

Teresa M. Gialdroni

LE SERENATE DI DOMENICO SARRO:  
ALCUNE PRECISAZIONI E INTEGRAZIONI \*

Nell'affrontare lo studio della produzione di serenate e/o composizioni celebrative di Domenico Sarro ci si potrebbe chiedere che significato e che valore può avere oggi prendere in considerazione un repertorio del genere relativo solo a un singolo compositore – per di più non di primissimo piano – e in una situazione di conoscenza estremamente parziale, frammentaria e ipotetica delle fonti. Sicuramente la produzione di Sarro (Trani 1679 - Napoli 1744), se isolata e decontestualizzata, poco ci può dire su questo particolare genere musicale in tutte le sue varie articolazioni e sul peso che ha avuto nell'economia generale della produzione artistica del periodo in cui Sarro visse e operò. Tuttavia, la coscienza della ricchezza di questo patrimonio musicale, pur non confortata dalla presenza di un adeguato *corpus* di fonti, impone il tentativo di colmare i vuoti della nostra conoscenza attraverso una sorta di ricomposizione a tasselli, nella prospettiva forse lontana della definizione di un quadro generale sempre più completo. È secondo questo spirito che ho affrontato una ricerca sulle composizioni celebrative di Domenico Sarro ponendomi come prospettiva limitata e immediata quella di ricostruire questo repertorio e il contesto in cui si manifesta cercando, attraverso la lente di una prospettiva monografica, eventuali conferme o smentite di quanto finora si sa su questo genere musicale la cui conoscenza è affidata a una tipologia di fonti alquanto diversificata. Si va difatti dalle fonti musicali, ai libretti, alle fonti iconografiche e a quelle documentarie di vario genere (cronache, resoconti, lettere, pagamenti e altri materiali d'archivio). Tuttavia anche le fonti musicali – considerate di solito solo in quanto testimoni del testo musicale in sé e utilizzate quindi principalmente per lo studio dei suoi

\* Un ringraziamento particolare a Lucio Tufano, che nel discutere con me intorno ai tanti problemi che il repertorio qui trattato comporta, mi ha offerto un'utilissima occasione di riflessione e di approfondimento.

aspetti stilistici, strutturali e linguistici –, se lette anche come documenti storici e in quanto oggetti ‘materiali’, come è stato rilevato in studi recenti, possono darci una serie di informazioni finalizzate anche alla loro contestualizzazione. Margaret Murata e Reinhard Strohm, ad esempio, hanno dimostrato come attraverso le diverse tipologie di manoscritti pervenutici è possibile in molti casi individuarne la provenienza, l'utilizzo, la funzione, la diffusione e la committenza. In questo quadro grande importanza ha, ovviamente, anche lo studio degli aspetti ‘materiali’ del manoscritto stesso (fili-grane, carte, copisti, elementi decorativi, ecc.) dato che ci permettono di stabilirne i rapporti con altri manoscritti, di delimitarne gli ambienti di provenienza e circolazione nonché gli ambiti cronologici.<sup>1</sup>

Come sanno tutti gli studiosi che si occupano della cosiddetta ‘scuola napoletana’,<sup>2</sup> all'inizio del Settecento, Sarro condivide con personaggi quali

<sup>1</sup> Cfr. MARGARET MURATA, *Roman Cantata Scores as Traces of Musical Culture and Signs of its Place in Society*, in *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia (Bologna, 27 agosto - 1 settembre 1987), a cura di Angelo Pompilio, Donatella Restani, Lorenzo Bianconi, F. Alberto Gallo, Torino, EDT, 1990, I: *Round Tables*, pp. 272-284 (trad. it. *La cantata romana fra mecenatismo e collezionismo*, in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 253-266; REINHARD STROHM, *Scarlattiana at Yale*, in *Händel e gli Scarlatti a Roma*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 12-14 giugno 1985), a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze, Olschki 1987, pp. 113-152; ID., *North Italian operists in the Light of New Musical Sources*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lovenò di Menaggio, Como, 15-17 luglio 1997), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 423-438; ID., *A Book of Cantatas and Arias bought in Florence, 1723*, «British Library Journal», XXI/2, 1995, pp. 184-201. Ora cfr. anche TERESA M. GIALDRONI, *Leonardo Vinci a Roma: su alcune arie operistiche conservate nelle biblioteche romane*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo*, Atti dei Convegni di studi (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002; 4-5 giugno 2004), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Iiriti, 2005 («Sopplimenti musicali» I, 8), pp. 305-338: 305.

<sup>2</sup> Sul concetto di ‘scuola napoletana’ cfr. FRANCESCO DEGRADA, «*Scuola napoletana*» e «*Opera napoletana*»: *nascita, sviluppo e prospettive di un concetto storiografico*, in *Il Teatro di San Carlo 1737-1987. L'opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa Napoli, 1987, pp. 9-20.

Francesco Mancini, Francesco Feo, Nicola Fago soprattutto, ma in parte anche con Porpora, Leo e Vinci, la sorte di essere citato sempre come uno fra tanti, come uno di quei musicisti della generazione post-scarlattiana cui raramente si concede l'onore della individualità e della specificità. Questo è dovuto forse all'eccessiva polarizzazione sul 'padre spirituale' di tutta questa generazione, Alessandro Scarlatti, ma anche al fatto che si era creata fra loro una sorta di *koiné* medio-alta a scapito della definizione di linguaggi individualizzati o individualizzabili per ciascun singolo compositore.<sup>3</sup> L'esame anche parziale del repertorio di serenate o in genere di composizioni celebrative, non fa che accentuare tale particolarità. Ciò che desidero fare nel corso di questo intervento è dunque una semplice ricognizione della produzione di serenate e forme affini attribuite a Domenico Sarro, ben consapevole, come ho già detto, che la prospettiva esclusivamente 'monografica' poco aiuta a far progredire le nostre conoscenze su un fenomeno, come quello della composizione celebrativa, che acquista un senso e una sua fisionomia principalmente se considerato nella sua globalità: infatti bisogna tenere presente che il repertorio di serenate/composizioni celebrative, date anche le sue evidenti connessioni storiche e socio-politiche, deve le sue coordinate al fatto che i singoli compositori si sono adeguati a specifici standard contenutistici e forse anche musicali.<sup>4</sup>

Non voglio entrare in merito ai problemi generali legati al termine 'serenata', tuttavia, prendendo in considerazione non soltanto composizioni così denominate ma tutte quelle di carattere celebrativo a più voci e di dimensioni piuttosto ampie, di fatto mi associo a quanti mettono in dubbio una specificità accertata e inequivocabile della serenata rispetto ad altre composizioni analoghe per destinazione, strutturazione del testo e organizzazione musicale, specificità che, eventualmente, dovrebbe essere legata a luoghi e modalità di esecuzione.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> I frequenti casi di attribuzioni multiple delle stesse composizioni, soprattutto nell'ambito delle cantate da camera, è una delle prove più evidenti di questa particolare situazione.

<sup>4</sup> Uso una formula dubitativa perché le fonti musicali sono troppo poche rispetto al repertorio testimoniato da libretti e fonti documentarie, per formulare giudizi certi e definitivi.

<sup>5</sup> Rimando alla già nutrita bibliografia. Oltre a quella citata in MICHAEL TALBOT, *s.v.*

La produzione di Sarro è piuttosto esigua, se paragonata da una parte alla sua produzione operistica e dall'altra a quella di cantate da camera, ed è distribuita cronologicamente in modo disomogeneo tanto da sottolinearne ancora di più il carattere di pura occasionalità.<sup>6</sup> Prima di affrontare l'esame della produzione 'celebrativa' propriamente detta devo rilevare che nel repertorio di cantate da camera di Sarro incontriamo una composizione che, pur nei limiti di questo genere, ha un contenuto chiaramente encomiastico: si tratta della cantata *Di tre dee sull'Ida* per soprano, due violini e basso continuo. La lettura del testo poetico ci dice chiaramente che si tratta di una composizione scritta in occasione delle nozze tra Filippo V di Spagna e Maria Luisa di Savoia, che furono celebrate a Nizza l'11 settembre del 1701. Nell'attesa di questo evento nel mese di luglio furono organizzati festeggiamenti anche a Napoli; dovrebbe quindi essere scontata la collocazione cronologica di questa composizione che sarebbe la prima databile di tutta la produzione di Sarro (che inizierà la sua attività ufficialmente soltanto l'anno dopo con il melodramma sacro *L'Opera d'amore* per l'Arciconfraternita della SS. Trinità de' Pellegrini).<sup>7</sup>

«Serenata», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, Londra, Macmillan, 2001<sup>2</sup> (d'ora in poi NG), 23, pp. 113-115: 115, sono significativi i seguenti lavori: MICHAEL TALBOT, *Vivaldi's Serenatas: Long Cantatas or short Operas?*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982 («Studi di Musica Veneta-Quaderni Vivaldiani», 2), pp. 67-96; MICHAEL TALBOT e PAUL EVERETT, Saggio introduttivo a *Antonio Vivaldi, Due Serenate: La Gloria, Imeneo e La Senna festeggiante*, partiture in facsimile, Milano, Ricordi, 1995 («Drammaturgia Musicale Veneta», 15), pp. IX-XXI; THOMAS E. GRIFFIN, *Historical Introduction*, premessa a: ALESSANDRO SCARLATTI, *Venere, Amore e Ragione. Serenata a 3*, a cura di Judith L. Schwartz, Madison, Wisconsin, A-R Edition, Inc., 2000 («Recent Researches in the Music of the Baroque Era», 104), pp. IX-XVIII. Alcuni di questi saggi riportano anche diverse definizioni 'storiche' del termine Serenata.

<sup>6</sup> Le sintesi biografiche di Sarro più aggiornate sono quelle delineate da MICHAEL ROBINSON e DALE E. MONSON, s. v. «Sarro, Domenico», in NG, 22, pp. 294-296 e da DANIEL BRANDENBURG, s. v. «Sarri, Domenico», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2, neuarbeit Ausgabe, a cura di Ludwig Finscher, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1994-2005, *Personenteil*, 14, coll. 975-977.

<sup>7</sup> Su questa cantata cfr. TERESA M. GIALDRONI, *Le cantate profane da camera di*

Le composizioni celebrative vere e proprie, costituiscono un *corpus* di una ventina di composizioni (vedi Appendice 1) collocabili in un arco di tempo piuttosto ampio, fra il 1704 e il 1742, e relative soprattutto a occasioni quali nascite, matrimoni, onomastici per la maggior parte concentrate a Napoli, con rare ma significative incursioni in altri luoghi, anche lontani. Tale prospettiva monografica, dunque, può aiutarci a porre in rilievo i problemi che lo studio di questo genere pone, a cominciare proprio dalla sua definizione. Il termine ‘cantata’ viene utilizzato per denominare la più antica composizione celebrativa di Sarro di cui abbiamo notizia: si tratta di *L'Oreto festivo*, eseguita a Palermo nel 1704 per il parto di Giovanna Alliata e Bonanno, principessa di Villafranca. Sul trattenimento organizzato per l'evento si è soffermato Roberto Pagano,<sup>8</sup> soprattutto a proposito della cantata, *Il Concilio degli dei* del diciannovenne Domenico Scarlatti anch'essa scritta per questa stessa occasione ma eseguita probabilmente altrove.<sup>9</sup> Della cantata di Sarro abbiamo il libretto stampato proprio a Palermo da Domenico Cortese che porta questo frontespizio:

[...] cantata a 3 voci in occasione del parto della signora Donna Giovanna Alliata, e Bonanno principessa di Villafranca. Consacrata

*Domenico Sarro: primi accertamenti*, in *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 6-7 dicembre 1985), a cura di Detty Bozzi e Luisa Cosi, Roma, La Torre d'Orfeo, 1988 («Miscellanea Musicologica», 5), pp. 153-211:164-166 e 189.

<sup>8</sup> Cfr. ROBERTO PAGANO, *Le attività musicali nella Sicilia del Settecento*, in *La Sicilia del Settecento*, Atti del Convegno di studi, Messina, Università degli studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1984, pp. 859-899: 863; ID., *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano, Mondadori, 1985, p. 155; trad. ingl. ampliata e aggiornata: *Scarlatti, Alessandro and Domenico: Two Lives in One*, traduzione di Frederick Hammond, New York, Pendragon Press, 2007. Un cenno all'evento del 1704 si trova anche in CONSUELO GIGLIO, *Aristocrazia e patrocinio delle attività musicali nella Palermo del Settecento*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, Atti del Convegno internazionale di studi (Polistena-San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2001, pp. 281-295: 283.

<sup>9</sup> Le due composizioni sono accomunate dal fatto di essere uscite entrambe dalla penna del poeta locale Pietro Riccio. Pagano, ipotizza che la serenata scarlattiana

all'Eminentissimo [...] Don Francesco del titolo di Santa Sabina, Cardinal Giudice del consiglio di stato di S.M. che dio guardi, Arcivescovo e signore di Monreale protettore, Viceré e capitano generale del regno di Sicilia.<sup>10</sup>

Ci si può chiedere come mai gli organizzatori dell'evento si rivolgano al 'napoletano' Domenico Sarro quando, solo per fare un esempio, il 15 agosto dello stesso anno per la serenata *Il tripudio delle Ninfe nella spiaggia di mare Dolce*, anche questa eseguita sotto gli auspici del viceré Francesco del Giudice, viene arruolato semplicemente Don Giuseppe Dia, maestro di Cappella del Real Palazzo e del Senato della città (tra l'altro anche questa composizione ha tre personaggi, di cui uno proprio il fiume Oreto, spesso chiamato in causa in composizioni celebrative palermitane).<sup>11</sup> Nel 1704 Sarro, ancora venticinquenne, era vice maestro della Real Cappella a Napoli e questa, a parte la cantata da camera appena citata, è la sua prima composizione non sacra conosciuta: in precedenza, come ho già detto, aveva prodotto il melodramma sacro *L'Opera d'amore* nel 1702 e *Partenope liberata pel patrocinio della Vergine Addolorata* su testo di Nicolò Giuvo nel 1704. Probabilmente il ricorso a musicisti giovani – ma almeno per quanto riguarda Sarro già impegnato in un ruolo ufficiale nella capitale – sottolinea

«potesse essere destinata a un riecheggiamento napoletano del festeggiamento [...] o a un equivalente messinese, reso probabile dall'appartenenza del principe all'aristocrazia peloritana»: R. PAGANO, *Scarlatti* cit., pp. 154-155.

<sup>10</sup> Bisogna precisare che a causa di una lettura errata del frontespizio, nell'elenco delle composizioni di Sarro riportato *s.v.*, rispettivamente nelle edizioni del 1980 e del 2001 dal NG, il «parto» della principessa di Villafranca è diventato la «partenza», creando così qualche problema in più al momento dell'identificazione del pezzo (ignoto del resto da Prota Giurleo nella sua biografia su Sarro: cfr. ULISSE PROTA GIURLEO, *Domenico Sarro*, Roma, Biblioteca d'Arte Editrice, 1959 (estratto dalla rivista «Archivi», XXVI, 1959/1, pp. 73-89). L'unica copia conosciuta di questo libretto è conservata presso la Biblioteca Comunale di Palermo.

<sup>11</sup> Cfr. il frontespizio del libretto (conservato in fonte unica presso la Biblioteca Comunale di Palermo) riportato in CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994 [in seguito: SARTORI], V, p. 408, n. 24054. Questa composizione è citata anche in ANNIBALE CETRANGOLO - GIOACCHINO DE PADOVA, *La serenata vocale tra vicereame e metropoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid*, Padova, Liviana editrice, 1990, p. 8n.

il carattere particolare ed eccezionale dell'occasione, a fronte di celebrazioni di *routine*. Dal libretto ricaviamo inoltre che si tratta di una composizione breve, in un'unica parte (contrariamente a quanto avviene di solito) con tre personaggi, Nettuno, Venere e Oreto, e per questo del tutto analoga anche a *Il Concilio degli dei* di Domenico Scarlatti. Il *Ceremoniale de' Signori Viceré*, che offre un racconto della festa in questione, fa riferimento all'esecuzione di una sola serenata: come ho già accennato dovrebbe trattarsi proprio de *L'Oreto festivo*, e non del *Concilio degli dei* che, come è stato ipotizzato da Pagano, dovrebbe riferirsi a una celebrazione napoletana o messinese dello stesso evento. Per di più dal racconto riportato dal *Ceremoniale* si deduce che vero protagonista dell'evento, con buona pace della puerpera, fu proprio il potentissimo viceré cardinal del Giudice al quale è dedicata da Giuseppe Alliaia la serenata di Sarro, a fronte di una ben più modesta dedica fatta dal poeta Pietro Riccio al Principe di Villafranca presente nella serenata scarlattiana:

Battezzò il signor Cardinale la figlia del principe Villafranca e fù di questa forma [...] Entrò Sua Eminenza nella camera della Principessa e passate le cortesie fù da quella supplicata, che si servisse deporre la Porpora per divertirsi nel Giuoco [...] si fece prima una Serenata, e dieronsi acque, e dolci e dopo passate più hore nel Giuoco si commiatò Sua Eminenza [...].<sup>12</sup>

Inoltre, la composizione di Sarro, che appartiene a quella categoria di serenate interamente dedicate all'occasione, pur essendo in un'unica parte, presenta un'implicita ma chiara bipartizione che di fatto la accomuna ad altre serenate di dimensioni più ampie: una prima parte con recitativi e arie dei tre personaggi seguite da un'aria 'a due' che potrebbe avere la funzione di chiudere un'ideale prima parte, e poi altre tre arie seguite da un coro finale (che però dovrebbe essere in realtà *l'ensemble* dei personaggi). Questo potrebbe giustificare l'esecuzione di un'unica serenata che, pur essendo in una sola parte, di fatto appare ben organizzata in una struttura bipartita.

Dobbiamo aspettare il 1708 per incontrare un'altra composizione cele-

<sup>12</sup> *Ceremoniale de' Signori Viceré*, manoscritto, Archivio di Stato di Palermo (Protototario del regno, voll. 1060-1067; doppia registrazione: vol. I p. 496; vol. II, p. 252). Lo leggo in R. PAGANO, *Scarlatti cit.*, pp. 152-154.

brativa: Sarro esce da un paio d'anni nel corso dei quali ha messo a frutto il suo incarico di vice maestro componendo almeno cinque opere per i teatri napoletani, apparentemente quindi non ci deve meravigliare il ricorso a lui da parte di un nobile in vista della capitale partenopea, il duca d'Alvito, per la realizzazione di una composizione che questa volta viene chiamata proprio serenata: si tratta di *Amore, Eco e Narciso* su testo di Nicola Giuvo, eseguita a Napoli, appunto nel palazzo del duca d'Alvito, per festeggiare «l'acquisto della Sardinia». Dell'esecuzione di questa serenata abbiamo esclusivamente l'informazione fornita dalla «Gazzetta di Napoli»,<sup>13</sup> in quanto non esiste, attualmente, né il libretto né, tantomeno, la musica; è quindi difficile capire come il mito di Eco e Narciso possa essere stato in qualche modo collegato con l'acquisto della Sardegna da parte degli austriaci.<sup>14</sup> Esiste però il libretto di una serenata a tre voci *Amore, Narciso, Eco* finora mai preso in considerazione dagli studiosi, in cui la musica è espressamente attribuita a Domenico Sarro, ma eseguita a Pesaro nel 1720.<sup>15</sup> Potrebbe trattarsi, anche

<sup>13</sup> «Gazzetta di Napoli», 11 settembre 1708: «[...] essendo con Sua em. in carrozza D. Tiberio Carafa principe di Chiusano, e D. Tolomeo Saverio Gallio Trivulzio, duca d'Alvito il quale per festeggiare con vivi contrassegni l'acquisto suddetto di Sardegna, fé cantare quella sera [8 sett.] in sua casa una nobil serenata d'*Amore, Eco e Narciso*, dell'erudita penna dell'abate Giuvo, posta in musica dal virtuosissimo maestro di cappella Sarro, la quale fu dispensata in istampa, con copiosi e preziosissimi rinfreschi al gran numero di nobiltà che vi concorse, essendovisi anche portata S. A. il principe Darmestat, governatore generale dell'armi del Regno». Cito da DANILO COSTANTINI - AUSILIA MAGAUDDA, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel regno di Napoli. Con notizie inedite sulla napoletana congregazione dei sette dolori*, in *Giacomo Francesco Milano* cit., pp. 297-415: 343 e 391 ma riportata anche in THOMAS E. GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata in Roma and Naples: A Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ph. Diss., University of California, Los Angeles, 1983, pp. 569-570. L'episodio è citato anche in ANTONELLO FURNARI - CARLO VITALI, *Händels Italienreise. Neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen*, «Göttingen Händel-Beiträge», IV, 1991, pp. 41-66 e in FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, p. 33.

<sup>14</sup> Sul carattere più o meno repentino dell'adesione del duca d'Alvito al partito filo-austriaco cfr. A. FURNARI - C. VITALI, *Händels Italienreise* cit., p. 57 e D. COSTANTINI - A. MAGAUDDA, *Aurora Sanseverino* cit., p. 343 che esprimono opinioni fra loro discordanti.

<sup>15</sup> Copia del libretto, stampato «per li frat. Degni stamp. Cam. E vesc. 1720» si trova

se non è affatto certo, della stessa serenata riutilizzata ben dodici anni dopo in un contesto che possiamo solo ipotizzare completamente diverso. Infatti nel frontespizio del libretto pesarese non si specifica per quale occasione fosse stata ripresa: il testo stesso si limita a narrare il mito di Eco e Narciso senza quelle aggiunte finali che di solito in composizioni di questo genere contengono espliciti riferimenti all'occasione specifica. Si tratterebbe comunque di un caso non raro di riutilizzo di una stessa composizione celebrativa per occasioni e in luoghi e tempi completamente diversi.<sup>16</sup> Tornando all'esecuzione napoletana del 1708 bisogna precisare che nel 1707 con l'arrivo degli austriaci, chi aveva ricoperto posti di rilievo sotto i Borboni – e quindi anche Sarro e Gaetano Veneziano, maestro della Real Cappella – era stato esautorato da tutti gli incarichi, quindi risulta singolare la decisione del duca d'Alvito di chiamare proprio Sarro (con il poeta Nicola Giuvo) per realizzare una composizione in onore dell'armata austriaca.<sup>17</sup> Il motivo della parziale 'quarantena' che Sarro dovrà subire però non sembra dettato solo da motivi politici, quanto piuttosto dal ritorno a Napoli di Alessandro Scarlatti che viene immediatamente reintegrato nel suo ruolo di Maestro della Real Cappella, con il Mancini come vice, mentre Sarro continuerà solo ad essere maestro di cappella in varie chiese napoletane.

A questo stesso periodo (1709) risale una serenata che Prota Giurleo, ripreso da Reinhard Strohm, attribuisce a Sarro: la serenata a tre voci (con Giunone, Imeneo e la Notte) eseguita nel maggio 1709 per le nozze di Don Diego d'Andrea con Lucrezia Mormile dei duchi di Campochiaro.<sup>18</sup> Tuttavia

presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro che ne conserva anche un altro, identico, ma stampato nel 1722.

<sup>16</sup> In questo caso il riutilizzo non sarebbe particolarmente forzato perché, come ho già detto, si evita, almeno nella versione pesarese, un esplicito riferimento all'occasione (questo non esclude però che nella versione napoletana possa esserci stato qualche riferimento nel finale, poi eliminato nel momento in cui è stato adattato a un'altra occasione).

<sup>17</sup> Fino al 1720 Sarro non ricoprì alcuna carica istituzionale. Il titolo di «Maestro nella Real Cappella di Napoli» che gli viene attribuito nel libretto dell'intermezzo *Barilotto*, rappresentato a Venezia nel 1712, dovrebbe essere frutto un errore. Cfr. M. ROBINSON - D. E. MONSON, *s.v.* «Sarro, Domenico», in NG, p. 293.

<sup>18</sup> Cfr. U. PROTA GIURLEO, *Domenico Sarro* cit., p. 75; REINHARD STROHM, *Italianische Opernarien des frühen Settecento*, Köln, Arno Verlag, 1976 («Analecta Musicologica», 16), II, p. 217.

la cronaca dell'avvenimento del 14 maggio presente nella «Gazzetta di Napoli» non riporta il nome di Sarro, né Prota Giurleo chiarisce quale sia la sua fonte di informazione, mentre il libretto di questa serenata parla esplicitamente di Giuseppe de Bottis come autore della musica.<sup>19</sup>

Nonostante l'assenza di cariche pubbliche l'attività di Sarro nei teatri napoletani non si interrompe del tutto. Egli tornerà a Napoli con un'opera seria, almeno a quanto testimoniano libretti e cronache, nel 1716 con il *Ciro* su testo di Pietro Pariati, opera rappresentata al S. Bartolomeo per festeggiare – il 19 novembre – l'onomastico dell'imperatrice Elisabetta Cristina.<sup>20</sup> Il 1716 sembra proprio l'anno in cui termina questa sorta di parziale 'esilio' dalla vita musicale napoletana in quanto, oltre che in questa opera, lo vediamo impegnato anche in due occasioni private ma, almeno in un caso, con forti valenze pubbliche: in gennaio la cantata in casa di Don Gregorio Pinto principe di Montaguto in occasione delle sue nozze con donna Cristina Malaspina e in maggio, forse, una serenata a Palazzo Reale per celebrare la nascita dell'erede al trono austriaco. Il primo di questi due eventi è testimoniato dalla «Gazzetta»:

Napoli, 28 gennaio 1716

Martedì 21 del corrente in casa di Don Gregorio Pinto principe di Montaguto,

<sup>19</sup> «Gazzetta di Napoli», 14 maggio 1709: «Giovedì della caduta in casa del Reggente D. Gennaro d'Andrea; ove seguitano le allegrie, con ogni più splendidezza per gli scritti sponsali di D. Diego suo figlio, con D. Lucrezia Mormile de' duchi di Campochiaro, si cantò una bellissima Serenata alludente, à tre scelte voci, che figuravano *Giunone, Imeneo* e la *Notte*», cit. in T. E. GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata* cit., p. 579. Griffin, ribadendo la totale assenza di dati documentari attestanti questa attribuzione a Sarro, pur affermando che questi non esistono nemmeno per una eventuale attribuzione a Scarlatti, insinua l'ipotesi che «it is very likely that he [Scarlatti] found the composition of serenatas or large cantatas on similar occasions a welcome means of supplementing his regular salary»: *ivi*, p. 580. Per l'attribuzione a de Bottis cfr. AUSILIA MAGAUDA - DANILO COSTANTINI, *La serenata nel Regno di Napoli* in questo stesso volume, p. 99.

<sup>20</sup> «Giovedì [...] giorno di S. Elisabetta, nome della nostra Augustissima Sig. Imperadrice [...] si portorono tutte [le dame] ad ascoltar la nuova opera in musica al Teatro di S. Bartolomeo, intitolata *Il Giro*»: cfr. THOMAS E. GRIFFIN, *Musical References in the Gazzetta di Napoli 1681-1725*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1993 («Fallen Leaf

in occasione delle sue nozze con Donna Cristina Malaspina figlia del marchese di Fosdinovo signore libero nella provincia della Lunegiana, fu cantata superbissima Serenata dalli virtuosi Margherita Durastanti, Francesco Bernardi detto il Sanesino e Pietro Casati, da Novara; la musica fu del celebre Maestro di Cappella Domenico Sarro, e la poesia di Gio. Jacopo Alborghetti [...].<sup>21</sup>

La notizia così formulata è quanto mai interessante perché, in mancanza di un libretto, ci permette di conoscere, oltre l'autore del testo poetico, anche i cantanti utilizzati: si tratta di virtuosi che nello stesso momento lavorano al teatro San Bartolomeo, fra l'altro proprio nel *Ciro* di Sarro; è risaputo, infatti, che i cantanti presenti in città per la stagione teatrale al S. Bartolomeo venivano richiesti anche per occasioni di vario tipo in spettacoli in case private o anche, in alcuni casi, per funzioni religiose.<sup>22</sup> Riguardo all'identificazione della composizione di Sarro, Strohm non ha dubbi sul fatto che si tratti della cantata a tre voci *La contesa di Pallade e Venere*, in un'unica parte, così definita nella partitura, di origine napoletana, che è conservata presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di cui però non

Reference Books in Music», 17), p. 83, n. 368. Il libretto porta la dedica alla viceregina Barbara contessa di Daun.

<sup>21</sup> T. E. GRIFFIN, *Musical References* cit., p. 79, n. 349.

<sup>22</sup> La Durastanti, impegnata al S. Bartolomeo oltre che nel *Ciro* di Sarro, anche in altre opere come *Dafni in alloro* per il compleanno del viceré conte di Daun con musica di Francesco Mancini e in *Carlo re d'Allemagna* di Alessandro Scarlatti dedicato a Leopoldo figlio del viceré, lo stesso anno canterà nella serenata *La gloria di primavera* di Scarlatti composta per festeggiare la nascita dell'arciduca Leopoldo figlio di Carlo VI, e fatta eseguire alla presenza del viceré nel palazzo della grande mecenate Aurora Sanseverino, come è testimoniato da una cronaca pubblicata sulla «Gazzetta di Napoli» il 26 maggio 1716: «mercoledì la sera [20 maggio] S.E. il viceré, con S.E. la Viceregina andorono ad ascoltar la serenata, in lode della nascita dell'augustissimo principino fatta cantare nel suo palazzo da D. Nicola Gaetano d'Aragona duca di Laurenzano, e D. Aurora Sanseverino de' principi di Bisignano, quale riuscì al sommo ammirabile sì per la rara architettura del teatro, come per la vaghezza degli abiti de' virtuosi ed eccellenza della musica, essendosi replicata il giorno appresso, come anche nel sabato». Cito da D. COSTANTINI - A. MAGAUDDA, *Aurora Sanseverino* cit., p. 399, n. 91; per l'individuazione della serenata cfr. *Ivi*, pp. 379-380, n. 50. Su questa serenata cfr. anche T. E. GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata* cit., pp. 691-699. Più o meno nelle stesse opere saranno impegnati Francesco Bernardi e, in parte, Pietro Casati.

abbiamo il libretto corrispondente. Tuttavia, la lettura del testo di questa cantata/serenata non conferma tale ipotesi: non ci sono riferimenti alle nozze del principe di Montaguto e anche la rappresentazione allegorica non ha niente a che fare con un matrimonio. Si tratta di un litigio fra Venere e Pallade con Giove nel ruolo di mediatore. I riferimenti, ben espliciti, portano invece a Carlo, Elisabetta e all'Austria in genere. Inoltre, dato che la composizione fa riferimento in maniera specifica alla gravidanza della moglie di Carlo VI, ma non a una nascita (non è mai citato il nome del nuovo nato), è molto probabile che la composizione possa essere collocata a cavallo fra il 1715 e il 1716, dopo l'annuncio della gravidanza ma prima della nascita:<sup>23</sup>

[...]

**Venere**

Chi fu che rese  
L'Augusto sen d'Elisa,  
A cui cedo in bellezza, oggi fecondo?  
Chi del timido mondo  
Rassicurò la fuggitiva speme?  
Se più l'Istro non geme  
Opra di me che del gran Carlo attesi  
Ad eternar nella felice prole  
Le glorie le virtù uniche e sole.  
[...]

**Pallade**

Che far potrò? Del fortunato germe  
Fin dalle fasce io prenderò la cura;  
Io l'alma eletta e pura  
Per le grand'orme della gloria avita  
Farò che nasca alla seconda vita.  
[...]

**Venere**

Sì sì vegga felice  
L'augusta imperatrice  
Crescer(e) l'alto rampollo a pro del mondo,

<sup>23</sup> Ricordo comunque che l'erede, cui fu imposto il nome di Leopoldo, morì poco dopo.

Che in virtù, che in bellezza a lei somigli  
E del gran genitore  
Di senno e di valore esempio pigli.  
[...]

Associare questa fonte a una delle tante esecuzioni di composizioni celebrative per questa occasione citate dalle cronache, non è cosa facile né praticabile in assenza di riscontri obiettivi. A titolo di pura informazione va detto comunque che, secondo la «Gazzetta di Napoli» del 21 gennaio, una «famosa serenata in lode di S.M.C. e Cattolica» fu cantata il 6 gennaio del 1716 ad Altamura «per la notizia della gravidanza dell'Augustissima Imperadrice». <sup>24</sup> Se la partitura di Monaco potesse essere associata a questa esecuzione allora avremmo la possibilità di collocarla in maniera precisa, questa volta in maniera compatibile con i contenuti testuali della cantata, aumentando di fatto il numero delle composizioni celebrative realizzate da Sarro nel '16 o immediatamente prima. Ricordo comunque che per la medesima gravidanza a Napoli già dal mese di dicembre furono cantati due mottetti da Matteuccio a San Lorenzo Maggiore, e due *Te Deum* nelle chiese di S. Paolo Maggiore e di San Carlo. <sup>25</sup> Tuttavia questa serenata pone un altro, interessante problema: non sappiamo chi sia l'autore del testo, ma un verso

<sup>24</sup> «Alli 6 del corrente nella città di Altamura si fé cantare solennemente il *Te Deum*, in rendimento di grazie a S. D. M. per la notizia della gravidanza dell'augustissima Imperadrice nostra clementissima signora, nella chiesa di S. Francesco de' Minori Osservanti, con scelta musica [...] e dal governatore D. Domenico Negrete Apollinare [...] la sera [si] fé cantare una famosa serenata in lode di S. M. C. C. [...]. Cfr. AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *La serenata nel Regno di Napoli*, in questo stesso vol., p. 184.

<sup>25</sup> Cfr. T. E. GRIFFIN, *Musical References*, cit., p. 78, nn. 345 e 346: «Napoli 11 dicembre 1715 n. 50: [...] giovedì mattina nella Real chiesa di S. Lorenzo Maggiore [...] in rendimento di grazie [...] della gravidanza della Maestà Ces. E Catt. [...] vi cantò due mottetti il celebre Virtuoso Matteuccio [...] S. Paolo Maggiore ove nella scorsa settimana con nobile apparato e Musica a più cori, vi cantò il sopradetto rinomato Matteuccio il *Te Deum* per la sudetta felice novella della gravidanza della Maestà Ces. E Cat. [...]. Napoli 24 dicembre 1725 n. 52: [Domenica...] nella [chiesa] di S. Carlo con [...] scelta musica à quattro cori, fu cantato il *Te Deum* per la felice notizia della gravidanza della nostra augustissima signora Imperatrice».

assegnato a Pallade posto a conclusione dell'ultimo recitativo potrebbe fornirci qualche indicazione:

**Pallade**

O come lieto l'universo intero  
Vedrà nel germe accolto  
Di Carlo il cor guerriero  
Le magnanime idee,  
Leccelse imprese  
Onde chiaro si rese  
*Dal Boristene argente ai lidi Eoi.*  
[...]

Quest'ultimo verso si trova, identico, nella quarantanovesima ottava dell'idillio *Il convito degli dei* di Metastasio scritto «Pel felicissimo parto d'Elisabetta Augusta».<sup>26</sup> Questo idillio è concordemente fatto risalire al 1712,<sup>27</sup> quando il futuro Poeta Cesareo aveva ancora quattordici anni, in base a una testimonianza dello stesso Metastasio che, in una lettera del 13 aprile 1772 a Giuseppe Calvi, dichiara *Il convito degli dei* «componimento che pur troppo si risente dell'immaturo età di quattordici anni [...]».<sup>28</sup> Nonostante l'autorevole attestazione, risulta comunque difficile far risalire questa composizione al 1712, in quanto il contenuto testuale, come del resto dichiarato già nell'intitolazione originale, riporta chiaramente al primo parto dell'imperatrice Elisabetta moglie di Carlo VI, avvenuto nel 1716.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Cfr. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1965<sup>2</sup>, II, pp. 854-871: 868.

<sup>27</sup> Questa datazione è presente anche nella più recente nota biografica su Metastasio contenuta in PIETRO METASTASIO, *Melodrammi e canzonette*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2005, p. 67.

<sup>28</sup> Cfr. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1943-1954, V, p. 154, lettera n. 2008.

<sup>29</sup> Non mi risulta che Elisabetta Cristina, che aveva sposato l'allora Carlo III nel 1708, abbia portato a termine gravidanze prima di quella del 1716, celebratissima e ampiamente testimoniata da eventi di vario genere in tutta Europa. La notizia di una eventuale gravidanza nel 1712 di colei che già dal 1711 era diventata imperatrice d'Austria al fianco del marito Carlo VI, avrebbe dovuto essere propagandata e amplifi-

Forse Metastasio a sessant'anni di distanza può aver fatto un errore, o può essersi consapevolmente abbandonato alla senile civetteria di attribuire alla prmissima adolescenza un suo saggio poetico bisognoso di qualche indulgenza da parte del lettore. In qualsiasi caso, risulta curiosa questa migrazione di un verso da una composizione all'altra, entrambe però dedicate alla stessa occasione (quindi verosimilmente quasi contemporanee), una delle quali del giovane Metastasio ancora sconosciuto ma non troppo, visto che *Il convito degli dei* fu stampato proprio a Napoli da Michele Muzio nel 1717 (col *Giustino* e altri componimenti).<sup>30</sup> L'anonimo autore del testo messo in musica da Sarro potrebbe aver avuto per le mani il testo metastasiano e averne mutuato il verso in questione. Tuttavia, dato che, oltre al verso citato, numerosi altri luoghi de *La contesa di Pallade e Venere* riportano a figurazioni e immagini compatibili con l'armamentario poetico del futuro Poeta Cesareo perché non ipotizzarne proprio una paternità metastasiana? Di seguito riporto, a puro titolo esemplificativo, alcuni di queste immagini riscontrabili anche in alcuni luoghi metastasiani (vedi Tavola 1):<sup>31</sup>

cata analogamente a quanto avverrà appunto nel 1716 per la gravidanza che porterà alla nascita del primogenito Leopoldo. Che questo sospirato evento fosse giunto dopo anni di attesa quasi disperante lo si intravede, tra l'altro, proprio da alcuni accenni della cantata di Sarro, quando si fa dire a Venere: «Chi fu che rese L'Augusto sen d'Elisa [...] | Oggi fecondo? | Chi del timido mondo | Rassicurò la fuggitiva speme? | Se più l'Istro non geme | Opra di me che del gran Carlo attesi | Ed eternar nella felice prole | Le glorie, le virtùdi uniche e sole. | Ma se l'orbe attende | Da te, diva infeconda, il germe altero, | Dal flutto Ibero a i regni dell'aurora | La prole invan s'aspetterebbe ancora».

<sup>30</sup> Metastasio parla di questa raccolta in una lettera da Napoli del 1 agosto 1716 ad Aurelia Gambacorta d'Este, dedicataria della raccolta stessa, dichiarando proprio che «il primo fra questi [componimenti] è un piccolo poemetto fatto in occasione del felicissimo parto d'Elisabetta Augusta, quale è composto sì per la divozione che a quest'invittissimo germe è dovuta [...] come per soddisfare all'obbligo a me particolarmente imposto dall'onore che godo della familiarità dell'eccellentissimo signor conte Gallas ambasciatore cesareo in Roma». Cfr. P. METASTASIO, *Tutte le opere* (1943-1954) cit., III, lettera n. 3, pp. 13-14.

<sup>31</sup> In Appendice 2 è riportato il testo integrale. È d'obbligo tuttavia tenere presente che tali immagini ricorrono frequentemente in un universo poetico all'interno del quale il giovane Metastasio è solo uno dei tanti rappresentanti, seppure già in una posizione di primo piano. Sicuramente la letteratura classica rappresentava un cospicuo serba-

## Tavola 1

<i>La contesa di Pallade e Venere</i> Quel zefiro lascivo	<i>Il ratto d'Europa</i> (1717) Al dolce assalto di lascivo zefiro (v. 33)
Io le penne disciolsi dell'aquile latine	<i>Il convito degli dei</i> (1717) Quanto adunaron l'aquile latine <i>Ode Pel Santo Natale</i> (1717) Talché il furor dell'aquile latine
Coll'armonia celeste apprese Orfeo Per le balze dell'Emo e del Pangeo	<i>Sonetto X</i> Or lascia l'Emo pur, lascia il Pangeo
Per me fra l'armi e l'ire	<i>Epitalamio III</i> , str. 10 Fra l'armi e l'ire avvezzò il petto
Chi fu che rese l'Augusto sen d'Elisa A cui cedo in bellezza, oggi fecondo?	<i>Il convito degli dei</i> E facendo d'Augusta il sen fecondo,
Dal Boristene argente ai lidi Eoi	<i>Il convito degli dei</i> Dal Boristene argente ai lidi Eoi

Del resto, il definitivo approdo di Metastasio a Napoli nel 1719 fu preceduto, come sappiamo, dalla già citata stampa napoletana delle *Poesie* nel 1717 (la prima stampa di opere di Metastasio!) e dovrebbe quindi essere il risultato di approcci con l'ambiente partenopeo che potrebbero essersi concretizzati anche nella confezione del testo, rimasto anonimo, per la serenata di Sarro (*La contesa di Pallade e Venere*) dedicata al parto dell'imperatrice (per la stessa occasione, quindi, per la quale aveva scritto l'idillio *Il convito*

toio di espressioni e immagini cui tutti i poeti e versificatori dell'epoca attingevano a piene mani. Difficile quindi attribuire una specificità esclusivamente «metastasiana» a queste espressioni poetiche, soprattutto perché, nell'eventualità di voler avanzare questa ipotesi, si tratterebbe pur sempre di un Metastasio alle primissime armi, ancora allineato su uno standard versificatorio non individualizzabile: quindi non ci troveremo ancora di fronte al Poeta Cesareo dei drammi più maturi che si rivelerà con pienezza solo dopo una decina d'anni.

*degli dei*, composto, come ho cercato di dimostrare, nel 1716).<sup>32</sup> Il duplice omaggio all'illustre puerpera – uno da Roma, e l'altro da Napoli – potrebbe essere dovuto al giovanile, e forse eccessivo, zelo con cui l'allievo del Gravina desiderava accaparrarsi benemerenzze presso l'ambasciatore cesareo a Roma, conte di Gallas, della cui familiarità aveva l'onore di godere.<sup>33</sup> Inoltre, non dimentichiamo che subito dopo l'esordio semiufficiale a Napoli con *L'Angelica* con musica di Porpora avvenuto nel 1720,<sup>34</sup> Metastasio collaborerà proprio con Sarro per la serenata *Endimione*, scritta in occasione

<sup>32</sup> Sulle motivazioni che portarono Metastasio ad allontanarsi da Roma dopo la morte del Gravina cfr. in particolare la lettera a Francesco d'Aguirre da Napoli del 23 dicembre 1719 in cui afferma che «I miei domestici interessi mi trasportarono, già molti mesi sono, in Napoli, e mi ci ritenne poi la considerazione del pertinace odio che ancor si conserva in Roma non meno al nome che alla scuola tutta dell'abate Gravina [...]»: cfr. P. METASTASIO, *Tutte le opere* (1943-1954) cit., III, lettera n. 7, p. 20. Napoli costituiva del resto l'approdo ideale per Metastasio, legato, attraverso il Gravina, al partito filo-asburgico e in particolare a quel Marc'Antonio Borghese, che diverrà viceré di Napoli proprio 1721.

<sup>33</sup> Cfr. la lettera citata in nota 32. Anche il conte Gallas verrà a Napoli, il 3 giugno del 1719, per assumere l'incarico di viceré, ma morirà poco dopo, il 25 dello stesso mese: cfr. TERESA M. GIALDRONI - AGOSTINO ZIINO, *Un'altra fonte per Povero giglio, oh Dio! e il problema della datazione di alcune cantate «napoletane» di Hasse*, in *Figaro qua, Figaro là. Gedenkschrift Leopold M. Kantner*, a cura di Michael Jahn und Angela Pachovsky, Vienna, Verlag Der Apfel, («Veröffentlichungen des rism-österreich», A/4) in corso di stampa.

<sup>34</sup> *L'Angelica* fu eseguita il 4 settembre 1720 nel palazzo di Antonio Carmine Caracciolo. Cfr. GAETANO PITARRESI, *Introduzione* a NICOLA PORPORA, *L'Angelica. Serenata a sei voci e strumenti su testo di Metastasio*, a cura di Gaetano Pitarresi, Palermo, Alfieri e Ranieri, 2002, pp. VII-XIII. Sull'esordio napoletano di Metastasio e quindi sulle serenate realizzate fra il 1720 e il 1722 cfr. ROSY CANDIANI, *Il giovane Metastasio a Napoli: le feste teatrali del 1720-1722*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi *Pietro Metastasio poeta dell'unità culturale europea* (Roma, 2-5 dicembre 1998), a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana M. Caira, Roma, Aracne, 2001, pp. 173-192. In questo saggio la studiosa rileva, fra l'altro, la predisposizione in tali opere (*Angelica*, *Endimione*, *Orti Esperidi*, *Galatea*) a riproporre situazioni già note che nascono «dall'accumulo di rinvii e riecheggiamenti [...] dalla compiaciuta capacità di modulazioni su una medesima immagine [...]»: *ivi*, pp. 182-183.

del matrimonio fra Antonio Pignatelli e Anna Pinelli di Sangro, pubblicata nel 1721 con dedica a Marianna Pignatelli dama di corte di Elisabetta d'Austria.<sup>35</sup> Inoltre due dei tre *Epitalami* che scriverà a Napoli tra il '20 e il '23 sono destinati alle stesse occasioni che vedono coinvolto anche Domenico Sarro: oltre al primo, destinato alle stesse nozze per cui viene scritta la serenata *Endimione*,<sup>36</sup> anche il secondo riguarda un matrimonio per il quale Sarro scriverà, come vedremo, una serenata: le nozze Filomarino della Rocca-Vittoria Caracciolo.<sup>37</sup> Tutto ciò dimostra una consuetudine di Metastasio con ambienti napoletani frequentati anche da Sarro, consuetudine che potrebbe aver avuto avvio già intorno al 1716 (anno in cui soggiorna temporaneamente a Napoli, come testimonia la lettera ad Aurelia Gambacorta)<sup>38</sup> e che poi troverà un esito compiuto nella realizzazione della *Didone abbandonata*<sup>39</sup> nel 1724. Quindi, il fatto che fra i tanti musicisti operanti a Napoli negli anni Venti sia stato proprio Domenico Sarro a mettere in musica per primo il 'primo' dramma di Metastasio potrebbe essere un altro elemento a riprova di contatti fra questi due personaggi avviati già prima del 1720/21, epoca di composizione dell'*Endimione*.

<sup>35</sup> Tuttavia bisogna tenere presente che alcuni biografi ritengono che l'*Endimione*, pur rappresentata nel 1721, fu scritta da Metastasio nel 1720, in tal modo contenderebbe il primato all'*Angelica*. Cfr. la *Cronologia della vita e delle opere* in PIETRO METASTASIO, *Melodrammi e canzonette* cit. pp. 65-72: 68; e la biografia di Pietro Metastasio riportata nel sito «<http://www.pietrometastasio.com>» in cui si afferma che «La favola pastorale scritta da Metastasio nel 1720 per onorare, dopo la composizione del già ricordato *Epitalamio*, le nozze di Antonio Pignatelli di Belmonte con Anna Pinelli di Sangro, fu rappresentata nella primavera del 1721 [...]. Un'altra festa teatrale, l'*Angelica* (scritta e pubblicata dal poeta nel 1720, ma messa in scena e in musica nel 1722) si contende con l'*Endimione* il ruolo di prima azione teatrale scritta a Napoli da Metastasio». Cfr. ora anche T. M. GIALDRONI - A. ZIINO, *Un'altra fonte* cit.

<sup>36</sup> Cfr. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere* (1965<sup>2</sup>) cit., II, p. 785, *Epitalamio I*: «Altri di Cadmo o dell'offeso Atride».

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 813, *Epitalamio II*: «Su le floride sponde».

<sup>38</sup> Cfr. *supra* la nota 30.

<sup>39</sup> Sulla prima realizzazione musicale della *Didone* metastasiana cfr. TERESA M. GIALDRONI, *I primi dieci anni della Didone abbandonata: il caso di Domenico Sarro*, «*Analecta musicologica*», XXX, 1998, pp. 437-500.

A questo punto, però, rimane aperto il problema dell'identificazione della serenata di cui parla la cronaca riportata sulla «Gazzetta di Napoli» del 28 gennaio 1716, serenata eseguita per le nozze fra Don Gregorio Pinto principe di Montaguto e Donna Cristina Malaspina. Ben poco sappiamo circa l'autore del testo citato nella cronaca, Giovanni Giacomo Alborghetti, pastore arcade con il nome Logildo Mereo. Sappiamo che fu autore di un testo intitolato *Il Gran Cid*, messo in musica dal virtuoso del duca d'Orléans Jean-Baptiste Stuck, nel teatro di Livorno nel 1715, quindi proprio l'anno prima della serenata a lui attribuita dalla cronaca. L'autore stesso definisce l'opera «primiero parto del mio debole ingegno», nella dedica contenuta nella seconda edizione del libretto, realizzata a Piacenza sempre nel 1715 proprio per rimediare alle numerose mancanze della prima edizione.<sup>40</sup>

La nascita dell'erede austriaco, avvenuta nel mese di aprile, aprirà una vera e propria corsa alla composizione celebrativa. Lo stesso Sarro per questo avvenimento nel mese di maggio dello stesso anno compone, come ho già accennato, anche un pezzo dal titolo *Il gran giorno d'Arcadia* su testo di Nicola Giuvo che, secondo Prota Giurleo, fu eseguito al Real Palazzo.<sup>41</sup> Di questa composizione sono conservate due partiture, una presso la British Library e l'altra presso il Royal College of Music di Londra, che però non portano questo titolo: ho potuto vedere la seconda che presenta il titolo *Serenata a quattro voci con violini, violette oboe Flauto e Leuto tra Alcino, Cirene, Rosmira, Dalindo*.<sup>42</sup> La corrispondenza fra la composizione citata da Prota Giurleo (poi ripreso da Strohm e da Griffin), e le partiture conservate a Londra è confermata dal contenuto testuale tutto incentrato sull'Arcadia in

<sup>40</sup> Cfr. il testo della dedica a firma di Gio. Jacopo Alborghetti riportato in SARTORI, n. 12451 (seconda edizione del libretto realizzata a Piacenza dall'editore Martello Martelli nel 1715). Per la prima edizione, Massa, Pellegrino Frediani 1715, cfr. *Ivi*, n. 12450. Probabilmente lo stesso libretto sarà messo in musica anche da Francesco Gasparini nel 1717 e ripreso, con musica di autore ignoto, a Firenze nel 1737.

<sup>41</sup> Cfr. U. PROTA GIURLEO, *Domenico Sarro* cit., p. 75, dove, tuttavia, non si indica la fonte di informazione.

<sup>42</sup> Non ho visto la copia conservata presso la British Library e segnata Add. 22271, riporto solo alcuni dati estratti dalla relativa scheda RISM serie A/II: titolo, *Serenata à Voci 4o con VV. Flauto e Oboe*; annotazioni sul manoscritto: «Alcino; Cirene; Dalindo; Rosmira»; incipit, «Rida il mar».

festa per la nascita dell'erede al trono austriaco e dai nomi dei personaggi, mentre non ho trovato riscontri chiari ed espliciti nella «Gazzetta di Napoli» che, in data 28 aprile 1716, in riferimento alla nascita dell'erede, annuncia solo genericamente che «S.E. il Vicerè per solennizzare tal nascita, sta preparando nel Real Palazzo molte dimostrazioni di giubilo [...] non mancando ancora molti cavalieri affezionati all'Augustissima casa di preparare sontuosi festini». <sup>43</sup> Un riferimento più preciso porta alla rappresentazione «nella gran Sala del Real Palazzo» non di una serenata, ma «[di] un'opera intitolata la Virtù trionfante dell'odio e dell'Amore, con un Prologo alludendo alla Nascita del Sereniss. Arciduca Leopoldo d'Austria [...]», <sup>44</sup> mentre proprio di una serenata si parla invece per una rappresentazione avvenuta per la medesima occasione, ma non a palazzo reale. <sup>45</sup>

Sarro dunque riprende con pieno ritmo l'attività operistica a Napoli: il 1718 è l'anno in cui mette in scena ben tre opere: *Armida al campo* il 13 febbraio, *La fede ne' tradimenti* il 15 maggio, *Arsace* con dedica alla viceregina il 10 dicembre; e proprio nel dicembre di questo anno viene eseguita nel real palazzo la sua serenata a 4 voci per l'onomastico della viceregina Barbara di cui abbiamo il libretto. <sup>46</sup> Il modo in cui quest'ultimo si presenta, dovrebbe forse smentire quanto di solito si afferma riguardo all'esecu-

<sup>43</sup> T. E. GRIFFIN, *Musical References* cit., p. 80, n. 354.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 80, n. 355. Si tratta di un'opera di Alessandro Scarlatti.

<sup>45</sup> Cfr. nota 22. Dunque non vi sono riscontri precisi circa la rappresentazione del *Gran giorno d'Arcadia*. Si deve inoltre segnalare che una composizione con questo stesso titolo risulta sotto il nome di Leonardo Leo, come attestato dai più recenti profili biografici di questo musicista che, tuttavia, non citano fonti (musicali, testuali o documentarie), ma prendono l'informazione da FRANCESCO FLORIMO. *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Napoli, Stabilimento tipografico di Vincenzo Morano, 1880-83, III, p. 29.

<sup>46</sup> Esiste un'unica copia del libretto conservata presso la Biblioteca Statale di Lucca su cui si trova una dichiarazione di appartenenza manoscritta: «Di Nicasio pastor Arcade &c. P. Pompeo Berti» (cioè Alessandro Pompeo Berti da Lucca, chierico regolare della Madre di Dio). Ecco il frontespizio: SERENATA | A QUATTRO VOCI | Da cantarsi nel Real Palazzo | il dì 4. Dicembre 1718. | GIORNO IN CUI SI FESTEggia | IL NOME | Dell'Eccellentissima Signora | BARBARA | D'ERBESTEIN | Contessa di Daun, principessa di Teano | e Vice-Regina in questo Regno | di Napoli. In Napoli, 1718. Nella stampa di

zione di serenate: intanto il frontespizio parla di serenata «da cantarsi» nel Real Palazzo e quindi non si parla di una rappresentazione. Inoltre mancano totalmente eventuali riferimenti a disposizioni sceniche che non sono intuibili nemmeno dal testo. Condivide però con composizioni analoghe l'essere divisa in due parti e l'essere organizzata secondo un principio di equilibrio e simmetria che riguarda principalmente la distribuzione delle arie fra i personaggi. In questo caso non abbiamo tutto il testo dedicato all'occasione celebrativa ma un riferimento ai personaggi illustri della casa reale citati espressamente nella seconda parte della serenata ed evidenziati anche graficamente libretto.<sup>47</sup>

Al contrario, a testimonianza dell'impossibilità di definire in maniera univoca le caratteristiche di un genere come questo, pur circoscritto sia dal punto di vista geografico che cronologico, abbiamo un'altra serenata che ci fornisce indicazioni di tutt'altro segno: il 28 agosto del 1720 per il compleanno dell'imperatrice Elisabetta viene rappresentato a Palazzo Reale nella sala dei Viceré lo *Scherzo festivo fra le ninfe di Partenope*, come ci riferisce la «Gazzetta di Napoli» del 3 settembre:

Mercoledì [28 agosto] pel compleanno dell'imperatrice, nel R. Palazzo nella gran sala dei vicere si cantò una famosa serenata in lode di detta augustissima Signora imperatrice regnante intitolata *Scherzo festivo tra le ninfe di Partenope*, composta dal celebre Poeta, ed uno dei principali letterati di questa Città Domenico Gentile posta in note dal celebre maestro di Cappella Domenico Sarro quale riuscì di total soddisfazione di tutti che l'ascoltarono cantandovi li primi Virtuosi e Virtuose che qui si ritrovano con

Michele Luigi Muzio. I personaggi – Giove, Venere, Giunone, Mercurio – furono interpretati rispettivamente da Gaetano Borghi, Anna Dotti, Gio. Battista Minelli e Domenico Gizzi. La vicenda tratta del tentativo da parte di Giove di bilanciare l'eccessivo potere di Venere, in terra italiana, ai danni degli altri dei, in particolare Giunone. La vertenza si ricompone nel nome della festeggiata, la viceregina Barbara, e del marito Virrico, sulle virtù dei quali tutti si trovano in pieno accordo.

<sup>47</sup> Bisogna rilevare anche che la totale mancanza di didascalie crea una continuità nel dialogo che quasi danneggia la comprensione della vicenda, suggerendo per contro un'esecuzione 'in forma di concerto', con tutti i personaggi disposti di fronte all'uditorio e probabilmente senza costumi di scena.

l'accompagnamento di 140 istromenti [...] come si vede in un vago disegno intagliato in Rame negli Libretti impressi». <sup>48</sup>

Il libretto parla esplicitamente di «Scherzo festivo rappresentato in musica nel superbo teatro eretto nella gran Sala detta de' Viceré nel Real Palazzo di Napoli». <sup>49</sup> Come si vede, dunque, la situazione è completamen-

<sup>48</sup> Cfr. T. E. GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata*, cit., pp. 718. Parzialmente diversa la cronaca, riportata sul *Diario ordinario* n. 492 stampato da Chracas, il 7 settembre 1720 (ma la corrispondenza da Napoli è del giorno 3): «Questo E.mo Sig. Card. Di Schrottembach nostro dignissimo vice-rè [...] ricevè li titolati Ministri e capi militari nelle congratulazioni per il compleanno della regnante Maestà dell'Imperatrice [...] ordinò Sua Eminenza che la famosa machina aggiustata [...] si dovesse trattenere [...] fino alla domenica seguente come anche si dovesse fare della bella serenata; come poi seguì alla presenza di S.E. quale stata assiso sotto nobil dossello alla presenza delle signore dame e titolati le quali la medesima sera col medesimo signor Vice Re goderono nella Gran Sala di Palazzo la detta serenata in lode dell'Augustissima Regnante intitolata *Schernò* [sic] *festivo tra le Ninfe di Partenope*, rappresentata in un bel teatro che figurava un delizioso bosco con veduta di lontananza di mare cantata dalli primi e prime virtuose con 140. Istromenti tutta quella gran sala rappresentava un chiaro giorno per il riflesso de' gran lumi che ripercuotevano in quella gran quantità di specchi e pendevano dalla diversità de' nobili lampadari di cristalli. La nobiltà tutta si trattenne per quella notte a godere quel nobil festino & a spassarsi ne' giuochi essendo in detta sala e negl'altri appartamenti accomodati di diversità di tavolini e qui l'Eminenza sua non tralasciando di praticare la sua solita grandezza interpellatamente fece godere con diversità di rinfreschi e dolci gl'atti della generosità».

<sup>49</sup> Esistono due copie di questo libretto presso la Biblioteca Nazionale di Napoli: una segnata Bibl. Branc. 142.A.19<sup>1</sup>, un'altra conservata nella sezione Lucchesi Palli segnata L.P. II.B.VI.5 <sup>(16)</sup>. Il catalogo generale cartaceo della biblioteca segnala una terza copia segnata Sala 6<sup>a</sup> Misc. C.180<sup>6</sup> che risulta però dispersa. Ecco il frontespizio: SCHERZO FESTIVO | TRA LE | NINFE DI PARTENOPE | RAPPRESENTATO IN MUSICA | NEL SUPERBO TEATRO, | Eretto nella gran Sala detta de' Vice-Rè | Nel Real Palazzo di Napoli. | *Nel giorno 28. d'Agosto Comple annos | di Sua Maestà Ces. e Catt.* | L'AUGUSTISS. IMPERATRICE REGNANTE | ELISABETTA | DI BRANSUIK WOLFENBUTEL | *Per Ordine di Sua Eminenza* | IL SIGNOR CARDINALE | WOLFANGO-ANNIBALE | DI SCHRATTEMBACH, | [...] | In Nap. Appresso Francesco Ricciardi 1720. I personaggi sono Mergellina, Nisida, Antiniana, Dorinda, Sebeto interpretati rispettivamente da Marianna Benti, Santa Marchesini, Margherita Salvagnini, Domenico Gizzi, D. Antonio Manna. Ringrazio Lucio Tufano che ha controllato e trascritto per me il libretto.

te rovesciata rispetto alla serenata del 1718 per l'onomastico di Barbara: qui sia la cronaca sia il libretto enfatizzano il carattere rappresentativo dell'evento. Una dettagliata descrizione di questi festeggiamenti, che oltre alla serenata in questione comprendevano anche una cuccagna progettata da Ferdinando Poletti e approntata al largo di Palazzo, è presentata in una *Distinta relazione* stampata a Napoli nel 1720,<sup>50</sup> di cui riporto la parte del testo che descrive il teatro realizzato per la serenata nella sala dei vicerè dallo stesso Ferdinando Poletti:

[...] Finita la detta funzione [*scil.* la cuccagna] passò l'Eminenza Sua, e tutta la Nobiltà per mezzo de' suoi nobilmente addobbati appartamenti alla Sala detta de' Vice-Rè così nobilmente ornata, che a memoria d'uomo non si è mai veduta, o più vaga per ricchissimi apparati, o più maestosa per magnifico, e ben delineato Teatro, erettovi d'ordine di S. Em.

Formava questo un delizioso giardino, mostrando nelle parti quantità di arbori a lavoro, lumeggiati in oro, co' quali vedevansi mescolati diverse arbori di frutti dipinti al naturale. L'arbori però a lavoro posavano sopra sassi, parimenti dipinti fra l'erbe, e fiori, che rilucevano a meraviglia colla quantità de' lumi.

Nel mezzo di detto teatro fra le descritte ardori, eravi una loggiata sostenuta da colonne, e pilastri, formando portico al di sotto, con balaustrata al

<sup>50</sup> *Distinta relazione della gran machina ad uso di cuccagna fatta erigere nella Gran Piazza avanti il Real Palazzo di Napoli nel giorno de' 28. agosto 1720. siccome ancora dell'ornato nella gran Sala detta de' Vice-Rè e teatro in essa posto, il tutto d'ordine di Sua Eminenza il signor cardinale Wolfango-Annibale di Schrattembach, Vescovo d'Olmitz, Duca, Prencipe del S. R. I, Comprotettore di Germania, Conte della Reg. Cappella di Bohemia, Consigliero di Stato attuale di S. M. Ces. e Cattolica e suo Vice-Rè, Luogotenente e Capitan generale in questo Regno, in Nap., appresso Francesco Ricciardi, 1720.* Copia di questa *Relazione* si trova nella Biblioteca Nazionale di Napoli (sezione Lucchesi Palli con segnatura L.P. II.B.VI.5<sup>(16)</sup>) coniugata con la copia del libretto dello *Scherzo festivo* segnata L.P. II.B.VI.5<sup>(17)</sup>: il frontespizio si trova prima del libretto stesso e le due pagine contenenti il testo della *Relazione* si trovano alla fine: si tratta quindi di una specie di copertina che avvolge il libretto. La copia del libretto segnata Bibl. Branc. 142.A.19<sup>1</sup> è preceduta dal solo frontespizio di questa *Distinta relazione* mentre una copia è segnalata dal catalogo cartaceo generale del biblioteca con segnatura Sala 6<sup>a</sup> Misc. C.180<sup>5</sup> come contigua alla copia dispersa del libretto dello *Scherzo festivo* segnalata in Sala 6<sup>a</sup> Misc. C.180<sup>6</sup>. Purtroppo questa copia risulta dispersa.

di sopra, ove eran situati vagamente altri fiori, e quattro Trombetti, e altri, che sonavano li due Timpani vestiti all'uso Pastorale. Nell'arco di detta loggiata scorgevasi un lampadajo di cristallo, che acceso a cera, ed insieme con gl'altri lumi faceva mirabilmente risplendere la detta loggiata.

Nel mezzo del vano di detta loggiata scorgevasi in lontananza il mare, in cui era collocato un carro di conchiglie marine, ove era assiso Nettuno con 16. mostri marini, de quali altri stavano in atto di sonare corni da caccia, ed altri gl'ebuè e tutti vestiti a colori di carne; Tra le dette arbori, e sassi vi erano situati 44. sonatori, de quali alcuni vestivano alla marinaresca, ed alcuni alla boscareccia, e con vista veramente nobile accompagnavano il suono degl'altri stromenti.

Sopra il palco di detto Teatro vedevansi quattro ninfe, due marine, e due boscareccie vestite assai ricca [*sic*], e gentilmente alla maniera, che rappresentavano, con un altro personaggio, che rappresentava il Sebeto, vestito a color di carne.

Nel pian terreno scorgeasi l'orchestra numerosa di novanta stromenti, i più celebri di questa Città, a quali rispondeano 10. altri situati in alto in un balcone di detta Sala, formando come un eco i primi con i secondi, e nelle parti al di dietro delle Scene eran due gran palchi, ove 25. altri musicisti formavano un ripieno di voci. [...]

Nella prima parte della Serenata si vider portare un copiosissimo rinfresco di frutti, ed altri liquori gelati.

Terminata poi la Serenata, subito si mutarono li banchi, e sedie; e si guernì di nuovo il Salone con Tavolini da gioco con suoi lumi, carte, e tutto il bisognevole, per dare un nuovo divertimento alla Nobiltà. [...]

Nel tempo poi del gioco, si videro portare copiosissimi rinfreschi di frutti gelati imitati al vivo, e posti a piramide con quantità di bacili di dolci posti con vaga, e nobil simetria; [...].

*Il tutto eseguito con disegno, ed architettura del Sig. Ferdinando Poletti Romano, Ingegniero, virtuoso, ed attual Servitore di detto Eminentissimo Principe.*

*Si avverte, che per la brevità del tempo non sono stati pronti i Rami della Cucagna, e dell'ornato della gran Sala, e Teatro, che alla fine della settimana sortiranno.*<sup>51</sup>

Questa descrizione corrisponde in larga parte a un'incisione realizzata da Francesco de Grado raffigurante appunto l'«Adornamento | della Sala detta de' ViciRè, e del Teatro in essa, fatto preparare per il | GIORNO NATA-

<sup>51</sup> *Distinta relazione* cit., pp. [2]-[4].

LIZIO DI SUA M<sup>TA</sup> CES. E CAT.<sup>CA</sup> | D'ELISABETTA IMPERATRICE REGNANTE | dall'Em. Sig. | CARDINAL DI SCHRATTENBACH | Vice Re, Luogot.<sup>e</sup> e Capitan Generale in questo Regno di Napoli | a 28 agosto del 1720». <sup>52</sup> Questa incisione doveva essere inserita nel libretto dello *Scherzo festivo*, come si dichiara nella cronaca riportata nella «Gazzetta di Napoli», <sup>53</sup> ma la *Distinta relazione* avverte «che per la brevità del tempo non sono stati pronti i Rami della Cucagna, e dell'ornato della gran Sala, e Teatro, che alla fine della settimana sortiranno». <sup>54</sup> L'immagine è splendida (vedi Figura 1): sul palco, in

<sup>52</sup> Questa incisione è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli con segnatura S.Q. XXXIV A 27<sup>(3)</sup> ed è contigua a un'altra incisione (segnata S. Q. XXXIV A 27<sup>(2)</sup>) rappresentante la «Machina della coccagna per solennizzare il nome gloriosissimo dell'augustissima imperatrice Elisabetta Christina Wolfenpittel fatta erigere nella piazza del real palaggio dall'Em.<sup>mo</sup> Sig.<sup>r</sup> Cardinal Wolfango Annibale de Schrottenbach Vicere Luog.<sup>te</sup> e Cap.<sup>n</sup> Generale nel Regno di Napoli adì 28 agosto 1720». Entrambe le incisioni sono rilegate alla fine del volume *Città, fortezze, isole, e porti principali dell'Europa in pianta, et in elevatione, descritte, e pubblicate ad uso dell'accademia cosmografica degli argonauti dal padre maestro Coronelli lettore, e cosmografo della serenissima repubblica di Venetia* (volume privo di note tipografiche) e sono state pubblicate, insieme con i frontespizi del libretto dello *Scherzo festivo* e della *Distinta relazione*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)* [catalogo della mostra, Napoli - Palazzo Reale, 20 dicembre 1997 - 15 marzo 1998], Napoli, Electa Napoli, 1997, p. 241 (con una scheda illustrativa a firma Maria Gabriella Mansi). L'incisione raffigurante la sala era stata pubblicata la prima volta in FRANCO MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereamo alla capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968, Tavola D; poi parzialmente ripubblicata in CAROLYN GIANTURCO, *The «Staging» of Genres Other than Opera in Baroque Italy*, in *Music in the Theater, Church, and Villa. Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver*, a cura di Susan Parisi, con la collaborazione di Ernest Harris e Calvin M. Bower, Pinewood Warren, Michigan, Harmonie Park Press, 2000, pp. 113-129:126 e infine all'interno della voce *Naples*, in NG, 17, p. 623.

<sup>53</sup> Cfr. p. 268.

<sup>54</sup> Questa circostanza potrebbe spiegare perché nelle due copie del libretto consultate l'incisione non compaia, mentre dovrebbe essere presente nella copia conservata Sala 6<sup>a</sup> Misc. C.180<sup>6</sup>, nella cui scheda cartacea della biblioteca è indicata chiaramente la presenza di una tavola. Purtroppo, come ho già detto, questa copia risulta attualmente irreperibile come del resto la copia della *Distinta relazione* ad essa coniugata. Devo alla generosità di Lucio Tufano tutte le informazioni relative alle fonti dello *Scherzo festivo* e soprattutto il ritrovamento della *Distinta relazione* la cui descrizione dell'apparato per lo *Scherzo festivo* era sfuggita finora all'attenzione degli studiosi.

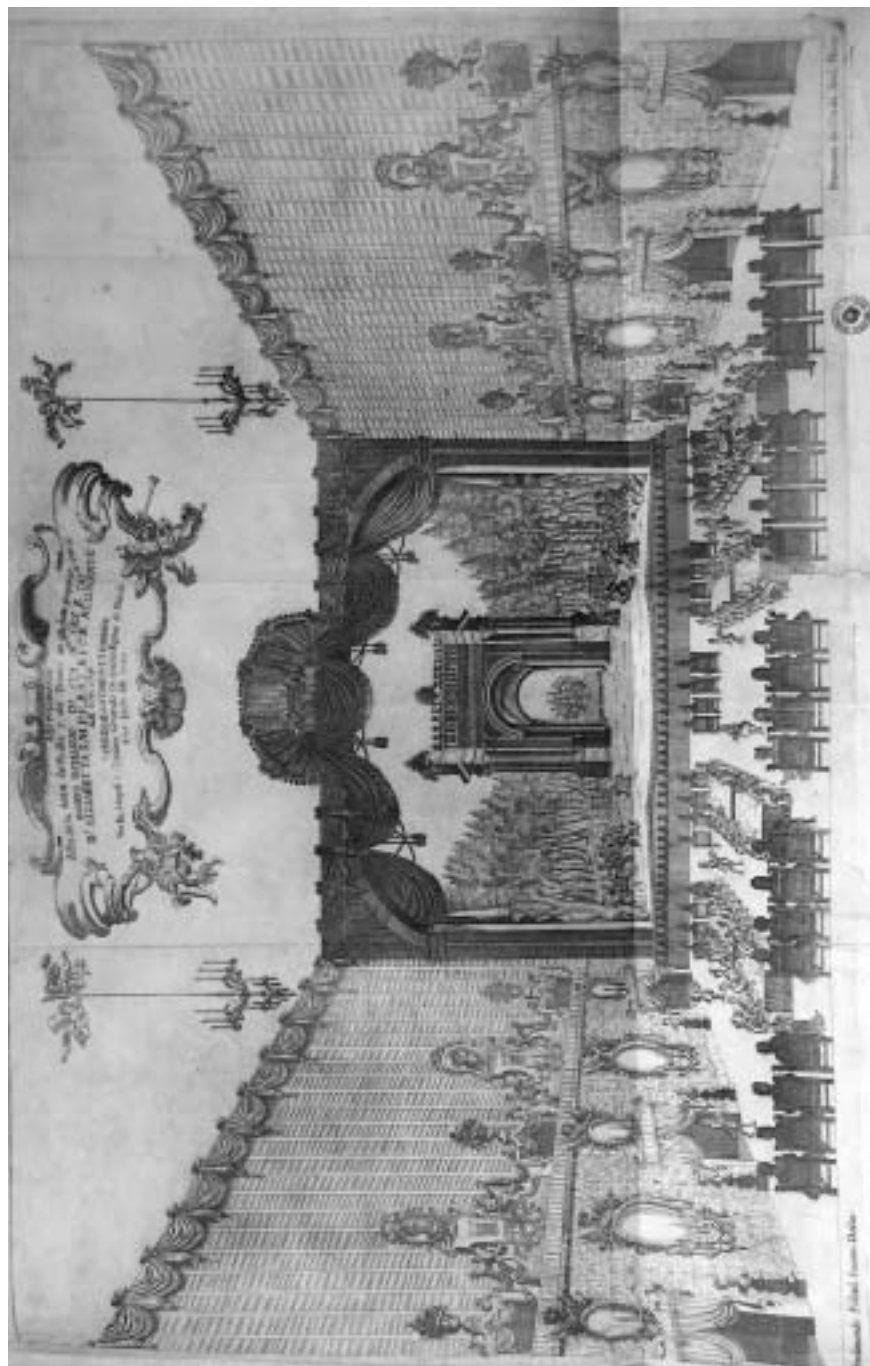


Figura 1. F. DE GRADO, Adornamento della sala detta de' ViciRè, e del Teatro in essa fatto preparare per il giorno natalizio di Sua Ma<sup>està</sup> Ces. e Cat.<sup>ca</sup> d'Elisabetta Imperatrice Regnante dall'Em. Sig. Cardinal di Schrattenbach Vice Re, Luogot.<sup>o</sup> e Capitan Generale in questo Regno di Napoli a 28 agosto del 1720, Napoli, Biblioteca Nazionale, S.Q.XXXIV.A.27(3). (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali).

primo piano sui due lati, vengono raffigurati i cinque personaggi: – Mergellina, Nisida, Antiniana, Dorinda e Sebeto –<sup>55</sup>, e alle loro spalle un numeroso stuolo di strumentisti diversi, che si trovano anche al centro in fondo alla scena quasi affacciati a una balaustra posta in cima ad un arco; una lunga fila di strumentisti – che sembrano tutti suonatori di strumento ad arco – si intravede di spalle di fronte al palco.<sup>56</sup> Nell'ampia sala sono disposte al centro e perpendicolarmente al palco quattro lunghe tavole apparecchiate affollate di commensali, mentre alcuni camerieri sembrano girare per offrire rinfreschi. In maniera rigorosamente simmetrica sono disposte, davanti e dietro le tavole apparecchiate, due file di venti sedie parallele al palco. Si tratta quindi di un tipo di organizzazione per l'ascolto abbastanza singolare. Tuttavia la compresenza nell'immagine di teatro, spettatori e tavole imbandite con commensali, sembra essere, come mi suggerisce Lucio Tufano, una sorta di rappresentazione sintetica di tutte le varie fasi della celebrazione distribuite nel tempo e nello spazio come sono appunto descritte nelle cronache.<sup>57</sup> Comunque la *Distinta relazione* offre qualche dettaglio in più rispetto all'incisione dato che permette una sorta di sguardo là dove l'immagine non può arrivare, quando dichiara che ai novanta strumenti<sup>58</sup> presenti «nel pian terreno» «rispondeano 10. altri situati in alto in un balcone di detta Sala, formando come un eco i primi con i secondi». Non sappiamo dove fosse questo balcone: potrebbe essere stato in fondo alla sala di fronte al palcoscenico; il riferimento all'effetto di eco realizzato dal-

<sup>55</sup> Sui contenuti testuali dello *Scherzo festivo* cfr. GAETANO PITARRESI, *Una serenata modello: Gli Orti Esperidi di Pietro Metastasio e Nicola Porpora*, in questo volume.

<sup>56</sup> Considerazioni su questa immagine e sulla particolare disposizione di strumentisti e cantanti che vi si rileva vengono proposte in C. GIANTURCO, *The «Staging» of Genres Other than Opera in Baroque Italy* cit., p. 117. Un riferimento si trova anche in EAD., *Naples: a City of Entertainment*, in *The late Baroque Era from the 1680s to 1740*, a cura di George Buelow, Londra, Macmillan, 1993, pp. 94-128: 113.

<sup>57</sup> Infatti la *Distinta relazione* individua momenti diversi quando racconta che nel corso della prima parte della serenata furono offerti i rinfreschi mentre al termine dell'esecuzione si approntarono i tavoli per il gioco. Un analogo racconto, anche se più conciso, si trova nella cronaca del *Diario ordinario* del Chracas (cfr. nota 48).

<sup>58</sup> In realtà se ne intravedono solo una cinquantina.

l'interazione di questi strumenti con quelli di fronte al palco testimonia l'effettiva volontà di utilizzare questa singolare disposizione degli strumenti proprio per 'occupare lo spazio' anche dal punto di vista sonoro e non soltanto per ottenere un effetto visivo. L'accenno alla presenza di 25 musicisti dietro la scena completa poi il quadro di questo imponente complesso vocale-strumentale suggerendo l'idea di un effetto sonoro 'totalizzante' per gli spettatori che dovevano percepire una sonorità ampia e avvolgente. Ora, la cura puntigliosa con cui viene illustrata la disposizione degli strumentisti sul palco, dimostra la volontà di sottolineare l'aspetto straordinario dell'apparato finalizzato a suscitare stupore oltre che a evidenziare una particolare ricerca di effetti sonori. Questo risponde a una logica musicale ormai attardata<sup>59</sup> che ben si accorda però sia con i contenuti testuali della serenata – basati su tematiche boscherecce –, sia con le scelte stilistiche di Ferdinando Poletti per la scenografia, difatti, come rileva Franco Mancini, «la ritmica iterazione degli elementi architettonici o naturali che fiancheggiano la scena, statue, colonnati, alberi, per la assoluta simmetria dell'impianto scenico risolto prospetticamente con punto di fuga rigorosamente centrale, lo mostrano ancora vincolato agli schemi secenteschi». <sup>60</sup> Inoltre, mentre la disposizione degli strumentisti sul palco, coincidente con la descrizione, appare attendibile,<sup>61</sup> la rappresentazione degli strumentisti di fronte al palco suscita qualche perplessità. Prima di tutto l'anonimo estensore della *Distinta relazione* usando il termine «scorgeasi», di fatto non indulge a una precisa e attenta descrizione della disposizione degli strumentisti. A fronte di questo l'autore dell'immagine sembra essersi svincolato dalla necessità di offrire una riproduzione fedele, dato che la fila dei suonatori di fronte al palco somiglia più a un'immagine stilizzata: i musicisti

<sup>59</sup> La mancanza della musica di Sarro impedisce ovviamente un riscontro più argomentato, tuttavia le opere conosciute di Sarro confermano il suo legame a moduli stilistici che, già intorno agli anni Venti, cominciavano ad apparire invecchiati.

<sup>60</sup> Cfr. F. MANCINI, *Feste ed apparati* cit., p. 41.

<sup>61</sup> Rimane comunque il dubbio circa l'effettiva partecipazione di tutti gli strumenti all'esecuzione: alcuni potrebbero aver avuto solo una funzione esornativa data la difficoltà oggettiva che doveva presentare il coordinare una insieme così ampio collocato in sei diverse postazioni, oltre il coro dietro il palco.

appaiono tutti uguali, allineati e con uno strumento ad arco, mentre con tutta probabilità la disposizione autentica doveva prevedere una divisione in due gruppi, l'uno di fronte all'altro. Inoltre non c'è traccia di cembalo e di strumenti per il basso continuo che sicuramente dovevano essere presenti, magari al centro, fra i due gruppi di archi.<sup>62</sup> Dunque la disposizione degli strumenti quale risulta dall'incisione dovrebbe essere fedele solo per quanto riguarda gli strumenti sul palco; al contrario la descrizione della parte di orchestra sul «pian terreno» sembra più inglobata nell'illustrazione del resto della sala che appare disposta secondo un principio di organizzazione ideale dello spazio basato sulla ricerca della simmetria. La fila degli strumentisti verrebbe così ad essere una terza linea – parallela alle due file di sedie rivolte verso il palco e perpendicolari alle tavole imbandite – che contribuisce ad ampliare l'effetto prospettico.

Questo tipo di serenata, che richiede un grande apparato, risulta più in linea con la tipologia testimoniata dalle fonti. Faccio notare che anche in questo caso è la fonte documentaria che utilizza il termine serenata, mentre sul libretto si parla solo di 'Scherzo festivo' rappresentato in musica.

Al gennaio 1721 risale una serenata a sei voci che viene così annunciata dalla «Gazzetta»:

Napoli, 28 gennaio 1721, n. 5

Ieri [lunedì 27] poi si celebrarono i sponsali da Gio. Battista Filomarini principe della Rocca con D. Vittoria Caracciolo de' Marchesi di Sant'Elmo con grande fasto e splendidezza, [...] e questa sera vi si canterà una famosa serenata allusiva alle dette nozze posta in nota dal celebre Domenico Sarro Maestro di Cappella Napoletano e sarà cantata da sei Personaggi delli primi virtuosi e virtuose che si trovano in questa capitale.<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Sul tipo e sulla disposizione dell'orchestra nelle serenate nel primo Settecento cfr. JOHN SPITZER - NEAL ZASLAW, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, 2004, in particolare pp. 154-155 (*Orchestras for Oratorios and Serenatas*) e l'immagine a p. 159 relativa alla serenata di Alessandro Scarlatti *Il genio austriaco*, messa in scena per il compleanno dell'imperatrice Elisabetta nel 1713. Sull'argomento cfr. anche PATRIZIO BARBIERI, *The acoustic of Italian opera houses and auditoriums ca. 1450-1900*, «Recercare», X, 1998, pp. 263-323: 313-317.

<sup>63</sup> T. E. GRIFFIN, *Musical references cit.*, p. 94, n. 430.

Questa serenata è identificabile con l'*Andromeda* di cui esiste il libretto che porta però sul frontespizio la denominazione di «Dramma per musica». <sup>64</sup> Che si tratti proprio della stessa composizione di cui parla la cronaca e non di un vero e proprio 'dramma per musica' composto ed eseguito per la stessa occasione, è confermato dal fatto che un esame del libretto testimonia che le caratteristiche strutturali e contenutistiche sono compatibili con il genere 'serenata': è diviso in due parti (e non in tre atti), c'è una distribuzione rigorosamente simmetrica delle arie, due in ciascuna parte per ogni personaggio (tranne Clisauro che ne ha una nella prima e una nella seconda), più un'aria a due per i protagonisti alla fine della prima parte e un 'tutti' alla fine dell'intera composizione. Inoltre, anche se manca la licenza con esplicito riferimento ai nomi degli sposi festeggiati, tuttavia, i doppi sponsali fra protagonisti e co-protagonisti che costituiscono il lieto fine della vicenda collegano in maniera abbastanza esplicita la vicenda narrata con l'occasione festiva. Proprio questo fatto evidenzia la specificità delle composizioni celebrative che diventano riconoscibili anche al di là di una definizione di genere (cantata, serenata, festa teatrale ecc.) che può essere invece affidata al caso o attribuita senza una precisa consapevolezza o motivazione.

In Sarro la definizione «serenata» per composizioni celebrative prevale nettamente: appare scontata ne l'*Endimione*, che appartiene all'esordio napoletano di Metastasio insieme all'*Angelica* e a *Gli Orti Esperidi*. Leggiamo dalla cronaca del 9 giugno 1721:

[...] lunedì la sera della scorsa settimana cominciarono li festini in casa del Duca della Cerenza, Pinelli, Grande di Spagna e Consigliere di Stato, per le nozze della sua figlia, con il Marchese di S. Vincenzo, Pignatelli, e vi si cantò una famosa Serenata a 4 voci dalli migliori virtuosi, che qui si trovano, intitolata l'*Endimione*, posta in note dal rinomato Maestro di cappella Domenico Sarro, Napoletano, ed oltre al fiore di tutte le dame e cavalieri che vi furono vi si portò anche incognito ad ascoltarla S.E. il Viceré. <sup>65</sup>

<sup>64</sup> Prota Giurleo (in *Domenico Sarro* cit., p. 76) afferma erroneamente che il testo di questa composizione è di Metastasio. Probabilmente lo studioso, che deve aver consultato solo la cronaca e non il libretto, potrebbe aver confuso questa composizione con l'epitalamio metastasiano «Su le floride sponde» composto dal futuro Poeta Cesareo per la stessa occasione (cfr. R. STROHM, *Italienische Opernarien* cit., pp. 218-219). Cfr. *supra*, p. 264 e nota 37.

<sup>65</sup> Cit. in T. E. GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata*, cit., p. 722.

Nonostante questa esplicita testimonianza, su cui si è basato Prota Giurleo, e nonostante la presenza del nome di Sarro sul libretto corrispondente, tuttavia Bruno Brunelli nella sua edizione delle opere di Metastasio considera ignoto l'autore della prima realizzazione musicale di questa serenata.<sup>66</sup>

Un caso di diversa denominazione data alla stessa composizione in contesti diversi, in parte analogo a quello dell'*Andromeda*, è costituito da *Il Florindo*, di cui parla la cronaca della «Gazzetta» senza però l'attribuzione a Sarro (presente invece nel libretto). Così la cronaca del 6 febbraio 1725:

[...] la sera di detto giorno [domenica 4 febbraio] si solennizzò il matrimonio tra D. Andrea Coppola duca di Cinzano (Canzano) e D. Laura Caracciolo de' Marchesi dell'Amoroso [...] e lunedì a sera, seguitando li Festini, si cantò una famosa Serenata a quattro voci, intitolata *Il Florindo*, cantata dalle prime Virtuose, e Virtuosi, che recitano nel Teatro di S. Bartolomeo in quest'anno.<sup>67</sup>

Questa stessa serenata nel libretto viene definita «favola boschereccia»,<sup>68</sup> riesumando così una espressione piuttosto attardata. Il libretto sot-

<sup>66</sup> Cfr. P. METASTASIO, *Tutte le opere* (1965<sup>2</sup>) cit., II, p. 1311. Bisogna tenere presente che l'unica copia del libretto relativa a questa serenata metastasiana è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli con segnatura Sala 6<sup>a</sup>. Miscell.C.15<sup>3</sup>. Questa fonte non è segnalata dal repertorio di libretti di Sartori quindi la sua conoscenza era dovuta solo alla cronaca sulla «Gazzetta di Napoli» utilizzata anche da Prota Giurleo. Ecco il frontespizio e i dati essenziali, rilevati per me da Lucio Tufano che ringrazio ancora: L'ENDIMIONE | SERENATA | Da cantarsi in occasione | DELLE FELICISSIME NOZZE | Degl'Illustrissimi, ed Eccellentissimi Signori | D. ANTONIO PIGNATELLI | Marchese di S. Vincenzo, Tenente Mare- | sciallo di Cavalleria | E | D. ANNA-FRANCESCA | PINELLI DE SANGRO | De' Duchi dell'Acerenza. | DEDICATA | ALL'ILLUSTRISS., ED ECCELLENTISS. SIGNORA | D. MARIANNA | PIGNATELLI | Contessa d'Althann. | [fregio] | IN NAPOLI MDCCXXI. | Presso Domenico-Antonio, e Niccolò Parrino. Personaggi e interpreti DIANA, *Marianna Benti Bulgarelli*, ENDIMIONE *Antonio Paci*; AMORE in abito di cacciatore sotto nome di *Alceste Antonia Merighi*; NICE *Santa Marchesini*.

<sup>67</sup> T. E. GRIFFIN, *Musical References* cit., p. 119, n. 531.

<sup>68</sup> IL FLORINDO. | Favola boschereccia | rappresentata in musica in vaghissimo | Teatro con apparenze di nuove | invenzioni | nelle nozze | degli eccellentissimi signori | D. Andrea Coppola | duca di Canzano etc. | e | D. Laura Caracciolo | de' marchesi dell'Amoroso. Napoli, Francesco Ricciardo, 1725.

tolinea il carattere rappresentativo dell'esecuzione citando nel frontespizio il «vaghissimo teatro con apparenze di nuove invenzioni». La sua lettura conferma quanto detto a proposito dei cantanti che sono Vittoria Tesi (Diana e Dori), Carlo Broschi (Florindo), Anna Guglielmini (Elpino) e Diana Vico (Tersilla), in quell'anno tutti impegnati al San Bartolomeo, in particolare tutti presenti nel *Tito Sempronio Gracco* di Sarro. Il termine 'serenata' apparirà nel frontespizio del libretto quando questa stessa composizione, con il titolo *Lo sposalizio di Florindo con Dorinda* sarà eseguita a Messina nel 1731 in occasione di altre nozze, quelle di Domenico Alliata principe di Villafranca e Vittoria figlia del fu duca di Saponara.<sup>69</sup> Vorrei far notare che questa enfasi sull'elemento rappresentativo accomuna *Il Florindo* con lo *Scherzo festivo*: entrambe portano sul libretto delle denominazioni inconsuete ed attardate, entrambe sono giocate su tematiche boscherecce piuttosto invecchiate.<sup>70</sup>

Altra dimensione teatrale sarà riservata nel 1739 a *Le nozze di Teti e di Peleo*, composizione celebrativa su testo di Nicola Giuvo rappresentata per le nozze dell'infante di Spagna Filippo:<sup>71</sup> per questa composizione viene

<sup>69</sup> LO SPOSALIZIO DI FLORINDO E DORINDA. Allegoria di quello dell'eccellentissimo Signor D. Domenico Alliata di Giovanni, Paruta e Colonna, Principe di Villafranca [...] coll'eccellentissima Signora D. Vittoria di Giovanni e Pagano figlia primogenita ed erede di S. A, il fu Signor D. Vincenzo Di Giovanni, duca di Saponara [...] serenata a 4 voci da cantarsi nella Nob. Fed. ed Esemplare città di Messina, posta in note dal sig. Domenico Sarri. Napoli, Felice Mosca 1731.

<sup>70</sup> Cfr. p. 274.

<sup>71</sup> LE NOZZE | DI TETI, E DI PELEO | *FESTA TEATRALE* | Fatta rappresentare dalla Sacra Real Maestà | DI | Carlo Borbone | RE DELLE DUE SICILIE | PER LE COMPIUTE FELICISSIME NOZZE | DEL SERENISSIMO REAL INFANTE | D. Filippo | *SUO FRATELLO* | E | MADAMA | LUISA ELISABETTA | PRIMOGENITA DI FRANCIA. | *DEDICATA* | A' MEDESIMI SERENIS. REALI SPOSI | POESIA | DI NICCOLÒ GIOVO | *Poeta di Corte*. | In Napoli, M. DCC. XXXIX Per Francesco Ricciardo Impressore del Real Palazzo; cfr. il frontespizio riprodotto in SARTORI, n. 16757. Un esame del testo di questa festa teatrale è presentato in LAURINE QUETIN, *Venise, 1639 - Naples, 1739: Le nozze di Teti e Peleo ou l'évolution d'un livret d'opéra d'Oratio Persiani à Niccolò Giovo*, in *Les noces de Pélée et de Thétis*. Venise, 1639-Paris, 1654. *Le nozze di Teti e di Peleo. Venezia, 1639-Parigi, 1654. Actes du colloque international de Chambéry et de Turin, 3-7 novembre 1999, Textes réunis par Marie-Thérèse Bouquet-Boyer*, Bern, Lang, 2001, pp. 303-317, lavoro peraltro non aggiornato dal punto di vista bibliografico.

usata la definizione «Festa teatrale» sia sul frontespizio del libretto sia nella cronaca riportata dalla corrispondenza da Napoli del *Diario ordinario* del Chracas:<sup>72</sup>

Napoli, 22 Dicembre 1739

Avendo questa fedelissima città giudicato suo preciso dovere di dare una dimostrazione pubblica di ossequi al Re nostro sig. secondando il desiderio della M. S. di vedere nella miglior maniera festeggiato il felice avvenimento del glorioso matrimonio del Seren. Reale Infante D. Filippo con madama primogenita di Francia oltre la gran festa di corte [...] si vidde abbruciare avanti il Real Palazzo una gran machina di fuochi artificiali che rappresentava la reggia di Palladi d'invenzione del cav. Ferdinando Fuga architetto di S. M. [...] Nel secondo susseguente nella gran sala del Real Palazzo riccamente e magnificamente addobbata si rappresentò una festa teatrale intitolata *Le nozze di Teti e di Peleo* che meritò tutto l'appaluso e fu rappresentata da sei eccellenti cantanti essendo autore della poesia l'Ab. D. Nicolò Giovo poeta di corte ed autore della musica il maestro della real Cappella Domenico Sarro; e della medesima festa teatrale si devono fare gratis d'ordine di S. M. tre altre rappresentazioni nel gran teatro di Corte, cioè Domenica, Lunedì e Mercoledì della prossima settimana affinché tutti possano goderne.

Probabilmente il carattere più solenne legato a questa denominazione sarà stato suggerito anche dal luogo di rappresentazione delle tre repliche, il teatro di S. Carlo.<sup>73</sup> Sarro ebbe l'incarico dall'Uditore Ulloa di scrivere la musica per questa occasione nonostante il recente insuccesso della ripresa avvenuta poco tempo prima, il 4 novembre, della sua vecchia opera *Parte-*

<sup>72</sup> *Diario ordinario*, Roma, Chracas, n. 3495 del 30 dicembre 1739, pp. 2-4.

<sup>73</sup> La corrispondenza non parla esplicitamente del teatro S. Carlo, ma del «gran teatro di corte». Che si tratti del San Carlo dovrebbe essere evidente in quanto non avrebbe avuto senso, dopo la prima esecuzione «in una gran sala del palazzo» evidentemente riservata alla corte, programmare tre repliche «gratis» che dovevano essere destinate al pubblico che poteva aver accesso solo al nuovo gran teatro, appunto il S. Carlo realizzato due anni prima. Cfr. TERESA M. GIALDRONI - AGOSTINO ZIINO, *La «Festa teatrale» nella tradizione musicale napoletana, 1734-1797*, in *Storia e civiltà in Campania. Il Settecento*, a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 419-468: 426.

*nope*, del 1722. Per questo motivo il re, pur approvando la scelta, specificò che «desiderava una musica più moderna e più geniale di quella della *Partenope* e L'Ulloa promise d'invigilare «che la musica maggiormente si adattasse alla solennità del giorno festevole ed al buon genio corrente».<sup>74</sup> La festa è divisa in due parti, ma il susseguirsi delle scene al loro interno non è adeguatamente indicato: vengono collocate l'una dopo l'altra solamente con i nomi dei personaggi presenti, come se questi entrassero uno o due alla volta per collocarsi di fronte al pubblico senza l'indicazione di precisi movimenti scenici. Le scene sono descritte solo all'inizio di ciascuna parte e il tutto sembra piuttosto sciatto e lasciato al caso. A fronte di un'apparente e consueta solennità affidata alla ricchezza del frontespizio del libretto e alla magniloquenza della dedica dell'impresario Carasale – solennità registrata anche dalla cronaca –, si deve dunque rilevare una certa mancanza di cura dovuta probabilmente alla fretta con cui deve essere stato confezionato questo libretto destinato a festeggiare un avvenimento lontano, il matrimonio, a Madrid, del fratello di Carlo III: un omaggio alla corte 'madre' forse vissuto più come un distratto atto dovuto che come un'occasione sentita e coinvolgente.

Vorrei ora spendere qualche parola su alcune composizioni di cui è rimasta solo la musica e poche indicazioni utili per una collocazione cronologica precisa: si tratta prima di tutto di una *Cantata a tre con istromenti tra Daliso, Eurilla e Fileno da cantarsi nelle nozze delli ecc.mi signri marchesi d'Arena*. In realtà questa che viene definita «cantata prima» dovrebbe essere collegata con una «cantata seconda» (anche se nella biblioteca di S. Pietro a Maiella dove entrambe sono conservate fra le musiche donate da Pasquale Caracciolo d'Arena, portano due segnature diverse ma consecutive) con indicati gli stessi personaggi; oltretutto, i due manoscritti risultano copiati dalla stessa mano.<sup>75</sup> Il riferimento alle nozze «delli ec.mi marchesi Caracciolo», presente solo sul manoscritto della «cantata prima» è troppo vago per poter collocare il pezzo con certezza e legarlo quindi a un avvenimento preciso: l'ipotesi cronologicamente più probabile potrebbe portare al marchese Fabrizio

<sup>74</sup> Cfr. U. PROTA GIURLEO, *Domenico Sarro* cit., p. 83.

<sup>75</sup> Le due cantate portano rispettivamente le segnature H.3.9 *olim* Cantate 387 e H.3.10 *olim* Cantate 388. Ringrazio Antonio Carocchia per il controlli su questi manoscritti.

Caracciolo vissuto nella prima metà del Settecento, in anni compatibili con Sarro. Il marchese Fabrizio, fra l'altro, trasferì la famiglia dalla originaria Arena in Calabria a Napoli verso la metà degli anni Trenta e, come risulta dai recenti studi fatti sull'Archivio di famiglia, coltivò interessi musicali.<sup>76</sup> Interessante è il fatto che da un inventario dei beni della famiglia del 1733 risulti la presenza nella biblioteca di «una serenata fatta in occasione della nascita dell'arciduca Leopoldo nel 1716».<sup>77</sup> È azzardato ipotizzare anche per questa la paternità di Sarro che, come abbiamo visto, per quell'occasione scrisse almeno due serenate?<sup>78</sup> Comunque, tornando alla «cantata prima» che si trova nel fondo Caracciolo dobbiamo dire che, nonostante il diretto riferimento a un matrimonio nel frontespizio, nel testo della composizione non si accenna a nozze, né in maniera mediata da immagini allegoriche, né, tantomeno, in maniera diretta. La composizione, come ho già detto, è divisa nettamente in due parti, ciascuna introdotta da una sinfonia quadripartita, ha una distribuzione equilibrata e simmetrica delle arie fra i personaggi, un pezzo 'a due' verso la fine e in chiusura un *ensemble* a tre. Il contenuto è tutto giocato sul tema della fedeltà, unico lontano riferimento all'occasione cui è destinata la composizione. Da rilevare un'aria di Eurilla con flauto solo («Vago rio che scorre al mare») e una con violoncello solo (Fileno: «Mancar non può di fe'»). La «cantata seconda» non presenta nel frontespizio alcun riferimento a un'occasione, a fronte, come ho già detto, di un chiaro collegamento con la cantata precedente. Il contenuto testuale è tutto giocato sul tema del tradimento, sembra dunque che sia stata costruita volutamente in contrasto rispetto alla composizione precedente: un ulteriore motivo per collegarla ad essa.

Sempre nella biblioteca del conservatorio di Napoli si trova la *Serenata*

<sup>76</sup> ANNUNZIATO PUGLIESE, *La musica presso i Caracciolo di Arena tra la capitale e il feudo*, in Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII cit., pp. 417-478.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 420.

<sup>78</sup> Teniamo presente anche che la «Gazzetta di Napoli» ci informa che, sempre in occasione dei festeggiamenti per la nascita dell'arciduca Leopoldo, «a Paola in Calabria» per iniziativa di D. Tomaso Francesco Spinelli, marchese di Fuscaldo, si rappresentò «una bella serenata a più voci fatta recitare avanti il castello»: cfr. T. E. GRIFFIN, *Musical References* cit., p. 81, n. 359, 2 giugno 1716.

*a tre voci Niso, Egle et Eurilla*, anche questa divisa in due parti e strutturalmente compatibile con il tipo più consueto di serenata.<sup>79</sup> Pur non avendo il libretto corrispondente, tuttavia possiamo tentare una vaga collocazione cronologica dovuta ai riferimenti sia a Barbara, viceregina contessa di Daun, sia a Carlo ed Elisabetta d'Austria per cui il periodo non può che essere quello fra il 1713 e il 1719.

Non è possibile fare un discorso globale sulla musica. Esistono poche partiture complete e abbastanza diverse nelle dimensioni tanto da rendere difficile un discorso stilistico-musicale unitario e organico. Le poche partiture esistenti, come abbiamo visto, essendo anche portatrici di informazioni di tipo storico, assumono più che altro quel valore documentario di cui si è parlato all'inizio.<sup>80</sup> Per quanto concerne gli aspetti prettamente musicali, *Il gran giorno d'Arcadia*, nelle sue dimensioni imponenti, è una testimonianza di come la serenata talvolta fosse una composizione che di fatto si poteva avvicinare molto all'opera. In particolare l'uso del recitativo accompagnato verso la fine ci riporta al Sarro che nell'*Arsace* del 1718 usa questa soluzione per chiudere l'opera (soluzione che poi adotterà anche nel celeberrimo finale della *Didone abbandonata* del 1724 con il suicidio della protagonista). Di dimensioni più contenute appaiono *La Contesa di Pallade e Venere* e la serenata *Niso, Egle et Eurilla* anche se la struttura di quest'ultima rimane la stessa, con la divisione in due parti.

Un piccolo indizio ci può far intuire che il consueto travaso di arie da un'opera all'altra coinvolgeva anche le serenate: l'aria del *Florindo* del 1725 «Pria mi rendeste amante» verrà utilizzata l'anno dopo per il *Valdemaro*. Inoltre una copia dell'aria «Sorgi nel ciel più bella», sempre dal *Florindo*, si trova in una raccolta miscelanea di arie d'opera attribuite a Leonardo Vinci conservata presso il Fondo Santini della Biblioteca di Münster.<sup>81</sup> Questa interscambiabilità testimonierebbe una omologazione sul piano strettamente stilistico-musicale fra un genere e l'altro mentre una specificità, da quanto abbiamo visto sinora, riguarderebbe la struttura com-

<sup>79</sup> La partitura è segnata H.3.21 (*olim* Cantate 389). L'incipit testuale è «Come bello il sol risplende».

<sup>80</sup> Cfr. pp. 247-248 e nota 1.

<sup>81</sup> Il manoscritto è in D-MÜs Sant. Hs. 4262.

pllessiva, l'organizzazione dell'intera composizione.<sup>82</sup>

Da Prota Giurleo abbiamo notizia anche di un'altra serenata di Domenico Sarro eseguita in occasione della visita a Napoli di Hagi Hussein Effendi, ambasciatore ottomano, nell'ottobre del 1741, con la partecipazione dei cantanti Francesco Tolve e Giovanni Manzuoli.<sup>83</sup> Di questo importante avvenimento, che rappresentò un momento cruciale dei rapporti fra la «sublime porta di Costantinopoli» e il regno delle due Sicilie,<sup>84</sup> abbiamo una dettagliata testimonianza in una *Relazione* pubblicata a Napoli nel 1741.<sup>85</sup> Ecco

<sup>82</sup> Ovviamente si tratta solo di ipotesi, abbiamo una casistica troppo limitata per poterlo affermare in maniera perentoria.

<sup>83</sup> Cfr. U. PROTA GIURLEO, *Domenico Sarro* cit., p. 83. Notizie relative a questa serenata sono riportate anche da Croce che le riprende dalle carte teatrali relative al Barone Liveri, che nel 1741 teneva la direzione del teatro; tuttavia Croce non nomina l'autore della serenata: «Nell'ottobre si cantò al S. Carlo una *Serenata* in due atti per l'Ambasciatore turco venuto allora a Napoli. Vi presero parte il Tolve e il Manzuoli. Questo ambasciatore turco fu l'avvenimento di quell'anno. Giunse il 30 agosto ed andò ad abitare nella casa del Principe di Teora a Chiaia, ch'era stata arredata apposta per lui»: BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, p. 337. La notizia della partenza da Napoli dell'ambasciatore è fornita anche dal *Diario ordinario*, n. 3784, corrispondenza da Napoli del 24 ottobre 1741: «Mercordì dopo pranzo della scorsa settimana fece da qui la partenza il consaputo Ministro della Porta ottomana soddisfattissimo de' trattenimenti ricevuti durante il soggiorno fatto». Cfr. anche T. M. GIALDRONI - A. ZIINO, *La «Festa teatrale» nella tradizione musicale napoletana* cit., pp. 419-468: pp. 432 e 464.

<sup>84</sup> In seguito alle sempre più pericolose incursioni di pirati barbareschi sulle coste del Regno (nel luglio 1738 una squadra algerina aveva perfino tentato di entrare nel golfo di Napoli per catturare Carlo di Borbone), furono organizzate nel 1739 diverse azioni volte a riaffermare la supremazia borbonica. In seguito, Carlo III pensò di seguire anche una strategia diplomatica con l'impero ottomano che controllava Tripoli, Tunisi e Algeri. Il primo passo fu l'invio di un delegato del re a Costantinopoli (il 7 aprile 1740) che sottoscrisse, per conto di Carlo di Borbone, un «trattato di pace, navigazione e libero commercio». In esecuzione del trattato, il 22 dicembre del 1740, fu inviato a Costantinopoli un incaricato d'affari del Regno delle Due Sicilie, mentre, nel giugno 1741, due navi napoletane che avevano portato nella capitale turca doni del Re per il Sultano accompagnarono a Napoli El Hagi Hussein Effendi come ambasciatore straordinario. Cfr. LUIGI DEL POZZO, *Cronaca civile e militare delle Due Sicilie sotto la dinastia borbonica dall'anno 1734 in poi*, Napoli, dalla Stamperia Reale, 1857, pp. 36, 39, 40-43.

<sup>85</sup> *Relazione della venuta di Hagi Hussein Effendi inviato straordinario della Porta*

il brano della *Relazione* relativo alla rappresentazione della *Serenata*:

Il giorno 11 Ottobre d'ordine di S. M. si diede allo stesso Ministro il divertimento d'una Serenata nel magnifico spazioso Regio Teatro di S. Carlo: Fu la Serenata cantata a sei voci delle migliori, e più eccellenti fra il ceto di virtuosi, che qui fioriscono, accompagnate da moltissimi de' più celebri istromenti di questa Capitale, intramezzandosi tra la prima e seconda parte della festa, e nel suo fine due concertati balli di cinque uomini, e cinque donne, che per la loro somma espertezza, così nel serio, come nel grottesco, e mezzi caratteri, figurati in diversi Padedù fecero una meravigliosa comparsa anche per l'invenzione, e ricchezza degli abiti quali siccome quelli de' Cantanti furono espressamente formati sopra ingegnosi modelli. Fu il sudetto Ministro collocato con li primari del suo seguito in due palchi della prima fila, li quali ne componevano un solo per essersi levate espressamente le fra mezze, che li dividevano, e li restanti de' suoi domestici furono situati ne' Palchi superiori della quarta e quinta fila. Fu egli dal principio e sin al fine della su detta festa Teatrale, che durò più di tre ore, servito di esquisiti, e delicati rinfreschi, e di varie sorti di canditi, dolci e bevande calde; ed oltre il piacere di godere di sì nobile festa, e di diverse vaghissime comparse di scene, ebbe anche quello di vedere unite ne' Palchi le principali Dame, e Cavalieri di questa Capitale, come altresì la gran Platea ripiena d'altri Cavalieri, e Militari di rango, e persone distinte. Dopo d'aver egli goduto una parte della serenata stando nel suo Palchetto, passò in quello dell'Eccellentissimo Signor Duca di Salas, dove si trattenne sin al fine, e gli protestò colle più vive espressioni la soddisfazione, che aveva avuta di una sì magnifica festa e la sua obbligazione, e riconoscenza alla benignità del re nostro Signore.<sup>86</sup>

Come si può notare, in questa cronaca non compaiono né il nome di Sarro, né quello dei cantanti; Croce e Prota Giurleo dovrebbero quindi aver tratto queste informazioni da carte teatrali ora andate perdute.<sup>87</sup> Comunque,

*ottomana e della pubblica udienza che ha avuto dal re nostro signore il 18 settembre 1741*, Napoli, Francesco Ricciardi, 1741. Se ne conserva copia presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria [I-Nsp] segnata: Stanza II 03.E.(7).

<sup>86</sup> *Ivi*, p. [17].

<sup>87</sup> L'esecuzione di questa serenata viene fatta risalire al 1740 e collocata nel Teatrino di corte in MONTERRAT MOLI FRIGOLA, *Festeggiamenti reali al San Carlo (1737-1800)*, in *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, pp. 239-247: 242; in questo saggio inoltre si dichiara che

sappiamo che nel 1741 Domenico Sarro, già nominato nel 1737 «Primo Maestro» della Real Cappella, sarà impegnato in un *Ezio* messo in scena il 4 novembre, quindi meno di un mese dopo la serenata per l'ambasciatore turco: era abbastanza consueto che a un musicista con cariche istituzionali impegnato in un'importante produzione fosse affidata anche la composizione di un pezzo celebrativo da rappresentare nello stesso periodo.<sup>88</sup> Questa *Relazione*, anche se tace il nome dell'autore della musica (e quindi per l'attribuzione a Sarro dobbiamo affidarci per forza di cose solo alle parole di Prota Giurleo), risulta ugualmente molto interessante per diverse indicazioni che ci fornisce: prima di tutto rileviamo che la stessa composizione viene chiamata indifferentemente «Serenata» e «Festa teatrale» a riprova dell'assoluta mancanza di specificità, nella coscienza del tempo, nell'uso di questi termini; in secondo luogo mi sembrano molto interessanti le indicazioni riguardanti le modalità di esecuzione, soprattutto in riferimento ai balli eseguiti fra la prima e la seconda parte e alla fine della serenata, segno di una omologazione agli usi consueti alle opere in musica propriamente dette. Inoltre, tutte le altre indicazioni – la durata della serenata, la distribuzione di rinfreschi, la ricchezza e la magnificenza di scene e costumi, la disposizione del pubblico nei palchi e in platea – sono notazioni importanti che confermano e arricchiscono quanto già si sapeva circa questo tipo di rap-

autore del testo della serenata è Nicola Giuvo, ma l'autrice non fornisce le fonti delle sue informazioni. Tuttavia, che l'anno sia il 1741 è fuori di dubbio, in quanto la data della visita dell'ambasciatore turco a Napoli è storicamente accertata, mentre il luogo dell'esecuzione – il teatro di San Carlo e non il teatrino di corte – è chiaramente citato nella dettagliata *Relazione* dell'avvenimento sopra riportata.

<sup>88</sup> Per quanto riguarda i cantanti citati da Prota Giurleo e da Croce, Francesco Tolve sarà impegnato a Napoli nella stagione 1740 (con *Il trionfo di Camilla* di Porpora) mentre dal novembre 1741 lo ritroviamo a Venezia in *Tigrane*. La sua presenza nella serenata dell'11 ottobre potrebbe essere quindi l'ultimo occasionale impegno prima di lasciare Napoli. Giovanni Manzuoli risulta a Napoli in gennaio per *Alceste in Ebuda* mentre anche lui è segnalato a Venezia con *Statira* per la Fiera dell'Ascensione. Quindi la sua presenza a Napoli per la serenata di ottobre è indipendente da altri impegni. Visto però che il cast della serenata prevedeva sei interpreti, gli altri quattro probabilmente potrebbero essere stati quelli impegnati nella stagione, quindi proprio nell'*Ezio* di Sarro, rappresentato il 4 novembre per il giorno di S. Carlo.

presentazione. Purtroppo non abbiamo il libretto, e tantomeno la musica, di questa serenata. Sarebbe stato interessante verificare in che modo le complesse implicazioni politiche legate all'occasione che l'ha generata potrebbero aver trovato spazio nella ideazione del testo letterario.

Per completare il quadro delle serenate riconducibili al nome di Sarro va segnalato che per la nascita della figlia di Carlo Borbone e Maria Amalia, Maria Giuseppa Antonia, avvenuta nel gennaio 1742, fu commissionata una serenata a Domenico Sarro e a Leonardo Leo che però fu sospesa per la morte della bambina, ad appena due mesi dalla nascita.<sup>89</sup> Secondo quanto si legge in una lettera del 5 febbraio 1742 della Giunta del R. Teatro di S. Carlo al Duca di Salas, questa serenata doveva eseguirsi «in contrassegno festevole della nascita della seconda R. Infanta [...]» per cui il duca avrebbe avuto

[...] la poetica composizione, praticando alcune diligenze per venirne a capo di cosa propria ed eroica, qual si confaccia al caso, e questa resta che le Maestà risolvano da qual dei due maestri si dovrà porre in musica, se dal Sarro o dal Leo, ovvero, come saggiamente V.E. ci prevenne e noi pur stimammo, da amendue i suddetti Maestri, una parte cioè per uno affin di godere i frutti dell'emulazione tra loro [...].<sup>90</sup>

Un'ultima considerazione riguarda una serenata di Sarro eseguita «per comando» del conte Johann Adam Questenberg nel 1738 a Jaromeritz in Moravia: si tratta de *Il giudizio di Paride* rappresentata il 13 giugno, come viene indicato nel libretto, in occasione dell'onomastico della padrona di casa ed eseguita sul teatro verde del giardino di Jaromeritz.<sup>91</sup> Maria Antonia von Kaunitz aveva sposato il conte Questenberg il 14 aprile dello stesso

<sup>89</sup> Cfr. ULISSE PROTA GIURLEO, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, s.n., 1952, p. 120.

<sup>90</sup> La lettera è riportata in GIUSEPPE PASTORE, *Don Lionardo. Vita e opere di Leonardo Leo*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, pp. 88-89 e 90.

<sup>91</sup> Tutto il libretto presenta a fronte la versione in tedesco. Eccone il frontespizio: IL GIUDIZIO | DI | PARIDE. | SERENATA | DA CANTARSI | PER COMANDO | DI SUA ECCELL. IL SIG. CONTE | GIO. ADAMO | DI | QUESTENBERG, | CONTE DEL SAC. ROM. IMP. [...] | Consigliere di Stato e Cameriere della Chiave d'Oro | di S.M. Ces. E R. Catt. | *Sul Teatro verde del*

anno; si può quindi capire la solennità con cui, dopo appena due mesi, il conte abbia voluto rendere omaggio alla sposa (la sua seconda moglie) in occasione del suo onomastico. Il conte Johann Adam von Questenberg (1678-1752),<sup>92</sup> personalità molto in vista presso la corte imperiale, era noto anche per i suoi interessi nel campo delle arti figurative e della musica (era anche un suonatore dilettante di liuto). Entrò in contatto con i maggiori compositori della sua epoca tra i quali, nel 1749, anche Johann Sebastian Bach.<sup>93</sup> Disponeva di un'orchestra nella sua residenza di Jaromeritz che utilizzava anche per rappresentazioni di opere e serenate. Il repertorio eseguito era rappresentato principalmente da opere 'napoletane' di musicisti quali Leonardo Leo, Hasse, Vinci, Sarro, Pergolesi, Porpora oltre che da opere di Caldara, Ignazio Conti, Porsile, Giacomelli. Riguardo a Domenico Sarro, in particolare, si può ricordare una esecuzione del *Siroe re di Persia* del 1735 (prima esecuzione Napoli, 1727).<sup>94</sup> Non deve quindi meravigliare il ricorso a

*giardino di Jaromeritz in Moravia | tutto illuminato. NEL FESTEGGIARSI IL GIORNO DI NOME | DELL'ECC.MA SUA CONSORTE LA SIGNORA | MARIA | ANTONIA | NATA CONTESSA | DI CAUNITZ E RITTBERG &C. | Da' suoi Virtuosi alli 13 giugno 1738. | La Poesia è del Sig. N.N. | La musica è del Sig. Domenico Sarri, Vienna, appresso Gio. Pietro van Ghelen Stampator di Corte Imperiale. Ho potuto avere copia del libretto, conservato presso lo Stadarchiv di Baden bei Wien, grazie alla generosità del compianto Leopold Kantner.*

<sup>92</sup> Per alcuni dati biografici cfr. la voce «Questenberg, Johann Adam», in CONSTANT VON WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien, Druch und Verlag der K.K. Hof- und Staatsdruckerei, 1872, pp. 147-148; CHRISTOFF WOLF, *Johann Sebastian Bach. The Learned Musician*, New York, Norton, 2000, trad. it. *Johann Sebastian Bach. La scienza della musica*, Milano, Bompiani, 2003, p. 501.

<sup>93</sup> A questo proposito cfr., oltre alla già citata monografia di Wolf, anche ALOIS PLICHTA, *Johann Sebastian Bach und Adam Graf von Questenberg*, «Bach-Jahrbuch», LXVII, 1981, pp. 23-30.

<sup>94</sup> Sui rapporti fra Jaromeritz e Napoli cfr. quanto afferma Daniel Brandenburg: «Wie eng die Beziehungen von Jaromeritz zu Neapel als musikalisch richtungsweisendes Zentrum 1730 schon waren, läßt sich gegenwärtig nicht genau feststellen. Wenige Jahre später ist die Verbindung zumindest so weit gediehen, daß Domenico Sarris Oper *Siroe* (UA 1727 in Neapel) acht Jahre nach ihrer Premiere auch auf Jaromeritz erklingt»: DANIEL BRANDENBURG, *Zum Intermezzo in Böhmen: ein Beispiel von František Václav Míča*, in *Die Oper in Böhmen, Mähren und Sudetenschlesien*, 4. Sudetendeutsches Musiksymposium (17./18. Mai 1996, Regensburg), Bericht, Regensburg,

Sarro per *Il giudizio di Paride* commissionato in occasione dell'onomastico della moglie; tuttavia dobbiamo ipotizzare che il contatto del conte con Sarro e con l'anonimo autore del testo sia avvenuto attraverso un suo emissario a Napoli dato che il contenuto della «Licenza» appare quantomai generico e di maniera, tanto da escludere un rapporto diretto tra autori e committente.

Dunque questa è l'unica serenata di Sarro, su circa una ventina esaminate, che sembra esplicitamente eseguita in un 'teatro' all'aperto («sul Teatro verde del giardino di Jaromeriz in Moravia tutto illuminato»), a fronte di tutto un repertorio di composizioni che quasi certamente, e in alcuni casi senza ombra di dubbio, si sono svolte in interni di vario tipo ma principalmente in teatri approntati appositamente per l'occasione in case private o in palazzi nobiliari. Cosa ne è stato quindi della specificità della serenata che, in virtù del suo etimo, dovrebbe essere connotata da esecuzioni serali sotto un cielo stellato?

Tornando ora all'interrogativo che mi sono posta all'inizio di questo lavoro, se cioè fosse utile un approccio monografico per un repertorio le cui caratteristiche 'globalizzanti' dovrebbero di fatto negare una specificità stilistico-contenutistica relativa a un singolo musicista, si può affermare che gli esiti del lavoro hanno dimostrato che tale prospettiva monografica può avere una sua ragione d'essere, ma se ne devono superare i limiti e quindi si deve andare oltre la sua stessa natura. Dalla ricerca infatti sono emerse una notevole quantità di problemi e una casistica estremamente ampia: dalla varietà nella tipologia delle fonti – che spesso si presentano in contrasto fra loro – alla pluralità nell'uso dei termini con cui questo repertorio viene denominato, alla molteplicità di occasioni cui corrisponde un'altrettanta varietà nei modi di esecuzione. Il fatto di aver individuato all'interno della produzione di serenate (e composizioni celebrative in genere) di Domenico Sarro una tale molteplicità di problemi non soltanto ci dà risposte su Sarro stesso, ma ci porta anche ad attribuire a questo segmento di repertorio un valore para-

Druckerei Marquardt, 1996 («Veröffentlichungen des Sudetendeutschen Musikinstituts», 4), pp. 23-27; sul repertorio a Jaroměřitz cfr. JANA DVORÁCOVÁ, *Opernproduktionen in Jaroměřitz (Jaromerice nad Rokytnou) in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in *ivi*, pp. 201-204, in particolare p. 202: «Im Repertoire der Jaromeritzer Bühne befanden sich fast ausschließlich Werke neapolitanischen Typus, besonders diejenigen, die Questenberg persönlich aus Wien kannte [...]».

digmatico: esso diventa quindi una sorta di *specimen* attraverso il quale è possibile ricavare un'idea più ampia su questo genere superando l'angusta, e talvolta poco significativa, prospettiva monografica.

Fra i tanti problemi posti non mi sono voluta soffermare, come ho già detto, intorno a quelli legati alle diverse definizioni con cui questo repertorio viene definito, problemi, che, tra l'altro, sono ampiamente dibattuti in diversi saggi presenti in questo stesso volume. Tuttavia, vorrei aggiungere alle tante, e non sempre concordanti, definizioni di 'serenata' – fra le quali quelle di Crescimbeni, Brossard, Quadrio, Algarotti ecc. – una definizione che, pur essendo piuttosto precoce, di fatto anticipa quella omologazione della serenata a composizioni anche di altro tipo, quasi negando, in linea generale, una sua specificità: si tratta della *Poetica toscana all'uso* di Giuseppe Gaetano Salvadori del 1691:

Suole [la serenata] farsi a più cioè a due, tre, quattro, cinque e quanto piace al poeta. La mia serenata sopra addotta è a cinque interlocutori, cioè Sdegno, Amore, Speranza, Sonno, Amante. Allora è più che una serenata ordinaria. Ma anche le cantate sogliono farsi in dialogi et esser lunghe, Donde conoscendo potersi collocare tra le cantate, le lasceremo». <sup>95</sup>

<sup>95</sup> GIUSEPPE GAETANO SALVADORI, *Poetica Toscana all'uso*, Napoli, Gramignani, 1691, cap. 9: «della serenata».

## APPENDICE I

Le composizioni celebrative di Domenico Sarro

### **1704**

*L'Oreto festivo*, cantata a 3

Testo: Pietro Riccio

Luogo: Palermo, Palazzo del principe di Villafranca

Occasione: per il parto di Giovanna Alliata e Bonanno, principessa di Villafranca

Fonti: Libretto in I-PLcom e *Ceremoniale*

Bibliografia: Pagano.

### **1708, 8 settembre**

Serenata a tre voci (Amore, Eco, Narciso)

Luogo: Napoli, Palazzo del duca d'Alvito

Occasione: per «l'acquisto della Sardegna»

Testo: Nicola Giuvo

Fonti: GdN, 11 settembre 1708

Bibliografia: Prota Giurleo, *Sarro*; Griffin, *The Late Baroque Serenata*; Costantini - Magaudda, *Aurora Sanseverino*.

### **1709, maggio**

Serenata a tre voci (Giunone, Imeneo, la Notte)

Luogo: Napoli, casa del Reggente D. Gennaro d'Andrea

Occasione: nozze di Don Diego d'Andrea con Lucrezia Mormile dei duchi di Campochiaro

Fonti: GdN, 14 Maggio 1709

Bibliografia: Prota Giurleo, *Sarro*; Strohm; Griffin, *The Late Baroque Serenata*. Magaudda - Costantini, *La Serenata*.

Osservazioni: l'attribuzione a Sarro non sembra attendibile in quanto esiste un libretto di questa serenata (in I-Vgc) con l'attribuzione della musica a Giuseppe de Bottis.

### **1716, 21 gennaio**

Cantata a 3 voci

Luogo: Napoli, Palazzo del principe di Montaguto

Occasione: per le nozze di Gregorio Pinto principe di Montaguto con Cristina Malaspina

Testo: Giovanni Jacopo Alborghetti

Fonti: GdN, 28 gennaio 1716

Bibliografia: Prota Giurleo, *Sarro*; Strohm.

**1716, maggio**

*Il gran giorno d'Arcadia*, serenata a 4 voci

Luogo: Napoli, Palazzo reale?

Occasione: nascita di Leopoldo d'Austria

Testo: Nicola Giuvo?

Fonti: partiture in GB-Lcm; Lbl

Bibliografia: Prota Giurleo, *Teatro*; Strohm; Griffin, *The Late Baroque Serenata*.

**1718**

Serenata a 4 voci

Luogo: Napoli, Palazzo reale

Occasione: onomastico della viceregina Barbara di Daun

Fonti: Libretto in I-Lg.

**1719, maggio**

*La gara della virtù e della bellezza*

Luogo: Napoli

Occasione: matrimonio Scipione Spinelli duca di Seminara ed Emanuela d'Evil

Fonti: mancano

Bibliografia: Prota Giurleo, *Sarro*; Strohm; Griffin, *The Late Baroque Serenata*.

**1720, 1 settembre**

*Scherzo festivo fra le ninfe di Partenope*, serenata

Luogo: Napoli, Palazzo reale, gran sala dei viceré

Occasione: compleanno dell'imperatrice d'Austria

Testo: Domenico Gentile

Fonti: Libretto in I-Nn; GdN, 3 settembre 1720; *Distinta relazione*, pp. [2]-[4]; DO n. 492 del 7 settembre 1720

Bibliografia: Prota Giurleo, *Sarro*; Strohm; Mancini; Griffin, *The late Baroque Serenata*; Gianturco.

**1720**

Serenata *Amore, Narciso, Eco*

Luogo: Pesaro

Fonti: Libretto in I-PESo.

### **1721, 27 gennaio**

Serenata a sei voci [*Andromeda*]

Luogo: Napoli, Palazzo del principe della Rocca

Occasione: nozze di Giovanni Battista Filomarino principe della Rocca e Vittoria Caracciolo

Testo: Giuseppe Di Rosa

Fonti: Libretto in I-Mb; GdN, 28 gennaio 1721

Bibliografia: Strohm; Griffin, *Musical References*.

### **1721, 9 giugno**

*Endimione*, serenata a 4 voci

Luogo: Napoli, casa del duca della Cerenza

Occasione: matrimonio del principe di Belmonte (Antonio Pignatelli) con Francesca Pinelli

Testo: Metastasio

Fonti: Libretto in I-Nn; GdN, 17 giugno 1721

Bibliografia: Prota Giurleo, *Sarro*; Griffin, *Musical References*.

### **1722**

Serenata *Amore, Narciso, Eco*

Luogo: Pesaro

Fonti: Libretto in I-PESo.

### **1725, 4 febbraio**

*Il Florindo*, favola boschereccia

Occasione: matrimonio del duca di Canzano

Fonti: Libretto in I-Nc; GdN, 6 febbraio 1725.

Bibliografia: Griffin, *Musical References*.

### **1731**

*Lo spozalizio di Florindo e Dorinda*, serenata

Luogo: Messina

Occasione: nozze Domenico Alliaia principe di Villafranca e Vittoria di Giovanna e Pagano

Fonti: Libretto in I-Plcom

Osservazioni: si tratta della stessa serenata/favola boschereccia eseguita nel 1725.

### **1738, 13 giugno**

*Il giudizio di Paride*, serenata

Luogo: Teatro verde del giardino di Jaromeritz in Moravia

Occasione: Compleanno Maria Antonia Questenberg nata contessa di Caunitz

Fonti: libretto in A-b.

**1739, 20 dicembre**

*Le nozze di Teti e di Peleo*, festa teatrale

Luogo: Napoli, Palazzo Reale

Occasione: nozze a Madrid dell'infante Filippo, fratello di Carlo di Borbone, con Luisa Elisabetta di Francia

Testo: Nicola Giuvo

Fonti: libretto in I-Fm, Lg, PLcom; DO, 3495 del 30 dicembre 1739

Bibliografia: Prota Giurleo, *Sarro*; Strohm; Gialdroni-Ziino.

**1741, 18 settembre**

Serenata

Luogo: Napoli, Teatro di S. Carlo

Occasione: visita ambasciatore ottomano

Fonti: *Relazione*, p. [17]

Bibliografia: Croce; Prota Giurleo, *Sarro*; Strohm; Moli Frigola;

Gialdroni-Ziino.

**1742**

Serenata (non eseguita) in coll. con Leonardo Leo

Occasione: nascita principessa Maria Giuseppa

Bibliografia: Prota Giurleo, *Teatro*; Pastore; Gialdroni-Ziino.

**Composizioni non datate**

*La Contesa di Pallade e Venere*

Occasione: gravidanza Elisabetta Cristina imperatrice d'Austria

Fonte: partitura in D-Mb

Bibliografia: Strohm.

*Cantata prima 3 voci* (Daliso, Eurilla, Fileno)

Occasione: matrimonio del Marchese d'Arena

Fonte: partitura in I-Nc.

*Cantata seconda 3 voci* (Daliso, Eurilla, Fileno)

Fonte: partitura in I-Nc.

*Serenata 3 voci* (Niso, Egle, Eurilla)

Fonte: partitura in I-Nc

Osservazioni: riferimenti alla contessa di Daun (viceregina) a Carlo VI e alla moglie Elisabetta Cristina.

## APPENDICE 2

*La contesa di Pallade e Venere: il testo poetico*<sup>96</sup>

*A 2 voci*

### **Pallade**

Quanto è folle il tuo disegno  
Il mio regno  
Vinto mai da te sarà.  
Giusta legge è delle sfere  
Che a virtù ceda il piacer(e)

### **Venere**

Quanto è vano il tuo desio  
Il regno mio  
Vinto mai da te non fu.  
Giusta legge è delle sfere  
Che al piacer ceda virtù.

### **Giove**

Qual mai cagion novella  
Fra la più bella  
E la più saggia dea  
Risveglia in questo di la lite antica?

### **Pallade**

Il dica Citerea

### **Venere**

Pallade il dica

### **Giove**

Son pur fra voi diverse  
Le cure e gli imperi  
La diva de' piaceri  
col suo spir(i)to fecondo  
Sempre di nuove forme adorni il mondo  
Pallade ad alti segni  
Per sublime sentier scorga gl'ingegni.

Fa troppo grave oltraggio  
Alle leggi del fato e di natura  
Chi confonde all'altrui la propria cura.

Non vien giammai l'aurora  
Dal lucido Oriente  
Se con le stelle ancora  
Dura il notturno orror.

Né mai l'ombroso vel[o]  
Spiega la notte in cielo  
Se pria dal sol cadente  
Non manca lo splendor.

### **Pallade**

Perché dunque degg'io  
Soffrir che i regni miei  
Venga importuna a disturbar costei?

### **Venere**

Perché dunque è concesso  
Che negli umani petti  
Costei si opponga agl'amorosi affetti?

### **Pallade**

Io m'affatico a richiamar d'onore  
Per l'angusto sentier le tarde menti.  
Belli dipingo altrui  
I perigli di Marte  
E della dotta corte  
Le vigilie e i sudori  
E quando spero  
Raccorre al fin di tanta cura il frutto,  
Con dilette fugaci,

<sup>96</sup> Partitura in D-Mb.

Con speranze fallaci  
Ecco la dea nemica  
Il più bello a turbar di mia fatica.  
Se così gravi offese io non sopporto  
Chi potrà dir che mi querelo a torto.

Se d'un tenero arboscello  
Il pastor la cura prende  
Del ruscello in su la riva  
Lo coltiva e lo difende  
E da gielo e dall'ardor. DC  
Svelto poi dalla campagna  
Se lo vede in man nemica  
A ragione alor si lagna  
Della vana sua fatica  
Dell'inutile sudor. DC

#### **Venere**

Per me di lieti aspetti  
Il mondo si riveste.  
Io le cure moleste  
Vengo a sgombrar da' travagliati  
[petti.

Io dell'umana vita  
A i misteri mortali  
Il penoso camin rendo felice.  
Ma nel più bel dell'opra  
L'importuna rivale ecco si avanza  
Con fallace sembianza  
Di gloria e di virtù copre i martiri  
D'infecondi desiri  
D'ambiziose voglie  
Di sognate grandezze  
E vani onori pasce  
E lusinga i sconsigliati cori.  
Né sol mie leggi offende  
Ma superba m'insulta e mi riprende  
E pur a suo dispetto  
Non può trovar costei  
Chi non senta il poter de' strali miei.

Quel zefiro lascivo  
Che tra le frondi spira

Per me d'amor sospira  
Per me conosce amor.  
Quel limpidetto rivo  
Pur la mia fiamma intende  
Né col suo giel difende  
Il muto abitator.

#### **Giove**

Lo so. Grandi d'entrambe i vanti sono.  
Ma se di voi ciascuna  
Vuol dall'altra divisi i preggi suoi  
Il preggio allor si fa difetto in voi.  
Più del giusto severa  
Senza la dea d'amor Pallade sei.  
E tu senza di lei,  
Bella dea del piacer, molle saresti  
L'una all'altra s'innesti e l'alme adorni  
Di più felice speme  
La virtude e il piacer congiunti insieme.

Più leggere sen vanno le sfere  
Dalla spoglia che tarde le rende  
Le bell'alme su l'ali d'amor.

Più di gloria la brama si accende  
In chi vede già resa al suo piede  
Men penosa la strada d'onor.

#### **Venere**

No non sia con tua pace  
Unirmi a lei gran genitor non voglio  
Il suo fastoso orgoglio  
Oserebbe usurpar con mio rossore  
Tutta la gloria del comun sudore.

#### **Pallade**

Non no, sola esser degg'io all'opre  
[eccelse

Venere meco unita  
Sarebbe d'impaccio e non d'aita.

#### **Giove**

Dunque del mondo a danno  
Così fra lor discordi

Pallade e Citerea sempre saranno?

**Venere**

E qual uopo ho di lei?  
Non son io quella  
Che tramando ne figli  
A i secoli fugaci  
I nomi e le virtù de grandi eroi?  
Forse quella io non sono  
Che su le falde dell'Idea pendice  
Divenni genitrice  
Del fondator del più temuto impero?  
Io sul Tebro guerriero  
Del soggiogato mondo i voti accolsi.  
Io le penne disciolsi  
Dell'aquile latine  
E le guidai all'ombra amica  
Dell'austriaco alloro  
Dall'italico lido  
colà sull'Istro a fabbricarsi il nido

**Pallade**

Son mie glorie i tuoi fasti;  
Anno [sic] gl'imperi  
Dalla virtù che di mia mente è figlia  
Non dagli affetti tuoi vita e sostegno.  
Scorta da me su l'armonioso legno  
Del gran cantor la mano  
Si fe' maestra alle tebane mura.  
Da me la nebbia impura  
A dileguare alle selvagge menti  
Coll'armonia celeste apprese Orfeo  
Per le balze dell'Emo e del Pangeo  
Io de' Cesari tuoi  
Per cui tanto superba oggi ten vai  
Fra i trionfi e le palme il pie' guidai  
E quel gran Carlo istesso  
Della progenie tua gloria maggiore  
Di tanta luce or non andrebbe adorno  
Se non fosse il suo petto il mio soggiorno.  
Per me fra l'armi e l'ire  
Portò sicuro il pie'

E circondò per me  
D'allori il crine.

E il suo guerriero ardire  
Per me non resterà  
D'una fugace età  
Dentro il confine. DC

**Venere**

Faccia pure il tuo fasto  
Pompa di nuovi pregi, io nol contrasto.  
Ma un solo de' miei canti  
Basta per superarti incontro a tanti.  
M'ascolta e lo vedrai.  
Pall. Di Pallade minor sempre sarai.  
Ven. Chi fu che rese  
L'Augusto sen d'Elisa,  
A cui cedo in bellezza, oggi fecondo?  
Chi del timido mondo  
Rassicurò la fuggitiva speme?  
Se più l'Istro non geme  
Opra di me che del gran Carlo attesi  
Ed eternar nella felice prole  
le glorie, le virtù uniche e sole.  
Ma se l'orbe attende  
Da te, diva infeconda, il germe altero,  
Dal flutto Ibero a i regni dell'aurora  
La prole invan s'aspetterebbe ancora

Perché taci e non rispondi  
Ti confondi e vinta sei,  
Lo palesa il tuo rossor.  
Già più grande infra gli dei  
Io mi resi in sì bel giorno.  
Lieto scherzi a me d'intorno  
Con le grazie il dio d'amor. DC

**Giove**

Pallade, a sì grand'opra  
Non giunse il tuo poter: renditi ormai.

**Pallade**

Non son vinta però.

**Giove**

Che far potrai?

**Pallade**

Che far potrò? Del fortunato germe  
Fin dalle fasce io prenderò la cura;  
Io l'alma eletta e pura  
Per le grand'orme della gloria avita  
Farò che nasca alla seconda vita.  
La renderò di tanti pregi altera  
Ad onta di costei  
Che la beltà non sarà preggio in lei.

**Giove**

Se così grande oggetto  
Han le vostre contese, entrar desio  
Della gara felice a parte anch'io.  
Per te madre d'amor la pianta Augusta  
Sempre di germi onusta  
Copra l'Istro guerrier d'ombra novella.  
Tu rendi, o saggia dea, prole sì bella  
Degli avi imitatrice,  
e desta a celebrarla i sacri ingegni,  
Mentr'io per lei dall'uno all'altro Polo  
Farò di mille regni un regno solo,  
Tal che il volo dall'Aquila latina  
Non abbia fuor che il cielo altro confine  
Per me fra l'armi e l'ire.<sup>97</sup>

**Venere**

Sì sì vegga felice  
L'augusta imperatrice  
Crescer(e) l'alto rampollo a pro del mondo,

Che in virtù, che in bellezza a lei somigli  
E del gran genitore  
Di senno e di valore esempio pigli.

**Pallade**

O come lieto l'universo intero  
Vedrà nel germe accolto  
Di Carlo il cor guerriero  
Le magnanime idee,  
L'eccelse imprese  
Onde chiaro si rese  
Dal Boristene argente ai lidi Eoi

**Giove**

Tacete i vanti suoi,  
Sdegna l'anima grande  
Ch'altri ne parli et ascoltar non gode  
Ne pure il suon della verace lode.  
Dal Garamante adusto  
Fin colà dove Borea i flutti  
[agghiaccia  
Il mondo adorato l'ammiri e taccia.

*À tre*

Sia lieto e contento,  
Gioisca ogni core,  
Né torni il timore,  
Né venga il tormento  
Più l'alme a turbar.  
L'aspetto severo  
Depongan le stelle,  
[E] Senza procelle  
Sia l'onda del mar.

<sup>97</sup> Oppure: «Altro confin(e) per me fra l'armi e l'ire».

## Segle dei riferimenti bibliografici

*Ceremoniale* = *Ceremoniale de' Signori Vicerè*, manoscritto, Archivio di Stato di Palermo.

Costantini - Magaudda *Aurora Sanseverino* = DANILO COSTANTINI - AUSILIA MAGAUDDA, *Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel regno di Napoli. Con notizie inedite sulla napoletana congregazione dei sette dolori*, in *Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII*, Atti del Convegno internazionale di studi (Polistena-San Giorgio Morgeto, 12-14 ottobre 1999), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2001, pp. 297-415.

Croce = BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891.

*Distinta relazione* = *Distinta relazione della gran machina ad uso di cuccagna fatta erigere nella Gran Piazza avanti il Real Palazzo di Napoli nel giorno de' 28. agosto 1720. siccome ancora dell'ornato nella gran Sala detta de' Vice-Rè e teatro in essa posto, il tutto d'ordine di Sua Eminenza il signor cardinale Wolfango-Annibale di Schrattembach, Vescovo d'Olmitz, Duca, Principe del S. R. I, Comprotettore di Germania, Conte della Reg. Cappella di Bohemia, Consigliere di Stato attuale di S. M. Ces. e Cattolica e suo Vice-Rè, Luogotenente e Capitan generale in questo Regno, in Nap., appresso Francesco Ricciardi, 1720.*

DO = *Diario ordinario*, Roma, Chracas.

GdN = «Gazzetta di Napoli».

Gialdroni - Ziino = TERESA M. GIALDRONI - AGOSTINO ZIINO, *La «Festa teatrale» nella tradizione musicale napoletana, 1734-1797*, in *Storia e civiltà in Campania. Il Settecento*, a cura di Giovanni Pugliese Carratelli, Napoli, Electa Napoli, 1994, pp. 419-468.

Gianturco = CAROLYN GIANTURCO, *The «Staging» of Genres Other than Opera in Baroque Italy*, in *Music in the Theater, Church, and Villa. Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver*, a cura di Susan Parisi, con la collaborazione di Ernest Harris e Calvin M. Bower, Pinewood Warren, Michigan, Harmonie Park Press, 2000, pp. 113-129.

Griffin, *The Late Baroque Serenata* = THOMAS E. GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata in Roma and Naples: A Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Ph. Diss., University of California, Los Angeles, 1983.

Griffin, *Musical References* = THOMAS E. GRIFFIN, *Musical references in the Gazzetta di Napoli 1681-1725*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1993 («Fallen Leaf Reference Books in Music», 17).

Magaudda - Costantini, *La serenata* = AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *La Serenata nel Regno di Napoli*, in *La Serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 16-17 maggio 2003), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2007, I, pp. 73-235.

Mancini = FRANCO MANCINI, *Feste ed Apparati civili e religiosi in Napoli dal*

*Viceregno alla capitale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1968.

Moli Frigola = MONTERRAT MOLI FRIGOLA, *Festeggiamenti reali al San Carlo (1737-1800)*, in *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.

Pagano = ROBERTO PAGANO, *Scarlatti Alessandro e Domenico: due vite in una*, Milano, Mondadori, 1985.

Pastore = GIUSEPPE PASTORE, *Don Lionardo. Vita e opere di Leonardo Leo*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994.

Prota Giurleo, Sarro = ULISSE PROTA GIURLEO, *Domenico Sarro*, Roma, Biblioteca d'Arte Editrice, 1959 (estratto dalla rivista «Archivi», XXVI, 1959/1).

Prota Giurleo, *Teatro* = ULISSE PROTA GIURLEO, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, 1952.

*Relazione = Relazione della venuta di Hagi Hussein Effendi inviato straordinario della Porta ottomana, e della pubblica udienza che ha avuto dal re nostro signore il giorno 18 settembre 1741*, Napoli, Francesco Ricciardi, 1741.

Strohm = REINHARD STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento*, Köln, Arno Verlag, 1976 («Analecta Musicologica», 16).

### **Sigle RISM**

- A-b Austria, Baden bei Wien, Stadtarchiv.
- D-Mb Germania, München, Bayerische Staatsbibliothek.
- GB-Lbl Gran Bretagna, Londra, British Library.
- GB-Lcm Gran Bretagna, Londra, Royal College of Music.
- I-Fm Italia, Firenze, Biblioteca Marucelliana.
- I-Lg Italia, Lucca, Biblioteca Statale.
- I-Mb Italia, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense.
- I-Nc Italia, Napoli, Biblioteca del Conservatorio di musica «S. Pietro a Maiella».
- I-Nn Italia, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II.
- I-Nsp Italia, Napoli, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria.
- I-PESo Italia, Pesaro, Biblioteca Oliveriana.
- I-PLcom Italia, Palermo, Biblioteca Comunale.
- I-Vgc Italia, Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

