Seppure in maniera meno evidente rispetto al *Trio sull'opera Rigoletto* l'elemento della cornice è presente anche in questa parafrasi: sia per l'Introduzione che per la Coda De Meglio attinge al grande 'serbatoio tematico' rappresentato dal Finale I. Il materiale melodico della sezione A (l'*incipit* del Finale I) ritorna al centro della composizione, prima sotto forma di variazione (A'), poi come ulteriore riproposizione e spunto per la creazione di un episodio di sviluppo basato su una progressione modulante (A''). Anche la sezione C, proposta già con piccoli interventi innovativi rispetto all'originale, viene ripresentata con l'aggiunta di una parte libera di raccordo (C'). Questi ritorni tematici garantiscono coerenza ad una composizione che, per sua stessa natura, si fonda sulla compresenza al suo interno di numerosi temi. Tale compresenza non si traduce solo nella giustapposizione orizzontale, per così dire, delle melodie operistiche, ma anche nella combinazione di queste ultime secondo una dimensione verticale. Questa tipologia più complessa di riassettaggio del materiale melodico è adottata tanto nel *Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia* quanto nel *Trio sull'opera Rigoletto*.

Il tema di apertura della parafrasi sull'opera di Rossini è tratto dalle battute 3-4 del Finale I dell'opera (Fig. 1) ed è affidato al pianoforte (Fig. 2). Alla citazione segue un immediato mutamento di rotta: una scaletta ascendente – che solo inizialmente riprende quella originale – conduce alla tonalità di re minore; tutto l'episodio viene ripetuto per salire ancora di un tono, dopodiché, sempre utilizzando l'inciso iniziale del Finale I, il compositore realizza un passaggio di preparazione all'entrata del tema orchestrale dalla cavatina di Figaro (Fig. 3). In maniera nuova rispetto all'originale operistico, a questo tema De Meglio sovrappone il già citato inciso del Finale I (Fig. 4). Il motivo orchestrale della cavatina di Figaro ricompare nella sezione A': il compositore vi abbina un intervento degli archi desunto, per le prime sette battute, dal sestetto dell'Atto I («Freddo ed immobile come una statua») (Fig. 5), tema al quale si sostituisce il solito inciso del Finale I, ora utilizzato come spunto per una breve sezione di sviluppo che conduce all'episodio successivo del trio.

La tecnica della combinazione di temi differenti è utilizzata anche nel *Trio sull'opera Rigoletto*. Nella sezione D del trio De Meglio sovrappone il tema «Caro nome» realizzato dal violino al tema «Sì, vendetta, tremenda vendetta» affidato al pianoforte (Fig. 6).

Come si può desumere dagli esempi forniti, gli antecedenti dei temi sono sempre citati in maniera pressoché letterale per tutelare la riconoscibilità della melodia stessa, elemento questo imprescindibile nella relazione col pubblico di questo genere di musica. I conseguenti diventano pertanto il luogo deputato per la realizzazione di momenti di sviluppo che si concretizzano sostanzialmente in percorsi modulativi o in progressioni-variazioni motiviche. Talvolta vengono impiegati brevi incisi tematici per realizzare episodi imitativi che mancano sia nell'originale operistico, sia nella riduzione pianistica di riferimento.

Accanto agli episodi di sviluppo, introduzioni e code sono concepite come zone franche in cui è più facile allontanarsi dal riferimento melodrammatico, tanto a livello ritmico e metrico quanto a livello armonico e tonale. È quanto accade, ad esempio, nell'Introduzione del *Trio per pianoforte, violino e violoncello sull'opera Norma*: il tema orchestrale «Padre tu piangi?» dal Finale II, che nell'originale è caratterizzato dal ritmo puntato e dalle terzine (Fig. 7), in De Meglio appare privo degli elementi suddetti e sostenuto, a b. 5 e b. 13, da armonie assenti in Bellini (Fig. 8); l'inciso caudale diventa spunto per una breve imitazione, mentre più in là l'*incipit* sarà trattato come un ostinato che fungerà da elemento connettore col secondo tema della sezione.

La ricerca di originalità non si traduce solo nella realizzazione di nuove strutture formali e in un personale riassetto motivico ma anche in una consapevole gestione delle risorse strumentali nella direzione dell'affrancamento sia dall'archetipo del duetto operistico – in cui il pianoforte è relegato al ruolo di semplice accompagnatore – sia dall'abbinamento registro vocale-personaggio-strumento:¹⁶ il pianoforte diventa parte attiva nel dialogo strumentale alla pari degli archi, addirittura, in alcuni casi, in posizione di preminenza rispetto ad essi; lo scontato binomio arco chiaro-registro vocale acuto/arco scuro-registro vocale grave viene spesso eluso, soprattutto laddove De Meglio riduce per trio una scena d'insieme (come ad esempio nel caso del sesto dal *Barbiere*). Non si tratta tuttavia di una linea di condotta regolarmente applicata, dal momento che l'abbinamento suddetto viene comunque praticato.

Un elemento caratteristico del genere della parafrasi operistica è

l'impiego dello stile brillante. In un contesto compositivo, in cui l'invenzione melodica è fortemente limitata, la rilettura dei temi in chiave virtuosistica, realizzata mediante l'adozione di un linguaggio strumentale prettamente idiomatizzato, garantisce un ulteriore spazio di creatività. In genere la forma prediletta per l'applicazione del virtuosismo è quella del tema con variazioni. La Coda del *Trio sull'opera Rigoletto*, ad esempio, si presenta come una vera variazione di bravura, divisibile in tre sottosezioni, in cui gli strumenti possono esibire il proprio brio virtuosistico (Figg. 9-10). Nel *Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia* la rielaborazione del sesto del Finale I vede un pianoforte protagonista che sostiene il canto limpido degli archi con interventi tematici articolati e brillanti (Fig. 11).

Accanto alla padronanza della scrittura pianistica, naturale conseguenza della sua formazione musicale, De Meglio sfoggia talvolta un'inaspettata competenza nel maneggiare le parti degli archi, evidente ad esempio nell'indicazione delle diteggiature da impiegare. Non bisogna dimenticare che alcuni dedicatari dei trii erano strumentisti affermati e in piena attività che spesso eseguivano queste composizioni accanto allo stesso De Meglio o ad altri pianisti.¹⁷ È molto probabile che questa collaborazione artistica costituisse un'occasione di confronto per il compositore il quale, in questo modo, poteva avvalersi della consulenza degli strumentisti ad arco.

Un ultimo aspetto particolarmente interessante dei lavori di De Meglio è la ricontestualizzazione stilistica alla quale viene talvolta sottoposto il materiale operistico. Ne troviamo un esempio nel *Trio sull'opera Norma*, nell'esposizione del tema dall'Atto II «Teneri figli» (Fig. 12). Se nell'originale il canto di Norma è sostenuto da un regolare accompagnamento di crome molto sommerso in *pp*, nel trio esso è esposto in *ff*, affidato agli archi che suonano «tutta forza con somma passione», mentre il pianoforte esegue fitti tremoli; per il conseguente del tema De Meglio ritorna alla originale sonorità belliniana, dissolvendo la parte pianistica in ampi arpeggi che percorrono quasi quattro ottave della tastiera (Fig. 13). È una riscrittura che potremmo definire romantica e che trova la sua giustificazione nella distanza temporale – più di trent'anni – che separa l'opera di Bellini dalla rielaborazione di De Meglio.¹⁸ Qualcosa di simile avviene anche nel *Trio fantastico sull'opera Lucia di Donizetti* per pianoforte, violino e violoncello.¹⁹ Il tema di esordio è tratto dal sesto dell'Atto II (dalla frase di Enrico «Ah è mio sangue, l'ho tradita») (Fig. 14). Nel trio

viene affidato al pianoforte solo, il quale non riprende il disegno della riduzione per canto: la melodia vocale è ora sostenuta da un accompagnamento più 'sospeso' fondato, nelle prime cinque battute, su un pedale di dominante, il tutto in *ppp* (Fig. 15). Alle battute 7-10 De Meglio realizza una dilatazione mediante la quale introduce gli archi su un tremolo del pianoforte, lasciando immutata – e forse volendola ampliare – l'atmosfera suggestiva di cui dicevamo. A questo scopo, nella ripetizione integrale del tema sempre da parte dello strumento a tastiera il compositore aggiunge gli archi che eseguono una parte di accompagnamento del tutto assente nell'opera: si tratta di arpeggi ascendenti che spingono gli strumenti in regioni molto acute, ad accrescere il senso di indeterminatezza e di sospensione, il tutto al fine di creare un'atmosfera rarefatta, quasi di sogno. I passaggi eterici di questa introduzione vengono sconvolti dall'uso di brevi ed intensissimi *Crescendo*, con drammatiche escursioni dinamiche dal *ppp* al *fff*. È chiaro che ci troviamo di fronte ad uno iato stilistico tra la *Lucia* originale, composta quasi trent'anni prima,²⁰ e quella parafrasata, uno iato di cui il compositore-rielaboratore non solo mostra la consapevolezza ma quasi la ostenta, ricollocando le melodie donizettiane in un contesto che si potrebbe definire romantico. E forse proprio gli elementi di cui abbiamo detto potrebbero giustificare il carattere 'fantastico' della parafrasi che De Meglio si premura di indicare nel titolo dell'opera.

Conclusioni

Le parafrasi operistiche per trio di De Meglio si caratterizzano per la complessità della scrittura strumentale e per la presenza di una fisionomia ben definita, forte di una struttura architettonica chiaramente delineata e premeditata. In tutte le composizioni è possibile rinvenire un disegno autoriale che si esprime nell'individuazione di uno o più temi che facciano da *Leitmotiv*; come si è detto, essi hanno una duplice funzione: da una parte contribuiscono alla realizzazione di una cornice all'interno della quale collocare i diversi episodi operistici, dall'altra garantiscono solidità e compattezza formale fungendo da elementi connettori tra un episodio e l'altro. Questa preoccupazione della forma – che riguarda non solo De Meglio ma anche altri autori italiani coevi – è il riflesso di un mutamento nella coscienza artistica del compositore il quale, pur mantenendo salda la relazione con la tradizione operistica italiana, realizza tentavi personali di affranca-

mento rispetto a quest'ultima. Tale atteggiamento è probabilmente legato alla penetrazione nella nostra penisola della musica da camera straniera dalla quale, in maniera più o meno consapevole, viene presa in prestito l'attenzione all'aspetto formale. In questo senso i trii di De Meglio, pur non avendo la forza di imporsi come modello, possiedono il valore di testimonianze storico-culturali poiché ci restituiscono importanti informazioni sugli scambi tra generi differenti – musica da camera originale e musica parafrasata – nel più ampio quadro della rinascita strumentale italiana nel secolo XIX. Uno studio più approfondito del contesto nel quale questi trii hanno visto la luce – aspetto che in questa sede, per ovvie ragioni di spazio, ci si è limitati a trattare brevemente – fornirebbe inoltre maggiori dettagli sui meccanismi di produzione, fruizione e circolazione, sui luoghi di esecuzione e gli interpreti, nonché sulla natura e sul significato stesso di queste composizioni.

1 Un apporto significativo alla riflessione sul trio con pianoforte nell'Italia ottocentesca è costituito dallo studio di MARCO UVIETTA, *Aspetti stilistici del Trio con pianoforte in Italia intorno alla metà dell'Ottocento: il panorama dall'osservatorio milanese*, «Accademie e società filarmoniche in Italia: studi e ricerche», a cura di Antonio Carlini, Trento, Società filarmonica Trento, 3 (2001). Tale studio dedica uno spazio rilevante alle parafrasi operistiche per trio dell'epoca, tra le quali vengono più volte citate quelle di De Meglio.

2 Un interessante studio sulle parafrasi pianistiche, al quale si è attinto per la stesura di questo paragrafo, è stato realizzato da PIER PAOLO DE MARTINO, *Le parafrasi pianistiche verdiane nell'editoria italiana dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003. Per ulteriori approfondimenti sul genere della parafrasi pianistica cfr. NINA GALLO, *La trascrizione per pianoforte: storia e fortuna*, Barcellona Pozzo di Gotto (Me), Diaphonia Edizioni, 2016. Su composizioni specifiche hanno scritto SUSANNA PASTICCI, *La Traviata en travesti: rivisitazioni del testo verdiano nella musica strumentale ottocentesca*, «Studi verdiani», 14 (1999), pp. 118-187; PIERO RATTALINO, *Trascrizioni, riduzioni, trasposizioni e parafrasi del Don Pasquale*, in *Atti del I Convegno internazionale di studi donizettiani, 22-28 settembre 1975*, Bergamo, 1983, pp. 1015-1028; ANTONIO ROSTAGNO, *Trascrizioni, fantasie, parafrasi e réminiscences. Proposte interpretative delle tarde composizioni di Liszt su Verdi*, «Quaderni dell'Istituto Liszt», Milano, Rugginenti, 14 (2014), pp. 67-94.

3 Sulla situazione della musica strumentale italiana nell'Ottocento cfr. SERGIO MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, Forni, 1972; GUIDO PANNAIN, *Ottocento musicale italiano*, Milano, Curci, 1952; *Accademie e società filarmoniche. Organizzazione, cultura e attività dei filarmonici nell'Italia dell'Ottocento*, *Atti del convegno di studi nel bicentenario di fondazione della Società Filarmonica di Trento*, Trento, 1-3 dicembre 1995, a cura di Antonio Carlini, «Quaderni dell'archivio delle società filarmoniche italiane», Trento, Società filarmonica, 1 (1998); ANTONIO ROSTAGNO, *L'Italia post-unitaria e la musica strumentale*, «Quaderni del Circolo Rosselli – John Rosselli nella cultura italiana», Firenze, Alinea, 4 (2005), pp. 111-125.

4 RAIMONDO BOUCHERON, *Saggio intorno alla musica da camera*, «Gazzetta musicale di Milano», VII/11 (1848), p. 83.

5 FRANCESCO MARIA ALBINI, *Accademia Filarmonica. Esercizio di musica classico-florida*, «L'Arpa», I/24 (1853), p. 96, cit. in DE MARTINO, *Le parafrasi pianistiche verdiane* cit., p. 5.

6 Con il titolo di «Gazzetta musicale di Milano» Ricordi pubblicò dal 1842 al 1902, con alcune interruzioni nel 1848-49, nel 1859, nel 1863-65, un giornale settimanale di informazione e critica musicale

tra i più importanti dell'Italia ottocentesca. La rivista conteneva in ciascun numero uno o due articoli importanti su temi di critica e estetica musicale (anche traduzioni di saggi pubblicati all'estero), biografie di musicisti, saggi storici, recensioni dettagliate su opere nuove (spesso rappresentate alla Scala), notizie musicali milanesi, corrispondenze da altre città, brevi notizie italiane e straniere. Saltuariamente comparivano recensioni di edizioni musicali. Tra il 1847 e il 1859 la ditta Lucca pubblicò «L'Italia musicale, giornale artistico-letterario». Nata in contrapposizione alla rivista di Ricordi, il nuovo periodico assegnava maggiore spazio alle corrispondenze teatrali oltre, naturalmente, alle novità acquistate o editate dalla ditta. Intento principale della rivista fu quello di sostenere le nuove generazioni di compositori, mentre l'atteggiamento nei confronti degli artisti già affermati si mantenne sempre piuttosto rigido, o quantomeno critico. La «Gazzetta musicale di Napoli» accompagnò la vita musicale napoletana dal 1852 al 1868. Diretta da Pasquale Trisolini, ospitava al suo interno, all'incirca come i periodici del tempo della stessa natura, saggi di carattere musicologico, recensioni di concerti, rubriche didattiche e formative, notizie provenienti dalla città e da altri centri musicali di rilievo dell'epoca.

7 PASQUALE TRISOLINI, *Della musica istrumentale e de' Settimini del M^o. P. Mugnone*, «Gazzetta musicale di Napoli», VII/4 (1858), pp. 28-29.

8 Si rende opportuno precisare che i contesti qui indicati come 'pubblici' accoglievano in ogni caso partecipanti selezionati – esecutori o semplici ascoltatori che fossero – e pertanto conservavano un carattere fortemente elitario.

9 Le notizie biografiche sono tratte da CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti*, II, Milano, Sonzogno, 1929, p. 75.

10 Sulla situazione della musica strumentale a Napoli nel secolo XIX si rimanda a GUIDO PANNAIN, *Ottocento musicale italiano* cit., pp. 127-145; RENATO DI BENEDETTO, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», v/1 (gennaio-febbraio 1971), pp. 3-21; RENATO DI BENEDETTO, *Beethoven a Napoli nell'Ottocento*, «Nuova rivista musicale italiana», v/2 (marzo-aprile 1971), pp. 201-241; MATTIA LIMONCELLI, *La musica nei salotti napoletani tra l'800 e il 900*, Napoli, Il Fuidoro, 1965; PAOLOGIOVANNI MAIONE-FRANCESCA SELLER, *L'attività musicale nella Napoli postunitaria tra società e accademie*, in *Accademie e società filarmoniche* cit., pp. 341-368; VITALE FANO, *Il pianoforte e la sua musica nell'Italia postunitaria*, tesi di Dottorato, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola di Dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, a.a. 2009-2010, pp. 117-217. A

proposito della stampa musicale napoletana del tempo si consulti TIZIANA GRANDE, *Dalla «Gazzetta Musicale di Napoli» all'«Archivio musicale»: orientamenti e tendenze della stampa periodica musicale napoletana della seconda metà dell'Ottocento*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale, Atti del convegno, Morcone, 19-21 aprile 1990*, a cura di Rosa Cafiero e Marina Marino, Jason Editrice, pp. 499-564.

11 Cfr. ALFREDO TARALLO, *Circoli e associazioni musicali a Napoli nella seconda metà dell'Ottocento. Premesse per un'indagine su una fruizione alternativa*, «Musica/Realtà», 44 (1994), pp. 121-134; ALFREDO TARALLO, *Ancora su circoli musicali e mecenati nella Napoli postunitaria*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale* cit., pp. 441-467.

12 Ferdinando Bonamici (Napoli, 1827 – ivi, 1905), pianista e compositore, fu allievo di Guglielmo Nacciarone e Ernesto Coop. Nel 1863 fondò il Circolo Bonamici che, attivo fino al 1867, svolse un'importante funzione di diffusione del repertorio strumentale classico, in particolare pianistico. Nella sua produzione, rivolta principalmente al pianoforte, spicca il metodo *La giornata del pianista* costituito di sette raccolte di sonatine tutte derivate da temi d'opera.

13 Il regolamento, le attività del circolo e i suoi orientamenti sono rinvenibili attraverso la lettura del «Monitore del Circolo Bonamici», organo ufficiale dell'istituzione, pubblicato dalla Tipografia partenopea dal 1865 al 1867. Si consulti anche RENATO DI BENEDETTO, *Il Circolo Bonamici e il "Primo Congresso Musicale Italiano"* in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale* cit., pp. 417-440.

14 «Napoli musicale», I/8 (1868), p. 3; «Napoli musicale», II/11 (1869), pp. 2-3.

15 «La Musica», III/13 (1878), p. 3.

16 Cfr. UVIETTA, *Aspetti stilistici del Trio con pianoforte* cit., p. 286.

17 Al violoncellista Gennaro Giarritiello (Napoli, 1839 – ivi, 1874) è dedicato il *Trio sull'opera La sonnambula*. Allievo di Gaetano Ciandelli, Giarritiello fu un musicista molto noto ed apprezzato il cui nome compare con estrema frequenza nelle testate musicali partenopee del tempo, sia nei programmi di concerti privati che pubblici. Accanto a De Meglio compare tra gli interpreti del *Trio fantastico sulla Lucia di Lammermoor*; cfr. «Gazzetta musicale di Napoli», XI/37 (1863), p. 149; «Gazzetta musicale di Napoli», XI /40 (1863), p. 162. Il suddetto *trio* è dedicato ad Antonio Panzetta (morto a Napoli nel 1871), primo violoncello del Teatro di San Carlo, della Reale Cappella e della Camera Palatina. Panzetta eseguì il *Trio sul Barbiere di Siviglia* in casa Jezzi nel 1869, in occasione di un concerto in onore di Rossini («Napoli musicale», II/11, 1869, pp. 2-3); al suo fianco era Ferdinando Pinto (Napoli, 1815 – ivi, 1880), violino solista al Teatro

di San Carlo e professore di violino al Reale Conservatorio di musica, al quale De Meglio dedicò il *Trio sull'opera Rigoletto*.

18 *Norma* andò in scena per la prima volta il 26 dicembre del 1831 al Teatro alla Scala di Milano.

19 L'esempio seguente, riferito al *Trio fantastico sull'opera Lucia di Donizetti*, è tratto da UVIETTA, *Aspetti stilistici del Trio con pianoforte* cit., p. 288.

20 L'opera donizettiana fu rappresentata per la prima volta al Teatro di San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835.

Fig. 1. Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Atto I.



Appendice Esempi musicali

Fig. 2. Vincenzo De Meglio, *Omaggio a Rossini. Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia*, bb. 1-14.

Fig. 3. Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Atto I.



Fig. 4. Vincenzo De Meglio, *Omaggio a Rossini. Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia*, bb. 15-19.

Fig. 5. Vincenzo De Meglio, *Omaggio a Rossini. Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia*, bb. 261-265.

This musical score is for a piano trio. It features three staves: Violin I (VI.), Violin II (Vlc.), and Piano (Pf.). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piano part is highly active, featuring a continuous triplet pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The violin parts are more melodic, with the first violin playing a series of eighth notes and the second violin providing a harmonic support. The score includes dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo). The overall texture is light and elegant, characteristic of a tribute to Rossini's style.

This musical score is for a piano trio. It features three staves: Violin I (VI.), Violin II (Vlc.), and Piano (Pf.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piano part is more complex, with a prominent triplet pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The violin parts are more melodic, with the first violin playing a series of eighth notes and the second violin providing a harmonic support. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *con grazia*, and *ppp* (pianissimo). The overall texture is more dramatic and expressive than the one in Figure 5.

Fig. 6. Vincenzo De Meglio, *Trio sull'opera Rigoletto*, bb. 166-170.

Fig. 7. Vincenzo Bellini,
Norma, Atto II.



Fig. 8. Vincenzo De Me-
glio, *Trio sull'opera Nor-
ma*, bb. 1-8.

Fig. 9. Vincenzo De Me-
glio, *Trio sull'opera Rigo-
letto*, bb. 177-180.

Fig. 10. Vincenzo De Meglio, *Trio sull'opera Rigoletto*, bb. 241-244.

Fig. 10. Vincenzo De Meglio, *Trio sull'opera Rigoletto*, bb. 241-244. The score is for Violin I (Vl.), Violoncello (Vlc.), and Piano (Pf.). It consists of two systems of two measures each. The first system is marked *fff con forza* and the second system is marked *con forza*. The music features a driving, rhythmic pattern in the piano and cello, with the violin playing a melodic line.

Fig. 11. 1 Vincenzo De Meglio, *Omaggio a Rossini. Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia*, bb. 227-228.

Fig. 11. 1 Vincenzo De Meglio, *Omaggio a Rossini. Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia*, bb. 227-228. The score is for Violin I (Vl.), Violoncello (Vlc.), and Piano (Pf.). It consists of two systems of two measures each. The first system is marked *pp* and the second system is marked *ppp leggerissimo*. The music features a delicate, flowing pattern in the piano and cello, with the violin playing a melodic line.

Fig. 11. 2 Vincenzo De Meglio, *Omaggio a Rossini. Trio sull'opera Il barbiere di Siviglia*, bb. 229-230.

Fig. 11. 2 is a musical score for a Trio. It features three staves: Violin I (VI.), Violin II (Vlc.), and Piano (Pf.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the Violin I and Violin II parts with dynamics *cresc.* and *dim.*, and the Piano part with *cresc.* and *dim.*. The second system shows the Violin I and Violin II parts with dynamics *pp* and *pp*, and the Piano part with *con somma delicatezza*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 12. Vincenzo Bellini, *Norma*, Atto II.

Fig. 12 is a musical score for Vincenzo Bellini's *Norma*, Atto II. It features two staves: Norma (N.) and Piano (Pf.). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the Norma part with lyrics "Te - ne - ri, te - ne - ri fi - gli... es - si, pur" and the Piano part. The second system shows the Norma part with lyrics "dian - zi de - li - zia mi - a" and the Piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and lyrics.

Fig. 13. Vincenzo De Meglio, *Trio sull'opera Norma*, bb. 145-163.

Fig. 13 is a musical score for Vincenzo De Meglio's *Trio sull'opera Norma*. It features three staves: Violin I (VI.), Violin II (Vlc.), and Piano (Pf.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system shows the Violin I and Violin II parts with dynamics *ff* and *ff*, and the Piano part with *Lo stesso tempo*. The second system shows the Violin I and Violin II parts with dynamics *ff* and *ff*, and the Piano part with *ff*. The third system shows the Violin I and Violin II parts with dynamics *pp con calma* and *pp con calma*, and the Piano part with *ppp*. The fourth system shows the Violin I and Violin II parts with dynamics *pp con calma* and *pp con calma*, and the Piano part with *veloce leggero*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 14. Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, Atto II.

Enrico

Ah! è mio san - gue, l'ho tra -

p leggero

Pf.

p leggero

E.

di - ta: el - la sta tra mor - te e

Pf.

E.

vi - ta ah che spe - gne-re non

Pf.

Andante sostenuto

leggero

ppp legato

Pf.

VI.

Vlc.

ppp

trem.

cresc.

Fig. 15. Vincenzo De Me-
glio, *Trio fantastico sull'o-
pera Lucia di Donizetti*,
bb. 1-11.

Ricordi-Alfano: cinquant'anni di lettere¹

Chiara Pastorino

> Fig. 1. A sinistra copertina dell'edizione originale del 1898; la pagina seguente riporta l'autografo di Franco Alfano a penna stilografica. Spartito acquistato da una libreria antiquaria di Roma. Il documento è costituito da un totale di quattro pagine. Fonte: Collezione privata Pastorino, Calci (PI).

Ll lavoro cui fa riferimento questo contributo si è avvalso soprattutto della consultazione del vasto patrimonio epistolare intercorso tra Franco Alfano (Napoli, 8 marzo 1875 – Sanremo, 27 ottobre 1954) e la casa editrice Ricordi. I carteggi, custoditi presso l'Archivio Storico Ricordi, sono stati posti in dialogo con altre fonti (contemporanee o posteriori ai protagonisti della corrispondenza) allo scopo di ricostruire o dettagliare la vita professionale del compositore.

Le ulteriori fonti consultate sono le seguenti: Archivio Storico del «Corriere della Sera», il Fondo Alfano-Maione,² custodito presso l'Archivio del Teatro di San Carlo di Napoli, tre pubblicazioni monografiche,³ alcuni documenti rintracciati presso antiquari e gallerie d'arte e gli Indici dei copialettere Ricordi, contenenti indirizzi e collocazioni della corrispondenza inviata dalla casa editrice ad Alfano.

I rapporti con l'Editore iniziano nel 1896-97, quando un amico del compositore partenopeo⁴ presenta quest'ultimo al già noto librettista Luigi Illica. La corrispondenza è ricostruibile attraverso la consultazione delle rubriche del copialettere disponibili presso l'Archivio Storico Ricordi. Non vi è infatti traccia di Alfano all'interno delle rubriche precedenti al 1896, anno in cui compare sotto la voce «Alfano Mo. Frank» con la relativa annotazione dell'indirizzo corrispondente «Lampestrasse 55/III Lipsia». In questa rubrica,⁵ così come in tutte le altre successive, è riportata la precisa collocazione della minuta delle lettere che la «casa» meneghina ha spedito al compositore nell'anno indicato in copertina.

In questo documento 1896-97 sono solo tre le lettere che non risultano ancora pubblicate all'interno dell'Archivio Digitale e in attesa di essere consultate al fine di estrarre da esse informazioni circa quei poco noti primissimi anni di ingresso nella «scuderia» artistica Ricordi.

La consultazione del materiale epistolare ha consentito di rilevare



due errori di catalogazione. Il primo di essi riguarda la prima lettera in ordine cronologico. Si tratta di uno scritto datato 26 gennaio 1900, il quale è stato erroneamente catalogato come missiva in cui Alfano è destinatario anziché mittente.

Un secondo errore si riscontra nella lettera catalogata con data 14 agosto 1904. Essa, pur risultando ancora erroneamente archiviata, è stata trascritta e pubblicata in Archivio Digitale Ricordi dall'autrice del presente contributo. Il numero progressivo della catalogazione suggerisce l'appartenenza della lettera alla corrispondenza relativa al primo ventennio del Novecento;⁶ tuttavia, a causa di un errore di interpretazione della scrittura del mittente, le viene attribuita una data rilevantemente precedente.

Sono state le informazioni contenute in questo documento manoscritto a suggerire che si tratta di una lettera scritta dopo il 1904: la prima di esse indica l'indirizzo del mittente, Villa Lambert, residenza di Alfano che compare dagli anni Venti del Novecento e non prima; la seconda è la citazione di due particolari cantanti liriche, Chialchia e Scavizzi, che nel 1904 sarebbero state in età infantile. Inoltre il maestro fa riferimento al recente debutto di Chialchia che risale invece al 1921.

Si riporta integralmente la lettera in questione:

San Remo, 14 agosto

Villa Lambert

Caro Clausetti,

eccovi di ritorno e le bozze del libretto - e quelle di parte del 1° atto della musica e per fare un pacco solo accludo anche metà del 3° atto (riduzione per pianoforte) rivista e annota, che vi prego di far portare al M° Delli Ponti 2 (via Torino 15). Ho visti gli scenari belli! Pure Stroppa non ha ben capito il 3° atto eppure, mi pare - credo - abbastanza ben spiegato. Lo scalone dev'essere un pezzo importantissimo della scena. È lassù che si concentra tutta l'attenzione del pubblico alla fine dell'opera. Così com'è, diventa accessorio, mentre è invece principalissimo. Come proporzioni generali dovrebbe rappresentare (questa 3ª scena) press'a poco questo, [schizzo riportato sull'originale]:

insomma la parte sinistra, alcova e porta del Re (ove avvengono le [***]) dovrebbero essere più basse della metà (in confronto al resto) e tutta la parte destra invece dovrebbe essere tre quarti della scena totale. Mi sono espresso grossolanamente, ma voi, ed anche Stroppa mi capirete certamente in quanto al 1° (bellissimo) la parte destra dove si nasconde il Re dovrà essere un po' più ampia. Mi pare troppo stretta. E al 2°, la lunetta mi pare troppo piccola. E la porta non abbastanza tozza! E poi non bisogna dimenticare un rudere o qualcosa di si-

mile, per la fine della "Nuvola" ove la protagonista potrà accasciarsi piangendo.

A parte ciò, sono molto contento. E se (come voglio fortemente sperare!) non occorrerà la mia presenza costà per spiegare tutto questo a Stroppa-sarò lietissimo. Ma temo invece (salvo che voi mi combiniate il miracolo!) di dovere esserci perché vorrei sentire una cantante la quale pare sia stata una rivelazione di 1° ordine a Sinigallia nel Marat, la sig.na Chialchia la conoscerete forse, volete dirmene? e se volesse fare una corsa qui...e se no verrei io, e sentirei anche la Scavizzi (è vero che la Scavizzi si ammala...troppo facilmente?) vogliate farmi subito cenno. Perché se dovessi essere costà dovrei far coincidere la mia presenza con quella di Serafini, che vi sarà tra il 20 e il 24 corrente.

Affettuosamente

Franco Alfano

Il contenuto di questa lettera offre anche il pretesto per portare in evidenza l'interessante aspetto dei desideri dell'autore circa la vocalità degli artisti che avrebbe voluto utilizzare per la propria opera. Il melodramma oggetto del discorso è *La Leggenda di Sakùntala*, la cui *première* avvenne al teatro comunale di Bologna il 10 dicembre 1921.

Le cantanti Maria Chialchia e Lina Scavizzi, che incuriosivano particolarmente l'autore, non interpretarono alcun ruolo all'interno dell'opera, e il personaggio di Sakùntala fu invece impersonata da Augusta Concato Piccaluga.⁷

Non è stato possibile al momento rintracciare la risposta - che non risulta nemmeno siglata sul manoscritto originale⁸ - la quale potrebbe far luce sulle motivazioni per le quali la scelta sia poi ricaduta su Piccaluga.

Altro aspetto emerso dal carteggio risale al 18 agosto 1911⁹ ed è contenuto in una lettera in cui l'Editore Ricordi si rivolge ad Alfano in merito alla composizione dell'opera *I cavalieri e la bella*:

La presente per confermarLe quanto Le venne a suo tempo comunicato dall'egregio nostro Comm. Tito Ricordi in merito alla nuova opera da scriversi su libretto di Ettore Moschino e cioè Ella s'impegna di condurre al più presto possibile a termine l'opera stessa che verrà poi ceduta alla nostra Casa con regolare atto di cessione e alle medesime condizioni state convenute per "I Cavalieri e la Bella" con contratto 3 novembre 1910 debitamente registrato e relativa aggiunta, contratto che non ha più ragione di essere dal momento che l'opera in questione non venne da Ella condotta a termine.

Nell'epistolario al momento consultabile non vi è alcun altro riferimento a quest'opera, il che ha reso rilevante il contributo di un'altra

fonte dell'epoca, ossia le cronache teatrali del «Corriere della Sera». Queste hanno consentito di ricostruire in piccola parte le vicende che hanno riguardato l'opera citata. Sono gli articoli apparsi nell'edizione del 13 settembre 1910 e del 18 ottobre 1910. Il primo è particolarmente interessante poiché riporta l'intervista rilasciata dal compositore, il quale definisce «poema lirico» la nuova opera in preparazione e, parlandone entusiasticamente, ne rivela particolari quali il contenuto fantastico e non storico della trama, il numero dei personaggi (nove), l'ambientazione italiana e il titolo, presentato come non ancora definitivo.

Il secondo articolo cita il melodramma segnalandolo come ancora in fase di preparazione, senza aggiungere ulteriori dettagli. Dopodiché calerà un definitivo silenzio stampa su *I cavalieri e la bella*. La lettera del 18 agosto rivela che è proprio Alfano a non rispettare gli impegni presi e a non completare l'opera, che rimarrà definitivamente incompiuta e che ad oggi non risulta aver lasciato tracce negli archivi e nei documenti fino ad ora consultati.

A proposito degli articoli del «Corriere della Sera» – utili anche e soprattutto per rintracciare le cronache relative all'accoglienza da parte del pubblico delle opere alfaniane –, si segnala un contributo relativo alla messa in scena scaligera del 1906 di *Risurrezione*.¹⁰

L'edizione del 7 marzo 1906 annuncia lo spettacolo previsto per la sera stessa e presenta un approfondimento sull'opera. Nel corpo del testo risultano due errori: il primo relativo alla data della prima assoluta della stessa e il secondo riguardante il ruolo della protagonista. *Risurrezione* infatti ha debuttato l'ultimo giorno di novembre del 1904 e non il primo dicembre, ma questo è chiaramente un errore di poco conto. L'errore rilevante riguarda invece il soprano di punta: il ruolo, infatti, viene affidato per quella prima assoluta ad Elvira Magliulo,¹¹ mentre il giornalista cita come soprano protagonista Assunta Gargiulo, la quale peraltro pare aver debuttato non prima del 1905.

La messa in scena di *Risurrezione* alla Scala è oggetto anche di un'altra stranezza da parte del «Corriere della Sera»: l'edizione dell'8 marzo 1906 è doppia e presenta due cronache molto diverse del medesimo evento. La prima edizione dell'8 marzo racconta di un discreto successo e si dilunga in poco indulgenti critiche al maestro, parla di pseudo-wagnerismo, di una necessità di maggior spazio alla melodia, elogia poi il secondo atto, dopodiché chiude l'articolo con un sospensivo «potremmo riparlarne». La seconda edizione racconta di una vera e propria consacrazione del compositore ed è di fatto identica in

tutte le parti elogiative, ma sostanzialmente priva di quelle più aspre e contiene un'aggiunta che mostra un intento ben più encomiastico. Entrambe sono firmate dallo stesso critico teatrale, il che fa emergere il quesito sull'eventualità che vi siano state pressioni (magari da parte della potente famiglia Ricordi) sul cronista affinché addolcisse la cronaca della serata.

Le due edizioni, nelle sole parti che differiscono, sono apprezzabili qui di seguito:

Edizione 1

[...] La musica qui è troppo violenta, direi quasi enfatica e avrebbe dovuto essere più che mai semplice e delicata così che alla fine per il suo sforzo stesso, per la sua stessa concitazione finisce con la fatica per chi la ascolta, senza commuoverlo. L'ultimo atto risollevò le sorti dell'Opera, è un atto breve, toccante, pieno di dolcezza e di pace. Katiuscha e Dimitri vi cantano un altro duetto d'amore; ma quanto differente dal primo: esclamativo e sì, si amano ancora e pur si lasciano e nei loro cuori non v'è che una dolente rassegnazione.

Il loro amore è quello di due anime rinate a una nuova vita e la musica canta senza fremiti sensuali, tranquilla e pura, quasi religiosa. L'ispirazione del maestro qui fu alta e felice. Ancora una volta la melodia si svolge al di là dell'involucro orchestrale e si alza liberamente nei campi dell'espressione lirica. L'opera finisce con lo stesso coro di Pasqua che udimmo nel primo atto, anzi con le stesse battute con le quali l'opera si apre. Non possiamo oggi riassumere, neanche brevemente, un giudizio su questa *Risurrezione* che ieri combatte una difficile battaglia e vinse una difficile Vittoria. Ma potremmo riparlarne. G.P.

Edizione 2

Il successo di *Risurrezione* non fu dunque di quelli che fanno di un'opera un capolavoro, bensì di quelli che consacrano un maestro. L'Alfano da ieri conta fra coloro da cui la musica italiana molto spera e molto potrà avere. *Risurrezione* è il primo passo su una via che mira sicuramente ad alte mete. [...] è l'opera di un artista che sa, che può, e che vuole intensamente e nobilmente. [...] *Risurrezione* non è un'opera astrusa, ma oramai bisogna rassegnarsi ad ascoltare le opere



Fig. 2. Copertina dell'edizione originale del 1899 del brano *Boite à Musique* dell'op. 24 di Franco Alfano. La copertina presenta un errore di stampa, cosa che la qualifica come ulteriore segno distintivo di rarità; l'errore è costituito dall'assenza della lettera 'i' nell'indicazione "POUR PANO". Fonte: Collezione privata Pastorino, Calci (PI).

più di una volta prima di poterne parlare senza correre il rischio di ingannarsi. Risurrezione non è certamente un'opera perfetta ma se tutti i suoi difetti furono ieri notati ed anche esagerati, perché dei suoi grandissimi pregi apparvero con evidenza allo spettatore, più pronto alla censura che alla critica. L'esecuzione dell'Opera fu degnissima di lode, l'orchestra suonò con una fusione, una precisione, una ricchezza di colori ammirevoli. Così eccellentemente cantarono i cori. La signora Eugenia Burzio, a cui fu affidata la parte assai faticosa e difficile di Katiusha, fu applauditissima. Questa cantatrice, che non conoscevamo, possiede una voce superba e per bellezza di timbro e per intensità e per estensione. Il suo canto è facile, sicuro, intonato se non molto elegante. La signora Burzio abusa un po' degli effetti plateali come abusa del gesto melodrammatico. Un modo più misurato di espressione e un gesto più sobrio e meno convenzionale le acquisteranno l'ammirazione anche di coloro che hanno un gusto difficile e delicato. Il tenore Schiavazzi non ci sembra il più adatto a cantare la parte di Dimitri: certo ieri era molto turbato dall'orgasmo del debutto e non poté vincere trionfalmente la sua. [...] Ottimo lo Stracciari nella breve parte di Simonson alla quale viene un forte rilievo con la sonorità sì piacevole della voce e col buon gusto nel suo buon canto.

Buone tutte le parti secondarie. L'opera fu allestita con uno studio ed una cura diligentissime. Gli scenari sono tutti di bellissimo effetto, quello del secondo atto è un quadro di illusione meravigliosa.

G.P.

L'utilizzo delle rubriche dei copialettere e delle missive con la casa editrice meneghina

ha consentito di ricostruire anche gli spostamenti e i cambi di domicilio di Franco Alfano nell'arco di tutta la sua carriera compositiva. Confrontando gli indirizzi con le informazioni contenute all'interno delle lettere è stato possibile risalire anche agli scopi di quei soggiorni: non soltanto professionali bensì anche viaggi di piacere o per convalescenza. Queste ricerche sono tuttora in corso e si snodano principalmente tra la Liguria e la Germania. Il filone tedesco in particolare è quello che ha consentito l'acquisizione di spartiti a stampa e autografati dal compositore risalenti al 1898 e al 1899. Le circostanze che hanno portato a questo ritrovamento si sono verificate a partire da alcune premesse:

- 1) l'estrapolazione degli indirizzi di Franco Alfano che lo collocavano a Lipsia, nel periodo della primigenia attività compositiva;
- 2) la monografia di Rino Maione citata in precedenza descrive questa fase come un periodo in cui il giovane Alfano conduce una animata vita sociale;
- 3) la consolidata abitudine del compositore di donare ad artisti ed amici intellettuali copie delle proprie produzioni, autografate e con dediche, emersa anche dal contenuto di alcune missive;
- 4) il forte sentimento di orgoglio verso il proprio lavoro, che rasenta talvolta il vanto, emerso dalle epistole.

Queste informazioni hanno portato alla convinzione che Alfano, durante questo periodo in cui frequentava molte persone in un clima di entusiasmo per i primi risultati ottenuti con il proprio lavoro, abbia fatto dono ad altri di documenti che potevano essere ancora presso Lipsia e in particolare presso il quartiere abitato in quel periodo. Conseguentemente a queste riflessioni, la ricerca si è mossa partendo dal contatto con alcuni membri dell'Associazione degli Italiani a Lipsia che hanno suggerito di interpellare frequentatori o standisti dei famosi *Flohmarkt*, i mercatini delle pulci e dell'antiquariato sparsi per la città. Da qui il contatto fortuito con un anziano appassionato di antiquariato musicale il quale, con grande disponibilità, ha consentito di venire a conoscenza del fatto che alcune prime edizioni Bote & Bock¹² di spartiti anche autografati si trovassero in Italia presso la libreria antiquaria Studio Bibliografico "Orfeo Libreria Antiquaria S.A.S.", sita nella città di Bologna. Una rapida ricerca ha consentito l'acquisto di due di queste edizioni, originali dell'epoca e autografate, di cui si riportano di seguito le immagini (Figg. 1-2-3):

L'epistolario, inoltre, evidenzia un certo interesse da parte di Alfano per l'America del Nord e mostra il contatto con personalità di rilievo provenienti dagli Stati Uniti. La lettera datata 11 febbraio 1919 e il cui testo è riportato di seguito, è testimonianza di questo suo interesse:

Bologna 11 febbraio 919

Caro Clausetti

presento il Sig. Brown [v. biglietto da visita allegato], critico autorevolissimo di molti giornali americani e propagandista agli Stati Uniti della nostra musica, teatrale e sinfonica. Egli parte per New-York e vorrebbe portarsi seco della mia musica: vorreste esser così gentile di regalarli una copia della mia "Sinfonia", della "Suite", di "Risurrezio-



Fig. 3. Prima pagina dell'opera di cui alla Fig. 2, autografata a penna stilografica da Alfano. Fonte: Collezione privata Pastorino, Calci (PI).

ne” e dell’“Ombra”? (niente Zilah). Grazie.
 È per me – ma anche un po’ per la Casa! – Tra non molto verrò a Milano. Spero stringervi la mano.
 E sempre affettuosamente
 Vostro
 – Franco Alfano –
 [biglietto da visita allegato]
 MR. KEITH C. BROWN
 CRITICO MUSICALE
 BOSTON (AMERICA)
 210 COMMONWEALTH AVE
 CHESTNUT HILL
 BOSTON MAIL (U.S.A.) HOTEL REGINA
 – BOLOGNA
 [appuntato a mano:] Hotel Metropole Milano

Questo indizio, unito alle informazioni contenute all’interno della pubblicazione di Konrad Dryden,¹³ ha fornito gli elementi per poter avviare un tentativo di ricerca presso New York e Boston. Il ramo newyorkese è quello che ha consentito di riportare in Italia quattro documenti autografi originali vergati da Franco Alfano nel 1952. Il primo avvicinamento è avvenuto con associazioni di italiani presso New York per risalire ad eventuali contatti di professionisti che si occupassero di antiquariato musicale nella città. È subito emerso come la «Schubertiade Music & Art» presso 679 Franklin Ave. Brooklyn NY, 11238 U.S. fosse il più accreditato rivenditore di antiquariato musicale certificato di New York City. In un secondo momento è stato possibile consultare, tramite i canali *web* del negozio, tutto il materiale in vendita disponibile e, nell’enorme mole di documenti, rintracciare una piccola collezione epistolare, in lingua italiana e autografa, del compositore. Delle quattro epistole, due sono scritte su carta intestata di Franco Alfano, uno su carta quadrettata e uno su carta diplomatica bianca. La lettera su carta a quadretti è priva di data, ma si riferisce ad un periodo successivo all’ultima delle altre tre (lo si evince dal contenuto della missiva) che invece sono datate 20 giugno 1952, 4 ottobre 1952 e 11 ottobre 1952. Questi documenti fanno parte di uno scambio epistolare intercorso tra Franco Alfano e la professoressa Irma Antonetto,¹⁴ e riguardano accordi per un invito rivolto a Franco Alfano dall’Associazione Culturale Italiana di cui Antonetto era presidente. L’antiquario interrogato sul punto non è stato in grado di fornire ulteriori informazioni né di risalire a come queste epistole siano giunte negli Stati Uniti. Si riporta di seguito la trascrizione diplo-

matica delle lettere; in appendice sono riprodotti gli originali.

Lettera 1, figg. 4-5

San Remo 20 giugno 1952
 Gentile signorina, sì ricevetti a suo tempo il cortese invito del Conte Camerana. E se non ho risposto ancora, si è perché vorrei intrattenermi con cotesta spett. Direzione in un giorno prossimo (sono in cura da un mese per... mal di denti – e non posso ancora muovermi!) circa le modalità delle manifestazioni. Certo è per me preferibile una brevissima conversazione, seguita da liriche – ma per questo occorre accordarsi con una degna cantatrice. Due o Tre, bravissime, conosco: dette liriche, parecchie nuove... ma bisogna proporre a una di esse – scusi! – un ‘cachet’... quale?... Per questo io mi proponevo di parlarne con lei – gentile Signorina – a Torino, uno di questi giorni. Però senza cerimonie – se tale ‘cachet’ gravasse sul bilancio della A.C.I. (ndr. "Associazione Culturale Italiana") – amici come prima e a un’altra occasione. Viviamo in tempi troppo...pratici per non dover prospettare certe possibilità, entrando in argomenti piuttosto antipatici!
 Attendo allora un Suo cenno – anche per stabilire bene come dovrà svolgersi il trattenimento. Che se l’intervento della cantatrice costituisce un ostacolo – non se ne preoccupi signorina – ripeto – si attenderà un’altra occasione.
 E coi più vivi saluti, la prego di gradire l’espressione della mia maggiore considerazione.
 Dev.mo
 Franco Alfano

Lettera 2, figg. 6-7

San Remo 4 ott. 1952
 Gentile Signorina, ricevo l’“espresso” qui accluso. Se la date (spero ultime) 18, 20 novembre vanno bene, voglia lei stessa confermarle alla Signora Carla Gavazzi,^[15] via Giovanni Morelli 1 Milano, se no... cercherò altra interprete – ma veda se è possibile avere la Gavazzi, notissima cantatrice e interprete di ben tre mie opere, cioè “Sentendo” in modo particolare la mia musica. Ha cantato Il Dottor Antonio al San Carlo di Napoli, Resurrezione in vari teatri e andrà a ricantarla appunto a Barcellona e canterà il mio Cyrano (Rossana) al Massimo di Palermo. Il “sì” o il “no” direttamente a lei a Milano e poi a me qui – la prego.
 E ancora tanti saluti dal suo dev. Franco Alfano.

Lettera 3, figg. 8-9

San Remo 11 ott.1952

Gentile Signorina, lieto dell'accordo con la Signora Gavazzi per le date dei nostri concerti – le accludo un mio “Curriculum” per quelle “X” notizie che crederà fare apparire nei programmi – in attesa dei testi delle liriche che si eseguiranno e che è indispensabile inserire nei programmi stessi, magari in un foglietto a parte. Tali testi farò tenere tra il 22 e il 25 ottobre – questo perché questa sera parto per Napoli (Albergo Vesuvio via Partenope) ove ho un'adunanza internazionale e non ritornerò a San Remo che il 22, giorno in cui riceverò la visita della Signora Gavazzi, con la quale proveremo e sceglieremo le liriche da eseguire. Non è escluso ch'io faccia una corsa a Torino allora. A Napoli resterò insino al 18 incluso, poi a Roma. E con tanti saluti, voglia credermi suo dev. Franco Alfano.

Lettera 4, fig. 10

San Remo, domenica
Gentile Signorina, eccole i testi delle liriche – come d'accordo – testi assolutamente indispensabili per la comprensione delle stesse. Spero che non vi siano errori di stampa. Noi saremo a Torino o martedì sera tardi o mercoledì in giornata – per provare in sede. Scenderemo al “Principe di Piemonte” pel piacere di rivederla (peccato che non fosse a Torino sabato scorso) la prego di gradire il mio cordiale ossequio.
Franco Alfano.

Il carteggio con Ricordi ha consentito di consultare le missive, non inedite, in ordine alle vicende che hanno coinvolto il compositore partenopeo nella stesura dell'epilogo di *Turandot* e di ricostruire alcuni aspetti salienti.

Alla morte di Puccini, rimane incompiuta la sua ultima opera teatrale. Da quel momento si apre una fase di stallo in cui i suoi eredi, con l'ausilio di Arturo Toscanini e della casa editrice Ricordi, si consultano per decidere le sorti dell'opera.

Come è noto, dopo alcune vicissitudini e rifiuti da parte di altri celebri compositori, la scelta cadde su Franco Alfano quale compositore incaricato dell'onere di completare il capolavoro pucciniano.

La notizia che a terminare l'opera pucciniana è Franco Alfano è riportata prima nel «Giornale d'Italia» e successivamente, l'8 agosto 1925, dal «Corriere della Sera». A testimoniare i retroscena di questo avvenimento vi è un documento datato 15 luglio 1925,¹⁶ nel quale Alfano, scrivendo alla Ricordi, definisce «bella ma assai rischiosa»

l'opportunità propositagli da Antonio Puccini in persona. Nella lettera risulta chiarissimo che, almeno fino alla data in cui scrive, Alfano non ha ancora accettato l'incarico e lo si attesta dalle sue testuali parole:

Quando Tonio mi ha parlato, l'ha fatto in tali termini affettuosi che, proprio, (e malgrado le grandi difficoltà d'ogni genere che subito mi si son presentate alla mente) non mi son sentito l'animo di opporgli un rifiuto reciso.

Ma quando mi ha accennato all'epoca in cui il lavoro – anche breve (?) come egli afferma – dovrebbe esser terminato, io non ho potuto in coscienza non declinare l'invito. Gli ho dovuto perciò per mia giustificazione – parlare d'un impegno che ho col teatro di Gualino a Torino – della revisione del testo francese di Sakuntala (Vizta [?]) – della messa in ordine della partitura di “Résurrection” (Chicago) ed infine della composizione di un mio nuovo “quartetto” che deve esser terminato presto. E quest'anno – pei Concorsi torinesi che devo presiedere a Settembre – le così dette vacanze saranno brevissime.

Allora egli ha insistito pregandomi – prima di dir no definitivamente – di dare, per rendermene conto positivo, uno sguardo al lavoro che l'amico Adami mi avrebbe portato qui.

La vostra chiamata a Milano pur avendo in sostanza lo stesso scopo, riveste però (è una mia impressione beninteso) con la presenza del M° Toscanini, un carattere troppo ufficiale – come di fatto quasi compiuto, perché io non vi preghi, a mia volta, di ritornare alla prima soluzione provvisoria: quella di mandarmi Adami qui. Nella calma d'un esame di tutti i pro e i contro (i contro molto più che i pro) – vecchi amici come siamo – io potrò prendere una decisione definitiva e comunicarvela.

Interessante è il confronto della lettera con un altro documento del compositore, un'annotazione autografa ritrovata all'interno di una partitura di *Sakuntala* e pubblicata per la prima volta all'interno del volume¹⁷ dedicato a Franco Alfano e alla sua opera, a cura di Rino Maione, che svela le circostanze in cui il compositore è stato raggiunto a Sanremo dal figlio di Giacomo Puccini per proporgli il completamento dell'opera:

Confesso che quando Antonio Puccini venne a trovarmi qui - nel mio eremo Sanremese - inviato da Toscanini, con la proposta di completare l'ultimo atto di “Turandot” sugli appunti del grande Maestro scomparso - ne fui talmente sgomento che la risposta fu nettamente negativa. Sì, Puccini mi aveva onorato della sua costante benevolenza, tanto che all'estero si è sovente creduto ch'io fossi suo allievo (e forse Resurrezione potrebbe farlo pensare) - eravamo stati - sì - membri per due anni consecutivi del giurì del premio che il Ministero concedeva in passato agli impresari per mettere in scena

opere nuove – e tante altre manifestazioni d’affetto avevo avuto da Lui, non ultima quella di avermi accennato e “La Fanciulla del West” ancora manoscritta e “Turandot” insino alla prima metà del 3° atto... Ma come mettere le mani in un suo lavoro – nel lavoro, poi della sua piena maturità, nel quale tutto è perfetto, tutto ponderato, tutto risolto?... Ma Antonio [Antonio Puccini, figlio di Giacomo] – anche lui scomparso – tanto seppa insistere, che io, sempre però perplesso, non potetti non accettare il grande compito. Risparmio le controversie che accompagnarono la mia modesta collaborazione. Ma “Turandot” mi era apparsa talmente bella, talmente – ripeto – perfetta, che il pericolo di macularla anche con poca, ma indispensabile musica mia, mi fu spinta potente per cercare di superarlo... e mi misi di lena al lavoro.

Alfano accetta l’incarico pochi giorni dopo aver scritto la lettera del 15 luglio 1925 e di questo dà testimonianza il 26 luglio 1925,¹⁸ nella quale annuncia un incontro pianificato con il librettista di *Turandot*,¹⁹ per discutere del duetto:

Ditta G. Ricordi & Co.

In possesso della vostra lettera, ho il piacere di avvertirvi che mercoledì mattina – verso le 10 e mezza circa – sarò in via Berchet. Partirò la sera di martedì per non perder troppo tempo. Appunto ivi avevo telegrafato ad Adami dal quale attendo copia definitiva dell’ultimo duetto, ma stabiliremo a voce –soprattutto ora che ho preso visione completa del lavoro in tutti i suoi particolari – ogni cosa.

Franco Alfano prende tutti gli spunti da materiali autografi del defunto compositore, da testimonianze di coloro che hanno raccolto le sue ultime dichiarazioni e da appunti autografi di varia provenienza, oggi purtroppo in parte perduti.

Una testimonianza preziosa circa il materiale su cui intende lavorare si desume da lettera²⁰ inviata alla Ditta Ricordi & Co.:

... il lavoro nel quale sono ingolfato completamente – procede bene. Ho motivo di sperare che accontenterò voi, Puccini, Toscanini (???) e quel che più conta, il pubblico. Mi servirò del brano d’inizio “Principessa di morte” (visto che il Maestro ci teneva assai) insino a “sangue che fu sparso per te”. Un altro brano inserirò: quello sui versi “Mio fiore”. Però (scrivo a voi tutte queste cose perché – come vedrete in seguito, voi vogliate comunicarle ai due poeti: già che Simoni, alquanto permaloso di natura, mi sembra, almeno! – non si arrabbi s’io comunico soltanto con Adami, il quale si è messo come sapete a mia disposizione per tutti quei ritocchi ch’io riterrò necessari) – però, dico – tali versi vanno alquanto modificati (anche Toscanini è di questo parere) sia per la loro – come direi.. mellifluità, che pel fat-

to che son quasi un duplicato della seguente invocazione del tenore (infinitamente superiore, del resto, e che va tenuta quasi tal quale, eccetto qualche posposizione) e che suona: “Creatura fragile e stanca” (io muterei gli aggettivi... vedremo!) e che prepara bene il brano di lei “Del primo pianto, sì, straniero” – brano veramente magnifico, che anche musicalmente – ho ragione di credere – “Verrà fuori”!... Qui è tutta “Turandot” vinta!... E averlo reclamato, nell’ultimo mio soggiorno milanese – è stata proprio un’ottima idea. Senza tale brano il duetto non aveva nessun valore!

Va sottolineato che, come accennato in precedenza, per definire le linee guida che Alfano deve seguire viene indetta una ‘conferenza’ presso gli uffici del Teatro alla Scala di Milano, a cui partecipano varie personalità artistiche coinvolte nel progetto *Turandot*. Il compositore dà conto di questa riunione in una lettera inviata da Sanremo:²¹

A Milano avemmo una “conferenza” alla Scala, presenti Toscanini, Simoni, Adami e Tonio Puccini, fungeva da... fungo, il Comm. Scandiani. E parassiti a parte, tale conferenza (provocata da me) ebbe per risultato una cordiale intesa generale sui “pezzi” di Puccini da inserire nel duetto, come sul “pezzo” centrale che a tutta prima pareva mancasse ma che ritrovato a casa di Adami apparve (opera di Simoni) della maggiore efficacia... sebbene forse solo apparentemente lungo, ma certo non facile da musicare, tanto è necessaria la varietà nell’unità. I “pezzi” di Puccini, saranno il brano di inizio del Principe: “Principessa di morte”... (dalla risposta di Turandot in poi musica nuova) – e quello sui versi: “mio fiore” – insino a “è l’alba”. Il pezzo è veramente buono: qui Turandot si rivela. Il principio e la fine son languidi e dolci, il centro fortissimo. Credo che ne farò un brano chiuso (non mi pare possibile dargli altra forma). E del resto, così facendo, non falso per nulla l’estetica pucciniana...e fornisco alla “Ditta” un’“aria staccata”!!!...

Ora sono in pieno fervore laborioso. Ho ragione di sperare bene. E son lieto di potervelo dire – a voi che vi siete con tanto interesse adoperato perché io vincessi ogni esitazione e affrontassi la “prova”...

La scelta di far raccogliere il testimone di Puccini ad Alfano per il completamento di *Turandot* non è però scevra di ostacoli e incomprensioni. Benché la volontà di Toscanini di coinvolgere il compositore napoletano nell’impresa non sia in discussione, alcune tensioni sorgono in un’intervista rilasciata a «La Stampa» – e ripresa dal «Corriere della Sera» il 17 settembre 1925 con il titolo «La Turandot pucciniana e il completamento del maestro Alfano» – nella quale il compositore sembra dichiarare che il materiale musicale originale su cui ha lavorato consti di una cinquantina di battute scritte dal ma-

estro lucchese, di pochissime indicazioni strumentali e nonché da «appunti informi dai quali era quasi impossibile desumere, intuire l'intenzione del compositore».

In questo articolo Alfano di fatto mente, volendo vantarsi di un apporto creativo ben superiore a quello reale; la musica originale ereditata da Puccini consta di almeno cento battute e gli appunti sono tutt'altro che informi, ma nutriti e sufficientemente dettagliati.²² Non è stato possibile accedere a lettere riguardanti questa vicenda controversa che provocò le ire dell'editore Ricordi; è possibile, tuttavia, rilevare tra la corrispondenza Alfano-Ricordi almeno un lungo documento autografo del maestro in cui egli fa riferimento proprio alla vicenda dell'intervista, presentata come un intoppo che avrebbe causato un ritardo nel lavoro, per il quale, peraltro, sempre nella medesima lettera, Alfano chiede che gli editori rivedano in suo favore gli accordi pattuiti per il suo compenso. È una situazione spiacevole che incrina decisamente i rapporti con la 'casa' meneghina e gli altri 'attori' della vicenda. In quel periodo, inoltre, Alfano viene colpito da problemi di salute piuttosto seri ad un occhio che si protraggono a lungo nei mesi e gli impediscono di lavorare. Più volte ritorna su questo inconveniente, rimarcando in un caso: «Il mio occhio va un pochino meglio malgrado la mia applicazione, ciò che mi fa sperare bene».²³

Ad acuire le tensioni vi è anche la richiesta di Toscanini ad Alfano di operare dei rimaneggiamenti che contrariano quest'ultimo che crede di aver rispettato appieno gli accordi presi nel corso delle riunioni e ciononostante vede la propria opera mutila e bistrattata.²⁴

Va anche sottolineata una questione centrale circa quello che avrebbe dovuto essere il finale di *Turandot* e, a tal proposito, la letteratura²⁵ documenta l'esistenza, confermata dalla consultazione dell'Archivio Ricordi durante il lavoro da cui è tratto questo articolo, di una partitura autografa completamente priva di correzioni (in quanto redazione definitiva di una prima versione del finale) con relativa stampa della riduzione per canto e pianoforte, diversa dal finale eseguito da Toscanini e tramandato fino all'epoca contemporanea. La seconda versione, quella definitiva, viene scritta da Alfano tra la fine di gennaio e il marzo 1926, poco prima dell'imminente *première*. La prima versione del finale è costituita da 377 battute, mentre quella definitiva risulta accorciata di oltre 100 misure, per un totale di 268 battute. Le modifiche ricadono su due fronti: tagli *tout court* e vere e proprie 'riscritture'.

La 'mannaia' di Toscanini ricade sulla costruzione alfaniana in ma-

niera violenta, eliminando anche parti a cui lo stesso Puccini teneva moltissimo, come testimoniato dai suoi carteggi.²⁶

Il malcontento del compositore si coglie in una lettera inviata al «Corriere della Sera» il 30 aprile 1926 in risposta all'articolo, comparso due giorni prima, che il quotidiano ha riservato alla seconda di *Turandot* (la prima rappresentazione con il finale di Alfano):

Caro Dottor Cesari, leggo con ritardo le cortesi parole che Ella ha voluto scrivere sul mio completamento di *Turandot*. Gliene sono molto grato. Sono inoltre perfettamente d'accordo con lei sull'ampollosità del finale con cori, sulla tenue aria del tenore... ma tale finale, «come esso è costruito», l'ha tassativamente voluto il maestro Toscanini. In una prima edizione io l'avevo immaginato e realizzato altrimenti... ciò a mia discolpa e per la storia. Ecco però una rara volta in cui i nostri pareri concordano. Spero assai che non sarà l'unica. E sempre cordialmente suo.

Franco Alfano

Ultimo aspetto assai poco noto, ricostruito direttamente attraverso i documenti epistolari, è quello che testimonia il rapporto di Franco Alfano con il cinema. L'episodio è quello della pellicola tratta dall'opera alfaniana *Risurrezione*.²⁷ La circostanza emerge per la prima volta il 18 novembre 1942;²⁸ la risposta di Ricordi è indicata sulla stessa missiva, con codice R23/11, al momento non rintracciata.

Gentili amici, un amico mi telefona da Roma che la Leoni-Film (via Vicenza n° 4 Roma) sta preparando un film su «Resurrezione» – ma (e questo non depone molto in nostro favore!) riguardo che esiste un'opera abbastanza nota, cerca di commentare il detto film con certa musica. Allora questo amico – che ama particolarmente l'opera, è intervenuto meravigliandosi che il commento non venga fatto dalla musica di essa, come si è fatto per la «Fedora» di Giordano. Così si è messo d'accordo col Dr. Leoni (ebreo discriminato) il quale, sospendendo momentaneamente le pratiche pel commento con altra musica, chiede che gli venga fatta una «proposta» per lo adattamento della musica – o parte di essa – della mia e vostra opera. Vi passo la richiesta, che io non saprei, personalmente, né vorrei proporre condizioni «X» non essendo pratico del mercato cinematografico.

Ma voi che pratica ne avete sicuramente – vogliate proporre voi condizioni... si vantaggiose – per voi e per me – ma pensando che, ahimè non si tratta di un'opera di Puccini e che guadagnare del denaro per me in questo momento non facile è di somma importanza. Se sono rose... col debito seguito!... L'indirizzo lo avete... vogliate agire per il meglio! Salutissimi.

Franco Alfano

La ricostruzione delle circostanze che hanno condotto alla realizzazione del film con il contributo delle musiche tratte dall'omonima opera continua con la lettera che Alfano invia alla Ricordi, circa tre mesi dopo, in data 15 febbraio 1943:²⁹

In risposta alla pregiata V/ lettera, oggi posso assicurarvi che, a seguito del personale interessamento del mio amico Pastore, il Ministero della Cultura Popolare, a traverso la persona del Dott. Riccio, mi ha confermato che il film "Risurrezione" dovrà essere commentato dalla mia musica e non da altra.

Per la questione finanziaria sono già d'accordo con la signorina Bailetti che, in base alle V/ disposizioni fisserà quelle condizioni che riterrà più opportune, condizioni che io accetto senza discussione, fin da questo momento.

Vi porgo i miei più cordiali saluti.

Franco Alfano.

Questo particolare, seguito dal documento del 28 febbraio 1943³⁰ – che fa riferimento ad un viaggio a Roma per la definizione finale degli accordi per l'utilizzo delle musiche per il film – è utile per una futura ricerca presso la Capitale al fine di rintracciare documenti relativi agli incontri fatti da Alfano in quell'occasione. Da questo testo emerge un ulteriore particolare personale del compositore, il quale fa riferimento al bombardamento della sua casa torinese e alla conseguente difficile situazione economica che vive. Particolare di rilievo è anche il riferimento alla legge del regime tedesco che vieta l'importazione nel proprio territorio di pellicole narranti soggetti russi.

Cari amici, di ritorno da Roma devo dirvi quanto segue:

"Risurrezione", come film, con musica adottata dalla mia opera, non è ancora definitivamente decisa – ma solo 80%. Se ne occupa Scalera – il quale, quando l'ho visto e parlato m'è parso preoccupato delle esigenze della Ditta.

Spinto a palesarmi sino dove sarebbe giunto come cifre di "premio" (salvo s'intende è 100/100 dei diritti a voi) egli mi ha detto: centomila Lire il prezzo cioè che la Ditta gli ha fatto per i "Due Foscari". Ho ben capito che questo era il limite massimo del suo esborso - e perciò ve lo comunico, pregandovi di accettarlo – altrimenti la cosa va a monte...e se a voi questo non importa gran che, a me importerebbe assai – visto l'enorme perdita che in questo momento io sto subendo – con la casa di Torino distrutta e con tre noleggi e trasmissioni soppressi...vi volevo anzi pregare – se lo credete giusto – di attribuirmi qualcosa di più del 30% contrattuale visto che non si è preveduto il passaggio eventuale della musica del Teatro al Cinema – all'epoca in cui contratti come il mio erano stipulati. Se – come spero – voi accet-

tate l'offerta di Scalera, la mia parte di premio e di diritti d'autore, potrà in parte tappare i buchi che la sorte mi ha scavati. Potreste allora scrivere alla sig.ra Bailetti, che tratti con Scalera in tal senso.

Son sicuro che il suo tentennare dipende appunto dal vostro accettare o rifiutare. Pensate che il film non potrebbe "andare" in Germania – poiché un decreto recente vieta l'importazione di films di soggetto russo – nemmeno "Fedora" può varcare le frontiere tedesche!

Vogliate rispondere a questa mia lettera e gradire i miei saluti affettuosi.

Franco Alfano

Di questa vicenda sono utili le annotazioni delle lettere che hanno consentito di ricostruire il carteggio quasi nella sua interezza. La ricerca lascia aperti ancora numerosi aspetti per definire l'attività di Franco Alfano, rilevando, ad esempio, anche i suoi rapporti con la massoneria presso la Loggia Sanremese (la cui documentazione è al momento non disponibile) e le fonti iconografiche originali.

1 Il presente contributo nasce principalmente da *Vita e opere di Franco Alfano attraverso i rapporti epistolari con Ricordi*, Tesi di Diploma Accademico di Primo livello, Conservatorio di musica “Pietro Mascagni”, A.A. 2021/22, Relatore Prof. Paolo Sullo. Si ringrazia l’Archivio Storico Ricordi per la preziosissima collaborazione e la generosa condivisione dei documenti conservati.

2 Il fondo contiene una collezione di documenti autografi e non del compositore campano e di Rino Maione.

3 Si vedano RINO MAIONE, *Franco Alfano. Presagio di tempi nuovi con finale controcorrente*, Torino, Rugginenti, 1999; KONRAD DRYDEN, *Franco Alfano, transcending Turandot*, Plymouth UK, The Scarecrow Press, Inc., 2010 e LUVADA HARRISON, *Lyric Art songs for the salon of Franco Alfano*, Saarbrücken (D), Lambert academic publishing, 2011.

4 Cfr. MAIONE, *Franco Alfano* cit., p. 16.

5 Archivio Storico Ricordi (da ora ASR), codice DOC01854.

6 Ivi, codice LLET003675.

7 Augusta Concato Piccaluga (Verona, 1895 – Carate Brianza, 1964), soprano lirico italiano, acquisì il secondo cognome dopo il matrimonio con il tenore italiano Nino Piccaluga.

8 La siglatura cui si fa riferimento è un codice numerico costituito da due cifre ordinate come fossero il numeratore ed il denominatore di un numero frazionario, in cui il primo indica il volume copialettere e il secondo la pagina all’interno del suddetto volume, sulla quale è vergata la brutta copia della missiva inviata in risposta. In questo caso, la lettera è stata archiviata senza questa indicazione, spesso presente in altre lettere, il che potrebbe indicare che la risposta epistolare non è stata scritta, oppure che è stata scritta e archiviata ma senza darne indicazione sulla lettera del mittente. La prossima consultazione potrebbe rivelarne la presenza.

9 ASR, codice LLET017784.

10 FRANCO ALFANO-CESARE HANAU/CAMILLO ANTONA TRAVERSI: *Risurrezione*, Milano, Ricordi, 1904.

11 Elvira Magliulo (Roma, 1880 – data e luogo di morte non noti), soprano italiano, ritiratasi dalle scene nel 1922.

12 Bote & Bock Casa editrice musicale fondata nel 1838 a Berlino da Eduard Bote e Gustav Bock (1813-1863). Cfr. MICHAEL KENNEDY, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, a cura di Joyce Bourne, Oxford, University Press, 2004, p. 90.

13 KONRAD DRYDEN, *Franco Alfano* cit., pp. 72-83 e pp. 86-91.

14 Irma Antonetto (1920 – 1993) è stata fondatrice e direttrice per quarantasei anni dell’Associazione Culturale Italiana. Nel 1964 è stata insignita del titolo di Cavaliere al merito della Repubblica italiana.

15 Carla Gavazzi (Bergamo, 26 febbraio 1913 – Milano, 25 maggio 2008), soprano italiano. Cfr. *Carla Gavazzi, la soprano che preferì l’amore al successo*, «Corriere della Sera», 8 luglio 2008.

16 ASR, codice LLET003772.

17 MAIONE, *Franco Alfano* cit., p. 435.

18 ASR, codice LLET003774.

19 MICHELE GIRARDI «*Turandot*»: *il futuro interrotto del melodramma italiano*, «Rivista italiana di musicologia», xvii/1 (1982), pp. 155-181.

20 MAIONE, *Franco Alfano* cit., p. 433.

21 ASR, codice LLET003776.

22 MARCO MUNARI, *Principessa di morte...i due finali di Turandot*, in MAIONE, *Franco Alfano* cit., pp. 116-117.

23 ASR, codice LLET003785.

24 Un esempio dei disaccordi testimoniati fin qui è una lettera inviata dal direttore Ricordi al compositore, inserita nel sesto volume dei copialettere alle pp. 437-438 del 1926/27, in cui quest’ultimo viene duramente redarguito e accusato di aver dimenticato gli accordi presi e di aver agito senza il benessere di Toscanini.

25 MARCO MUNARI, *Principessa di morte* cit., p. 121.

26 Ivi, p. 129.

27 *Resurrezione* è un film del 1944 diretto da Flavio Calzavara.

28 ASR, codice LLET003879.

29 ASR, codice LLET018810.

30 ASR, codice LLET003883.

Appendice

Fig. 4. Fronte pagina della lettera ad Irma Antonetto, 20 giugno 1952. Fonte: Collezione privata Pastorino, Calci (PI).

FRANCO ALFANO
S. Remo 20 giugno 1952

Gentile Signorina, ti ricevo a suo tempo il cortese invito del Cnr. Casarsa. E tu non ho risposto ancora, ti è perché vorrei intrattenerti con questa spem. Dirigibile in un giorno prossimo (sono in cura da un mese per... mal di denti - e non posso ancora muovermi!) circa le modalità delle manifestazioni = Certo è per me preferibile una brevissima conversazione, seguita da liriche - ma per questo occorre accordarsi con una degna cantatrice = Due o tre, bravissime, conoscono delle liriche, parecchie nuove... ma bisogna proporre a una di esse - scusi! - un "cachet"... Quale?.. Per questo io mi propongo di parlarne con lei - gentile Signorina - a Torino, uno di questi giorni = Però, per la cerimonia - la tale "cachet" gravante sul bilancio della R.C.I. - amici come prima, e a un'altra occasione = Vivere

ma in tempi troppo... presto - per non dover procrastinare certe possibilità, entrando in argomento... piuttosto anticipati! =

Attendo allora un tuo cenno - anche per stabilire bene come dovrà svolgersi il trattamento = Chi te l'interviene della commissione esecutiva un tavolo - non te ne preoccupi, Signorina - ripeto, ti attendo un'altra occasione =

E sei più vinca felice, la prego di gradire l'espressione della mia maggiore considerazione =

Dev. Franco Alfano

Fig. 5. Retro-pagina della lettera ad Irma Antonetto, 20 giugno 1952. Fonte: Collezione privata Pastorino, Calci (PI).

Fig. 6. Fronte pagina della lettera ad Irma Antonetto, 4 ottobre 1952. Fonte: Collezione privata Pastorino, Calci (PI).

FRANCO ALFANO L. Remo 4 ott. 1952

Gentile signorina, ricevo l' "espresso" qui ac-
cluso = se le date (l'ultimo) 18, 20 novembre
vanno bene, voglia lei stessa confermarlo alla
Signora Carla Gavazzi, via Giovanni Morelli 1
Milano = se no ... cercherò altra interprete = Ma
vedo se è possibile avere la Gavazzi, notissima
cantatrice, e interprete di ben tre mie opere, cioè

"Sentendo in modo particolare la mia musica =
Ha cantato "Il dottor Antonio" al S. Carlo di Napoli, "Re
furioso" in vari teatri e anche a ricantare ap-
punto a Barcellona - e canterà il mio "Cyrano" (Roya-
ne) al Massimo di Palermo = Il "Sì", o il "No", diretta-
mente a lei - a Milano - e poi a me, qui - la prego =
E ancora tanti saluti dal tuo

dev. Franco Alfano 2
46

Fig. 7. Retro della lettera ad Irma Antonetto, 4 ottobre 1952. Fonte: Collezione privata Pastorino, Calci (PI).

Fig. 8. Fronte della lettera indirizzata ad Irma Antonetto, 11 ottobre 1952. Fonte: Collezione privata Pastorino, Calci (PI).

S. Remo 11 Ott. 1952

Gentile signorina, lieto dell'ac-
cordo con la signora Gavazzi per
le date dei nostri concerti - le ac-
cludo un mio "Curriculum" - per
quelle "x" notizie che crederei fare
apparire nei programmi - in attesa
dei testi delle liriche che si es-
eguiranno - e che è indispensabile
inserire nei programmi stessi, me
gari in un foglietto a parte =
Tali testi glieli farò tenere tra il

22 e il 25 ottobre - questo, perché
questa sera parto per Napoli (Al-
bergo Vesuvio - via Partenope) ove ho
un'adunanza internazionale - e non
ritornerò a S. Remo che il 22, giorno
in cui riceverò la visita della signora
Gavazzi, con la quale provvederemo a
scegliere le liriche da eseguire:
non è escluso ch'io faccia una
corsa a Torino, allora = a Napoli
resterò intanto al 18 incluso = Poi a
Roma = E con tanti saluti, voglia
credermi, suo devot.

Fig. 9. Retro della lettera ad Irma Antonetto, 11 ottobre 1952. Fonte: Collezione privata Pastorino, Calci (PI).

Fig. 10. Lettera senza data indirizzata a Irma Antonietto, ma collocabile tra la seconda metà di ottobre e novembre 1952. Fonte: Collezione privata Pastorino, Calci (PI).

S. Remo Comenica

Gentile figurina, eccole i testi delle
 liriche - come d'accordo - testi assoluta-
mente indispensabili per la comprensione
 delle stesche = spero che non vi siano errori
 di stampa -- = noi faremo a Torino o
 martedì sera tardi o mercoledì in pro:
 nate - per provare "in sede" =
 scenderemo al "Principe di Piemonte" =
 del piacere di rivederla (peccato che non
 fosse a Torino Sabato scorso) la prego di
 gradire il mio cordiale saluto?

[Signature]

Coordinamento scientifico

Mariafederica Castaldo

Paologiovanni Maione

Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini

Via Santa Caterina da Siena, 38 – 80132 Napoli

www.turchini.it

