

Napoli, 3 maggio 1777: la cantata per san Gennaro nel seggio di Portanova attraverso le lettere di Antonio di Gennaro ad Aurelio Bertola

LUCIO TUFANO

1. Un sodalizio d'intelletto e d'affetto unì il duca di Belforte Antonio di Gennaro (1717-1791) e Aurelio Bertola de' Giorgi (1753-1798), entrambi personaggi di spicco della cultura italiana nella seconda metà del XVIII secolo. Il primo è stato autorevolmente indicato come «uno dei migliori poeti napoletani della fine del Settecento».¹ Il secondo, più noto, fu improvvisatore, scrittore in verso e in prosa, storico, studioso e traduttore della letteratura tedesca.²

Entrato nell'ordine olivetano più per necessità che per vocazione, tra il 1776 e il 1783 il riminese Bertola visse a Napoli, dove tenne la cattedra di geografia e storia presso l'Accademia di Marina. Durante tale lasso di tempo frequentò assiduamente Belforte, con il quale strinse una profonda e sincera amicizia.³ L'intensità del loro legame emerge dalle parole spese nel 1777 da Aurelio per offrire ad Antonio il poemetto *L'estate*, firmato con lo pseudonimo arcadico Ticofilo Cimerio:

Una dedica di pochi e cattivi versi a chi ne scrive con rara facilità dei bellissimi, come voi fate, è senza dubbio qualche cosa di detestabile. Ma io vi dedico meno i miei versi che il mio cuore. Egli è bensì tutto vostro dacché ho avuto la felicità di conoscervi personalmente; non vi ho ancora però confermato pubblicamente, come dovea, questo picciolo dono. Eccovi dunque quest'atto su cui hanno un vero e perpetuo diritto i vostri talenti incomparabili, le vostre virtù sociali e quel fiore di soavissima urbanità cui tanti affettano e pochissimi posseggono.⁴

1. BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo xv-xviii*, Napoli, Pierro, 1891, p. 648; in assenza di studi recenti, occorre fare riferimento a SILVIO VETRANO, *Il duca di Belforte (poeta napoletano del sec. xviii)*, Milano-Roma-Napoli, Società editrice Dante Alighieri, 1925, e MARIO LANDOLFI, *Scritti editi ed inediti di Antonio di Gennaro (duca di Belforte)*, presentazione di Antonio Piromalli, Napoli, Ferraro, 1986.

2. Cfr. *Studi su Aurelio Bertola nel II centenario della nascita* (1953), Bologna, Steb, [1954]; ANTONIO PIROMALLI, *Aurelio Bertola nella letteratura del Settecento. Con testi e documenti inediti*, Firenze, Olschki, 1959; *Un europeo del Settecento. Aurelio de' Giorgi Bertola riminese. Atti del Convegno, Rimini, 11-12 dicembre 1998*, a cura di Andrea Battistini, Ravenna, Longo, 2000.

3. Cfr. VETRANO, *Il duca di Belforte* cit., pp. 30-36 e 46-47.

4. *A sua eccellenza il signore don Antonio di Gennaro principe di S. Martino, duca di Cantalupo e Belforte e marchese di S. Massimo*, in [AURELIO BERTOLA DE' GIORGI], *L'estate. Poemetto*, Lucca, Giuseppe Rocchi, 1777, pp. III-VIII: III-IV. Della «lunga e patetica» dedicatoria dell'E-

Una traccia cospicua del rapporto fra i due è costituita dalle lettere di Belforte a Bertola conservate a Forlì.⁵ I testi pervenuti possono essere distinti in due gruppi in base all'epoca. Quello più antico, che annovera le pagine vergate tra il 18 luglio 1776 e il 28 dicembre 1782, corrisponde al periodo in cui mittente e destinatario vivono a stretto contatto. In questa fase la scrittura è complementare rispetto agli incontri personali e alla condivisione diretta di luoghi ed esperienze. Le comunicazioni, pertanto, sono per lo più concise, cursorie ed ellittiche, non di rado prive di data o con indicazioni ridotte al giorno della settimana e all'ora. La frequenza, inoltre, è resa intermittente dal mutare dei soggiorni. A seconda delle stagioni e degli impegni, Belforte risiede nel palazzo di città, a Mergellina o a Portici; Bertola, quando non è suo ospite, vive tra il monastero napoletano di Monteoliveto e Nocera. Nei confronti del riminese, più giovane di quasi quarant'anni, il duca ha un atteggiamento tra il paterno e il divertito. Gli rimprovera la frivolezza e l'incostanza, cerca di temperare il suo ingegno fin troppo vivace, gli fornisce consigli, gli procura occasioni di brillare nei circoli della buona società. Il secondo blocco è costituito dalle lettere, più ampie e più strutturate, posteriori alla partenza di Bertola da Napoli; il dialogo a distanza si protrae a maglie larghe e non senza lunghi silenzi fino al 23 novembre 1790.

Sebbene l'arte dei suoni non costituisca l'interesse predominante dei due interlocutori,⁶ di Gennaro si sofferma piuttosto spesso su figure e attività le-

state l'autore parla nella lettera a Giovanni Cristofano Amaduzzi datata Napoli, 18 novembre 1777, pubblicata in GIOVANNI CRISTOFANO AMADUZZI - AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio 1774-1791*, a cura di Maria Francesca Turchetti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2005, n. 117, pp. 253-254: 254.

5. Forlì, Biblioteca comunale "A. Saffi", Collezioni Piancastelli - Sezione Carte Romagna, 60.14-147 (d'ora in avanti per i riferimenti utilizzerò la sigla Rism della biblioteca, I-FOC, seguita dal numero identificativo di ciascun pezzo). Le 134 lettere sono in massima parte inedite; di alcune di esse offre regesti e citazioni parziali LANDOLFI, *Scritti editi ed inediti* cit., pp. 123-151. Al nucleo forlivese vanno aggiunte poche schegge apparse in stampe settecentesche: una lettera di Bertola a Belforte datata Vienna, 29 settembre 1783 è in AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Idea della bella letteratura alemanna*, 2 voll., Lucca, Bonsignori, 1784, II, pp. 221-225; una di Belforte a Bertola datata Portici, 13 novembre 1786 è in *Lettere di vari illustri italiani del secolo XVIII e XIX a' loro amici e de' massimi scienziati e letterati nazionali e stranieri al celebre abate Lazzaro Spallanzani, e molte sue risposte ai medesimi ora per la prima volta pubblicate*, [a cura di Luigi Cagnoli], 10 voll., Reggio [Emilia], Torreggiani e compagno, 1841-1843, I, pp. 293-296.

6. Sulla presenza della musica nella vita e nell'opera di Belforte ho fornito qualche notizia nel mio *Musica e sociabilità nelle lettere di Antonio di Gennaro a Giovanni Cristofano Amaduzzi*, in *Atti della dodicesima giornata amaduzziana*, a cura di Pantaleo Palmieri, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2016, pp. 185-219; per Bertola cfr. LICIA SIRCH, *Il soggiorno napoletano di Aurelio de' Giorgi Bertola (1776-1784) e la ricerca della poesia pittoresca e musicale*, in *Turismo musicale: storia, geografia, didattica*, a cura di Rosa Cafiero, Guido Lucarno, Raffaella Gabriella

gate al mondo musicale, descrive esecuzioni domestiche, semiprivato o pubbliche, riferisce le reazioni suscitate dai lavori in scena nei teatri partenopei e fornisce gustosi dettagli sulla carriera di compositori e cantanti.⁷ Di particolare interesse sono alcune missive risalenti al 1777, con le quali l'aristocratico guida passo dopo passo il suo protetto nella stesura di un libretto per musica destinato alla festa di maggio in onore di san Gennaro presso il sedile di Portanova. Le indicazioni fornite a tal riguardo mettono in luce le convenzioni che regolamentavano il genere e meritano pertanto di essere rilette. Prima, tuttavia, è bene tracciare brevemente la storia ed esaminare le caratteristiche della tradizione nella quale il testo di Bertola si inserisce.

2. La devozione per san Gennaro (272-305) è un elemento talmente peculiare della cultura napoletana da essere diventata nel corso del tempo un vero e proprio tratto identitario.⁸ Di origine antica, il culto si va consolidando attraverso i secoli fino a raggiungere un'articolazione tipica. Nel Settecento gli appuntamenti festivi sono tre, uno mobile e due fissi: il primo sabato di maggio, il 19 settembre e il 16 dicembre. In queste date si attende con trepidazione la liquefazione del sangue del martire, segno di benevolenza celeste e di felice auspicio attraverso il quale il vincolo tra il patrono e i fedeli si rinnova e si rinsalda; al contrario, il miracolo mancato è indizio preoccupante, spesso foriero di eventi nefasti. La gestione delle pratiche rituali è il frutto di una laboriosa negoziazione tra il potere religioso e quello politico, tra la curia e la nobiltà, tra la cattedrale che custodisce le reliquie nella Cappella del Tesoro e i diversi distretti della città che reclamano il periodico privilegio di tributare fastosi omaggi al venerato protettore.

Le tre feste si distinguono per la specificità della ricorrenza. Quella di settembre coincide con il giorno nel quale le principali fonti agiografiche collocano il martirio e la morte per decollazione del vescovo beneventano presso la solfatara di Pozzuoli (*dies natalis*).⁹ Quella di dicembre, detta anche del

Rizzo e Gigliola Onorato con la collaborazione di Paola Maria Rigobello, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 69-80.

7. Su queste informazioni mi riservo di tornare in altra sede.

8. Un'acuta ricognizione è offerta da FRANCESCO PAOLO DE CEGLIA, *Il segreto di san Gennaro. Storia naturale di un miracolo napoletano*, Torino, Einaudi, 2016; per un'interpretazione delle pratiche contemporanee cfr. VALERIO PETRARCA, *Un miracolo rituale: la liquefazione del sangue di san Gennaro*, «La ricerca folklorica», XXIX, 1994, pp. 57-67.

9. Sulle celebrazioni di settembre cfr. ROSA FRANZESE, *Macchine e apparati luminosi per la festa di san Gennaro*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di Roberto Pane, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 498-514 e 552-554; EAD., *La festa di settembre in onore di s. Gennaro tra '600 e '700. Macchine e apparati luminosi*, «Campania sacra», XI-XII, 1980-1981, pp. 213-304.

‘patrocinio’, ricorda il suo intervento a difesa di Napoli in occasione dell’eruzione vesuviana del 1631.¹⁰ Quella di maggio – che qui maggiormente interessa – celebra la traslazione delle sue spoglie dall’Agro Marciano a Napoli, avvenuta (probabilmente) nel V secolo.¹¹ Secondo una tradizione fiorita a partire dalla seconda metà del Cinquecento, fu proprio in concomitanza con questo trasferimento che per la prima volta si verificò il prodigio ematico destinato a diventare celeberrimo; un prodigio – si noti – caratterizzato da una dinamica ben precisa, ossia l’incontro del *sangue* contenuto nelle ampolle con la *testa*. Stando alla leggenda, in occasione del trasporto in città dei resti del santo, «due ampolline» nelle quali una «pietosa donna» aveva raccolto parte del suo sangue furono consegnate al vescovo Severo, e quando questi le pose «avanti la testa e corpo di esso martire», il prezioso fluido, «benché indurito fosse, subito liquefatto si vidde».¹² Lo «sposalizio mistico»¹³ del liquido con il cranio, custodito dall’inizio del XIV secolo nel prezioso busto in argento fatto realizzare da Carlo II d’Angiò, rappresenta dunque l’innescò del miracolo, come suggerito dal rame di Francesco Solimena qui riprodotto (figura 1);¹⁴ nella felice invenzione figurativa, Gennaro è di fatto assente, sostituito dai due reliquiari che, interagendo in virtù del volere divino (rappresentato dagli angeli che li avvicinano), perpetuano il portento.¹⁵ Si vedrà tra poco come la celebrazione di maggio, attraverso una peculiare articolazione in due fasi, enfattizzi – spettacolarizzandolo – il congiungimento appena descritto.

10. Le celebrazioni di dicembre avevano carattere meno solenne e prevedevano un numero esiguo di servizi liturgici; cfr. MARTA COLUMBRO - PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La Cappella musicale del Tesoro di san Gennaro di Napoli tra Sei e Settecento*, Napoli, Turchini edizioni, 2008, p. 175.

11. Alla prima seguirono altre tre traslazioni fino alla fine del XV secolo: da Napoli a Benevento, da Benevento a Montevergine e da Montevergine di nuovo a Napoli; cfr. GIROLAMO MARIA DI SANT’ANNA, *Istoria della vita, virtù e miracoli di s. Gennaro vescovo e martire, principal padrone della fedelissima città e Regno di Napoli*, Napoli, Stefano Abbate, 1733, pp. 77-120. Cito l’importante libro di Sant’Anna dalla seconda edizione, dedicata ai deputati della Cappella del Tesoro e – giusta la precisazione del frontespizio – «arricchita [...] di più aggiunte così dello stesso scrittore che prima andavano a parte stampate, come altresì di ciò ch’è occorso sino alla presente giornata»; la prima edizione era apparsa nel 1707 con dedica al duca di Flumeri Giuseppe de Ponte (Napoli, Felice Mosca, 1707) ed era stata seguita da un volumetto di *Aggiunte* (Napoli, Felice Mosca, 1710).

12. SANT’ANNA, *Istoria della vita* cit., p. 183. La tradizione sembra risalire al volume *Septem sancti custodes ac praesides urbis Neapolis* di Davide Romeo (1571); in realtà la prima liquefazione storicamente documentata risale al 1389.

13. DE CEGLIA, *Il segreto di san Gennaro* cit., p. 59.

14. L’incisione costituisce l’antiporta della seconda edizione di SANT’ANNA, *Istoria della vita* cit.

15. L’interpretazione dell’immagine è di DE CEGLIA, *Il segreto di san Gennaro* cit., p. 65.



Figura 1

G. M. di Sant'Anna, *Istoria della vita, virtù e miracoli di s. Gennaro*, 1733, antiporta.



Figura 2

Raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli, ca. 1764-1766, incisione con il seggio di Nido.

Oltre che per la data, la festa di primavera è mobile anche per la modalità di svolgimento e per la sede. Le reliquie, infatti, escono dalla cattedrale e sono esposte alla venerazione dei fedeli in uno dei sei sedili della città. I sedili, o seggi, erano sia le circoscrizioni in cui tradizionalmente si articolava lo spazio urbano, sia gli edifici che ospitavano le riunioni delle famiglie aristocratiche di quelle circoscrizioni.¹⁶ Si trattava di portici quadrangolari aperti su tre lati, come si può osservare in una raffigurazione che serba memoria del sedile di Porto così come riedificato nella prima metà degli anni Quaranta del XVIII secolo (figura 2).¹⁷ Ai cinque seggi nobili di Capuana, Nido, Montagna, Porto e Portanova si aggiungeva quello del Popolo, privo di un analogo edificio.

L'usanza di portare il busto e il sangue di san Gennaro in uno dei sedili nella ricorrenza della traslazione nacque nel XVI secolo. Già in precedenza il primo sabato di maggio si svolgeva una processione con la quale le reliquie venivano recate in una delle chiese principali della città. Nel 1525 Girolamo Pellegrino, eletto del Popolo, ottenne dall'arcivescovo di trasferire la celebrazione in un ambiente aperto, ossia la piazza della Selleria. Ciascuno dei seggi nobili avanzò la stessa richiesta nei cinque anni successivi.¹⁸ Si definì in tal modo il costume della rotazione sessennale, destinato a prolungarsi fino alla fine del XVIII secolo e a generare una «santa emulazione»¹⁹ tra i sedili, che presero a gareggiare in sfarzo. L'instaurarsi della consuetudine, nel sancire il ruolo essenziale svolto dalle circoscrizioni urbane nella gestione del culto, avviò un processo che avrebbe portato a concepire le reliquie come appartenenti «alla città piuttosto che alla curia».²⁰ La compresenza e la competizione delle due sfere è evidenziata in maniera eloquente nell'incisione di Solimena già

16. Sulla storia e la funzione dei sedili cfr. almeno BENEDETTO CROCE, *I seggi di Napoli*, «Napoli nobilissima», n. s., I, 1920, pp. 17-19, e LUIGI DE LUTIO DI CASTELGUIDONE, *I sedili di Napoli. Origini, azione politica e decentramento amministrativo*, Napoli, Morano, 1973.

17. L'incisione appartiene alla *Raccolta delle più interessanti vedute della città di Napoli e luoghi circonvicini disegnate da Giuseppe Bracci ed incise in n. xxx rami da Antonio Cardoni*, Napoli, Nicola Gervasi, s. a.; la pubblicazione è stata datata tra il 1764 e il 1766 da ANNAMARIA NEGRO SPINA, *Napoli nel Settecento. Le incisioni di Antoine Alexandre Cardon*, Napoli, Giannini, 1989, p. 32. Numerosi esempi di sedili di area meridionale si possono osservare in FULVIO LENZO, *Memoria e identità civica. L'architettura dei seggi nel Regno di Napoli*, Roma, Campisano, 2014.

18. Cfr. SANT'ANNA, *Istoria della vita cit.*, pp. 382-383.

19. Ivi, p. 383.

20. DE CEGLIA, *Il segreto di san Gennaro cit.*, p. 60. Tuttavia alcune controversie esplose alla metà del XVII secolo sono state interpretate come la riaffermazione almeno temporanea del controllo ecclesiastico sulla festa di maggio; cfr. MARIA ANTONIETTA VISCEGLIA, *Rituali religiosi e gerarchie politiche a Napoli in età moderna*, in *Fra storia e storiografia. Scritti in onore di Pasquale Villani*, a cura di Paolo Macry e Angelo Massafra, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 587-620: 614-618.

mostrata; il putto collocato in basso a destra mostra lo scudo coronato troncato d'oro e di rosso che costituisce lo stemma della città di Napoli, mentre sullo sfondo si intravede il profilo della cattedrale.

Fuori dal chiuso dei templi, la festa conquistava una più larga partecipazione popolare. La celebrazione nel seggio consentiva di «accrescere la divozione de' fedeli» e di «apportare a tutti grande allegrezza nel rimirare lo stupendo miracolo della liquefazione».²¹ L'addobbo riguardava anzitutto il portico, adornato «con ricchi e preziosi apparati», ma si estendeva anche all'area circostante «con aggiugnervi all'intorno altre sontuose machine».²² L'ampiezza e la ricchezza delle strutture effimere e delle decorazioni realizzate in tali occasioni possono essere desunte dalla documentazione rinvenuta per il Sei e il Settecento.²³

Il rito del primo sabato di maggio prevedeva due processioni distinte.²⁴ Con la prima, che si svolgeva di mattina, il busto con la testa del santo veniva trasportato «sotto ricco pallio», preceduto dai cavalieri del seggio competente e seguito dai deputati della Cappella del Tesoro; una volta giunta a destinazione, la reliquia veniva esposta «sopra ricco e maestoso altare» allestito all'interno della loggia. Più solenne ed elaborata era la processione del pome-

21. SANT'ANNA, *Istoria della vita* cit., p. 387.

22. Ivi, p. 383.

23. Cfr. EDUARDO NAPPI, *Antiche feste napoletane*, «Ricerche sul '600 napoletano», 2001, pp. 76-90: 81 e 83-86 (docc. 29, 61, 63-69, 72-77, 79-80 e 82-95); FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Piramidi e misteri: sulle celebrazioni per il «glorioso san Gennaro» tra Sei e Settecento*, in *Intersezioni di forme letterarie e artistiche*, a cura di Elena Sala Di Felice, Laura Sanna e Roberto Puggioni, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 373-434 e figg. 56-69: 389-396 e 409-434 (il saggio, privato del corredo iconografico e con il titolo *Tra storia e spettacolo: le celebrazioni per il «glorioso san Gennaro» in età moderna*, è stato ripubblicato in *Santi a teatro. Da un'idea di Franco Carmelo Greco*, a cura di Tonia Fiorino e Vincenzo Pacelli, Napoli, Electa, 2006, pp. 179-212); PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Un armonioso trionfo: le cantate di Cimarosa per il «puro sangue» del martire Gennaro*, in *Domenico Cimarosa: un 'napoletano' in Europa*, a cura di Paologiovanni Maione e Marta Columbro, Lucca, Lim, 2004, pp. 403-467: 435-439; UGO DI FURIA, *Gli altari effimeri per la festa della traslazione del sangue di s. Gennaro: nuovi documenti*, «Quaderni dell'Archivio storico», 2011-2013 [ma 2014], pp. 109-182.

24. Mi attengo alla descrizione fornita da SANT'ANNA, *Istoria della vita* cit., pp. 383-385, da cui provengono i passi citati qui appresso. Conferme e ulteriori dettagli si ricavano dai cerimoniali della corte napoletana, che mostrano pure quanto delicato fosse l'equilibrio tra autorità politica e autorità religiosa nella partecipazione alle funzioni; cfr. *Cerimoniale 1483*, cc. 22r-23v («Fiesta del primer sábado de mayo», in spagnolo), e *Cerimoniale 1489*, cc. 10r-12r («Festa del primo sabato di maggio», in italiano), pubblicati in parallelo in *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, a cura di Attilio Antonelli, Soveria Mannelli - Crotone, Rubbettino-Mediaservice, 2012, pp. 164-169; *Cerimoniale 1490*, cc. 46r-47r («Festa del primo sabato di maggio») e 59v-60r («Festività della traslazione del sangue del glorioso san Gennaro»), in *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, a cura di Attilio Antonelli, introduzione di Raffaele Ajello, Napoli, Arte'm, 2017, rispettivamente pp. 207-208 e 220-221.

riggio, che riguardava il tabernacolo con le ampolle del sangue e che vedeva la partecipazione dell'arcivescovo, del clero secolare e regolare, dei canonici della cattedrale e, di nuovo, dei deputati del Tesoro. Questo secondo corteo attraversava le principali strade della città e toccava tutti i seggi prima di giungere in quello destinato ad accogliere la festa. All'incontro del sangue con la testa, si verificava – quasi sempre – il miracolo. Dopo la benedizione impartita dall'arcivescovo si serviva un rinfresco.²⁵ Entrambe le reliquie venivano poi ricondotte in cattedrale; dalla domenica prendeva inizio l'ottavario, durante il quale la liquefazione poteva ripetersi più volte nella cappella dedicata al santo.

La celebrazione di maggio era sempre stata accompagnata da manifestazioni sonore più o meno ricche. Nel 1691, ad esempio, i deputati di Nido ricompensano Alessandro Scarlatti con 100 ducati «per la musica che ha fatto nella mattina e giorno della festa del glorioso s. Gennaro ultimamente fatta nel seggio della loro piazza a quattro cori con voci et istrumenti».²⁶ Nel XVIII secolo, però, la ricorrenza primaverile si arricchisce di un elemento nuovo e peculiare, costituito da una cantata a più voci, in lingua italiana, di soggetto ianuario o più genericamente spirituale, appositamente commissionata dal seggio ospitante. La tradizione, che sembra prendere avvio non prima della metà degli anni Quaranta,²⁷ è stata oggetto di più di uno studio specifico.²⁸ Le

25. Cfr. in particolare *Cerimoniale 1483*, c. 22v, e *Cerimoniale 1489*, c. 11r, in *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco* cit., pp. 166-167. Pagamenti per i rinfreschi sono pubblicati da MAIONE, *Un armonioso trionfo* cit., pp. 436-437, e DI FURIA, *Gli altari effimeri* cit., pp. 155-156 (doc. 15m).

26. Così la polizza pubblicata da NAPPI, *Antiche feste* cit., p. 84 (doc. 79). L'allestimento di quell'anno fu particolarmente sfarzoso; cfr. ANTONIO BULIFON, *Giornali di Napoli dal 1547 al 1706*, a cura di Nino Cortese, Napoli, Società napoletana di storia patria, 1932, I: 1547-1691 [unico pubblicato], p. 256. Le esecuzioni all'aperto richiedevano organici di ampie dimensioni; cfr. ad esempio COTTICELLI-MAIONE, *Piramidi e misteri* cit., pp. 400-401.

27. L'esempio più antico noto a Croce è la cantata per il seggio di Nido del 1745 con note di Girolamo Abos (cfr. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., p. 585); non sono riuscito a rintracciare il componimento del 1743 per Capuana citato da COTTICELLI-MAIONE, *Piramidi e misteri* cit., nota 103 alle pp. 403-405: 403; a un lavoro ancora più precoce musicato da Nicolò Conti per lo stesso sedile fa riferimento in modo poco chiaro RAFFAELE BORRELLI, *Cantate e catafalchi. Conferenza letta nella sala del Circolo cattolico per gli interessi di Napoli, 30 dicembre 1905*, Napoli, Giannini, 1906, p. 17.

28. Cfr. BORRELLI, *Cantate e catafalchi* cit., pp. 14-26; COTTICELLI-MAIONE, *Piramidi e misteri* cit.; MAIONE, *Un armonioso trionfo* cit.; MARINA MAYRHOFER, *Una «Cantata» di Giovanni Paisiello per la festa di san Gennaro, in San Gennaro nel XVII centenario del martirio (305-2005). Atti del Convegno, Napoli, 21-23 settembre 2005*, 2 voll., a cura di Gennaro Luongo, Napoli, Editoriale Comunicazioni sociali, 2007 («Campania sacra», xxxvii-xxxviii, 2006-2007), II, pp. 289-308; GIOVANNI FORNARO, *La «Cantata per la translazione del sangue di san Gennaro» (Napoli 1787) «del Sig. Giovanni Paisiello, maestro di cappella, di camera e compositore delle loro maestà»*. *Appunti e riflessioni transdisciplinari*, «Archivio storico pugliese», LXVII, 2014,

composizioni in parola rispecchiano perfettamente la natura ibrida della festa della traslazione, che mescola elementi religiosi e aspetti schiettamente laici. Ciò è vero a partire dal luogo stesso dell'esecuzione che, pur accogliendo un altare effimero, resta pur sempre un edificio civile con funzioni politico-amministrative. Analogamente, i componimenti hanno contenuto devoto ma adottano i protocolli della musica vocale profana. La struttura drammatica, inoltre, ben si adatta al carattere estroverso del festeggiamento e risulta perfettamente funzionale a perseguire il coinvolgimento empatico dei fedeli. Spesso affidate a compositori di primo piano, le cantate dei seggi conferiscono dunque piacevolezza alla celebrazione e diffondono concetti e precetti di grande pregnanza attraverso la seduzione del canto.

3. Nel 1777 l'onore di ospitare la solennità sessennale toccava alla circoscrizione di Portanova, che aveva per insegna una porta dorata (figura 3)²⁹ posta anticamente in campo azzurro³⁰ e in tempi più recenti in campo rosso.³¹ Il seggio sorgeva nella piazza omonima (figure 4a-b),³² accanto alla chiesa di Santa Maria in Cosmedin, poi detta anch'essa di Portanova, nel cuore di una contrada che Galanti descrive nel 1792 come «un vero laberinto per la cattiva costruzione degli edifici, per l'irregolarità e strettezza delle strade e per un popolo numeroso, essendo qui stabilite le arti e le manifatture».³³ La struttura originaria risaliva all'epoca angioina.³⁴ Fu poi rifatta alla fine del Cinquecento e subì almeno due interventi di restauro nel corso del secolo successivo. Una vera e propria riedificazione seguì all'inizio del Settecento. Circostanza notevole è che i lavori, costati ingenti somme, furono intrapresi soprattutto allo scopo di «poter celebrare colla più grande e magnifica pompa la festa della

pp. 199-212; ANTHONY R. DELDONNA, *Cantatas in honor of san Gennaro: Early modern martyr, miracle worker, and musical protagonist*, «The Journal of Musicology», xxxiii, 2016, pp. 164-199; PAOLOGIOVANNI MAIONE, «*Il tuo favor sospiro; | non mi niegar tal vanto*»: il culto di san Gennaro e la festa di primavera del 1745, in questo volume.

29. L'incisione è tratta da SCIPIONE MAZZELLA, *Descrittione del Regno di Napoli*, Napoli, Gio. Battista Cappelli, [1586], p. 677.

30. Cfr. *ivi*, p. 483.

31. Cfr. GIUSEPPE SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., [Napoli], Fratelli Terres, 1788-1789, II, p. 187.

32. Le immagini sono tratte dalla *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa duca di Noia, [Napoli], s. e., 1775, e riproducono, rispettivamente, l'area urbana e il dettaglio della piazza di Portanova (lettera A) con il seggio (n. 153) e l'attigua chiesa (n. 154).

33. GIUSEPPE MARIA GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, a cura di Maria Rosaria Pelizzari, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 2000, p. 204.

34. Cfr. GIUSEPPE CECI, *Il sedile di Portanova*, «Napoli nobilissima», II, 1893, pp. 77-78.

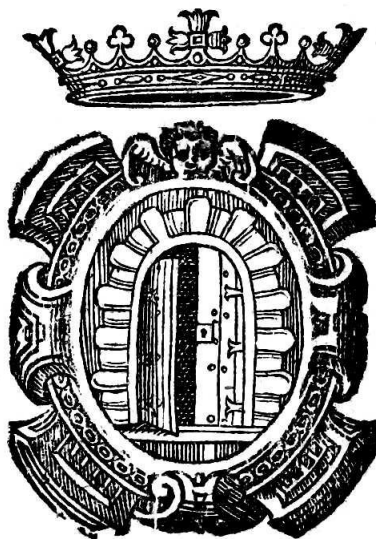


Figura 3

S. MAZZELLA, *Descrittione del Regno di Napoli*, 1586, stemma del sedile di Portanova.



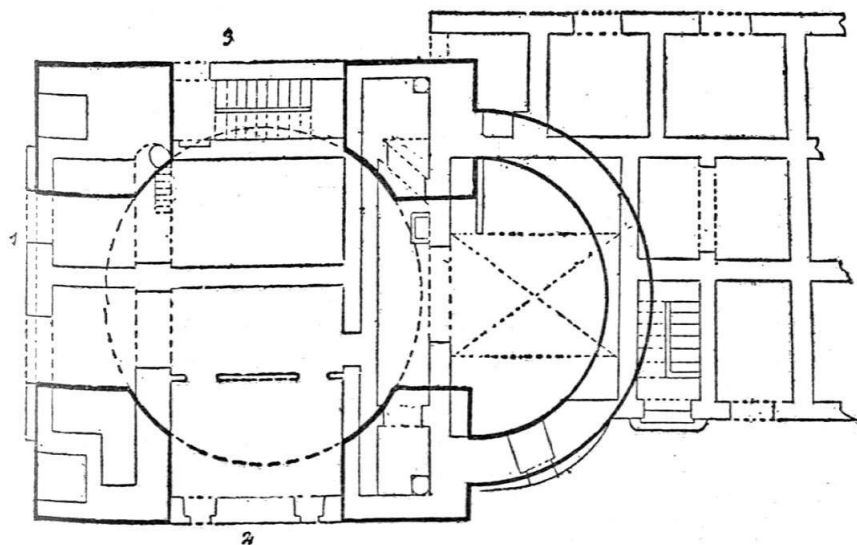
Figura 4a

Mappa topografica della città di Napoli, 1775, area urbana.



Figura 4b
Mappa topografica della città di Napoli, 1775, dettaglio della piazza di Portanova.

Figura 5
F. Travaglini, *Pianta del sedile di Portanova*, 1893.



traslazione di s. Gennaro». ³⁵ Poiché l'edificio primitivo era «molto angusto», ³⁶ i deputati del seggio decisero di dare cornice più ampia e più degna alle pompe primaverili e perciò, «avendo fatto diroccare infino a' fondamenti molti palagi e con questi il loro antichissimo portico, diedero principio a fabbricarne un altro assai magnifico». ³⁷ Un'apposita iscrizione, nel sottolineare anche il maggior agio delle riunioni, evidenziava proprio questa finalità:

PORTICUM
COMITIIS HABENDIS LAXIOREM
ET SOLEMNIBUS D. JANUarii SACRIS
QUAE STATIS ANNIS HIC CELEBRANTUR
VETUSTISSIMO DIRUTO
ORNATIOREM A FUNDAMENTIS
EXCITAVERTUNT
PATRITII A PORTANOVA
ANNO A CHRISTI ORTU MDCCIX. ³⁸

La nuova costruzione, progettata dall'architetto Giuseppe Lucchesi e affrescata da Nicola Malinconico, fu completata nel 1723. ³⁹ Dopo l'abolizione dei seggi decretata con editto del 25 aprile 1800, ⁴⁰ la loggia venne destinata a uso privato e subì modifiche che, occultandone le linee architettoniche, ne offuscarono la memoria. L'impianto settecentesco riemerse alla fine del XIX secolo in occasione delle demolizioni del Risanamento. A segnalare il «rudere» intuendone l'importanza fu l'ingegnere Francesco Travaglini, che nel 1893 brevemente lo descrisse e ne tracciò la pianta (figura 5), ⁴¹ distinguendo tra elementi originari e superfetazioni. Il «robusto monumento» aveva base quadrata di circa sedici metri per lato e presentava «quattro grandi piloni angolari» sui quali poggiavano «altrettanti archi di pieno centro»; il corpo principale era completato da un ambiente posteriore in forma di emiciclo, che Travaglini riteneva un'aggiunta tarda e maldestra. Nei resti riaffiorati Giuseppe Ceci identificò senza esitazioni il seggio di Portanova, del quale auspicò la conser-

35. SANT'ANNA, *Istoria della vita* cit., pp. 394-395.

36. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli* cit., II, p. 187.

37. SANT'ANNA, *Istoria della vita* cit., p. 395.

38. Ivi, p. 396.

39. Cfr. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli* cit., II, p. 187; due pagamenti a Malinconico sono stati pubblicati da NAPPI, *Antiche feste* cit., p. 86 (docc. 102-103).

40. Cfr. CROCE, *I seggi di Napoli* cit., p. 17.

41. L'immagine è tratta da CECI, *Il sedile di Portanova* cit., p. 77, dove è seguita dalla descrizione.

vazione.⁴² In tal senso si esprime pure la commissione municipale, in quanto la struttura costituiva l'unico esempio superstite degli antichi sedili cittadini; tuttavia, a causa della cospicua spesa necessaria per il restauro, nel 1898 se ne decise l'abbattimento.⁴³

4. Il testo poetico del componimento del 1777 fu steso da Aurelio Bertola sotto la guida costante di Antonio di Gennaro. Le lettere di quest'ultimo permettono di ricostruire in dettaglio il processo di elaborazione fino alla correzione delle bozze.⁴⁴ Per facilitare i riscontri, l'esito ultimo, fissato nel libretto a stampa,⁴⁵ è qui integralmente offerto in appendice. Alla partitura, della quale non si conoscono copie superstiti, provvede Fedele Fenaroli; evidentemente la composizione del maestro lancianese fu apprezzata, se i nobili del seggio lo ingaggiarono di nuovo sei anni dopo per la stessa ricorrenza.⁴⁶

Il coinvolgimento di Bertola fu di certo frutto dell'intercessione di Belforte, desideroso di offrire al suo giovane amico l'occasione di mettersi in luce nell'ambiente letterario partenopeo.⁴⁷ Non si spiegherebbe altrimenti il ricorso a un poeta 'straniero' per la realizzazione di un testo legato a una tradizione locale così caratteristica, che spesso vedeva impegnati membri dell'aristocrazia napoletana in qualità di autori. L'intervento del duca appare molto probabile anche in considerazione del fatto che suo era il libretto della precedente canta-

42. Ivi, p. 78.

43. Cfr. GIANCARLO ALISIO, *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Banco di Napoli, 1980, p. 305; una lapide ricorda la posizione dell'edificio.

44. Qui di seguito non riporto per intero le lettere pertinenti, ma ne estrapolo i soli passi che riguardano l'iter redazionale della cantata, trascritti secondo gli stessi principi adottati per il libretto ed enunciati nella nota all'appendice; inoltre provvedo a sciogliere tra < > le abbreviazioni. Avverto che la maggior parte delle scritture selezionate è priva di data; tuttavia la concatenazione logica delle prescrizioni e delle corrispondenti fasi di lavorazione basta quasi sempre a suggerirne la probabile successione.

45. L'edizione, priva del nome dell'autore, è censita da GIUSEPPE PECCI, *Le opere a stampa di Aurelio Bertola. Saggio bibliografico*, in *Aurelio Bertola nel II centenario della nascita* cit., pp. 285-319: 287 (n. 13).

46. Cfr. *Il martirio. Componimento drammatico da cantarsi nel sedile di Portanova nel giorno della traslazione del sangue del glorioso martire s. Gennaro principal padrone della città di Napoli*, Napoli, Gennaro Migliaccio, 1783, p. II: «Musica del signor D. Fedele Fenaroli maestro di cappella napoletano»; anche la partitura di questo secondo componimento risulta irrintracciabile. L'autore del testo poetico, non indicato nel libretto, è stato identificato in Gaspare Mollo dei duchi di Lusignano da ALESSANDRO LATTANZI, *Vita musicale a Napoli nei dispacci del corrispondente della Cancelleria modenese (1779-1784)*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 387-425: 417 e nota 98.

47. Esplicita, in tal senso, è l'affermazione riportata sotto, in corrispondenza della nota 64.

ta ianuariana per Portanova (1765),⁴⁸ a riprova di un contatto privilegiato con la deputazione di quel sedile. Bertola, dal canto suo, sembra accollarsi l'impegno con scarso entusiasmo, e in una lettera ad Amaduzzi lascia trapelare una certa insofferenza quando dichiara di «aver dovuto per forza scrivere una lunga cantata per li 3 maggio sopra s. Gennaro».⁴⁹

Aurelio, che era giunto da poco a Napoli e quindi non aveva mai assistito a una festa di seggio, necessitava di un supplemento d'aiuto per svolgere adeguatamente l'incarico assegnatogli. L'abbondanza e la precisione delle indicazioni dispensate da Antonio sono giustificate proprio dalla necessità di fornire al neofita le coordinate del particolarissimo evento.

La prima consulenza liberalmente elargita da Belforte, che è anche la più estesa e la più ricca, si trova in una lettera priva di data ma collocabile alla fine di gennaio o all'inizio di febbraio 1777:

Ecco il libretto della cantata che io feci nell'anno della fatale pestifera epidemia. Questa mene somministrò l'idea.

Questa festa fu istituita p(er) la traslazione delle reliquie del santo in Napoli no(n) so se da Antignano o altro luogo, e fu detta delle ghirlande perché il popolo uscì ad incontrarle con corone di fiori. Si celebra questa festa in uno de' sei sedili, e perciò dopo un sessennio ritorna al med(esim)o sedile, come accade in questo anno al sedile di Portanova. La mattina vi si trasporta processionalm(ent)e il busto d'argento ov'è la testa; nel giorno il sangue con grande accompagnam(ent)o e coll'assistenza dell'arcivescovo. Giunto questo nel sedile, si situa sull'altare a ragione della testa, e si intonano inni, ed ivi suole il d(ett)o sangue liquefarsi, ed allora cantasi il *Tedeum*, e ritorna la processione col busto e col sangue. Il sedile si adorna, vi si forma altare grande col simulacro in grande del santo in atto di offerire a Dio il suo sangue nelle ampolline. La cantata serve p(er) trattenim(ent)o nella mattina e nel giorno. Ecco le notizie che stimo opportune. Del resto, se volete prendere qualche fatto della Scrittura ed in ultimo farne l'appropriaz(ion)e, sta a vostro totale arbitrio. La vostra fantasia, miniera inesaurita di sempre nuove idee, vi darà materia luminosa e bella, e vi farà ammirare secondo il solito.⁵⁰

48. Cfr. *Trattenimento sacro drammatico da cantarsi nel sedile di Portanova in occasione che nel medesimo si festeggia la translazione della testa e del sangue del glorioso martire san Gennaro principal padrone della città e Regno di Napoli nel dì quattro di maggio 1765*, s. n. t.; il testo ricompare con varianti significative in ANTONIO DI GENNARO DUCA DI BELFORTE, *Poesie*, 4 voll., Napoli, Vincenzo Orsino, 1796, III, pp. 51-60. Le musiche furono di Nicola Porpora; frammenti della partitura autografa sono conservati in GB-Lbl, Add MS 14127, cc. 95r-113r e 167r-169v.

49. Lettera di Bertola ad Amaduzzi datata Napoli, sabato santo [29 marzo] 1777, in AMADUZZI - DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio* cit., n. 92, pp. 206-208: 208.

50. Lettera di Belforte a Bertola senza data, I-FOc, 60.110, cc. 1r-1v, menzionata da LANDOLFI, *Scritti editi ed inediti* cit., p. 140.

Belforte, dunque, invia il proprio componimento del 1765 come modello (l'epidemia alla quale allude era seguita alla grande carestia del 1764).⁵¹ La lettera attesta la perdurante pratica della doppia processione, la prima mattutina per il busto con la testa, e la seconda pomeridiana, più solenne, per le ampolle del sangue. Dettagli interessanti sono inoltre la definizione di 'festa delle ghirlande', che trova riscontro in altre fonti,⁵² e la descrizione della grande immagine del santo sull'altare eretto nel seggio, confermata da alcuni disegni di Luigi Sanfelice e di Mario Gioffredo per analoghi allestimenti.⁵³

Le informazioni più preziose, tuttavia, sono quelle relative agli elementi musicali, che Belforte distingue in rapporto ai tempi e alle funzioni. Nel momento in cui il sangue viene posto sull'altare «si intonano inni», e la liquefazione viene salutata con il canto del *Te Deum*. I momenti propriamente sacri, dunque, prevedono un corredo musicale in latino. Il componimento drammatico in italiano, invece, «serve per trattenimento nella mattina e nel giorno». Quest'ultimo passaggio illumina un particolare importante, rimasto finora opaco: la cantata del primo sabato di maggio veniva eseguita due volte nel corso della giornata, di mattina e di pomeriggio, evidentemente in connessione con le due processioni. La doppia *performance* è confermata dal pagamento al maestro di cappella Domenico Merola per il componimento del 1757 nel seggio di Nido, nel quale si specifica che la «musica» fu «fatta nel mattino e giorno».⁵⁴

Il termine 'trattenimento', utilizzato dal duca nel passo sopra citato, indica solitamente una sorta di concerto sacro con musiche sia strumentali, sia vocali (soprattutto mottetti su testo latino), organizzato per dare smalto a occasioni

51. Cfr. GABRIELLA BOTTI, «Febbri putride e maligne» nell'«anno della fame»: l'epidemia napoletana del 1764, in *Sanità e società*, 5 voll., Udine, Casamassima, 1986-1990, v: *Abruzzi, Campania, Puglia, Basilicata, Calabria. Secoli XVII-XX*, a cura di Paolo Frascari, pp. 75-100.

52. Cfr. SANT'ANNA, *Istoria della vita* cit., pp. 88-90 e 381, secondo il quale, però, a recare le ghirlande sul capo erano i religiosi che accompagnavano la processione.

53. Per Sanfelice cfr. FRANCO MANCINI, *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Napoli, Esi, 1968, pp. 209-211 (tavv. xv-xvi); a p. 213 (tav. xvii) si può osservare, dello stesso artista, una *Veduta interiore della cupola avanti il seggio di Montagna per la festa da farsi del glorioso san Gennaro*, nella quale spicca un organo su struttura sovrelevata. Per Gioffredo cfr. *ivi*, pp. 227-237 (tavv. xxiv-xxix).

54. DI FURIA, *Gli altari effimeri* cit., p. 156 (doc. 15n); ritengo infatti che sia da correggere in *e la a* – priva di senso – nel passo «fatta nel mattino a giorno» della trascrizione; si rilegga inoltre il pagamento a Scarlatti citato sopra, presso nota 26. Il pagamento a Merola specifica che l'esecuzione del 1757 fu preceduta da una sola prova «fatta dentro la libreria di S. Angiolo a Nido» (così pure il doc. 15o che si legge *ibidem*); una sola prova è attestata anche per la cantata di Cimarosa eseguita nel sedile di Porto nel 1794 (cfr. MAIONE, *Un armonioso trionfo* cit., p. 436).

solenni.⁵⁵ Sebbene si tenesse di solito in chiesa, il ‘trattenimento’ aveva carattere extraliturgico. Utilizzando il vocabolo, Belforte evidenzia come, nell’economia complessiva della festa di seggio, la cantata costituisca un ingrediente dilettevole, ben distinto dalle fasi propriamente culturali. Pur essendo parte integrante della celebrazione, essa ha una sua specificità e può essere oggetto di fruizione autonoma. Significativa, da questo punto di vista, è un’annotazione del cerimoniale borbonico relativa alla presenza dell’elettrice vedova di Sassonia (la celebre Maria Antonia Walpurgis Symphorosa di Baviera, della quale sono note la passione per la musica e l’abilità di compositrice) alla festa della traslazione del 1772 nel sedile del Popolo; la registrazione ufficiale specifica che nel pomeriggio del 2 maggio l’illustre ospite si reca nella piazza della Selleria «a sentire la cantata»,⁵⁶ quasi a indicare una degustazione del prodotto musicale svincolata dalla partecipazione ai momenti propriamente religiosi (l’arrivo della processione, il ricongiungimento delle reliquie, il miracolo della liquefazione).

Nella lettera, infine, Belforte accenna alla possibilità di inserire riferimenti scritturali nel testo drammatico. In effetti alcuni libretti per le celebrazioni sessennali recano note a piè di pagina che richiamano specifici passi tratti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, dalle lettere degli Apostoli o dai Padri della Chiesa, liberamente parafrasati all’interno del tessuto poetico; così si regolano, ad esempio, Clemente Filomarino nel 1785⁵⁷ e Giovanni de Silva nel 1788.⁵⁸ Bertola, al contrario, non fa uso di questa risorsa.

Dopo la dettagliata spiegazione iniziale, Antonio fornisce a più riprese sollecitazioni e consigli. Il 20 febbraio raccomanda ad Aurelio di dedicarsi all’elaborazione del libretto e aggiunge qualche considerazione su compositore e interpreti:

55. Cfr. LUCIO TUFANO, «*Ma qual necessità ci è di cantar questi mottettacci infelici?*». Giuseppe Giordani e il mottetto tardo-settecentesco tra prassi e censure, in *La figura e l’opera di Giuseppe Giordani. Atti del Convegno, Fermo, 3-5 ottobre 2008*, a cura di Ugo Gironacci e Francesco Paolo Russo, Lucca, Lim, 2013, pp. 323-359: 329-331.

56. Così a c. 232v del *Cerimoniale 1490*, all’interno del paragrafo «Arrivo di sua altezza reale l’elettrice vedova di Sassonia Maria Antonia di Baviera sotto il nome di contessa di Brehna e trattamenti fattigli dalle loro maestà», cc. 231r-233v (cfr. *Cerimoniale dei Borbone di Napoli* cit., pp. 391-393: 392).

57. Cfr. *Componimento drammatico per la solenne traslazione del sangue del glorioso martire s. Gennaro da festeggiarsi nel sedile Capuano nell’ultimo sabato di aprile del corrente anno 1785*, Napoli, Gennaro Migliaccio, 1785.

58. Cfr. *Festeggiandosi la traslazione del sangue del glorioso vescovo e martire s. Gennaro dal nobile sedile di Porto nel dì III maggio mdccclxxxviii. Cantata del canonico Giovanni de Silva de’ marchesi della Banditella*, Napoli, Gennaro Migliaccio, 1788.

Pensi alla cantata. Che le importa di Fenaroli? Io gli dissi che la lasciasse in piena libertà. Basta che le voci non sieno più di tre o quattro. Tutto il resto andrà bene. È difficile in Napoli *hac tempestate* ritrovare quattro voci buone. Per lo coro vene son mille. Animo. Io mi aspetto una cosa bella.⁵⁹

Si profila qui per la prima volta la difficoltà del rapporto con Fenaroli, destinata a riaffiorare in successive comunicazioni di Belforte e denunciata esplicitamente da Bertola, il quale confiderà ad Amaduzzi di aver «avuto a impazzire coi musici e col maestro di cappella».⁶⁰

A seguire, Antonio chiede di poter visionare il testo, del quale evidentemente Aurelio gli ha recitato a voce alcune parti. L'accento cade di nuovo sulle insistenze del compositore:

Mi mandi qui la cantata. Si deve leggere e noⁿ ascoltare. Così potrò meglio considerarla. E poi ho sommo desiderio di leggerla. Onde l'aspetto in risposta. Al m^aestr^o di cappella che vi secca date i recitativi, ma riserbatevi la facoltà di cambiare, perché i recitativi sono gli ultimi a mettersi in musica.⁶¹

Un esame più attento, condotto in data imprecisata, induce Belforte a entrare nel merito di specifici luoghi:

Ho con piacere letta e riletta la cantata. Tutto va bene. Rifletta soltanto sulle seguenti osservaz^{ion}i:

1. Nell'aria della Fede invece di *scordi* stimerei sostituirvi *oblii*.

2. Nel seguente immediato recitativo non so se convenga ad una virtù, che diva si appella, quel *credea* e poi *o quanto m'ingannai!*

Dopo del duetto (nel quale noⁿ mi piace quel verso:

La tua mano a celebrar,

sì perché è una figura stiracchiata, e sì ancora perché *mano* abbiamo ancora più giù) stimerei aggiungere un coro a più voci separate ed unite implorante la felicità delli sovrani e real famiglia e de' popoli.

Frattanto date i recitativi *cum facultate addendi et mutandi*.⁶²

Grato ma non succube, Bertola accoglie solo alcuni dei consigli dispensati dall'esperto mentore. Nella seconda strofa dell'aria della Fede non adotta l'alternativa «oblii» e lascia «scordi» (v. 80). Segue, invece, il secondo sugge-

59. Lettera di Belforte a Bertola datata casa, 20 febbraio 1777, I-FOc, 60.25, c. 1r.

60. Così la già ricordata lettera di Bertola ad Amaduzzi del 29 marzo 1777, in AMADUZZI - DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio* cit., p. 208.

61. Lettera di Belforte a Bertola senza data, I-FOc, 60.108, cc. 1r-1v, menzionata da LANDOLFI, *Scritti editi ed inediti* cit., p. 139.

62. Lettera di Belforte a Bertola senza data, I-FOc, 60.134, c. 1r, menzionata e parzialmente citata da LANDOLFI, *Scritti ed inediti* cit., pp. 146-147.

rimento, giacché nel recitativo posto subito dopo (vv. 84-116) non v'è traccia delle espressioni ritenute inappropriate da Belforte. La terza indicazione è volta a un esito diverso da quello prospettato dal duca, giacché la parola «mano» viene mantenuta nel duetto dell'Angelo e della Fede (v. 198) ma espunta dal prosiegua, in modo da evitare la ripetizione sgradita. L'autore, infine, provvede all'aggiunta encomiastica (vv. 202-228), che si adegua a quanto prescritto dall'amico sia nella struttura, sia nel contenuto. Utile – tanto più in assenza della partitura – è la precisazione relativa all'alternanza di «voci separate e unite», che rende comprensibile l'altrimenti inconsueta assegnazione al coro del lungo recitativo. Belforte aveva fatto ricorso alla medesima formula nel proprio *Trattenimento sacro drammatico* del 1765, la cui conclusione – articolata in duetto, recitativo per il coro e strofa finale pure destinata al canto collettivo⁶³ – appare molto simile a quella del componimento di Bertola.

Nel prosiegua della stessa lettera, Belforte torna a parlare della cantata non solo per sottolineare come il cimento possa contribuire ad accrescere il prestigio del poeta riminese, ma anche per formulare un'ultima proposta:

La sua cantata girerà più degl'idilii nel ristretto di questa città. Dunque merita parte del suo studio; no«n» tutto agl'idilii.

In quel passo del Vesuvio, ch'è ben situato, potrebbesi in bocca della Providenza mettere una bella rifles«sion»e, cioè di aver permesso lo sfogo di quello p«er» quanto esiggeva l'ordine delle cose e la conservaz«ion»e della macchina e l'utile del paese med«esi»mo, ed averlo nel med«esim»o tempo trattenuto dal fare danni maggiori.⁶⁴

Il riferimento iniziale è alla traduzione degli idilli di Salomon Gessner che Bertola andava elaborando in quello stesso periodo e che fu pubblicata nella seconda metà di aprile.⁶⁵ Le successive annotazioni del duca rimandano a un passo del recitativo della Providenza (vv. 122-132) che allude al vulcano (il «paventato monte | gravido di rovine», vv. 123-124). In questo caso Aurelio segue alla lettera le indicazioni ricevute, in quanto nella versione data alle stampe distingue chiaramente tra gli aspetti 'fisiologici' e addirittura benefici dell'attività vesuviana (il mantenimento di un equilibrio naturale, la fertilità dei campi) e i suoi effetti catastrofici e funesti, scongiurati dall'intervento divino. A questo proposito andrà ricordato come una delle manifestazioni più celebrate della benevolenza di san Gennaro nei confronti della città di Na-

63. Cfr. *Trattenimento sacro drammatico* cit., pp. [15]-[16].

64. Così a c. 1v della citata lettera senza data I-FOc, 60.134.

65. Cfr. SALOMON GESSNER, *Scelta d'idilli [...] tradotti dal tedesco*, Napoli, Fratelli Raimondi, 1777. Bertola ne annunciava ad Amaduzzi l'uscita imminente nella lettera datata Napoli, 12 aprile 1777, in AMADUZZI - DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio* cit., n. 94, pp. 210-211: 211.

poli era – ed è – costituita proprio dalla protezione contro le eruzioni. Se tale azione tutelare era risultata provvidenziale nel 1631, tanto da dar vita – come si è visto – alla speciale ricorrenza del ‘patrocinio’, innumerevoli furono le occasioni in cui l’esuberanza del Vesuvio indusse a blandire il patrono con preghiere, novene e processioni. Non è un caso, pertanto, che la facoltà del santo di contrastare la minaccia vulcanica sia un tema ricorrente nelle cantate di maggio.⁶⁶ Più specificamente, il libretto del 1777 sembra accogliere un riferimento diretto all’attualità. All’epoca della stesura del testo, il Vesuvio manifestava segnali di irrequietezza, come si apprende da una corrispondenza da Napoli del 31 dicembre 1776 apparsa nella «Gazzetta universale»:

L'eruzione del Vesuvio si fa sempre più considerabile, mentre la nuova bocca è quasi alla metà del monte, è molto grande, e si vedono altri screpoli, e ad ogni piccolo ribollimento dell'interna materia questa sgorga fuori e scende nel piano. Finora il danno cagionato dalle lave è considerabile, avendo occupate da 100 moggia di terreno che per la sua fertilità si valuta ad altro prezzo non ostante il grave pericolo in cui si trova.⁶⁷

I fenomeni continuarono nei mesi successivi, senza tuttavia giungere a forme parossistiche; una cronaca datata 4 marzo 1777 riferisce che «il Vesuvio ha ricominciato una piccola eruzione».⁶⁸ Le parole rassicuranti della Provvidenza, dunque, danno voce a un timore reale e a un auspicio diffuso.

D'altra parte, al di là della sollecitazione contingente, Belforte era molto sensibile al tema. Nel 1768 aveva dedicato al vulcano diverse ottave dell'*O-maggio poetico* scritto per l'arciduchessa d'Austria Maria Giuseppa, destinata a sposare Ferdinando IV delle due Sicilie. Nel 1779, inoltre, invierà ad Amaduzzi alcune lettere assai dettagliate sulla grande eruzione di quell'anno, che il destinatario farà pubblicare nell'«Antologia romana».⁶⁹ Da parte sua Bertola, in forza della prolungata esposizione alla bellezza ‘terribile’ del monte ignivomo, maturerà il rammarico per la mancanza di un grande poema dedicato al Vesuvio.⁷⁰

66. Cfr. ad esempio i testi pubblicati da MAIONE, *Un armonioso trionfo* cit., pp. 409 e 413.

67. «Gazzetta universale», IV/3, 11 gennaio 1777, p. 23; alla fine del passo, *altro* andrebbe forse letto *alto*.

68. Ivi, IV/20, 11 marzo 1777, p. 160.

69. ALESSANDRA DI RICCO, *Nel Settecento napoletano: poesia alle falde del Vesuvio*, «Atti e memorie dell'Arcadia», IX, 2020, pp. 363-391: 379-387; Vetrano attribuisce erroneamente al duca di Belforte il poemetto in sestine *Il Vesuvio*, pubblicato nel 1795 (cfr. VETRANO, *Il duca di Belforte* cit., pp. 48 e 105-111), che si deve invece al quasi omonimo Antonio De Gennaro, dottore fisico.

70. Cfr. DI RICCO, *Nel Settecento napoletano* cit., pp. 363-365.

In una scrittura quasi certamente successiva, il duca riporta considerazioni derivanti dall'esame di una versione aggiornata del componimento:

Ho letto e riletto con nuovo piacere la cantata, e mi pare felicissima. Su la parola *Scordi* le notai no«n» so che p«er» sentim«ent»o di D. Carlo Vespasiano che si trovò presente. Rifletta in«n»oltre, verso la fine del primo recitativo della Fede,

Chi potria,
se andasse meglio
chi potrà.

L'uno e l'altro va bene. Scegliete il meglio.

Mi rallegro sommam«ent»e che stia più sano.

Alla stampa è necessario ch'ella assista e la faccia eseguire a suo modo. Ma a ciò abbiám tempo. Tenga copia della poesia. Quella che si consegnerà al maestro della musica resterà a lui. Mille ossequi.

Ritorno allo *scordi ragione*. Badi se possa dirsi *scordare una cosa* o debba dir- si *scordarsi di una cosa*. Se uno le dicesse *scordai il mandolino*, questa proposiz«ion»e avrebbe doppio significato. Ma se dicesse *mi scordai del mandolino*, il significato è chiaro.⁷¹

L'insistenza di Belforte sul verbo del verso 80 si rivela inutile, visto che Bertola – come già detto – mantiene la formula «Scordi ragion»; si apprende però che alla valutazione del passo (e quindi, presumibilmente, dell'intero testo) ha partecipato occasionalmente un altro letterato napoletano, Carlo Vespasiano, noto per essere amico di Pietro Napoli Signorelli e per aver curato la prima edizione della sua *Storia critica de' teatri*.⁷² Il riminese si adegua invece all'altra indicazione contenuta nella lettera, visto che ai versi 114 e 116, alla fine del recitativo della Fede, si legge «chi potrà dubitar», più eufonico.

In una pagina da assegnare al mese di marzo, Belforte fornisce una scadenza per la consegna del manoscritto in tipografia:

La cantata dovrà darsi p«er» li 20 del corrente allo stampatore, onde può rivederla, aggiungere, togliere a suo piacimento. Dico ciò perché no«n» vi è fretta positiva. Quando l'avrà ridotta alla perfez«ion»e, la mandi. Ma se la facesse copiare (pagando la mercede), sarebbe meglio.⁷³

71. Lettera di Belforte a Bertola senza data, I-FOc, 60.117, cc. 1r-1v, menzionata e parzialmente riportata da LANDOLFI, *Scritti editi ed inediti* cit., p. 142.

72. PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1777; Bertola menziona il «dotto signor Vespasiano», proprio a proposito della *Storia* signorelliana, nella lettera ad Amaduzzi datata Napoli, 18 novembre 1777, in AMADUZZI - DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio* cit., n. 117, pp. 253-254: 254.

73. Lettera di Belforte a Bertola senza data, I-FOc, 60.111, c. 1r.

Il 29 marzo Bertola dichiara ad Amaduzzi di aver completato il libretto;⁷⁴ tuttavia le lettere di Belforte rivelano che l'elaborazione prosegue oltre tale data. Bertola non si applica con assiduità a limare il testo, se il 7 aprile Belforte è costretto a sollecitarlo: «Ha riveduta la cantata? Perché la lascia in un cantone?».⁷⁵ L'11 seguono aggiornamenti e richieste:

Veniamo a noi. Oggi medesimamente ho consegnato alla stamperia di Raimondi la cantata. Voglio sapere l'intero titolo da lei. Io non voglio impacciarmi che nella stampa; osservi, se lo ha, il libretto del Carta. *Angelo tutelare di Napoli* va arcibenissimo.

Che le pare di questi freddi? Sono uscito per la cantata unicamente.⁷⁶

Per l'allestimento del frontespizio, il duca suggerisce di prendere spunto dal precedente immediato nello stesso ambito; «il libretto del Carta» è infatti il componimento di Giuseppe Carta con musiche di Ferdinando Auletta eseguito nel 1776 presso il sedile di Porto, la cui intitolazione – d'altra parte piuttosto convenzionale – è ricalcata da Bertola.⁷⁷ La laconica annotazione relativa al nome di uno dei tre protagonisti della cantata fa pensare a un cambiamento intervenuto nella fase terminale della lavorazione; forse l'autore aveva inizialmente concepito il personaggio semplicemente come «Angelo» e solo in un secondo momento pensò di dargli una connotazione 'locale', approvata da Belforte.

Nella stessa lettera il duca chiede: «Vuol porre qualche epigrafe nel libretto della cantata?»⁷⁸ ma non è chiaro a cosa si riferisca. Nessuna citazione compare nelle soglie dell'opuscolo. Questo, però, contiene in fine una serie di iscrizioni latine dettate da Giacomo Martorelli, professore di lingua greca dell'Università di Napoli.⁷⁹ Non mette conto qui riportarne i testi, tutti inneg-

74. Nella già citata lettera in questa data, a proposito della cantata Bertola scrive: «Anche questa è finita» (AMADUZZI - DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio* cit., p. 208).

75. Lettera di Belforte a Bertola datata casa, lunedì 7 aprile 1777, I-FOc, 60.29, c. 1r.

76. Lettera di Belforte a Bertola datata 11 aprile 1777, I-FOc, 60.26, cc. 1r-1v.

77. Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n. 4712.

78. Così a c. 1v della citata lettera dell'11 aprile 1777.

79. Le iscrizioni si leggono alle pp. [16]-[20] del libretto della cantata. Bertola non dovette apprezzarle molto se, nel segnalarne la presenza ad Amaduzzi, definì «vanagloriosissimo» il loro autore; cfr. la lettera datata Napoli, 22 aprile 1777, in AMADUZZI - DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio* cit., n. 96, pp. 212-214: 213. Martorelli aveva fornito testi analoghi al sedile di Nido per la festa del 1757, ricevendone come compenso un dono in cioccolata; cfr. DI FURIA, *Gli altari effimeri* cit., pp. 155-156 (doc. 15m). Quattro sue epigrafi latine si leggono inoltre nel libretto *Per la solenne traslazione del sangue del glorioso protettore s. Gennaro da festeggiarsi in questo anno 1768 nel sedile dell'eccellentiss. piazza di Montagna. Azione sacra drammatica*

gianti al santo, bensì le localizzazioni, dalle quali è possibile ricavare qualche indizio sull'aspetto dell'apparato effimero del 1777. La prima iscrizione era collocata «fuori dell'arco principale del sedile», le due successive «eran sopra i due altri archi dentro del sedile» e altre otto, più brevi e aventi per oggetto i «martiri del santo e sua protezione, vedeansi negli archi che cingevano ed ornavano l'intera piazza avanti al sedile». ⁸⁰

Le ultime due lettere relative alla cantata, entrambe prive di data, documentano per sprazzi la correzione delle bozze. Ecco la prima:

Simoni ieri m'inviò la prima prova della stampa della cantata, ma che? I recitativi ed arie confuse, un tocco dell'uno infrascato in un tocco dell'altro. Questa mattina tutto verrà riordinato. Ho ricevuto l'avviso da Fenaroli per giovedì. ⁸¹

Il breve passo pone un problema circa l'identità dello stampatore. Nella lettera precedente Belforte dichiara di aver consegnato il manoscritto a Raimondi, mentre in questa menziona un altro impressore napoletano, Simoni. L'assenza di indicazioni tipografiche nel prodotto finito impedisce di stabilire di quale officina ci si servì.

Il testo si rivela bisognoso di ulteriori controlli e di piccoli ritocchi:

Ho ripassata la preg«evol»e sua poesia ed ho trovato tutti gli errori da me notati già corretti fuori delle ultime due pagine, ove sono ancora intatti, cioè p. 14 e 15 come vedrà. Rivegga ella tutto e segni. Osservi nella p«agin»a 11 se nel verso

Se all'adorato *nome*

fosse meglio l'*n* maiuscola, cioè *Nome*. Se le piace così, lo noti in margine. A rivederci. Non lasci dormire sul tavolino queste carte, e le rimandi presto.

Se l'occhio no«n» m'inganna, parmi che lo stampatore abbia usato nel registro degli interlocutori, nella parola *tutelare*, lettere più grandi che in quella di *Angelo*, cosa ridicola, e lettere più piccole in quella di *Napoli*. Che le sembra? ⁸²

Il vocabolo indicato da Belforte riceverà in effetti l'iniziale maiuscola, mentre il verso «se all'adorato Nome» scivolerà a pagina 12 nell'assetto definitivo del libretto. La *tabula* dei personaggi non mostra alcuna anomalia nel corpo dei caratteri.

di Giovanni Campagna giureconsulto napoletano, tra gli arcadi Pistostrato Labonio. *Dedicata agli eccellentissimi signori deputati dello stesso sedile*, s. n. t., pp. xvi-xvii.

80. A proposito degli allestimenti per la festa di settembre, è stato ipotizzato che le iscrizioni, «più che chiarire il messaggio veicolato mediante l'utilizzazione del codice verbale, assolvevano essenzialmente una funzione spettacolare» (FRANZESE, *Macchine e apparati luminosi* cit., p. 504).

81. Lettera di Belforte a Bertola senza data, I-FOc, 60.107, c. 1r.

82. Lettera di Belforte a Bertola senza data, I-FOc, 60.105, c. 1r.

Il processo tipografico dovette concludersi prima del 22 aprile, data nella quale viene annunciato ad Amaduzzi l'invio della «cantata per s. Gennaro».⁸³ La spedizione, tuttavia, avviene circa tre settimane dopo; il 13 maggio Aurelio scrive all'amico: «Avrete fra pochi giorni un piego in cui sono due copie degli idilli di Gessner e la mia cantata per s. Gennaro».⁸⁴ Il mittente mostra di tenere assai più alla versione dal tedesco che al componimento originale per la festa della traslazione. Al letterato savignanese chiede uno spassionato parere sugli idilli e sul «discorso preliminare» che li accompagna, e lo prega di darne «un qualche estratto» nelle «Efemeridi letterarie»;⁸⁵ nessun cenno dedica invece al componimento drammatico.

Si ha l'impressione che Bertola non tenga in gran conto il testo,⁸⁶ che pure rappresenta l'unica sua prova in campo librettistico. La cantata – si noti – non è inclusa nella raccolta delle *Operette in verso e in prosa* curata direttamente dall'autore⁸⁷ e compare soltanto in un'edizione postuma dei suoi lavori poetici.⁸⁸

5. Chiamato a confrontarsi con una tradizione che gli è estranea, Bertola non può che attenersi ai consigli e ai modelli fornitigli da Belforte. Ciò vale anzitutto per la scelta di entità spirituali (Providenza, Fede e l'inedito Angelo tutelare di Napoli) nella funzione di interlocutori. All'incirca allo stesso modo si era regolato il duca nel *Trattenimento sacro drammatico* del 1765, animato dal dialogo tra Onnipotenza, Religione e Partenope o sia Napoli. Non mancano esempi analoghi; Giovanni de Silva, ad esempio, sceglierà Fede, Speranza, Amor divino e un Genio celeste per il libretto destinato al sedile di Porto nel

83. Così la citata lettera del 22 aprile 1777, in AMADUZZI - DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio* cit., p. 213. Non si hanno notizie sulla tiratura; il libretto della cantata intonata da Cimarosa nel 1793 fu stampato in 200 esemplari «legati in carta dipinta» (MAIONE, *Un armonioso trionfo* cit., p. 436).

84. Lettera di Bertola ad Amaduzzi datata Napoli, 13 maggio 1777, in AMADUZZI - DE' GIORGI BERTOLA, *Carteggio* cit., n. 99, pp. 220-221: 220.

85. *Ibid.* Amaduzzi accusa ricevuta del «piego» nella lettera datata Roma, 27 maggio 1777 (cfr. *ivi*, n. 101, pp. 224-226: 224) e soddisfa tempestivamente la richiesta del riminese con la dettagliata e positiva recensione della *Scelta d'idilli* pubblicata nelle «Efemeridi letterarie di Roma», vi/24, 14 giugno 1777, pp. 187-189.

86. È significativo che Bertola non faccia menzione della cantata per san Gennaro nell'elenco delle proprie opere fornito per il volume di *Prose e versi per onorare la memoria di Livia Doria Caraffa principessa del S. R. Imp. e della Roccella di alcuni rinomati autori*, Parma, Reale stamperia, 1784, pp. 394-396, al quale contribuisce con l'elogio storico della defunta, due odi, una canzone e un sonetto.

87. Cfr. AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Operette in verso e in prosa*, 3 voll., Bassano, [Giuseppe Remondini], 1785-1789.

88. Cfr. AURELIO BERTOLA, *Poesie*, 6 voll., Ancona, Tipografia Sartorj, 1815, iv, pp. 235-246.

1788 e posto in note da Gaetano Manna.⁸⁹ Si tratta di una delle opzioni a disposizione degli autori chiamati ad alimentare il filone ianuario, costretti a confrontarsi con il soggetto obbligato e con la sua declinazione seriale. Manca a tutt'oggi un'indagine complessiva sui temi e i personaggi delle cantate sessennali; tuttavia sembra di poter individuare almeno provvisoriamente altre due possibilità principali. La prima prevede l'impiego di figure più o meno pretestuosamente mitologiche, come accade nell'«azione sacra drammatica» di Giovanni Campagna per la festa del 1768 nel sedile di Montagna con note di Girolamo Rossi,⁹⁰ nella quale intervengono Partenope, Sebeto, il Genio di Partenope e Nemese dea della vendetta. La seconda, più interessante, consiste in una drammatizzazione del racconto agiografico che trasforma in personaggi il martire e i suoi sodali; il già ricordato «componimento drammatico» del 1783 per Portanova, ad esempio, dotato non a caso di un titolo fortemente evocativo (*Il martirio*),⁹¹ dà la parola ai santi Gennaro, Sossio e Procuro e al loro persecutore Timoteo.

La scelta di figure astratte in qualità di protagonisti non giova al libretto di Bertola, segnato da una generale vaghezza che a tratti rasenta l'oscurità. Inoltre il poeta riminese, a proprio agio con le misure brevi dell'idillio e della canzonetta, non sembra trovare il giusto passo nel testo per musica,⁹² come denunciano la verbosità del dialogo e la ricerca un po' fatua di formule eccentriche nei pezzi chiusi. Per quanto riguarda il contenuto, vanno evidenziati il preciso riferimento all'incontro del sangue con la testa (vv. 96-100 e 205) e lo sguardo metadrammatico gettato più volte sul luogo della celebrazione (vv. 9, 69-71, 153-157, 175-177 e 204-205), comune ad altre cantate primaverili.⁹³ Spicca, inoltre, l'esasperazione del contrasto tra fede e ragione che, nel rivelarsi perfettamente coerente rispetto alla destinazione, veicola una visione convintamente anti-illuministica (vv. 15-17 e 80-83). Di contro, l'autore sembra indicare un accesso privilegiato alla sfera del sacro nell'emotività e, in particolare, nella sua manifestazione esteriore più esplicita, il pianto, presentato come sintomo non banale di un contatto ineffabile con il divino (vv. 18-22 e 49-51).

Una chiosa meritano infine i versi 182-183, pronunciati dalla Provvidenza, che nella stampa settecentesca si presentano virgolettati. In questo caso lo speciale segnale tipografico non delimita, come di consueto, un segmento trala-

89. Cfr. sopra, nota 58.

90. Cfr. sopra, nota 79.

91. Cfr. sopra, nota 46.

92. Per le velleità di Aurelio in ambito drammaturgico, rimaste senza frutto, cfr. PECCI, *Le opere a stampa di Aurelio Bertola* cit., p. 287.

93. Cfr. COTTICELLI-MAIONE, *Piramidi e misteri* cit., p. 406.

sciato dal compositore, ma segnala una citazione. Nel passo Bertola riprende, invertendolo, il distico conclusivo del sonetto *Sopra la divina Provvidenza* («Qual madre i figli con pietoso affetto») di Vincenzo Filicaia (1642-1707).⁹⁴ Del testo, accolto nel terzo volume delle rime degli arcadi⁹⁵ e destinato a lunga fortuna, il riminese riprende non solo le parole ma il concetto centrale, ossia la fiducia nell'universale benevolenza dei disegni divini indipendentemente dalla loro imperscrutabilità.

94. Cfr. VINCENZO DA FILICAIA, *Poesie toscane*, Firenze, Piero Matini, 1707, p. 558 («O niega sol perché a pregar ne invita, | o negar finge e nel negar concede»); a questa prima edizione, predisposta dall'autore ma uscita postuma a cura del figlio Scipione, seguirono numerose ristampe nel corso del secolo e oltre. Bertola menziona di sfuggita le canzoni di Filicaia nella sua *Idea della bella letteratura alemanna* cit., I, p. 78, paragonandole alle odi della poetessa tedesca Anna Louisa Karsh (1722-1791).

95. Cfr. *Rime degli arcadi*, III, Roma, Antonio Rossi, 1716, p. 251.

APPENDICE⁹⁶

97

PROVIDENZA

Presso quest'ara io scendo
 spettatrice dei cuori 10
 del popolo a me caro e a te commesso;
 tu, custode fedel, tu prendi cura
 che un sol pensier contro mia voglia nato
 oggi nol cambi e me lo renda ingrato.
 Baldanzosa è ragion benché sì frale 15
 dopo l'antico error; tu la raffrena
 se colla fede a contrastar s'accinge;
 tu fra la dolce piena
 degli affetti divoti 20
 desta la tenerezza,
 e dal sen sulle ciglia
 chiama quel lagrimar che ben consiglia.
 Non io solo in favor di queste genti
 a generar portenti 25
 ruppi le leggi di natura; altrove
 sparsi celesti prove
 ora della virtude, ora del vero;
 e dove era più fiero
 de' miei nemici il cieco stuolo audace, 30
 riportai più trionfi e recai pace.
 Ma qui di mio poter, qui di mia gloria
 segno spiegai più maestoso e nuovo;
 serbar mi piacque alla città diletta
 un perenne trofeo di questo braccio,
 e che in seno ei le resti io mi compiaccio. 35
 Io di serbarle il dono
 sarò contenta ognora
 fin che nel dono adora
 la man che a lei lo diè.
 E nelle sue sciagure 40
 cercando in lui mercede,
 me riconosce e vede
 che tutto uscì da me.

ANGELO

Pietosissima diva, ah troppo chiare
 sono le voci degli accesi cuori 45
 nell'invocar così mirabil pegno,
 nell'esaltar la mano
 che i benefici influssi in lui ripose;
 quanti sospiri e quante
 lagrime affettuose 50

usciro ad affrettar questo bel giorno!
Io raccolsi d'intorno a mille a mille
i puri voti, e in mezzo a quelli oh come
risonava il tuo nome! Impazienti
prevennero l'aurora 55
l'anime fide e ripetean costanti:
«Quanto tardano ancora i sacri istanti!».

Ed or che l'alba amica
il varco al giorno e al culto antico aperse,
in lui son tutte avidamente immerse. 60

Un torrente che i ripari
urta, vince e immenso ondeggia,
nel suo corso non pareggia
queste brame e questi cor.

Van prendendo ad ogni istante 65
nuove forze e nuove tempre,
e mi par che crescan sempre
nell'affetto e nel candor.

Ma strepito giulivo
suonar vicino ascolto; 70
il popolo s'avanza; ecco la Fede
che all'ara lo precede;
se poco a te de' pii trasporti ardenti
spiegaro i detti miei,
or meglio il resto intenderai da lei. 75

FEDE

Fra il dubbio orror che il preme
chi troverà mai luce,
se me non ha per duce,
s'io non gli reggo il piè?
Scordi ragion chi vuole 80
ch'io più sicuro il guidi,
chiuda le ciglia e fidi
solo i suoi passi a me.

Dalle superne sedi
deh qual cagion ti trasse 85
su di queste contrade a prender posa,
provida, universal madre amorosa?
Tu me ministra tua mandasti in terra;
e che non fei per tua virtude? Il corso
fermai del sole, il mar divisi, a cento 90
schiere m'opposi e vinsi;
conquistai mille regni in un momento
e tutto il mondo de' tuoi raggi io cinsi;

tu alfin su questo lido
 mi preparasti il più sicuro nido. 95
 Quando uscì di tua mano
 l'alto portento e il già rappreso sangue,
 nel celebrato incontro
 del venerando capo, entro le ampolle
 vivido ribollì, sembrar potea 100
 a chi non ben vedea
 che qui più dubbio e lento
 ciascun fosse in seguirmi, e che tu, vaga
 di superar di cuori alpestri il gelo,
 perché fosser dal ver convinti e tocchi 105
 un prodigio lasciassi ognor sugli occhi.
 Ma no, d'oprarlo in questo suol ti piacque
 in premio a quell'ardore
 con cui l'alme divote, e non invano,
 implorarono me dalla tua mano. 110
 Ah! Se al temuto e sospirato insieme
 del popol che mi segue istante sacro
 propizia assister vuoi,
 chi potrà dubitar ch'oggi l'usata
 meraviglia immortal non si ricrei? 115
 Chi potrà dubitar dove tu sei?

PROVIDENZA

Sì, nel mirando sangue oggi il mio pegno
 confermato sarà; palpiti ognuno
 per gioia e non per tema. I fausti eventi
 recar più d'un annuncio a queste mura 120
 della vicina lor sorte sicura.
 Dalle fumanti ognor bocche vicine
 del paventato monte
 gravido di rovine
 o non discese il fuoco, 125
 o sol discese a intimorir per poco.
 Un moderato sfogo in questi lidi
 per conservar le cose
 stretta nell'ordin suo volea Natura;
 e fin ch'io l'util vidi, 130
 all'ignivomo corso il fren lasciai;
 quando vidi minacce, io lo fermai.
 Io su i ridenti campi
 chiamai fertilità; nel ciel, nel mare
 squarciai le nubi e le tempeste oppressi, 135
 e agli elementi stessi

fei presagir d'intorno
nelle amabili lor facce serene
di questo giorno il destinato bene.

Alme fide, il bel momento 140
condottier del mio portento,
non temete, è presso già.

È indegno d'un pegno
sì eccelso d'amore
chi ferma nel core 145
speranza non ha.

Accesa di speme,
s'allegra e non teme
la viva pietà;
e quanto più spera, 150
più grande, più vera
sua gioia si fa.

ANGELO

Diva, le tue parole, il tuo conforto
già quest'alme inondò; l'impetuoso
sacro tumulto, che per te s'accrebbe 155
e in mille nuove forme è in lor raccolto,
vedilo scintillar sopra ogni volto.

Ma quale esser potrebbe
in lor piena d'affetti
che a tua bontà risponda? 160

FEDE

Diva, se immenso è il dono
con cui distinte sono
quest'alme, ed han tanto sostegno e tante
facili vie per ritrovar salvezza;
se tu, del nume eterno eterna essenza, 165
pur della tua presenza
col divino splendor le rassicuri;

se all'adorato Nome
dei celesti favori
la larga pioggia si raddoppia, e come 170
render grazie potranno...

PROVIDENZA

Il dono mio

guardino ognor gelose;
per lui seguan dall'alto
a dimandar mercede,

seguan di bella inusitata luce 175
 a sparger l'ara e la patrizia sede
 allo spuntar di questo dì; presente
 mi sentiranno; i replicati voti
 appagherò; che se talor si vede
 sospeso il bel portento, 180
 sappian che Provvidenza alta, infinita
o negar finge e nel negar concede,
o nega sol perché a pregare invita.
 Quei sensi e quell'ardor serbino in petto
 che in questo dì le infiamma. 185
 Veggan nel sacro redivivo oggetto
 quanto fur care al ciel; ma questo dono
 in lor non desti intempestivo orgoglio;
 son madre e da' miei figli altro io non voglio.

ANGELO

O pietosa, o madre amante, 190
 i tuoi figli eccoti innante
 le tue grazie a celebrar.

FEDE

Madre amante, ai figli tuoi
 me donasti e per me vuoi
 le tue grazie assicurar. 195

ANGELO

Sempre, o diva, fa' ritorno.

FEDE

Vieni sempre in questo giorno.

ANGELO

Di tue grazie...

FEDE

Di tua mano...

a 2

I prodigi a rinnovar
 e del dono tuo sovrano 200
 pure lodi ad ascoltar.

CORO

Eroe che tanto in cielo
vegli per noi, fra il giubilo festivo
e da quest'ara in auree pompe avvolta
su cui tuo sangue è ribollente e vivo, 205
a te s'innalza un voto

il più dolce, il più acceso; ah tu l'ascolta
e tu lo reca dell'Eterno al trono.
Egli di sua bontà serbi l'immagine
nella Coppia Reale e parte in dono 210
mandi de' giorni nostri ai giorni suoi;
essa troppi ne dona al ben di noi.

Sopra l'augusta prole
sparga ne' suoi favor le nostre sorti,
dei genitor vi sparga, emule al sole 215
nel balenar, l'alte virtù supreme;
resti la coppia eccelsa,
nostra delizia e speme,
nostro sostegno e nostro onor giocondo,
ad abbellir per lunga etade il mondo. 220

Come dal fonte limpido
bell'acque il fiume prende,
tutto da lei dipende
il nostro ben così.

Dall'alto si raddoppino 225
l'ore per lei serene;
si serbi il nostro bene
unito a sì bei dì.