

Teresa M. Gialdroni - Giancarlo Rostirolla

UNO SCONOSCIUTO MANOSCRITTO 'NAPOLETANO'
DI MUSICA VOCALE DEL SETTECENTO

In una biblioteca privata romana si conserva un manoscritto antologico della prima metà del XVIII secolo, segnato Ms Mus 33, acquistato una decina d'anni or sono sul mercato antiquario. La provenienza della settecentesca silloge non è accertabile con sicurezza; il libraio che la possedeva – attivo in proprio senza libreria o magazzino – e che l'ha ceduta all'attuale proprietario, al momento della vendita dichiarò che il pezzo faceva parte di una serie di manoscritti di eguale formato e contenuto, appartenuta alla famiglia Franchetti, forse addirittura quella del compositore Alberto Franchetti junior, l'autore di *Germania*. Le successioni ereditarie che, a detta del libraio, interessarono la biblioteca della citata famiglia, furono la conseguenza dello smembramento della collezione cui appartenne l'oggetto del nostro contributo. Questo è quanto si è riusciti a conoscere dal libraio, ma in ogni caso va tenuto conto che di solito gli antiquari mantengono un riserbo professionale sulla provenienza dei libri da loro messi in vendita e sono spesso portati a narrare storie fantasiose sempre tutte da verificare. Probabilmente non veridica è anche la testimonianza relativa al manoscritto in questione, come avremo modo di ipotizzare tra breve, a proposito della citata 'serie' di più volumi.

Il codice, contenente duetti, terzetti e cantate, è in quarto oblungo e misura 204x270 mm (al taglio) e 214x273 mm (alla legatura): più o meno il doppio, quindi, dei codici oblungi seicenteschi di analogo contenuto. Esso è legato in piena pergamena chiara e di ottima qualità, con sette nervature sul dorso ed ha i tagli finemente marmorizzati. Le carte sono pentagrammate con il rastro e ognuna esibisce otto pentagrammi. Lo specchio rigato misura 180x220 mm. Sulle cc. 2, 4, 5, 6, 11 etc. si intravede una filigrana raffigurante la metà del disegno (cosa dovuta al formato del codice, allestito tagliando a metà i quaderni o quinterni, proprio dove figurava la filigrana in-

tera): un giglio entro un doppio cerchio alla sommità del quale si trova una «V». Si tratta di una marca piuttosto comune nei manoscritti della prima metà del Settecento, e, in ogni caso, è elemento che non aggiunge alcun dato utile alla datazione del codice, rispetto a quanto lasciano chiaramente intuire la forma esterna di esso, la rastratura, l'inchiostro, la calligrafia e soprattutto il contenuto musicale.

Nessuna scritta figura sul dorso e sui piatti. Anche le carte non erano numerate (lo sono state per la presente occasione e sono 126, di cui solo tre bianche)¹ e non è stato mai redatto un indice del contenuto che, come è noto, spesso figura in apertura o in fondo a questa tipologia di manoscritti. Questi elementi, diciamo subito, indeboliscono notevolmente l'ipotesi che il manoscritto facesse parte di una serie di più volumi di identico formato e contenuto. Viene da chiedersi come mai non si sia pensato, al tempo, di indicare sul dorso perlomeno un numero d'ordine e a redigere all'inizio o alla fine di esso un indice: entrambi gli elementi avrebbero consentito una collocazione in una biblioteca musicale e soprattutto di rintracciare agevolmente i brani, piuttosto numerosi, in esso contenuti. Se poi si fosse addirittura trattato infatti di una serie di manoscritti sarebbe stato ancora più arduo per il possessore rintracciare agevolmente i brani da eseguire. A prescindere comunque da questi aspetti difficilmente verificabili, resta comunque evidente che il manoscritto, pur affidato a una copisteria professionale, non abbia poi ricevuto alcune rifiniture, come appunto le scritte sul dorso e l'indice, restando completamente anonimo nelle sue parti esterne.

Aspetto sobrio, quindi, rispetto ad analoghe sillogi dell'epoca: mancano lettere capitali e tanto meno lettere istoriate o vignette, cosa che farebbe escludere una destinazione aristocratica. Assai accurato il risultato dell'operazione del copista (unico), eseguita in una bella calligrafia sia per quel che riguarda le note sia nel testo, senza mai commettere un errore o eseguire cancellature di sorta.

Questo lo spoglio del manoscritto:²

¹ Sono le cc. 26v e 126.

² Schede dettagliate relative all'intero manoscritto e ai singoli brani in esso contenuti sono disponibili anche in *Clori. Archivio della cantata italiana* all'indirizzo www.cantataitaliana.it. Le schede corrispondono ai numeri 321 (scheda madre), 327, 502-504, 528-531, 533-534, 543-544, 551-552, 564-565, 1458 (schede di spoglio).

cc.1-12v	del Sig. Dom.co Sarro Mio caro bene per mio martire	Osservazioni duetto Rosmonda e Valdemaro in <i>Il Valdemaro</i> , di Domenico Sarro (Roma, Teatro delle Dame, 1726), II.2.
cc. 13-20	Io resto ma parte	Duetto. <i>Unicum</i>
cc. 20v-26	del Sig. Dom. Sarro Clori mio ben cor mio	Cantata. <i>Unicum</i>
cc. 26v-33	Porpora Non so come resisto	Cantata
cc. 33v-39v	Vinci Fille oh Dio da te lungi	Cantata. <i>Unicum</i>
cc. 40-45v	Vinci Mi costa tante lacrime	Cantata
cc. 46-51	Hasse Parto o caro e'l gran momento	Cantata. <i>Unicum</i>
cc. 51v-56v	Porpora D'amor la bella pace	Cantata
cc. 57-67v	Sarro Io ti lascio e forse Dio	Duetto con strumenti. <i>Unicum</i>
cc. 68-84	Terzetto del Sig. Leonardo Vinci Sento scherzar nel petto	Terzetto dall'opera <i>Medo</i> di Leonardo Vinci (Parma, 1728), III.16.
cc. 84v-90	Vinci Parto ma con qual core	Cantata
cc. 90v-97	Sarro Già con saggio consiglio	Cantata. <i>Unicum</i>
cc. 97v-104	Canuti O molesti pensieri	Cantata. <i>Unicum</i>
cc. 104v-112	Hasse Orgoglioso fiumicello	Cantata
cc.112v-119v	del Sig.Porpora Ecco l'inafausto lido	Cantata
cc.120-125v	Porpora La viola che languiva	Cantata

Come si può vedere il brano di apertura è un pezzo a due di Domenico Sarro che risulta essere un duetto fra Valdemaro e Rosmonda nella seconda scena del secondo atto del suo *Valdemaro*, opera rappresentata nel 1726 a Roma; in quell'occasione i due personaggi furono interpretati, rispettivamente, da Filippo Finazzi e Gaetano Berenstadt.³ Il brano è identico alla versione presente nella partitura conservata nella biblioteca del conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli (segnata Rari 7.2.13). In coda a questo duetto, incentrato sul tema del distacco, ce n'è un altro, l'unico privo di intestazione, che sembrerebbe collegato al precedente; ma un riscontro con la partitura e con il libretto del *Valdemaro* hanno fatto escludere questa ipotesi. Tuttavia non si può non rilevare che questo duetto sembra strettamente connesso, quasi una risposta, al duetto precedente:

³ Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994 [in seguito: SARTORI], V, p. 431.

Primo duetto cc. 1-12

Mio caro bene
Per mio martire
Io parto a sospirar.

Mio bel desio
Nel tuo partire
Io resto a sospirar.

Ah non sia questo almen
Del timido mio sen l'ultimo addio.

Dammi gli amplessi tuoi
E ti ricorda poi
Che tu nel tuo difendi il viver mio.

Secondo duetto cc.13-20

Io resto ma parte
Con forza gradita
Mio bene mia vita
Quest'alma con te.

Io parto ma resta
Con dolci catene
Unita mio bene
Quest'alma con te.

Non teme lo sdegno
Dal fato crudele
Se parti/resti fedele
Mia vita per me.
Non temo se parti/resti
Fedele mia vita per me.

Il codice contiene alle cc. 57-67 anche un altro duetto, che porta il nome di Domenico Sarro nell'intestazione, anch'esso incentrato sul tema del distacco:

Io ti lascio e forse oh Dio
De' miei giorni il punto estremo
Idol mio forse sarà.

Tu mi lasci e quest'addio
De' miei giorni il punto estremo
Idol mio forse sarà.

E chi sa
Se mai più ti rivedrò.
Se morirò tu vivi almeno
Nel tuo seno anch'io vivrò.

Se morrai dolce ben mio
Teco anch'io morir saprò.

Idol mio
Teco anch'io morir saprò.

Anche in questo caso, purtroppo, non è stato ancora possibile individuare l'opera di appartenenza.

Al *Medo* di Leonardo Vinci appartiene invece il terzetto «Sento scherzar nel petto» interpretato, nella rappresentazione realizzata nel 1728 a Parma, da Antonio Bernacchi, Vittoria Tesi e Carlo Broschi detto Farinelli (rispettivamente nelle parti di Medo, Medea e Giasone).⁴

Tutti gli altri brani sono cantate, principalmente di musicisti napoletani o gravitanti nell'area partenopea intorno alla fine degli anni Venti del Settecento: il dato più interessante è la presenza di diversi *unica*, in particolare due brani di Domenico Sarro, *Io ti lascio e forse Dio* e *Già con saggio consiglio*, totalmente sconosciute, uno di Leonardo Vinci, *Fille oh Dio da te lungi* e una di Hasse, *Parto o caro e' l gran momento*. Priva di concordanze è anche la cantata dell'unico musicista presente in questo manoscritto non riconducibile all'ambiente napoletano: Antonio Canuti.

Della cantata *Parto ma con qual core* di Leonardo Vinci esistono invece diverse fonti: quella conservata presso la Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino⁵ è particolarmente interessante in quanto porta nell'intestazione il titolo «La partenza della Faustina» e in coda l'indicazione posta dal copista «finis 1723». È chiaro il riferimento alla cantante Faustina Bordoni Hasse che soggiornò a Napoli dal 1721 al 1723 cantando in *Publio Cornelio Scipione* (nel 1722) e in diverse altre opere fra le quali *Bajazete* di Leonardo Leo e *Partenope* di Domenico Sarro. Il testo di questa cantata è tutto incentrato sul tema della partenza, con riferimenti ai luoghi amati che la protagonista deve lasciare e con un accenno alla possibilità di tornare entro tre anni.⁶

Parto, ma con qual core,
Dir non lo so, se non lo dice amore!
Lungi da queste piagge,

⁴ Cfr. SARTORI, IV, p. 118. Il terzetto si trova nel terzo atto, scena 16. Non abbiamo avuto modo di verificare le due partiture del *Medo* in B-Bc 2196 e in F-Pc D. 11899.

⁵ Segnata 6-B-20/8. Per tutte le concordanze di questo e degli altri brani contenuti nel manoscritto cfr. lo spoglio analitico in APPENDICE I.

⁶ Tutta la questione è discussa in GIULIA VENEZIANO, *Investigations into the Cantata in Naples During the First Half of the Eighteenth Century: The Cantatas by Leonardo Vinci Contained in a 'Neapolitan' Manuscript*, in *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, edited by Michael Talbot, Ashgate, pp. 203-226: 218-219.

Dove fan meraviglia agli occhi miei
E ninfe e semidei,
Il destino mi tragge in altre arene.
Partenza amara, e pur partire conviene
Né vedrò in altro cielo,
Sempre per me sì belle,
Scintillar tante stelle
Per me, ne meno allora bella vedrò
Così splender l'aurora.
Oh dio, queste son pene!
Partenza amara, e pur partir conviene.

Chi m'ascolta, chi mi vede,
Per mercede, si ricordi
Si ricordi almen di me.
Tutta fede, e tutt'amore,
Io non porto altrove il core,
Benché porti altrove il piè.

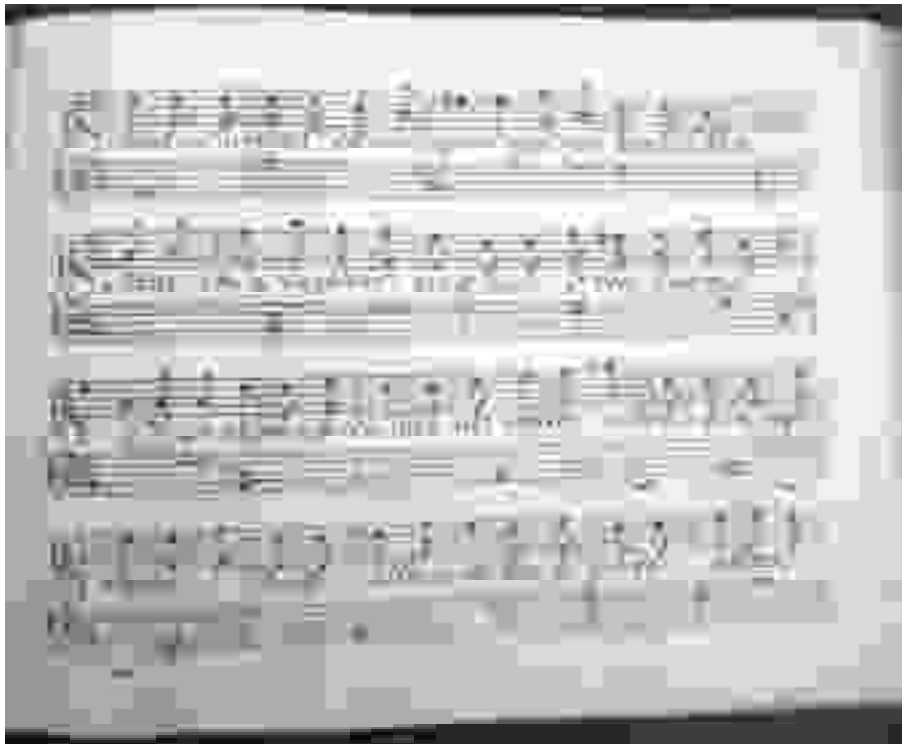
Ecco, mi parto, addio!
Ma, se non è vicino
L'ultimo dei miei giorni,
Far non potrà il destino
Che a respirar quest'aure io non ritorni,
E se prima che il sole
Tre volte indori al Sagittario i dardi
Ella a voi non si porta,
Allora dite **Rosmira è morta.**

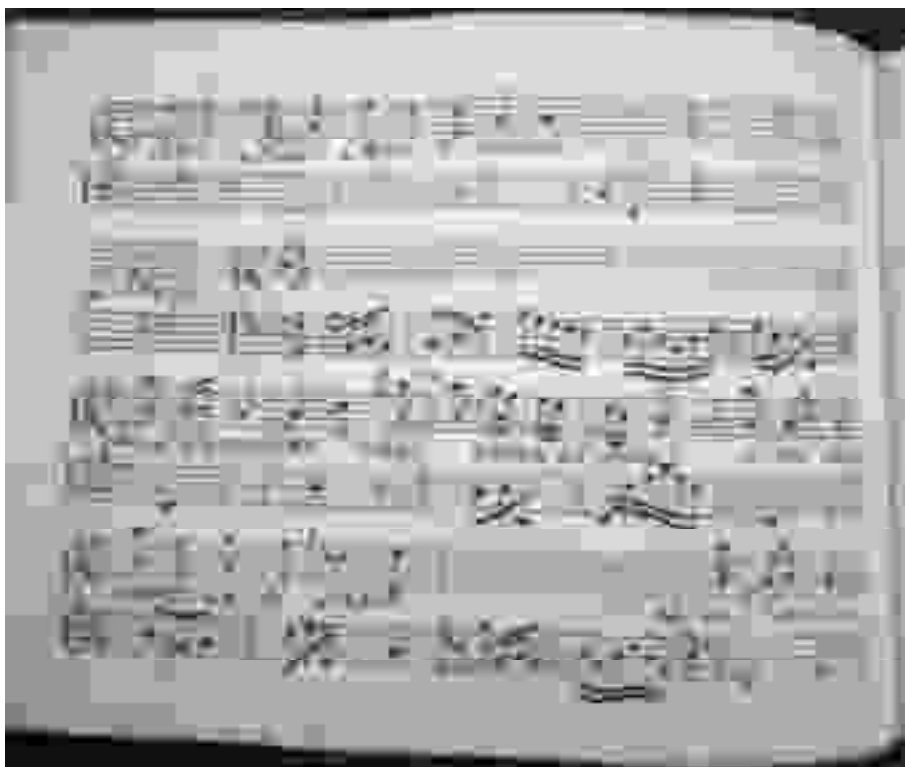
Qual ruscelletto,
Che torna al mare,
A voi tornare
Un di saprò.
Del mio ritorno
Il giorno aspetto;
Tornar prometto,
E tornerò!

Nella fonte di Montecassino, come si vede, è contenuto il verso «Allora dite che Rosmira è morta»: la protagonista-esecutrice si autocita con il nome del personaggio interpretato a Napoli nella *Partenope* di Sarro nel 1722.

In effetti Faustina lasciò Napoli nel 1723, diretta a Firenze dove avrebbe interpretato Placidia in *Flavio Anicio Olibrio* (proprio in questa città, tra l'altro, si trova un'altra fonte di questa stessa cantata). Nella nostra fonte, però, il nome Rosmira è sostituito dal nome Faustina (v. Fig. n.1) per rendere ancora più esplicito il riferimento alla celebre cantante.

Fig. n. 1 - LEONARDO VINCI, *Parto ma con qual core*, rec.: «Ecco mi parto addio». (Roma, Fondo Privato, Ms Mus 33, cc. 88-88v).





In effetti la presenza del nome del personaggio Rosmira collocherebbe la copia di Montecassino molto vicina al momento in cui Faustina interpretò Rosmira nella *Partenope* di Sarro, ragion per cui sarebbe stato facile individuare la cantante attraverso il nome del personaggio da lei interpretato nell'imminenza della sua partenza per Firenze: sembrerebbe essere dunque la copia più antica e "originale", e quella di Firenze, che porta anch'essa il nome "Rosmira" nello stesso punto, una diretta copia di questa.⁷ Riproducendo il brano in contesti diversi si è sentita invece la necessità di rendere più riconoscibile la destinataria in quanto non facilmente associabile al personaggio interpretato forse ormai qualche anno prima.

Il nostro manoscritto contiene anche ben quattro cantate di Nicola Por-

⁷ Non abbiamo potuto controllare la fonte conservata presso la Biblioteca Nazionale di Vienna, segnata SA.67.A.25. N.8.

pora: si tratta di *Non so come resisto*, *D'amor la bella pace*, *Ecco l'infausto lido*, *La viola che languiva*. Sono tutte cantate già note attraverso numerose altre fonti, come si può vedere dalla seguente Tabella 1:

Tabella 1

<i>Non so come resisto</i> , A, bc	D-B, 17798/8, A, bc I-Bc II/225 cc. 41-45, S, bc I-Nc Cantate 21, cc. 81-88, S, bc, S, bc GB-Lbl, Add. 29962, cc. 54-56b, S, bc GB-Lbl, Add. 14210, cc. 81a-88, S, bc GB-Lbl, Add. 14214, cc. 100-106, A, bc
<i>D'amor la bella pace</i> , A, bc	I-Bc II/225 cc. 49-52 v, per S, bc I-Bc II/225 cc. 127-129, per A, bc GB-Lbl 14222 cc. 56-61, per A, bc GB-Lbl 14227 cc. 85-90, per S, bc data: «1729» B-Bc 654, n. 2, per S, bc D-LEm, III.5.24, per S, bc Breitkopf, parte VI, 1765, p. 31
<i>Ecco l'infausto lido</i> , S, bc	I-Bc II/225 cc. 35-40, S, bc I-Bc DD/46 cc. 49 v-54 v, S, bc D-LEm, III.5.25, A, bc GB-Lbl Add. 14210 cc. 112-119a, S, bc, 2a aria 78 bb. GB-Lbl Add. 14222 cc. 48-55a, A, bc GB-Lbl Add. 14 157 cc. 10-15, S, bc I-Ac 310/2, S, bc I-Nc Cantate 23 cc. 53-58, S, bc I-Nc Cantate 44 cc. 93-100, S, bc B-Bc 654 n. 3, S, bc Breitkopf, parte VI, 1765, p. 31
<i>La viola che languiva</i> , A, bc	I-Bc II/225 cc. 58-61, S, bc D-LEm III.5.25, S, bc GB-Lbl Add. 14229 cc. 100-104a, S, bc GB-Lbl Add. 14222 cc. 77b-83a, A, bc I-Vnm Cl.It.IV cod. 1242, B, bc Breitkopf, parte VI, 1765, p. 31

Nel quadro generale della cantata da camera nella prima metà del Settecento, Porpora occupa un posto estremamente importante prima di tutto per un dato semplicemente numerico: il suo *corpus* di circa 132 cantate, che ricaviamo dal catalogo Sutton,⁸ rappresenta uno dei più cospicui della generazione post-scarlattiana, superiore anche a quello, pur significativo, di Hasse; in secondo luogo bisogna rilevare che alle cantate di Porpora è dedicata una delle rare raccolte settecentesche di cantate a stampa pubblicata dall'editore londinese Walsh nel 1735 (lo stesso editore pubblicò una raccolta di sei cantate di Hasse). La straordinaria fortuna della raccolta porporina rappresenta un caso decisamente singolare: si tratta di dodici cantate su testo di Metastasio che, secondo Sutton, il Poeta Cesareo avrebbe scritto e consegnato a Porpora molto prima della data di pubblicazione, ovvero verso l'inizio degli anni Venti.⁹ Esiste una quantità notevole di esemplari di questa edizione, ma ancor la cosa più significativa è l'esistenza di un numero incredibile di copie manoscritte da essa ricavate, distribuite in tutto il corso del Settecento e oltre, copie che in alcuni casi sono limitate alle prime sei cantate, in altri invece comprendono tutti i dodici brani.

Nessuna delle quattro cantate presenti nel nostro manoscritto si ritrova anche nella stampa londinese, tuttavia anch'esse hanno goduto di una discreta diffusione, in quanto sono tutte tramandate da numerose copie, come abbiamo visto dalla Tabella 1. Al di là del numero, quello che risulta interessante è che tutte le quattro cantate si trovano anche nel manoscritto II/225 del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, un codice contenente 33 cantate di Porpora, sia per soprano sia per alto, mentre tre di esse (esclusa quindi *Non so come resisto*) sono raccolte nel manoscritto Add. 14222 della British Library. Non si può escludere quindi la dipendenza di queste cantate da uno di questi due manoscritti. Sempre le stesse tre cantate sono inoltre presenti nel catalogo Breitkopf.¹⁰ Inoltre va nota-

⁸ EVERETT LAVERN SUTTON, *The Solo Vocal Works of Nicola Porpora: An Annotated Catalogue*, Ann Arbor, UMI, 1974, pp. 169-244.

⁹ *Ivi*, pp. 65-66.

¹⁰ Cfr. *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six Parts and Sixteen Supplement, 1762-1787*, Edited and with an Introduction and indexes by Barry S. Brook, New York, Dover Publications, 1966, pp. 31.

to che esse sono tutte note attraverso fonti sia per il registro di soprano sia per quello di alto *La viola che languiva* esiste anche una copia tardo settecentesca per basso.

Si tratta di cantate esemplari nella loro tipicità: la struttura è basata sulla duplicazione del binomio recitativo-aria, l'organico è per voce e basso continuo, l'argomento improntato al lamento arcadico. Potremmo dire dunque che questo gruppetto di quattro composizioni potrebbe essere assunto come "canone" del testo cantatistico settecentesco e non soltanto per il tema pastorale che viene declinato infinite volte fino alla nausea. *D'amor la bella pace*, ad esempio, presenta una tipica struttura testuale con il primo recitativo di tipo narrativo, in cui il protagonista assiste agli scambi di effusioni tra Fileno e Clori; la prima aria riporta in discorso diretto il dialogo – a dire il vero di una banalità sconcertante – fra i due amanti; nel secondo recitativo, brevissimo, l'io narrante porta l'attenzione su di sé e rileva la distanza fra l'amore appagato di Fileno verso la sua amata Clori e il proprio amore non ricambiato per la crudele Fillide. L'ultima aria corona il concetto con una consueta aria di paragone. La tipicità di questo testo si rileva dunque anche in una miscela di struttura narrativa (presente in apertura), di discorso diretto e di ripiegamento sulla vicenda personale dell'io narrante, il tutto costruito secondo una progressione perfettamente equilibrata:

D'amor la bella pace
In seno all'erbe e ai fiori
Godean Fileno e Clori.
Cheto all'ombra d'un faggio allor m'ascosi
E udii degl'innocenti
Giovani amanti i detti
Che così fean palesi i loro affetti.

Dicea Clori a Filen
Mio tesoro mio ben
Quanto caro mi sei
Quanto mi piaci.
E Filen rispondea
Clori mia ninfa e dea
Più dell'ostro e dell'or
Piacciono a questo cor
Del tuo labro gentil
Gl'ostri vivaci.

O Filen fortunato
Tra me soggiunsi allora
Se amante riamato
Godi quel ben che mai
Benché in amor fedele
Vuol che spero ne men Filli crudele.

Qual timidetta
Cerva che fugge
Dalla saetta
Del cacciatore
La mia diletta
Fillide amata
Fugge spietata
Dalle lusinghe
D'un dolce amor.
E pure al monte
Al piano al fonte
Per sempre amarla
La segue il cor.

Altra struttura "canonica" si presenta in *Ecco l'infrausto lido*:

Ecco l'infrausto lido
L'incolte arene e le deserte sponde
Ove ancor veggio impresse
Le bell'orme di lei
Ch'empio destin ritolse agli occhi miei.
Ahi ciel perché di nubi oscure e folte
Non ti copristi allor? Perché voi onde
Non vi cangiaste in torbida procella?
A ritenere la bella
Fugace ninfa? Oh Dio con chi ragiono
Ove son chi m'ascolta?
Hai ch'è il ben lontano
E in questa spiaggia io sol mi lagnò invano.

Chieggo al lido al mare ai venti
Con gli usati miei lamenti
Il mio ben dov'è che fa.
Ma non v'è chi mi risponde

Geme l'aura frangon l'onde
E solingo il lido sta.
O fortunate voi piagge romite
Cupe valli erti poggi ignude balze
Cui dal ciel dato è in sorte
Goder quel vago lume
Quel bel sembiante e quel gentil costume
Quanta invidia mi fate. Ah potess'io
Esser con voi cangiato in tronco o in sasso
Che sarei men dolente
Di senso privo all'idol mio presente.

Un lampo sol che scocchi
Amor da quei begli occhi
Basta a dar senso e vita
A un tronco a un sasso.
Col primo dolce sguardo
A viver tornerei
Sol per virtù di lei
E del mio fido amor.

In questo caso non si tratta di una narrazione, ma di un lamento in prima persona; il primo recitativo descrive un ambiente naturalistico che è stato teatro del passaggio e dell'abbandono da parte della donna amata dal protagonista, il quale si rivolta contro il luogo stesso che non l'ha trattenuta, sottolineando la sua condizione di solitudine. La natura si fa dunque personaggio destinatario dell'invettiva.

Diverso, ma altrettanto tipico, il contenuto di *La viola che languiva*: in questo caso non viene proposto uno dei tanti abusati paragoni, ma viene presentata una "situazione" naturalistica priva di qualsiasi collegamento alla condizione affettiva di un personaggio; forse il riferimento a situazione reale potrebbe essere stato volutamente collocato sottotraccia in linea con un'idea della cantata come portatrice di un concetto tanto più pregnante quanto più mascherato sotto le vesti di una descrizione naturalistica: l'immagine di una viola che prende vita grazie all'acqua portata da un generoso pastorello, con la parte finale ripiegata su una sorta di morale pessimistica, si può prestare alle più diverse letture. Anche il fatto che l'autore del testo, Silvio Stampiglia, ne abbia realizzata un'altra versione con un finale positivo induce a pensare alla possibilità di letture più pro-

fonde rispetto al puro *divertissement* pastorale¹¹:

S. Stampiglia, <i>La viola che languiva</i> , prima versione (intonata da Porpora)	S. Stampiglia, <i>La viola che languiva</i> , seconda versione
La viola che languiva Su la riva Pur alfin si rattivò. Perché venne un pastorello Prese l'acqua dal ruscello Ed in vita la tornò.	La viola che languiva Su la riva Pur alfin si rattivò. Perché venne un pastorello Prese l'acqua dal ruscello Ed in vita la tornò.
Già le sue frondi d'oro Spiega in mezzo all'erba. E tal beltà riserba Che reca invidia ad ogni fior del prato Ma con raggio infocato Allor che avvampa in sul meriggio il sole Dovrà delle viole La più vezzosa e bella A poco a poco abbandonarsi anch'ella. [...]	Già le sue frondi d'oro Spiega in mezzo all'erba. E tal beltà riserba Che reca invidia ad ogni fior del prato E vivo più dell'usato Fa di color vermiglio Tinger la rosa e impallidire il giglio. Il pastor che la vide Così vaga in aspetto Per se la colse e se la pose in petto. [...]

Anche l'aspetto musicale rappresenta una sorta di campionario della cantata nelle sue espressioni più tipiche fornendo anche un esempio della più concentrata articolazione in Aria-Recitativo-Aria proprio con *La viola che languiva*. Le arie sono tutte con da capo e costruite secondo un piano armonico che poco concede all'avventura.¹²

La silloge comprende anche un'altra cantata molto diffusa: si tratta di *Orgo* -

¹¹ La versione di Porpora corrisponde alla prima versione: cfr. TERESA M. GIALDRONI, «*Bella città della real sirena / Ch'ami teatro e scena*»: *Silvio Stampiglia e la cantata*, in *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2010, pp. 319-388: 345-346.

¹² Vedi in APPENDICE II l'edizione moderna della cantata. Sappiamo tuttavia che spesso la cantata poteva anche essere il luogo dell'ardita sperimentazione armonica, come numerose cantate scarlattiane e gaspariniane ci dimostrano.

glioso fiunicello di Hasse, su testo di Metastasio (nota anche con il titolo *L'In - ciampo*).¹³

Di essa, pure pubblicata dal Walsh¹⁴ si conoscono almeno sette copie manoscritte.¹⁵

Infine risulta singolare la presenza, in un contesto tutto napoletano, di un brano *O molesti pensieri*, di Antonio Canuti, un musicista lucchese – nato intorno al 1680 e morto nel 1739 –, la cui attività sembra del tutto circoscritta alla città di origine dove rivestì diverse cariche presso varie istituzioni.¹⁶ Di lui si conosce anche una raccolta di cantate a stampa pubblicata sempre a Lucca nel 1703, che però non comprende quella presente nel nostro manoscritto che risulta, come abbiamo già detto, un *unicum*.¹⁷ Tuttavia, nonostante questa connotazione tutta “lucchese” del Canuti, che rende singolare la sua presenza in una miscellanea orientata tutta su Napoli, c'è un elemento che potrebbe dare una indicazione per giustificarla: nella Sing-Akademie di Berlino è conservata una cantata dello stesso compositore all'interno di una miscellanea contenente cantate di musicisti di varia provenienza: i “napoletani” Astorga e Mancini, ma anche Veracini, Lotti, Caldara, Ariosti. Il brano di Canuti, *Per difender le piagge*, presenta sul frontespizio l'indicazione «poesia della Sig.ra Duchessa di Marigliano». Dovrebbe trattarsi di Isabella Mastrilli, nobildonna, poetessa e animatrice culturale che non operò al di fuori della provincia napoletana. Di lei si conosce anche la cantata, *Già credea inesperta* intonata da Domenico Sarro.¹⁸ Questo fatto potrebbe essere

¹³ Cfr. PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1965², II, pp. 715-716.

¹⁴ JOHANN ADOLF HASSE, *Six Italian Cantatas for voice Accompany'd with a harpsicord [sic] or violoncello [...]*, London, Walsh, s.d.

¹⁵ Cfr. SVEN H. HANSELL, *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse: (1699-1783)*, Detroit, Information Coordinators, 1968, p. 53. Oltre alle fonti segnalate da Hansell ne esiste sicuramente un'altra nella biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Maiella segnata Cantate 23, attribuita erroneamente a Domenico Sarro.

¹⁶ Cfr. CAROLYN GIANTURCO, s. v. «Canuti, Antonio» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 29 voll., London, Macmillan, 2001, V, pp. 74-75.

¹⁷ Su questa raccolta cfr. GIULIA GIOVANI, *La diffusione a stampa della cantata da camera in Italia (1620-1738)*, tesi di dottorato, Roma, Università di Roma-Tor Vergata, 2011, cap. VIII.

¹⁸ Su Isabella Mastrilli duchessa di Marigliano cfr. una breve nota e alcune indica-

un lieve segnale di un contatto di Canuti con l'ambiente napoletano, contatto altrimenti del tutto sconosciuto che renderebbe meno stravagante il suo inserimento in questa miscellanea a fianco di Sarro, Vinci e Hasse.

Il manoscritto in questione dunque comprende brani d'opera e cantate, alcune molto diffuse, dato che ne conosciamo diverse fonti, altre totalmente sconosciute, per cui questa fonte rappresenterebbe un *unicum*. Il comun denominatore sembra essere l'ambiente napoletano e una datazione che, grazie soprattutto ai brani d'opera identificati, può essere stabilita con una certa sicurezza intorno alla fine degli anni Venti. Resta da capire la destinazione e la proprietà originaria. Anche se il volume, come già detto, non è del tutto rifinito, tuttavia ci sono segni di un tentativo di realizzazione di una copia calligrafica: la legatura, la mano del copista che è unica e curata. Elementi che portano ad escludere che si possa trattare di copia d'uso sono, da una parte, la destinazione dei brani a diversi registri vocali (soprano e alto), che, oltretutto, si riferiscono a opere interpretate da cantanti diversi e, dall'altra, la mancanza assoluta di segni di usura di vario genere. Infine, il fatto che il gruppo porporino rappresenti una sorta di campionario della cantata nelle sue più tipiche modalità, fa pensare a un suo carattere di compilazione esemplare.

Potrebbe quindi trattarsi di una copia da collezione che non presenta però quei tipici caratteri materiali di rifinitura (capilettera ornati, indice, scritte dorate sul dorso) tipici delle copie da collezione probabilmente perché realizzata in fretta per obbedire a una precisa contingenza. A questo punto c'è un elemento che potrebbe aiutarci a capire meglio la destinazione: dei 16 brani, fra cantate e brani operistici, almeno sette sono incentrati sul tema della partenza. È noto che volumi di cantate rifiniti erano spesso dei *cadeaux* offerti per le più svariate occasioni. Perché non pensare quindi a un omaggio predisposto per la partenza di un particolare personaggio? Lo fanno pensare la tematica prevalente, la fattura curata ma non completata a causa di una partenza forse anticipata. Potrebbe essere un cantante che deve lasciare Napoli per impegni in altre città. E perché non pensare proprio alla Signora Faustina?

zioni bibliografiche in TERESA M. GIALDRONI, *Le cantate profane da camera di 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 Così, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, pp.153-211:163-164 e 194.

APPENDICE I

SPOGLIO ANALITICO DEL MANOSCRITTO I-Rrostirolla Ms Mus 33.¹⁹

1. [Duetto: «Mio caro bene per mio martire», S, A, 2vl, violetta, bc]
cc. 1-12 v

Del Sig.r Dom:[eni]co Sarro

Duetto: «Mio caro bene»

Concordanze: Partitura dell'intera opera in I-Nc Rari 7.2.13

Osservazioni: si tratta del duetto Valdemaro-Rosmonda in *Valdemaro* (II.2) di Domenico Sarro.

¹⁹ Sono state utilizzate le seguenti sigle:

Brunelli: PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1965²;

Gialdroni: TERESA M. GIALDRONI, *Leonardo Vinci operista autore di cantate*, in *Studi in onore di Giulio Cattin*, Roma, Torre d'Orfeo, 1990, pp. 307-329;

Gialdroni 2: TERESA M. GIALDRONI, «*Bella città della real sirena / Ch'ami teatro e scena*»: *Silvio Stampiglia e la cantata* cit.;

Hansell: SVEN HOSTRUP HANSELL, *Works for Solo Voice of Johann Adolph Hasse: (1699-1783)*, Detroit, Information Coordinators, 1968;

Maccavino: NICOLÒ MACCAVINO, *Una cantata di Händel di dubbia attribuzione presso il Fondo Altieri di Noto*, «Göttinger Händel-Beiträge», XI, 2006, pp. 63-94;

Maccavino I: NICOLÒ MACCAVINO, *Catalogo delle cantate del Fondo Pisani del Conservatorio "V. Bellini" di Palermo*, Palermo, Pezzino 1990.

Markstrom: KURT SVEN MARKSTROM, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, Hillsdale, New York., Pendragon Press, 2006;

Sutton: E. L. SUTTON, *The solo vocal works of Nicola Porpora: an annotated thematic catalogue* cit.;

2. [Duetto: «Io resto, ma parte con forza gradita», S, A, 2vl, violetta, bc]
 cc. 13-20
 [Adespoto]
 Duetto: «Io resto, ma parte»

3. [Cantata: *Clori mio ben, cor mio*, A, bc]
 cc. 20v-26
 Sarro
 Rec.: «Clori mio ben»

Aria: «Sì penerò crudel»

«Deh, pur pietà mi dite», Rec., C;
 «Augelletto prigioniero», Aria, Andante, 3/8.

Veneziano: GIULIA VENEZIANO, *Investigations into the Cantata in Naples During the First Half of the Eighteenth Century: The Cantatas by Leonardo Vinci Contained in a 'Neapolitan' Manuscript* cit.

4. [Cantata: *Non so come resisto*, A, bc]

cc. 27-33

Porpora

[Rec.,]: «Non so come resisto»

Musical score for Cantata 'Non so come resisto'. The score is in G major and common time. It features a vocal line (A) and a basso continuo line (B.c.). The lyrics are: Non so, non so co-me re-si-sto al mio tor-men-to.

[Aria]: «Non scopre mai l'aurora»

Musical score for Aria 'Non scopre mai l'aurora'. The score is in G major and common time. It features a vocal line (A) and a basso continuo line (B.c.). The tempo/mood is marked 'Affettuoso'. The lyrics are: Non sco-pre mai l'Au - ro - ra, il.

«Ah che à ragione», Rec., C;

«Il duol più fiero», Aria, 3/8.

Concordanze: v. *supra* Tabella 1.

5. [Cantata: *Fille oh Dio, da te lungi*, S, bc]

cc. 33v-39v

Vinci

[Rec.,]: «Fille oh Dio»

Musical score for Cantata 'Fille oh Dio, da te lungi'. The score is in F major and common time. It features a vocal line (S) and a basso continuo line (B.c.). The lyrics are: Fil-le oh Di-o da te lun-gi sen-to che il cor m'ac - co-ra.

[Aria]: «Mesto ne passo i giorni»

Musical score for Aria 'Mesto ne passo i giorni'. The score is in F major and 12/8 time. It features a vocal line (S) and a basso continuo line (B.c.). The tempo/mood is marked 'Adagio e Affettuoso'. The lyrics are: Me - sto ne pas-so, i gior-ni.

«Quanto ohime peno!», Rec., C;

«Benché lungi da me», Aria, Allegro, 3/8.

6. [Cantata: *Mi costa tante lacrime*, S, bc]

cc. 40-41v

Vinci

[Aria]: «Mi costa tante lacrime»

Largo

S
[B.c.]

Mi co-sta tan-te la-cri-me l'a-cqui-sto

«Tu il sai Fille», Rec., C;

«Se mi amassi con quel cor», Aria, 3/8.

Concordanze: A-Wn SA.67.A.25, n.8; I-Nc 34.5.23.

Bibliografia: Gialdroni, p. 320

7. [Cantata: *Parto o caro, e 'l gran momento*, A, bc]

cc. 46-51

Hasse

[Aria]: «Parto o caro»

Moderato

A
[B.c.]

Par-to o ca-ro e'l gran mo-men-to giun-ge-al

«Sia rossor, sia rispetto», Rec., C;

«Giammai tu non godrai», Aria, 3/8.

8. [Cantata: *D'amor la bella pace*, A, bc]

cc. 51v-56v

Porpora

[Rec.,]: «D'amor la pace pace»

A
[B.c.]

D'a-mor la bel-la pa-ce in se-no-al

[Aria]: «Dicea Clori a Filen»

Larghetto

A [Musical notation for voice part, starting with a rest and then singing 'Di-ce-a Clo-ri-a Fi-len']

[B.c.] [Musical notation for bassoon part]

«O Filen sfortunato», Rec., C;
 «Qual timidetta cerva», Allegro, C.

Concordanze: v. *supra* Tabella 1.
 Bibliografia: Sutton n. 24

9. [Duetto: «Io ti lascio, e forse oh Dio», S, A, 2 vl, violetta, bc]
 cc. 57-67
Del Sig.r Dom:[eni]co Sarro
 [Duetto]: «Io ti lascio»

Lento

vi I [Musical notation for violin part]

[B.c.] [Musical notation for bassoon part]

A [Musical notation for voice part, starting with a rest and then singing 'Io ti lascio e forse oh Dio de' miei']

[B.c.] [Musical notation for bassoon part]

10. [Terzetto: «Sento scherzar nel petto», S, A, T, 2vl, violetta, bc]
 cc. 67 v-84
Terzetto del Sig.r Leonardo Vinci
 [Terzetto]: «Sento scherzar nel petto»

vi I [Musical notation for violin part]

[B.c.] [Musical notation for bassoon part]

A [Musical notation for voice part, starting with a rest and then singing 'Sen-to scher-zar, sen-to scher-zar']

[B.c.] [Musical notation for bassoon part]

Osservazioni: terzetto di Medo, Medea, Giasone nell'opera *Il Medo* (III.16) di Leonardo Vinci;
Bibliografia Markstrom, p. 253.

11. [Cantata: *Parto, ma con qual core, S, bc*]

cc. 84 v-90

Vinci

[Rec.,]: «Parto, ma con qual core»

Musical score for the recitative. The vocal line (S) is in G minor, 4/4 time, with lyrics: "Par - to ma con qual co - re dir non lo so se". The basso continuo line (B.c.) provides a simple harmonic accompaniment.

[Aria]: «Chi m'ascolta»

Musical score for the aria. The tempo is marked "Adagio". The vocal line (S) begins with a rest and then has the lyrics: "Chi m'a-scol-ta chi mi ve-de per mer". The basso continuo line (B.c.) features a more active accompaniment.

«Ecco mi parto, addio», Rec., C;

«Qual ruscelletto», Aria, Allegro, 3/8.

Concordanze: B-Bc 692; I-Fc D 336; I-MC 126 E 18; I- Nc Cantate 19;

Bibliografia: Gialdroni, p. 321; Veneziano, pp. 218-220.

12. [Cantata: *Già con saggio consiglio, S, bc*]

cc. 90 v-97

Sarro

[Rec.,]: «Già con saggio consiglio»

Musical score for the recitative. The vocal line (S) is in G minor, 4/4 time, with lyrics: "Già con sag - gio con - si - glio a - vea pen - sa - to". The basso continuo line (B.c.) provides a simple harmonic accompaniment.

[Aria]: «Così appunto la cervetta»

Musical score for the aria. The tempo is marked "Andante". The vocal line (S) begins with a rest and then has the lyrics: "Co-sì ap - pun-to_ la cer - vet - ta". The basso continuo line (B.c.) features a more active accompaniment with some grace notes.

«A che tanti sospir», Rec., C;
«Costante seguirò», Aria, Andante, 3/8.

13. [Cantata: *O molesti pensieri*, S, bc]
cc. 97 v-104

Canuti

[Rec.]: «O molesti pensieri»

Musical score for the recitative 'O molesti pensieri'. It features a vocal line (S) and a basso continuo line (B.c.). The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are: O mo-le - sti pen - sie-ri non af-flig-ge-te. The basso continuo line is in a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, providing harmonic support with sustained notes and some movement.

[Aria]: «In preda del dolore»

Musical score for the aria 'In preda del dolore'. It features a vocal line (S) and a basso continuo line (B.c.). The tempo is marked 'Larghetto'. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are: In pre - da del do - lo - re. The basso continuo line is in a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a prominent triplet rhythm in the right hand.

«Tal sen vive quest'alma», Rec., C;
«Allor che sorge la vaga Aurora», Aria, A tempo giusto, 2/4.

14. [Cantata: *Orgoglioso fiumicello*, *L'inciampo*, S, bc]
cc. 104 v-112

Hasse

[Aria]: «Orgoglioso fiumicello»

Musical score for the aria 'Orgoglioso fiumicello'. It features a vocal line (S) and a basso continuo line (B.c.). The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The lyrics are: Or - go - glio-so - fiu - mi - cel - lo. The basso continuo line is in a bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

«Ma tu cresci frattanto», Rec., C;
«Ritornerai fra poco», Aria, 3/8.

Concordanze: B-Bc F.15.164; GB-Lbl Add. 31604; Add. 14229; Add. 14214;
GB-Lcm 688; I-Pl Arm 1° Pis.32; I-Nc Cantate 23 (attr. A Sarro); I-NT Fondo Al-
tieri Ms 36; pubbl. in Walsh.

Osservazioni e bibliografia: Testo di Metastasio; Brunelli, II, 715-716; Hansell,
p. 53; Maccavino, p. 86; Maccavino I, pp. 137 e 145-146.

15. [Cantata: *Ecco l'infausto lido*, S, bc]

cc. 112v-119v

Porpora

[Rec.,]: «Ecco l'infausto lido»

Musical score for Cantata 'Ecco l'infausto lido'. The score is for Soprano (S) and Bass Continuo (B.c.). The Soprano part is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are: Ec - co, ec - co l'in-fau - sto li - do, l'in-col-te,a-re - ne. The Bass Continuo part is in a bass clef with a common time signature (C).

[Aria]: «Chieggio al lido»

Musical score for Aria 'Chieggio al lido'. The score is for Soprano (S) and Bass Continuo (B.c.). The tempo is marked 'Tempo giusto'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Chieg - gio,al li - do al ma - re ai ven - ti. The Soprano part is in a treble clef and the Bass Continuo part is in a bass clef.

«O fortunate voi piagge», Rec., C;

«Un lampo sol che scocchi», Aria, Allegro, C.

Concordanze: v. *supra* Tabella 1.

Bibliografia: Sutton, pp. 191-192

16. [Cantata: *La viola che languiva*, A, bc]

cc. 120-125v

Porpora

[Aria]: «La viola che languiva»

Musical score for Aria 'La viola che languiva'. The score is for Soprano (S) and Bass Continuo (B.c.). The tempo is marked 'A tempo giusto'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are: La — vi - o - la che lan. The Soprano part is in a treble clef and the Bass Continuo part is in a bass clef.

«Già le sue frondi d'oro», Rec., C;

«Per quelle sponde», Aria, 2/4.

Concordanze: v. *supra* Tabella 1.

Osservazioni e bibliografia: testo di Silvio Stampiglia; Gialdroni 2, p. 345; Sutton, pp. 200-201.

APPENDICE II²⁰

NICOLA PORPORA, *La viola che languiva*,
Cantata per Alto e continuo
(esemplare I-Rrostriolla MS MUS 33, cc. 120-125 v)²¹

Testo

La viola che languiva
Su la riva
Pur alfin si ravvivò.
 Perché venne un pastorello
Prese l'acqua dal ruscello
Ed in vita la tornò.

Già le sue frondi d'oro
Spiega in mezzo all'erba.
E tal beltà riserba
Che reca invidia ad ogni fior del prato
Ma con raggio infocato
Allor che avvampa in sul meriggio il sole
Dovrà delle viole
La più vezzosa e bella
A poco a poco abbandonarsi anch'ella.

Per quelle sponde
Non so se allora
Il pastorello ripasserà.
 E se con l'onde
Non la ristora
A ravvisarsi non tornerà.

²⁰ Ringraziamo Nicolò Maccavino che ha curato l'edizione della cantata e per la realizzazione elettronica delle musiche delle APPENDICI.

²¹ Note all'edizione.

N. 1 - A e bc: nella fonte le figure musicali utilizzate nelle terzine sono biscrome.

N. 3 - A: nella fonte a b. 72 l'ultima nota è Do₄.

N. 1 - Aria

A tempo giusto

[Alto]

[B. c.]

7 La vi -

13 - o - la che lan - gui - va sul - la ri - va pu-re al -

19 fin si rav-vi - vò, si rav - - - - -

25 - - - - - vi - vò,

31 la vi - o - la che lan - gui - va

37 sul - la ri - va pu - re al - fin si rav - vi - vò, *tr*

43 *tr tr tr*

49 pu - re al - fin si rav - - - - -

55 - - - - - vi - vò.

61

67 [Fine] Per - ché ven - ne un pa - sto - rel - lo,

73
pre - se l'ac - que del ru - scel - lo ed in vi - ta

79
la tor - nò,

85
ed in vi - ta la

92
tor-nò.

Da capo [al Fine]

N. 2 - Recitativo

[Alto] *Già le sue fron - di d'o - ro spie - ga in mez - zo del - l'er - ba. E*

[B. c.]

³ *tal bel - tà ri - ser - ba che re - ca in - vi - dia ad o - gni fior del*

⁵ *pra - to ma con rag - gio in - fo - ca - to al - lor ch'av - vam - pa in*

⁷ *sul me - rig - gio il so - le do - vrà del - le vi - o - le la*

⁹ *più vez - zo - sa e bel - la a po - co, a po - co ab - ban - do - nar - si an - ch'el - la.*

N. 3 - Aria

[Alto]

[B. c.]

5

10

Per quel - le — spon - de non so se, al - lo - ra il

15

pa - sto - rel - lo ri - pas - se - rà, _____

20

25

— non so se, al - lo - ra, il pa - sto - rel - lo, il pa - sto - rel - lo ri - pas - se -

30
rà,

35
no, non

40
so - se - al - lo - ra per quel - le spon - de il pa - - - sto -

45
rel - - - - - lo ri -

50
pas - se - rà, per quel - le spon - de ri - pas - se -

55
rà,

60
ri - pas - se - rà, non so, non

65
so se il pa - sto - rel - lo, non so se quel - le spon - de al - lo - ra ri -

70
pas - se - rà,

75
ri -

80
pas - se - rà.

85
[Fine] E se col - l'on - de non

90
la ri - sto - - - - ra a rav - vi - var - - - -

95

100
- - - - - si non tor - ne - rà,

105
e se col -

110
l'on-de non la - ri - sto - ra a rav - vi - var - - - -

115

120

si non tor - ne - rà.

Da capo [al Fine]