

R I C E R C H E

S T O R I A

SOCIETÀ ITALIANA DEGLI STORICI
DELL'ECONOMIA

Il lavoro come fattore produttivo e come risorsa nella storia economica italiana

Atti del Convegno di studi
Roma, 24 novembre 2000

a cura di
SERGIO ZANINELLI e MARIO TACCOLINI

ROSSELLA DEL PRETE

Il musicista a Napoli nei secoli XVI-XVIII: storia di una professione

Le istituzioni musicali e le diverse categorie di musicisti

Nel corso dei secoli XV e XVI, in seguito al consolidamento di nuove strutture, caratteri e istituzioni, il ruolo del musicista acquisì maggiore autonomia definendo le sue funzioni e le sue prestazioni. La fine del secolo XV fu segnata dall'esplosione, presso le corti nobiliari, della moda delle cappelle musicali. Disponendo di notevoli organici musicali, esse giovavano allo splendore del principe e alla concentrazione e assolutezza del suo potere ed erano in continua competizione, per la professionalità dei musicisti, con quelle annesse a cattedrali, monasteri e ad altre istituzioni religiose. A Napoli, nonostante lo stato d'indigenza della popolazione, non mancava la domanda di rappresentazioni sceniche e musicali. La capitale era animata da dibattiti che si svolgevano in accademie, circoli e salotti; numerose erano, inoltre, le manifestazioni teatrali e una forte committenza civile e religiosa vi manteneva e vi attraeva artisti di grido.

Un impulso assai vivace allo svolgimento della vita musicale venne anche da un originale processo di musicalizzazione della nobiltà napoletana. Essa, dapprima praticò la musica dando vita alla figura del musicista nobile (Gesualdo ne fu l'esempio più eminente) e poi utilizzò la musica ad uso propagandistico e rappresentativo contribuendo, attraverso il mecenatismo di alcune famiglie nobiliari, al consolidamento professionale del compositore che, da *otium* intellettuale di letterati e religiosi anche d'alto rango, divenne lavoro retribuito presso le maggiori istituzioni ecclesiastiche e le cappelle delle corti.

Le principali istituzioni musicali di questo periodo furono le cappelle della Chiesa dell'Annunziata, del Duomo, del Tesoro di San Gennaro, dei musici di Palazzo, della Cappella Reale e dell'Oratorio dei Filippini, tramite il quale l'ambiente musicale napoletano, fino ad allora dominato da elementi spagnoli e fiamminghi, si aprì all'influenza della scuola polifonica romana¹. All'attività dei loro *maestri di cappella* va affiancata quella

¹ G. PANNAIN, *L'Oratorio dei Filippini e la Scuola musicale di Napoli*, Napoli 1935.

degli organisti, grazie alla quale Napoli è annoverata fra i centri più importanti per lo sviluppo della musica strumentale a tastiera². Spiccano tra loro musicisti sia stranieri sia locali, a testimonianza, anche in questo campo, di un fecondo sincretismo culturale.

Nel corso del secolo XVI, sempre più frequentemente, al complesso vocale si andava affiancando un complesso strumentale e per conseguenza il direttore della cappella venne ad assumere la direzione di entrambi i complessi in tutte le feste e in tutte le occasioni, religiose o profane e di corte. Cresceva, così, oltre all'impegno, anche il prestigio e la professionalità del maestro di cappella che era ormai la più elevata carica musicale. La trasformazione del complesso corale in complesso misto e poi strumentale, completatasi all'inizio del secolo XVII vide poi l'assunzione di maestri di cappella strumentisti anziché cantori: violinisti o esecutori di musica da tasto (maestro di cembalo o di organo)³. Il complesso strumentale di corte, prima di essere formato da musicisti stipendiati con mansioni servili oltreché musicali eventualmente integrati, alla bisogna, da musicisti assunti occasionalmente, fu composto da musicisti affatto occasionali, assunti o fra i musicisti al servizio della Municipalità oppure fra quella categoria di musicisti itineranti fra i quali gli italiani erano particolarmente apprezzati. Cantori fiamminghi e strumentisti italiani componevano un binomio di gran prestigio.

Nella Napoli della prima metà del '600, la Cappella Reale costituiva il centro vivace dell'atmosfera musicale cittadina ed era espressione fedele non soltanto del gusto prevalente a Corte ma delle nuove mode e dei rivolgimenti socio-politici.

A partire dal primo giugno 1647, numerosi musicisti furono assunti al servizio del viceré. Dalle retribuzioni riportate nella *Ruota dei Conti*, il registro nel quale erano registrati i musicisti assunti, si può avere un'idea della diversità di stipendio e dell'avanzamento di carriera negli anni (a volte permane per decenni la stessa paga)⁴. Tra il 1655 ed il 1656, il sovrano retribuiva trentatré musicisti (ed in aggiunta, ben distinti, un organaro ed un cembalaro). L'organista percepiva 39,16 ducati, il cembalaro 5,94 duca-

² S. DI GIACOMO, *I Maestri e i Musicisti del Tesoro di S. Gennaro*, «Napoli Nobilissima», n.s. 1 (1920); U. PROTA-GIURLEO, *G.M. Trabaci e gli organisti della Real Cappella di Palazzo di Napoli*, «L'Organo», 1 (1960), pp. 185-196; G. CECI, *Maestri organari a Napoli dal XV al XVIII secolo*, Ricciardi editore, Napoli 1931.

³ Per l'importanza e l'ubiquità (corte, chiesa, municipalità) della funzione svolta, l'organista continua a mantenere fino alla metà del sec. XVIII una posizione di particolare prestigio fra gli strumentisti, specialmente se al servizio di chiese importanti.

⁴ D. FABRIS, *Strumenti di corde, musicisti e congregazioni a Napoli alla metà del Seicento*, «Note d'Archivio», 1 (1983), pp. 63-110, p. 79.

ti, tutti gli altri tra gli 8 e i 12 ducati annui⁵. Rientrare nell'organico musicale della Cappella di Corte era un'aspirazione molto diffusa tra i musicisti della città. Le più importanti cariche cui poteva aspirare dalla metà del secolo XVII un maestro di musica napoletano erano molteplici e ben differenziate: maestro della Real Cappella del viceré, maestro della fedelissima Città di Napoli, maestro del Tesoro di S. Gennaro, maestro dei diversi Conservatori, maestro di Camera del viceré, maestro della musica e organista a titolo diverso nelle innumerevoli chiese con funzioni musicali. Molto raramente i vari incarichi potevano cumularsi.

Con l'evoluzione della musica strumentale e delle relative tecniche esecutive nacque, nel corso del secolo XVII, ed assunse crescente importanza in quello seguente, la figura del musicista virtuoso, spesso itinerante, e che, nell'ambito vocale – ed in quello operistico in particolar modo – aveva l'equivalente nelle diverse categorie di cantanti virtuosi tra cui primeggiarono per doti canore, prestazioni virtuosistiche ed anche per atteggiamenti divistici, le primedonne ed i castrati.

Le prime, appariscenti, ancora più che belle, ambiziose e intelligenti, erano pronte ad impadronirsi delle scene del teatro nascente con spirito battagliero e amorale, pur di raggiungere una vittoria che era l'unica possibile rivalsa sociale ed economica. I secondi, eccezionali virtuosi del canto per le loro particolarità timbriche vocali, furono oggetto di una straordinaria ammirazione fino ai primi dell'Ottocento. A Napoli il melodramma arrivò in ritardo rispetto a Firenze, Roma e Venezia, ma con una forza spettacolare che assunse il violento sapore della sopravvivenza per quelle energie endemiche che nessuna dominazione è riuscita mai a soffocare.

Un cantante d'opera, in realtà, non apparteneva a nessun ceto riconoscibile come tale: egli poteva essere corista di un coro ecclesiastico che cantava occasionalmente nelle stagioni d'opera dei dintorni; una giovane che faceva un debutto disastroso ed un paio di recite prima di sposarsi e sparire dalle scene; un vecchio cantante di successo che riemergeva dalla pensione per aiutare il lancio di una stagione in una piccola cittadina; un eunuco che, allevato in uno dei quattro conservatori musicali, aveva intrapreso la carriera teatrale. Molti cantanti suonavano anche strumenti: alcuni accompagnavano da soli il proprio canto (qualcuno si scriveva le musiche), altri alternavano il canto all'esecuzione strumentale⁶.

Prima ancora di definire la professione del musicista (se di professione

⁵ *Ibidem*. Le retribuzioni si pagavano con il gettito di un'imposta, l'arrendamento del tabacco, tramite il Banco di S. Eligio.

⁶ J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Il Mulino, Bologna 1993; ID., *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EdT, Torino 1985.

si può parlare per il periodo considerato) è necessario tracciare un quadro delle sue origini sociali. L'opera non è agevole, ma è indispensabile giacché il rango sociale è un fattore di notevole importanza nella determinazione di molti aspetti della vita musicale, come la scelta di un patrocinatore al quale il compositore dedica le proprie opere pubblicate. A Napoli si usavano due termini per riferirsi ai musicisti che non appartenevano alla nobiltà: sonatore e musico, due categorie che inquadravano musicisti di professione assai diversi tra di loro per cultura e stile di vita⁷.

I sonatori erano «musicisti pratici», semplici esecutori, strumentisti. Il termine musico, invece, indicava genericamente tanto il compositore, quanto l'esecutore. La differenza era nel rango sociale: i musicisti erano per lo più compositori non nobili appartenenti al popolo, mentre la categoria dei sonatori includeva galeotti, suonatori ambulanti o indipendenti, e anche suonatori salariati di tromba, piffero e tamburo, appartenenti alla plebe. Gran parte della musica eseguita dai sonatori serviva a fare segnali tra due galere o squadriglie, o a salutare personaggi importanti, o a celebrare l'Eucaristia, equivalendo spesso ad un assordante colpo di cannone o allo scoppio di petardi.

Al di sopra dei galeotti, la carica più prestigiosa, anche se non la più remunerativa, era quella di trombettiere vicereale. Essi avevano il compito di guidare le processioni del viceré e di pubblicare le prammatiche. La posizione più remunerativa era quella del trombettiere della Gran Corte della Vicaria⁸.

La situazione economica dei sonatori doveva essere assai critica se nel 1558 una prammatica proibiva loro e ad altri servitori del viceré e degli organi del governo di elemosinare e di chieder mance per le feste, pena la perdita dell'incarico e quattro frustate. Undici anni dopo trentadue di loro avvertirono l'esigenza di riunirsi in una corporazione, la Confraternita di Santa Maria degli Angeli che, includendo tanto i sonatori quanto i musicisti, cancellava il «disonore» attribuito alle prestazioni della categoria più bassa.

Nella seconda metà del '600 nacquero a Napoli almeno cinque congregazioni o confraternite di musicisti, nettamente divise per categorie. Una per musicisti fu fondata, nel 1649, a S. Giorgio Maggiore da Padre Domenico Cenatiempo (zio del famoso Celano). In seguito si associarono musicisti di corde, musicisti di fiato e cantori con costituzioni e regole autonome. Nel 1667 nacque l'associazione dei «Mastri Sonatori di Corde assentati sotto il

⁷ K. A. LARSON, *Condizione sociale dei musicisti del Cinque e del Seicento*, in L. BIANCONI - R. BOSSA (a cura di), *Musica e Cultura a Napoli dal XV al XIX sec.*, Leo Olschki Editore, Firenze 1983, pp. 61-77.

⁸ *Ibi*, p. 67.

titolo della Venerabile Cappella di S. Maria degli Angeli». Gli statuti furono perfezionati nel 1681, quando la distinzione dai musicisti di fiato venne ribadita con decisione. I membri della congregazione dei musicisti pagavano 2 carlini mensili di contributi; i sonatori di fiato, la metà. I musicisti della cappella del viceré – il gruppo più scelto – tennero congregazione nella chiesa di Santa Maria di Montesanto⁹.

Risale al 1653 il primo tentativo di riunirsi in congregazione degli «uomini dell'arte di far corde da leuto», per opporsi ai chiari sintomi di crisi del settore di quell'arte che andava deteriorandosi. Il liuto era certamente ancora importante e diffuso in città, anche se non rientrava ufficialmente nell'organico della Real Cappella. La congregazione dei maestri cordai elenca nello statuto venti punti (tra i quali colpisce in particolare la precisazione sul ruolo delle donne, allontanate senza mezzi termini «per essere detta arte di huomini, e non di donne») che ricalcano senza novità di rilievo lo schema abituale degli atti costitutivi consimili¹⁰.

La formazione

Se nel corso del secolo XVI un numero considerevole di musicisti napoletani apparteneva alla nobiltà, è sorprendente che, per il resto del secolo XVII, in un'epoca in cui oltretutto i nobili furono molto più numerosi, non si abbiano notizie di compositori nobili attivi nel regno.

La spiegazione va ricercata, piuttosto che in una dispersione di fonti, nell'affermazione dei quattro conservatori¹¹ e nel poderoso impulso dato al teatro d'opera, a partire dal 1650, dal viceré Ognatte. L'apprendistato musicale, offerto ai figli del popolo e della plebe, e la crescente produzione d'opere e drammi sacri con musica indussero, probabilmente, la nobiltà a considerare la musica un'attività servile da gustarsi solo passivamente.

L'orientamento verso l'istruzione musicale dei conservatori, la multi-

⁹ U. PROTA-GIURLEO, *Francesco Provenzale*, «Archivisti d'Italia e Rassegna internazionale degli archivi», s. II, 25 (1958), p. 72.

¹⁰ Dallo statuto si apprende che un mazzo di corde per chitarra comprendeva 60 corde (si trattava infatti di corde doppie) ed un mazzo di corde per violino ne comprendeva trenta. Il costo di una corda per viola era di mezzo grano, mentre quello di una corda per tromba marina, di un grano. (FABRIS, *Strumenti di corde*, p. 88).

¹¹ Essi sorsero tra il 1537 ed il 1589 e furono: il *S. Maria di Loreto*, il *Sant'Onofrio a Capuana*, la *Pietà dei Turchini* e i *Poveri di Gesù Cristo*. La bibliografia relativa all'argomento, pur se non esaustiva, è tuttavia, alquanto consistente. Per ragioni di spazio si rimanda a quella più aggiornata in R. DEL PRETE, *Un'azienda musicale ■ Napoli tra Cinque e Seicento: il Conservatorio della Pietà dei Turchini*, «Storia Economica», 2 (1999) n. 3, pp. 413-464.

plicazione delle sale e delle occasioni teatrali, la crescita del numero degli addetti alla produzione dello spettacolo e l'infittirsi dei loro viaggi fuori del regno per vendere i testi e l'immagine di quella che cominciava ad essere chiamata la scuola napoletana furono le componenti di una moda culturale in notevole crescendo nei primi decenni del secolo XVIII.

L'attività musicale nei conservatori fu svolta sin dal '500 a supporto di pratiche devozionali e di pompose manifestazioni liturgiche. Ma è dal secolo successivo che, con maestri esterni, con la selezione degli allievi e con un repertorio scelto, s'impose la scuola musicale nel suo duplice ruolo di agenzia educativa e d'industria musicale. Agli inizi del secolo XVIII i conservatori avevano in gran parte orientato la propria attività, in un primo tempo di tipo assistenziale e di avviamento al lavoro artigianale, verso una preparazione musicale. Questi istituti raccoglievano per lo più infanzia abbandonata o trascurata e rifornivano di musicisti o cantori le istituzioni ecclesiastiche e spesso anche i teatrini privati. Due fattori concorsero alla trasformazione dei quattro brefotrofi in Scuole di Musica: la necessità degli istituti di trovare fonti alternative di entrate per coprire le spese di gestione e di assistenza e la necessità di far fronte alla domanda, sempre crescente, di «servizi musicali» di tipo religioso e più ancora di tipo laico.

Furono creati nuovi settori produttivi e nuovi sbocchi professionali in un più ampio sistema musicale e teatrale che, prima a livello urbano, poi nazionale, allargherà il suo raggio d'azione ai paesi stranieri, stimolando, nel circuito europeo, la domanda dei servizi della Scuola Musicale Napoletana¹². Con il loro affermarsi, spuntarono figure professionali nuove, come maestri di musica, di lettere, di scienze o di nautica, copisti, cantanti e strumentisti, nonché scenografi, liutai, accordatori, personale di scena.

I conservatori ospitavano alunni e convittori. Il convittore entrava all'età di sette od otto anni e pagava una retta annuale che per tutto il '700 ammontò a 60 ducati per i «forestieri», a 40 ducati per i «regnicoli» e a 30 ducati per i napoletani, oltre all'«entrata» di 12 ducati. Di fatto, queste cifre erano suscettibili di variazioni in ribasso secondo le possibilità economiche, del «talento» del «figliolo» e delle presentazioni o «raccoman-

¹² Sulla Scuola Musicale Napoletana cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII*, Pierro, Napoli 1891 [rist. Berisio, 1968]; U. PROTA GIURLEO, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in *Il teatro di corte nel Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952; N. D'ARIENZO, *Le origini dell'opera comica*, «Rivista Musicale Italiana», 1895, 1897, 1899, 1900; M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Milano 1917; C. SARTORI, *Gli Scarlatti a Napoli. Nuovi contributi*, «Rivista Musicale Italiana», 1942; M.F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972; S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna 1783; AA.VV., *Storia della Musica*, EdT, Torino 1982, 10 voll.; G. PANNAIN, *Le origini della scuola musicale di Napoli*, Napoli 1914; F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, Morano, Napoli 1881-83, 4 voll., [rist. anastatica Forni, Bologna 1969].

dazioni» che lo accompagnavano. L'alunno, invece, aveva quasi sempre un'età più avanzata, intorno ai 18-20 anni; era già in grado di suonare o di cantare e pagava soltanto la sua «entrata», anch'essa pari a 12 ducati, oltre a essere sempre accompagnato da un «plegio» (garanzia offerta per lo più da artigiani o negozianti). L'alunno s'impegnava a servire il conservatorio in tutte le musiche, nelle assistenze a cerimonie religiose e nelle esequie per il numero d'anni concordato con i governatori, anche in questo caso per un periodo compreso tra i 5 e i 12 anni. L'impegno a servire il Conservatorio per un certo numero d'anni obbligava, inoltre, l'alunno a «produrre» per l'ente per l'intero arco di tempo stabilito nell'atto d'ammissione, anche se questi decideva di non far più parte della comunità del Conservatorio.

Nel Conservatorio di Loreto, come negli altri, un gran numero di «figlioli» era dedito all'arte della seta e imparava quella di *trenettaro*, di *filatoraro*, di *berrettaio*. Nel primo periodo di vita del Conservatorio i «figlioli» vennero, infatti, quasi esclusivamente preparati ai mestieri. I governatori dell'istituto stipulavano veri e propri contratti con i maestri artigiani presso i quali venivano sistemati gli orfanelli¹³.

Al di là del conclamato scopo di ospitare tutti i fanciulli mal guidati della città, il conservatorio attirò, nel Settecento, quando ormai si era affermato come eccellente Scuola di Musica, quasi esclusivamente giovani musicisti dell'*hinterland* napoletano, salvo una piccola percentuale di «regnicoli» in senso lato e gruppi di forestieri che provenivano da Roma, Pisa, Firenze, Milano, Genova, o anche dall'estero: Lione, Parigi, Malta, Mosca, Bavaria e Portogallo¹⁴. I «figlioli» più meritevoli ottenevano in genere la «piazza» di primo o secondo tenore, soprano, violinista, trombettiere, oboista o maestro di Cappella, cioè passavano alla condizione di «alumni a piazza franca», ossia senza pagamento di alcuna retta e in più assumendo il ruolo di «mastricelli», cioè maestri assistenti. Regolarmente svolte e controllate, le loro lezioni erano considerate assai «profittevoli per l'istruzione dei figlioli»¹⁵.

¹³ R. DEL PRETE, *La trasformazione di un istituto benefico-assistenziale in scuola di musica: una lettura dei libri contabili del conservatorio di S. Maria di Loreto in Napoli (1586-1703)*, in R. CAFIERO - M. MARINO (a cura di), *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, Atti del Convegno, Morcone 19-21 aprile 1990, Jason editrice, Reggio Calabria 1999, pp. 671-715.

¹⁴ Luigi De Rosa riporta la notizia dell'arrivo di un gruppo di giovani Portoghesi a Napoli nel 1760 venuti allo scopo di studiare musica (L. DE ROSA, *Navi, merci, nazionalità, itinerari in un porto dell'età industriale. Il porto di Napoli nel 1760*, in *Saggi e Ricerche sul Settecento*, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli 1968). Sui rapporti musicali col Portogallo si veda anche U. PROTA-GIURLEO, *Musicisti napoletani alla corte di Portogallo nel '700*, Napoli 1925.

¹⁵ *Regole a stampa del 1769*, Archivio del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli, Conservatorio della Pietà dei Turchini (da ora A.P.T.), p. IX.

I «figlioli», all'interno del conservatorio, potevano svolgere anche un'altra attività, anch'essa di una certa importanza: la «copia delle carte da musica». I copisti erano, in genere, coloro che non potevano pagare l'intera retta e offrivano un servizio alla Casa¹⁶, avviando, inconsapevolmente, una nuova attività economica: l'editoria musicale.

La Scuola mirò nel secolo XVII a formare soprattutto cantanti e, in quello successivo, strumentisti, in gran parte violinisti. In particolare, tra il 1745 ed il 1762, si è calcolato che, su novanta «figlioli» presenti, trenta studiarono per diventare cantanti (11 soprani, 10 contralti, 6 tenori, 3 bassi), otto per diventare Maestri di Cappella, trenta studiarono violino, tre violoncello, due contrabbasso, otto oboe, sei tromba, uno fagotto¹⁷.

La committenza

I primi impieghi, per così dire, professionali, dei figlioli educandi erano nei servizi musicali forniti a privati, congregazioni religiose e feste popolari. Per le feste popolari la domanda poteva rivolgersi ad uno o a più solisti o a un gruppo di strumentisti; i privati potevano richiedere «cori di angeli» in varie occasioni, ma in gran parte per cerimonie funebri; conventi, congregazioni o parrocchie si avvalevano della partecipazione dei «figlioli» a messe, processioni o solenni cerimonie liturgiche¹⁸.

Tra i committenti di musica appartenenti al popolo figurano mercanti, banchieri e ufficiali governativi. I nobili e i borghesi assumevano musicisti in qualità di musicisti di casa, di insegnanti di canto e di strumenti musicali, o come esecutori di musica in occasioni particolari, come gli «spas-si» di Posillipo che, nelle sere d'estate, favorivano l'ostentazione sfarzosa tra i nobili, che gareggiavano per esibire sull'acqua le flotte di barche più numerose e sontuose e, a bordo, le livree più ricche per i loro marinai e musicisti. Tutte le occasioni, sia a carattere religioso sia civile, erano buone per organizzare festeggiamenti con i propri rispettivi ingredienti (apparati civili e religiosi, carri, cuccagne, giostre, maschere, mascherate ecc.)¹⁹. In mano ai viceré più accorti le feste divennero più raffinate e

¹⁶ Il 7 giugno 1794, Donato Deonchia si iscrive per otto anni al Conservatorio ma, «per esser povero, per essere arrivato a II controbasso e con l'obbligo di copiare 30 fogli di carte di musica al mese», nel novembre 1797 passa a piazza franca (A.P.T., Alunni e Convittori, IV).

¹⁷ APT, Sezione Alunni e Convittori.

¹⁸ Molto richieste, per l'accompagnamento di tali funzioni, erano le 'paranze', il cui costo variò dai 5 ai 25 carlini nella prima metà del '700. Impegnava in media dodici (paranza semplice) o 25 'figlioli' (paranza piena). Un 'coro' era invece costituito da un organista, quattro voci, quattro violini, un violoncello, un oboe o una tromba.

¹⁹ F. MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Vicereame alla Capitale*,

grandiose per far presa efficace sull'istinto e sull'orgoglio popolare; assicurandosi così, il potere politico, credito ed equilibrio. La musica in queste occasioni aveva un peso determinante: sottolineava la solennità e l'allegrezza, e trovava così il modo di imporsi come spettacolo.

Le retribuzioni

I livelli retributivi del personale dei conservatori non erano elevati. Probabilmente molte delle prestazioni erano saltuarie e non continuative, ma la modestia degli stipendi era compensata da gratificazioni di altro genere che spesso garantivano non trascurabili integrazioni dello stipendio base²⁰. I maestri di musica insegnavano spesso in più conservatori e ogni loro prestazione in occasione di feste o cerimonie era retribuita con compensi stabiliti di volta in volta.

Il razionale e il primo maestro di cappella ricevevano le retribuzioni maggiori, data l'importanza delle loro funzioni, l'uno nel settore amministrativo, l'altro in quello formativo-produttivo. Tra i maestri di violino, di tromba, di corno, di fiati, di cappella scorriamo i nomi di Antonio Pagliarulo, Gennaro Piano, Francesco Papa e, quelli più famosi, di Leonardo Leo, Nicola Sala, Giacomo Tritto. I loro salari confermano la gerarchia «musicale», già individuata, in cui troviamo al primo posto il maestro di cappella con uno stipendio di 96 ducati, seguito dal maestro di violino con 36 ducati, e dal maestro di fiati con 14,05 ducati l'anno²¹. A que-

E.S.I., Napoli 1968, e Id., *Feste, apparati e spettacoli teatrali nella Napoli sei-settecentesca*, in *Storia di Napoli*, VI/2, Società editrice Storia di Napoli, Napoli 1970, pp. 1157-1219; G. STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Bompiani, Milano 1974, pp. 7-72; D. ANTONIO D'ALESSANDRO, *L'Opera in Musica a Napoli dal 1650 al 1670*, in R. PANE (a cura di), *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Edizioni di comunità, Milano 1984, pp. 409-430 e 543-549; e Id., *La musica a Napoli nel secolo XVII attraverso gli Avvisi e i giornali*, in *Musica e cultura a Napoli*, pp. 145-164. Per un'interpretazione economica della festa e del tema del tempo libero in generale, si vedano i lavori di G. NIGRO, *Il tempo liberato. Festa e svago nella città di Francesco Datini*, Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini", Prato 1994; S. CAVACIOCCHI (a cura di), *Il tempo libero: economia e società (secc. XIII-XVIII)*, Le Monnier, Firenze 1995 (Istituto internazionale di storia economica "F. Datini" - Prato, Serie 2, Atti delle "Settimane di studio" e altri Convegni, 26); I. ZILLI, *L'albero della cuccagna. Ozio e tempo libero nella Napoli del '700*, relazione presentata al X Seminario di Studi, *Trabajo y ocio en la época moderna*, 29 giugno-3 luglio 1998, Universidad de Valladolid.

²⁰ Inestimabile era il beneficio di abitare nello stesso Conservatorio o in immobili di sua proprietà.

²¹ Gli stipendi considerati sono quelli relativi agli anni 1738 per i maestri di strumenti a corde e a fiato, 1741-1799 per i Maestri di Cappella. In genere l'annualità era concordata per l'intero arco di tempo coperto dallo stato di servizio del Maestro e, nel corso del secolo XVIII non sembra passibile di variazioni significative.

sti si aggiungono i maestri giubilati, che continuano a percepire uno stipendio a mo' di pensione. Nel 1752 Nicola Natale, maestro di violino giubilato, riceveva 24 ducati annui pari alla metà della cifra percepita dal maestro di violino in carica.

Il ceto dei «musicisti» fondò, nel 1795, il Monte dei sussidi grazie all'impegno di ben 412 musicisti napoletani, tra i quali vi erano le più alte cariche della musica ufficiale, come Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Fedele Fenaroli, Nicola Sala, Giacomo Tritto ed altri.

Il «Monte dei sussidi del ceto dei musicisti», nasceva da una forte spinta corporativa e dall'esigenza di riconoscimento e di tutela dei diritti professionali dei musicisti, i quali, nonostante l'indiscutibile collocazione della musica fra le arti liberali, continuavano ad essere considerati piuttosto come prestatori d'opera che non come artisti²². I musicisti che sottoscrissero il progetto appartenevano, a loro volta, a due congregazioni, quella della SS.ma Vergine Addolorata nella chiesa del SS.mo Ecce Homo ai Banchi Nuovi e alla congregazione e Monte dei Musicisti in S. Maria La Nova. I principi fondamentali dello statuto del Monte dei sussidi²³, sorto per tutelare e soccorrere i musicisti «inabili per malattia, per vecchjaia», le vedove e i figli di minore età, in un momento in cui la professione musicale sembrava minacciata da una «imminente decadenza», prevedevano che tutti i maestri di cappella, i cantanti, gli strumentisti che esercitavano la professione in Napoli, potessero iscriversi nel «Catalogo» (una sorta di albo professionale) e ricevere una copia a stampa delle regole, pagando 2 carlini. Le regole indicavano nel dettaglio le attività consentite ai soci: nessun maestro di cappella avrebbe potuto dirigere musiche o far suonare sotto la propria direzione strumentisti non «riconosciuti» nel «ceto», pena il versamento di una tassa di 40 ducati da devolvere al fondo previdenziale; per esercitare la professione musicale i musicisti (tranne quelli di chiara fama o quelli che giungevano a Napoli con regolare scrittura presso i teatri) avrebbero dovuto superare un esame di ammissione e pagare la tassa di «entrata», che variava a seconda della rispettiva provenienza: 50 ducati per i forestieri, 25 per i «nazionali», 15 per i napoletani, 10 in caso di legami di parentela con musicisti napoletani. Il sistema di tassazione per le esecuzioni musicali prevedeva che ciascun «professore» venisse tassato dal rispettivo maestro di cappella in ragione del proprio onorario; il mae-

²² Sull'argomento si veda R. CAFIERO, «*Se i Maestri di Cappella son compresi fra gli artigiani*»: Saverio Mattei e una *Querelle sulla condizione sociale del musicista alla fine del XVIII sec.*, in G. FERRARO - F. POLLICE (a cura di), *Civiltà musicale calabrese nel Settecento*, Atti del Convegno di Studi di Reggio Calabria, 25-26 ottobre 1986, Lamezia Terme 1994, pp. 29-69.

²³ Lo statuto del Monte è stato interamente pubblicato da CAFIERO, «*Se i Maestri di Cappella*», pp. 51-69.

stro di cappella, per conto suo, avrebbe dovuto fornire ogni anno «un pezzo di musica nuovo per comodo delle accademie» senza ricevere alcun compenso specifico, anzi devolvendo al fondo il ricavato delle accademie nelle quali tali composizione veniva eseguita. La somma, depositata «in banco a nome del ceto de' professori di musica», sarebbe stata investita e fatta fruttare. Il ricavato avrebbe poi coperto, tra le altre, le spese di assistenza per dieci fra i professori più anziani o bisognosi. I versamenti venivano effettuati dal tesoriere (in carica per tre anni) su un conto bancario intestato al ceto dei professori di musica: ogni due settimane questi era tenuto a dimostrare di aver versato sul conto il denaro incassato mentre il rendiconto generale (dalle entrate e dalle uscite) era a cadenza annuale. I deputati controllavano che gli incassi avvenissero regolarmente e che, raggiunta la somma di 200 ducati, questa venisse investita per «farne compra di annua rendita». Esonerati dal versamento della quota da devolvere al monte erano i musicisti che impartivano lezioni private, i compositori di teatro, gli organisti corali e gli strumentisti impiegati nei «teatri, accademie, feste di ballo, lezioni e processioni». Fra l'altro era previsto che i maestri potessero pensionarsi o ritirarsi per malattia ed essere sostituiti da nuovi aspiranti (scelti da loro stessi o secondo le norme prestabilite dall'istituzione musicale in cui prestavano servizio) coi quali avrebbero condiviso le paghe. Il ricambio generazionale era così assicurato e le esigenze del musicista «uscente» altrettanto tutelate.