

Valentina Riontino

 orcid.org/00009-0007-5050-7861

PIETRO MARCHITELLI E LA RACCOLTA DI SONATE DELLA BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO S. PIETRO A MAJELLA

Abstract

Il presente lavoro si propone di indagare l'arte e la personalità di Pietro Marchitelli, uno dei maggiori protagonisti dello sviluppo della tradizione violinistica napoletana. Lo studio della collezione manoscritta di Sonate conservata presso il Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli (M.S. 5328-5332) ci permette di identificare caratteristiche che mettono in evidenza la ricchezza, la raffinatezza e la complessità delle composizioni di Marchitelli. L'analisi di queste 14 Sonate permette, inoltre, di dimostrare che si tratta probabilmente di una trascrizione tardiva di una serie originale di Sonate a tre, a cui nel 1743 fu aggiunta una parte per terzo violino o violetta, probabilmente adattata per l'esecuzione orchestrale ad uso del Conservatorio di S. Onofrio. Ciò mette in evidenza due aspetti peculiari della ricezione dell'opera di Marchitelli: da un lato, quasi quindici anni dopo la sua morte, la sua figura fosse ancora viva nella mente dei compositori e dei musicisti napoletani; dall'altro, le sue opere fossero utilizzate anche per fini didattici.

Keywords

Pietro Marchitelli | Napoli | Manoscritti | Violino | Analisi musicale.

Il saggio deriva dalla tesi dal titolo "Pietro Marchitelli e la Napoli del 1700: la raccolta di Sonate della Biblioteca del Conservatorio San Pietro A Majella" – Diploma Accademico di II Livello in Violino barocco, Conservatorio di Musica "N. Piccinni" di Bari, a. a. 2023/2024 (relatore: M^o Michele Visaggi).



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.

Introduzione

In epoca rinascimentale e barocca l'Italia non era semplicemente “un” centro di produzione culturale e musicale, ma “il” riferimento assoluto del buon gusto e della sperimentazione artistica in Europa.¹ Questo tanto in ambito operistico, dove il melodramma aveva raggiunto vette di impensabile popolarità (al punto da divenire articolo d'esportazione in ogni parte d'Europa), quanto in ambito strumentale, ponendosi quale riferimento assoluto per chiunque, strumentista o compositore, avesse voluto cimentarsi con la produzione del genere. Le vette virtuosistiche raggiunte dagli strumentisti italiani a partire già dal Seicento costituivano il banco di prova d'esempio compositivo e/o di capacità virtuosistica.

Nel campo della produzione strumentale i progressi si facevano ancor più evidenti dopo l'affermazione di Arcangelo Corelli da Fusignano:

Da quando Corelli ha inventato i generi della *sonata* e del *concerto*, la musica ha compiuto progressi sorprendenti in tutta Europa: a questo illustre autore siamo infatti debitori della corretta armonia e della brillante musica d'insieme. Prima di lui i concerti in Francia erano mediocri. [...] La musica strumentale era a stento conosciuta, mentre ora costituisce il divertimento di ogni persona rispettabile.²

Tuttavia, Corelli non era l'unico violinista le cui doti erano pienamente riconosciute in Italia e in tutta Europa. Nella sua *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present* Charles Burney racconta di una sfortunata esibizione di Arcangelo Corelli, indirettamente riferitogli da Francesco Geminiani.³ Questo ormai ben noto racconto⁴ introduce la figura di un certo “Petrillo”, primo violino della Real Cappella di Napoli agli inizi del 1700.⁵ La figura a cui risalire è Pietro Marchitelli, a quel tempo molto conosciuto per le sue grandi doti violinistiche.

Il racconto della presunta sfortunata esibizione del “divino” Corelli venne inserito da Burney per motivi che vanno al di là della semplice curiosità anedddotica. Secondo Burney, infatti, questo episodio mette a confronto lo stato della musica a Roma e a Na-

¹ C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, EDT, Torino 1779, p. 1: «[...] quella parte del mondo dove la musica è stata coltivata con tanto successo; paese che non solo ha fornito al resto d'Europa i più insigni compositori ed esecutori, ma che ha pure diffuso il gusto per ciò che in quest'arte vi è di più raffinato ed elegante».

² M. CORRETTE, *Le maître du clavecin pour l'Accompagnement. Methode theorique et pratique*, Chez l'Auteur, Bayard, Le Clerc, Castagnere, Paris 1753, p. 5.

³ C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, a cura di F. Mercer, Vol. 2, Dover Publications, 1957, p. 439.

⁴ La fonte delle informazioni di Burney è stata individuata e studiata da E. CARERI, *The correspondance between Burney and Twining about Corelli and Geminiani*, «Music and Letters», 72, 1, 1991, pp. 38-47.

⁵ Nello stesso anno Pietro Marchitelli era il primo dei violini di Palazzo e, allo stesso tempo, era il primo violino del Teatro S. Bartolomeo.

poli al tempo di Corelli;⁶ il suo intento era, evidentemente, quello di paragonare il livello della tecnica esecutiva a Roma e Napoli, richiamare l'attenzione sulla straordinaria qualità della pratica strumentale napoletana⁷ e di sottolineare i caratteri peculiari di due tradizioni violinistiche ugualmente degne di attenzione. Tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo sorse, infatti, a Napoli un'autonoma e significativa tradizione strumentale caratterizzata da una singolare capacità creativa e inventiva intrecciata alle severe norme dello stile antico.

Il nome di Marchitelli non era ignoto nemmeno all'altro eminente storico della musica del 1700, John Hawkins che, nella sua *General History of the Science and Practice of Music*, inserisce Petrillo tra i più illustri virtuosi in Europa all'inizio del XVIII secolo.⁸ Come osserva Ulisse Prota-Giurleo, è davvero un peccato che oggi una personalità di tale rilievo sia stata completamente dimenticata.⁹

Quasi una biografia

Nel panorama della produzione strumentale napoletana di primo Settecento la figura di Pietro Marchitelli occupa senza dubbio un ruolo di primo piano.¹⁰ Nato a Villa Santa Maria¹¹ intorno al 1643,¹² nell'area allora nota come Abruzzo Citeriore, "Petrillo" si trasferì a Napoli verso il 1657 per intraprendere la formazione presso il Conservatorio di Santa Maria di Loreto. Qui studiò sotto la direzione di Carlo Acquaviva de Vincentiis, considerato un dei più celebri violinisti del tempo.¹³

⁶ C. BURNEY, *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, cit., p. 440: «This account of Corelli's journey to Naples is not a mere personal anecdote, as it throws a light upon the comparative state of Music at Naples and at Rome in Corelli's time, and exhibits a curious contrast between the fiery genius of the Neapolitans, and the meek, timid, and gentle character of Corelli, so analogous to the style of his Music».

⁷ G. OLIVIERI, *I virtuosi dell'arco nella Napoli del Settecento*, in *The Fiery Genius. Neapolitan Instrumental Music for 1,2,3, and 4 violins (1650-1750)*, Outhere Music France, 2017.

⁸ J. HAWKINS, *A General History of the Science and Practice of Music*, T. Payne and Son, 1776, p. 808.

⁹ U. PROTA-GIURLEO, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII*, in *Il teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di F. de Filippis e U. Prota-Giurleo, Arte Tipografica, Napoli 1952, p. 66.

¹⁰ G. OLIVIERI, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, a cura di G. Olivieri, prefazione di C. Ortolani, LIM, Lucca 2023, p. 3.

¹¹ Ulisse Prota-Giurleo specifica: «un benemerito paesello abruzzese da cui escono oggi ottimi cuochi, ma che non sa, né gliene importa, d'aver dato all'arte della Musica, Marchitelli, Mascitti, Sabatino e Carlo Cotumacci» (PROTA-GIURLEO ULISSE, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII*, in *Il teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli*, cit., p. 68).

¹² Non sono ancora stati trovati documenti che possono fissare con sicurezza la data di nascita che, tuttavia, si può ricavare dall'atto di morte.

¹³ Manca ancora una completa ricostruzione dell'attività di Carlo de Vincentiis (o De Vincenzo), nato ad Acquaviva delle Fonti, sicuramente il violinista più celebre e influente prima di Marchitelli (G. OLIVIERI, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, cit., p. 3).

L'apprendistato di Marchitelli si svolse, dunque, sotto la guida di uno dei principali riferimenti violinistici della città; infatti, Carlo de Vincentiis dal 1649 fece parte dell'organico dei musicisti di Palazzo; dal 1659 operò nella cappella dell'Annunziata; dal 1664 nella cappella del Tesoro di San Gennaro; inoltre, insegnò strumenti ad arco in tre dei quattro Conservatori napoletani. Si trattava di una posizione di assoluta centralità nella vita musicale della seconda metà del Seicento, mantenuta fino alla morte, avvenuta nel settembre 1677.¹⁴

Concluso l'apprendistato, Marchitelli fu chiamato a sostituire il maestro in alcune tra le istituzioni più importanti, segno della reputazione già acquisita.¹⁵

Nel dicembre 1677 Marchitelli entrò nella Cappella Reale, avviando un'attività al servizio dell'istituzione durata ininterrottamente cinquantadue anni, fino alla morte.¹⁶ Sebbene il compenso iniziale fosse il più basso tra i violinisti, nel tempo il salario aumentò e, grazie alle sue capacità, Marchitelli assunse rapidamente la direzione della rinomata Cappella.¹⁷

Accanto a tali incarichi, negli anni Novanta Marchitelli svolse anche attività musicali presso il teatro di San Bartolomeo¹⁸ e presso la Reale Casa Santa dell'Annunziata, dove operò come violinista "straordinario". Tra il 1696 e il 1698 fu, inoltre, attivo come maestro di violino «delle figlie e delle monache»¹⁹ nel prestigioso Conservatorio della Solitaria, istituzione deputata all'accoglienza e alla formazione delle figlie orfane dei soldati spagnoli.²⁰

Un'ulteriore attestazione della stima nei confronti di Petrillo è la sua elezione (insieme a Giovanni Carlo Cailò e Pietro Ugolini) a governatore e tesoriere della Congregazione dei musicisti di Palazzo, la più autorevole confraternita di musicisti della capitale, incarico mantenuto fino al 1724.²¹

¹⁴ G. OLIVIERI, *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli*, in *Napoli musicalissima: studi in onore del 70° compleanno di Renato Di Benedetto*, a cura di E. Careri e P. P. De Martino, LIM, Lucca 2006, p. 46.

¹⁵ Nelle Conclusioni dei governatori del Tesoro di San Gennaro, allegate al concorso tenutosi nel 1675 in seguito alla morte del violinista Nicola Coppola, la decisione di assumere Marchitelli nell'organico della Cappella viene motivata dall'evidente superiorità del violinista abruzzese, ritenuto più virtuoso dell'altro concorrente, il violinista Alberto Gallo.

¹⁶ In realtà, già dal 1675 fu assunto come "violino soprannumerario" della Reale Cappella, e, per non lasciarselo scappare, gli venne contemporaneamente assegnato un soldo di 4 ducati con la promessa di «sубentrare nella prima piazza che sarebbe vacata di tale stromento».

¹⁷ G. OLIVIERI, *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli*, in *Napoli musicalissima: studi in onore del 70° compleanno di Renato Di Benedetto*, cit., p. 46.

¹⁸ Secondo U. Prota-Giurleo, Marchitelli ricoprì questo incarico dal 1693 al 1706 in qualità di primo violino e direttore dell'orchestra dell'omonimo teatro. Ma la presenza di un conto intestato al violinista tra i libri contabili del Banco del Popolo non costituisce una prova documentaria sufficientemente significativa. Dell'attività di Marchitelli al S. Bartolomeo sembra essere rimasta traccia soltanto nell'elenco dei musicisti ingaggiati dagli impresari Schor, Vaccaro e della Torre per la stagione teatrale 1684-85.

¹⁹ A. FIORE, *Non senza scandalo delli convicini*, in *Pratiche musicali nelle istituzioni religiose femminili a Napoli 1650-1750*, a cura di P. Lang, Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 2017, pp. 94-96.

²⁰ G. OLIVIERI, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, cit., p. 4.

²¹ *Ibidem*.

Nel 1707 furono redatti due importanti documenti: un atto di procura a favore della moglie di Marchitelli e un analogo documento con cui Gian Carlo Cailò veniva nominato sostituto di Petrillo nella gestione della Congregazione, probabilmente in vista di una prossima partenza.²² L'interpretazione più plausibile collega tali atti alla fondazione della *Real Capilla* di Barcellona, promossa dal futuro imperatore Carlo VI d'Asburgo, incarico al quale Marchitelli avrebbe potuto legittimamente ambire. Il suo nome, tuttavia, non figura tra i musicisti assunti dal nuovo sovrano: al posto di Marchitelli compare il nome del giovane Angelo Ragazzi, il quale, molti anni dopo, tentò senza successo di scalzare Marchitelli dalla direzione della Cappella Reale. Anche allora, nonostante la veneranda età di ottant'anni, il prestigio di Marchitelli risultava ancora inattaccabile.²³

In questa sede risulta opportuno ricordare che Pietro Marchitelli non si distinse soltanto come uno dei violinisti più celebri dell'ambiente napoletano, ma fu anche il capostipite di un'intera generazione di musicisti originari di Villa Santa Maria. Il prestigio da lui raggiunto a Napoli gli consentì di favorire un vero e proprio movimento migratorio dal territorio d'origine verso la capitale del Regno. Tra i membri più noti di questo gruppo figura Michele Mascitti (ca. 1664–1760), nato a Villa Santa Maria da una sorella di Marchitelli. Trasferitosi in giovane età a Napoli, Mascitti si formò sotto la guida del celebre zio. Stabilitosi a Parigi nei primi anni del Settecento, ottenne un notevole successo, diventando uno dei principali protagonisti della diffusione della *sonata* per violino di matrice corelliana in ambito francese. Il suo contributo fu determinante anche per l'evoluzione della musica strumentale in Francia.²⁴

La produzione strumentale di Pietro Marchitelli

Oltre al prestigio sociale raggiunto grazie all'autorevole attività di strumentista e insegnante, Marchitelli fu anche fra i più prolifici compositori di Sonate nella Napoli del Settecento. Della produzione del maestro napoletano si possono contare circa trenta composizioni: due Sonate a stampa, undici Sonate manoscritte per violino e cembalo in una raccolta oggi conservata presso la Biblioteca dell'Università della California a Berkeley e quattordici Sonate a due o tre violini, conservate presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.²⁵

²² Si ipotizza anche l'esistenza di precarie condizioni di salute del violinista, ormai ultrasessantenne. Nello stesso giorno delle due procure, venne rinnovato anche un contratto di reciproca donazione "di mortificazione" tra i coniugi Marchitelli, già stipulato nel 1705. Questo potrebbe spiegare l'assenza di Marchitelli dalla lista dei musicisti destinati alla Cappella di Barcellona.

²³ G. OLIVIERI, *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli*, in *Napoli musicalissima: studi in onore del 70° compleanno di Renato Di Benedetto*, cit., p. 50.

²⁴ G. OLIVIERI, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, cit., p. 5.

²⁵ G. OLIVIERI, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, cit., p. 7.

Ad eccezione delle due Sonate a stampa, inserite nell'appendice alla seconda edizione dell'op. 2 di John Ravenscroft pubblicata da Roger intorno al 1710,²⁶ gran parte delle altre Sonate risultano purtroppo incomplete. La raccolta di Berkeley reca sul frontespizio l'indicazione «di Petrillo di Napoli, contemporaneo di Corelli» e risulta essere mancante della parte del violino secondo. Inoltre, una delle Sonate di questa raccolta non appartiene a Marchitelli: la quinta Sonata risulta essere, infatti, una copia del Concerto op. 6 n. 6 di Giuseppe Torelli. La corrispondenza tra la settima Sonata di questa raccolta e i primi tre movimenti della Sonata che inaugura la collezione napoletana sembra confermare che quest'ultima composizione, al pari delle altre conservate nella copia di Berkeley, fosse stata originariamente concepita per due violini e basso.²⁷

Le due Sonate a stampa pubblicate da Roger non furono certo le uniche ad essere apprezzate e a circolare al di fuori dell'ambiente napoletano. Un ampio numero di *sinfonie* e *concerti* di Marchitelli, insieme a opere di altri compositori napoletani, è infatti registrato nell'inventario redatto nel 1743 al momento della morte di Michel - Charles le Cène, l'erede dell'attività commerciale di Estienne Roger.²⁸

A queste Sonate si aggiunge anche la Sonata manoscritta per due violini e basso conservata presso il fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio di Milano. Questa fonte raccoglie probabilmente la versione originale delle Sonate napoletane, in quanto vi è una concordanza tra la nona Sonata della raccolta napoletana e questa conservata a Milano.²⁹

Recentemente è stata ritrovata una nuova fonte manoscritta. Si tratta di una raccolta di dieci Sonate attribuibili a Pietro Marchitelli che rappresentano un contributo importante alla conoscenza dell'opera del compositore napoletano. Tali composizioni in realtà sono conservate in due copie manoscritte: la prima, custodita presso la Diözesanbibliothek di Münster, fa parte della vasta collezione appartenuta a Fortunato Santini (1778-1861);³⁰ la seconda, anch'essa manoscritta e sempre copiata da Santini, si trova presso la Naučnaja Muzykal'naja Biblioteka del Conservatorio di Mosca.³¹

²⁶ F. ZANZOTTO, *Fortune e sfortune dell'epigonismo corelliano: Il caso Giovanni Rederi- Giovanni Ravenscroft inglese*, in *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali a Roma e Venezia nel periodo post-barocco*, a cura di G. Morelli, Ricordi, Milano 1982, p. 77-92. La ristampa della seconda edizione dell'opera 2 di Ravenscroft, apparsa intorno al 1710, comprende in appendice quattro Sonate, due di Marchitelli e due di Giovanni Antonio Guido, altro musicista di formazione napoletana da pochi anni emigrato in Francia (G. OLIVIERI, *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli*, in *Napoli musicalissima: studi in onore del 70° compleanno di Renato Di Benedetto*, cit., p. 53).

²⁷ G. OLIVIERI, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, cit., pp. 7-8.

²⁸ G. OLIVIERI, *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli*, in *Napoli musicalissima: studi in onore del 70° compleanno di Renato Di Benedetto*, cit., p. 53.

²⁹ Vedi Tavola 1.

³⁰ Con segnatura D-MÜp, Santini HS 2682.

³¹ Con segnatura RUS-Mk XI-427 (G. OLIVIERI, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, cit., p. 8).

La copia della Diözesanbibliothek include otto Sonate a due violini e basso (definite *trii*), e due Sonate a due violini, violetta e basso (definite *quartetti*). Il manoscritto presenta sul frontespizio una nota dello stesso Santini:

Trii a due Violini e Basso N. 8 pag. 1 / Quartetti N. Due pag. 54 / N.B. Questi 8. Trii e due Quartetti copiati da una Copia antica assai con queste lettere P. M. / sembrano approssimarsi allo Stile del Padre Martini: piuttosto però alli seguenti / Trii N. 12 / quali sono di Pietro Migali / stampati in Roma per il Mascardi l'anno 1696 / Li primi, e li secondi sono di buon stile e ben lavorati.

Un'annotazione molto simile si ritrova anche sul frontespizio della copia conservata a Mosca:

Otto Trii a due Violini / Violoncello e Basso continuo / N.B. Questi Trii sono stati copiati da un MS. antico con queste sole Lettere = P.M. = / forse, quanto allo Stile, sembrano del Padre Martini: / può darsi ancora che siano di Pietro Migali di cui si conoscono stampati alcuni Trii / quasi del medesimo stile.

Sul frontespizio di entrambe le raccolte sono presenti le iniziali "P. M." come indicazione dell'autore di queste composizioni.³² Queste Sonate, a causa delle iniziali sul frontespizio, sono state attribuite erroneamente a Padre Martini o a Pietro Migali. L'errata attribuzione a Pietro Migali è dovuta al fatto che egli risulta essere l'autore delle sei Sonate che seguono immediatamente dopo nello stesso manoscritto. Molto probabilmente questa è stata la ragione principale per cui queste importanti raccolte sono sfuggite per molto tempo all'attenzione degli studiosi.³³

La conferma della corretta attribuzione a Pietro Marchitelli risulta dalla concordanza di due Sonate della collezione Diözesanbibliothek, nello specifico il quarto trio e il secondo quartetto della raccolta. Il quarto trio risulta essere una copia di una delle Sonate stampate da Roger intorno al 1710. La seconda concordanza, invece, collega l'ultima Sonata della raccolta Santini con l'ottava Sonata della collezione di Napoli. La presenza di una parte per violetta nella collezione Santini indica che almeno alcune delle Sonate del manoscritto napoletano dovevano prevedere anche questo strumento, la cui parte sembra oggi essere andata perduta.³⁴ Inoltre, la stessa raccolta napoletana reca spesso l'indicazione «segue con violetta».

Oltre alle concordanze tra le fonti, alcune considerazioni stilistiche e formali rafforzano l'ipotesi di attribuzione di queste composizioni al violinista napoletano. La raccolta della Diözesanbibliothek mostra prevalentemente una divisione in quattro movimenti, con una regolare alternanza tra movimenti lenti e veloci. Nello specifico, il secondo movimento delle Sonate, come in molte altre composizioni di Marchitelli, occu-

³² Le informazioni sono ricavate da G. OLIVIERI, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, cit., p. 9. Olivieri ha potuto consultare direttamente i testimoni manoscritti.

³³ Ivi, p. 10.

³⁴ *Ibidem*.

pa una posizione di rilievo. Anche in questa raccolta Marchitelli adotta per il secondo movimento (spesso indicato con la dicitura *Canzone*) una scrittura fortemente contrappuntistica. Si tratta generalmente dei movimenti più lunghi ed elaborati delle Sonate che si basano su motivi introdotti più per le potenzialità contrappuntistiche che per il profilo melodico: questi temi, infatti, sono spesso contraddistinti da note ribattute e da ritmi tipici della canzone strumentale.³⁵

I movimenti iniziali mostrano una certa varietà di soluzioni, prediligendo tempi veloci o moderati, pur non mancando esempi di movimenti in stile toccata, caratterizzati da rapidi scambi idiomatichi tra i due violini su un pedale di basso. Analoghi esempi si riscontrano nel movimento di apertura della seconda Sonata e nel terzo movimento della terza Sonata della collezione napoletana.³⁶

Le caratteristiche che si riscontrano nelle Sonate di Marchitelli costituiscono i tratti distintivi del repertorio sonatistico napoletano del primo Settecento. Prevale in queste composizioni il costante equilibrio e la compresenza di due linguaggi: il primo basato su rigorose elaborazioni contrappuntistiche; l'altro orientato alla scrittura idiomatichistica del violino e ad un brillante virtuosismo, anche se bilanciati, soprattutto nei movimenti lenti lirici, dal modello della Sonata corelliana.³⁷

Non si possono trascurare le affinità, sia per quanto riguarda il carattere dei soggetti fugati sia per la struttura formale delle Sonate, tra il repertorio per archi napoletano e quello della Scuola romana. La predilezione per un movimento centrale ampio, basato su un'elaborazione contrappuntistica, evidenzia chiaramente la vicinanza della tradizione napoletana a quella della Sonata romana, quest'ultima rappresentata dalle opere di Colista, Stradella o Lonati.³⁸

La presenza di queste Sonate permette di esaminare con maggiore sicurezza i tratti distintivi della Sonata per archi a Napoli e di collocare Pietro Marchitelli fra i maggiori rappresentanti della straordinaria tradizione violinistica napoletana fiorita cavallo tra Sei e Settecento.

FONTE	TIPOLOGIA	CONCORDANZE	NOTE
Amsterdam Estienne Roger	2 Sonate per 2 violini e basso continuo	n. 1 = n. 4 I-Nc	Pubblicata in appendice a John Ravenscroft, <i>Suonate a tre</i> op. 2 (ca. 1710)
D-MÜp Santini HS 2682	8 Sonate per 3 violini obbligati, 1 violino di ripieno e basso continuo	- n. 4 = n. 1 Amsterdam Estienne Roger; - n. 10 = n. 8 I-Nc.	Altra copia delle prime 8 Sonate in RUS-Mk XI-427
I-Nc M.S. 5328-5332	14 Sonate per 3 violini obbligati, 1 violino di ripieno e basso continuo	- n. 1 = n. 7 US-BEmm; - n. 8 = n. 10 D-MÜp; - n. 9 = Sonata I-Mc.	Copia datata 1743; incompleta

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 12.

³⁷ Ivi, p. 15.

³⁸ *Ibidem*.

US-BEmm M.S. 489 A-B	11 Sonate per 2 violini e basso continuo	n. 7 = n.1 I-Nc	Parte del violino secondo mancante
I-Mc Noseda L.23.16	1 Sonata per 2 violini e basso continuo	= n. 9 I-Nc	/

TAVOLA 1: *Fonti delle Sonate di Pietro Marchitelli**La raccolta napoletana: I-Nc M.S. 5328-5332*

Delle circa trenta Sonate attribuibili a Pietro Marchitelli, la raccolta conservata presso la Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli costituisce un'interessante testimonianza della fama postuma del musicista.³⁹ I manoscritti raccolgono quattordici Sonate che vennero copiate tra l'agosto e il settembre 1743 a uso del Conservatorio di S. Onofrio. La datazione della raccolta risulta chiaramente dalle note apposte dagli stessi copisti: nella parte del violino terzo obbligato, alla carta 12 recto si legge «Cuccaro scrisse per il Real Conservatorio di S. Onofrio addì 26 agosto 1743»; mentre nella parte del violino secondo di ripieno, alla carta 10 recto si legge «Domenico Cicalacci scrisse alli 13 di 7embre 1743».

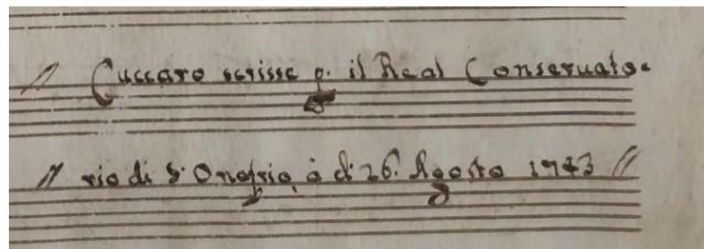


Fig. 1. I-Nc M.S. 5328-5332, violino terzo obbligato, carta 12 recto.

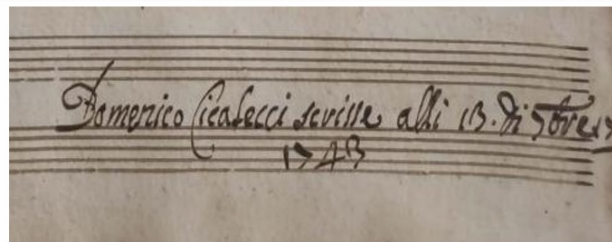


Fig. 2. I-Nc M.S. 5328-5332, violino secondo di ripieno, carta 10 recto.

³⁹ G. OLIVIERI, *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli*, in *Napoli musicalissima: studi in onore del 70° compleanno di Renato Di Benedetto*, cit., p. 52.

Sul frontespizio della parte del primo violino obbligato troviamo, inoltre, la conferma della datazione e del Conservatorio per il quale fu concepito il manoscritto.



Fig. 3. I-Nc M.S. 5328, violino principale, frontespizio.

La raccolta fu quindi realizzata quasi quindici anni dopo la morte di Marchitelli. I cinque fascicoli di cui si compone conservano le parti di violino principale, violino secondo obbligato, violino secondo di ripieno, violino terzo obbligato e basso, quest'ultimo non cifrato. Queste indicazioni potrebbero indurci a considerare queste Sonate come un esempio di Sonata per tre violini e basso che trovò ampia diffusione a Napoli nel primo decennio del XVIII secolo. In realtà, in questo caso specifico, in tutte le Sonate della raccolta (ad eccezione della n. 2 e n. 5) il terzo violino non fa che raddoppiare la parte del violino principale, mentre il secondo violino di ripieno raddoppia sempre la parte del secondo violino obbligato. Si tratterebbe, dunque, di un ampliamento, probabilmente destinato a un'esecuzione orchestrale, del tradizionale organico previsto per la Sonata a tre.⁴⁰

La possibile conferma proviene da un'altra Sonata a tre, inclusa nel fondo Nosedà della Biblioteca del Conservatorio di Milano. Infatti, questa «Sinfonia a Due Violini e Basso Del Sig.^r Marchitelli» è una copia della nona Sonata della collezione napoletana in cui, tuttavia, l'organico non ha subito modifiche o ampliamenti. Possiamo quindi affermare che il manoscritto di Milano contiene probabilmente la versione originale della Sonata per due violini e basso.⁴¹

⁴⁰ Ivi, p. 52-53.

⁴¹ G. OLIVIERI, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, cit., p. 8.



Fig. 4. I-Mc, Fondo Nosedà, L23-16, basso, frontespizio.



Fig. 5. I-Mc, Fondo Nosedà, L23-16, violino I, carta 1 recto.



Fig. 6. I-Nc M.S. 5328, violino principale, carta 14 recto.

Nella raccolta napoletana, inoltre, si trova spesso l'indicazione «segue con violetta», la cui parte, tuttavia, non è inclusa nel manoscritto. La raccolta sembra quindi essere, molto probabilmente, una trascrizione tarda di un insieme originale di Sonate a tre, a cui nel 1743 fu aggiunta una parte per terzo violino o violetta, adatta ad un'esecuzione orchestrale ad uso del Conservatorio di S. Onofrio,⁴² come suggerisce l'indicazione presente sul frontespizio della parte del violino principale. Nel catalogo compilato da Gasperini esse vengono indicate come «Sonate per quattro violini e basso».⁴³

Queste Sonate non furono neppure arrangiate come un Concerto grosso, come si usava all'epoca, in quanto non ci sono contrasti solo-tutti in esse. Per stile e trattamento violinistico non differiscono dalle altre Sonate per due violini di Marchitelli conosciute fino ad oggi.

La tavola sottostante elenca tutte le quattordici Sonate della raccolta manoscritta di Napoli con i relativi movimenti di cui risultano essere composte.⁴⁴

1	Andante 4/4	[Allegro] 4/4	Largo-Allegro 4/4	Andante 3/4	Allegro 3/2
2	Adagio-Allegro- Adagio-Allegro- Adagio 4/4	Presto 4/4	Adagio 3/2	[Veloce] 12/8	
3	Grave 4/4	[Veloce] 4/4	Adagio-Allegro- Adagio-Allegro- Adagio-Allegro- Adagio 4/4	[Veloce] 3/4	
4	Grave 4/4	Allegro 4/4	Andante 3/4	[Veloce] 3/4	
5	Allegro 4/4	[Veloce] 12/8			
6	Adagio 4/4	[Veloce] 4/4	Adagio 4/4	Allegro 4/4	
7	Adagio 4/4	[Veloce] 4/4	Adagio 4/4	[Veloce] 3/2	
8	Grave 4/4	[Canzone. Allegro] 4/4	Grave 4/4	[Allegro] 3/4	
9	Allegro 3/4	[Canzone] Presto 4/4	[Adagio] 3/2	[Veloce] 12/8	
10	Grave 4/4	Allegro 4/4	[Lento] 3/2	Vivace 4/4	[Veloce] ¾
11	Andante 3/4	Allegro 4/4	Grave 4/4- 12/8	[Veloce] 4/4	
12	Grave 4/4	[Veloce] 4/4	[Lento] 3/2	[Veloce] 3/4	
13	[Veloce] 4/4	[Lento] 3/2	[Veloce] 3/4		
14	Grave 4/4	Allegro 4/4	[Veloce] 3/4		

TAVOLA 2. P. Marchitelli, *Sonate I-Nc* M.S. 5328-5332

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Associazione dei Musicologi Italiani. *Catalogo delle Opere Musicali...Serie X: Città di Napoli, Biblioteca del R. Conservatorio S. Pietro a Majella*, a cura di G. Gasperini, Parma 1934.

⁴⁴ G. OLIVIERI, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, cit., p. 17.

Due Sonate (n. 5 e n. 14) sono probabilmente incomplete a causa della mancanza di alcuni movimenti, mentre la seconda Sonata è per tre violini e basso continuo. Ad eccezione delle Sonate n. 2 e 5 la terza parte per violino è una copia esatta del violino principale, mentre il violino secondo di ripieno raddoppia sempre la parte del secondo violino obbligato. Quest'ultimo è un altro elemento che ci induce a considerare queste Sonate come un possibile ampliamento di originali Sonate a due violini e basso.

Le Sonate mostrano una preferenza per l'articolazione corelliana in quattro movimenti, con una successione regolare di movimenti lenti e veloci. I primi movimenti presentano in prevalenza una tessitura omofonica, fungendo spesso da brevi e semplici introduzioni dei movimenti veloci. Le analogie con lo stile di Corelli si riscontrano soprattutto quando questi movimenti lenti si aprono con una frase di quattro o cinque battute, immediatamente riproposta alla *dominante* o alla *relativa maggiore* dopo una *cadenza frigia*, come nella Sonata n. 8.⁴⁵

Es. 1. I-Nc M.S. 5328-5332, Sonata n.8, Grave.

I secondi movimenti, quando sono tempi lenti, adottano solitamente un 3/2 lirico, con semplici linee omofoniche seguite da catene di sospensioni. Tuttavia, ci sono anche esempi di movimenti multi-sezionali, come nel movimento di apertura della Sonata n. 2 (per tre violini).⁴⁶

⁴⁵ G. OLIVIERI, *Stylistic influences of Arcangelo Corelli's music on the Neapolitan violin Sonata repertory*, in «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 37, Amadeus, 2016, pp. 224-225.

⁴⁶ *Ibidem*.

Adagio

Violino 1

Violino 2

Violino 3

Violino 4

Basso

5

Allegro

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

B.

Es. 2. I-Nc M.S. 5328-5332, Sonata n.2, Adagio.

Anche in questa raccolta la caratteristica più specifica è la presenza di uno spiccato stile contrappuntistico e un frequente scambio di materiale tematico tra le tre parti, anche nei movimenti finali (solitamente brevi e vivaci danze).

Nonostante la notevole vicinanza alle *sonate* corelliane, i temi di Marchitelli sono solitamente più estesi e articolati, privi dell'economia concisa delle idee di Corelli. In queste Sonate l'equilibrio e la compattezza narrativa del modello corelliano non sono presenti o vengono evitati consapevolmente. Nelle opere di Marchitelli è assente l'articolazione di frasi chiare e un senso definito delle proporzioni e della direzione che a volte non compensano le idee musicali.

Alcuni aspetti di questo stile potrebbero essere ricondotti all'influenza ed elaborazione della tradizione della Sonata romana. Il linguaggio contrappuntistico più rigoroso appare in larga parte analogo allo stile presente in alcune Sonate di compositori romani, come Lelio Colista o Ambrogio Lonati.⁴⁷

L'unica Sonata che dalle indicazioni contenute nel manoscritto risulta sicuramente completa è la seconda per tre violini e basso.⁴⁸ Qui alla struttura in quattro movimenti, prevalente nelle composizioni di Marchitelli, si associa l'impiego di un linguaggio fortemente imitativo che caratterizza in particolare l'ampio secondo movimento della Sonata. Il lungo soggetto, il cui *incipit* riprende il tipico profilo ritmico della *canzona* strumentale (non a caso il termine *canzona* designa molti dei movimenti delle Sonate di Marchitelli), viene esposto dalle quattro voci e quindi rielaborato.⁴⁹

⁴⁷ Ivi, p. 226.

⁴⁸ Anche se nella parte del secondo violino obbligato è assente il primo movimento, facilmente deducibile attraverso la parte del secondo violino di ripieno.

⁴⁹ G. OLIVIERI, *Stylistic influences of Arcangelo Corelli's music on the Neapolitan violin Sonata repertory*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 37, Amadeus, 2016, pp. 224-225.



Es. 3. I-Nc M.S. 5328-5332, Sonata n. 2, soggetto.

Anche in questo caso, il compito di rielaborazione spetta ai tre violini lasciati soli, prima della breve ripresa del soggetto al basso.

Es. 4. I-Nc M.S. 5328-5332, Sonata n. 2, Presto.

Sia nel *Preludio* iniziale (che presenta il tipico alternarsi di episodi lenti e veloci), sia nell'ampio e intenso *Adagio* centrale, Marchitelli sfrutta l'equilibrio delle voci superiori per un continuo intreccio e scambio delle parti. Solo l'ultimo movimento, con il suo tipico carattere di danza, lascia più ampio spazio al primo violino.

In generale, nelle Sonate di questa raccolta molto sviluppato è il dialogo tra gli strumenti: nessuno dei violini predomina sugli altri, se non in alcuni brevi passaggi. Il frequente scambio dei frammenti tematici tra tutti gli strumenti, senza escludere il basso continuo, favorisce questo dialogo costante. Questo costituisce un ulteriore argomento per contraddire attribuzioni improprie che hanno definito tali Sonate come Concerti Grossi.

Conclusioni

La figura di Pietro Marchitelli, in quanto compositore e violinista, non è stata dimenticata del tutto, ma la sua musica risulta essere ancora poca eseguita. Probabilmente uno dei motivi di questa mancanza è la difficoltà nel reperire le fonti, accompagnata dall'organico un po' inusuale per un'esecuzione odierna e soprattutto dall'assenza di edizioni critiche delle sue composizioni.

Anche se tra le composizioni di Petrillo pervenuteci fino ad oggi non ci sono Sonate per violino solo o per violino e basso continuo, questa informazione non deve essere assolutamente utilizzata come pretesto per sminuire la sua figura di violinista e compositore. Le sue Sonate mostrano uno stampo prevalentemente contrappuntistico della scrittura compositiva, una tecnica dell'arco assai sviluppata nel senso sia dell'espressione e delle dinamiche, sia della brillantezza e della varietà dei colpi d'arco (che include diverse modalità di "rilegato" e "distaccato", l'inclinazione per giri e salti di corda difficili in rapide figurazioni, il gusto per il gioco delle sfumature dinamiche e quello per l'ornamentazione) e, infine, una prassi esecutiva virtuosistica, improntata all'ardore, all'estro e alla fantasia del gesto strumentale. Tutte caratteristiche che confermano la ricchezza, raffinatezza e complessità delle Sonate di Marchitelli.

La raccolta napoletana (M.S. 5328-5332), conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Napoli S. Pietro a Majella, non fa che confermare tutto ciò. Questa raccolta di 14 Sonate ci porta, inoltre, a riflettere su due temi importanti: il primo riguarda direttamente Marchitelli, il secondo riguarda in generale il mecenatismo e la commissione di composizioni.

Sapere con certezza che le Sonate della raccolta napoletana vennero copiate tra l'agosto e il settembre 1743 ad uso del Conservatorio di S. Onofrio ci fa comprendere come, dopo quasi quindici anni dalla morte di Marchitelli, la sua figura fosse ancora viva nella mente dei compositori e musicisti napoletani, e le sue composizioni fossero ampiamente conosciute dai suoi contemporanei e facilmente reperibili.

Altra nozione importante che la raccolta napoletana ci trasmette riguarda direttamente lo sviluppo della Sonata a tre: le quattordici Sonate sono probabilmente una trascrizione tarda di un insieme originale di Sonate a tre, a cui nel 1743 fu aggiunta una parte per terzo violino o violetta, adattata forse per un'esecuzione orchestrale ad uso del Conservatorio di S. Onofrio. Quest'ultima affermazione può direttamente ricondurci al fine didattico che queste Sonate rivestirono nel Conservatorio di S. Onofrio. Probabilmente almeno una parte del repertorio per tre violini e basso, coltivato a Napoli nel primo Settecento da strumentisti-compositori, era utilizzato a fini didattici nei conservatori. Le Sonate della raccolta napoletana sembrano essere state appositamente trascritte per un'esercitazione o per un'esecuzione dei "figlioli" del Conservatorio di S. Onofrio.

In ultimo, la raccolta napoletana ci invita a riflettere sull'incidenza della società e della committenza sull'essenza e sulla peculiarità dell'opera d'arte. La committenza e il luogo di destinazione potevano infatti orientare in modo significativo la concezione di una composizione, influenzandone forma, funzione e linguaggio espressivo.

In questo senso, è plausibile ritenere che la stessa opera, se realizzata in un differente contesto sociale, avrebbe potuto presentare caratteristiche diverse, sia per rispondere ad altre aspettative culturali, sia per adeguarsi a esigenze pratiche e performative non coincidenti con quelle originarie.

La vicenda dei copisti del Conservatorio di S. Onofrio, dunque, evidenzia quanto le scelte di trasmissione e conservazione siano determinanti per ciò che oggi possiamo conoscere. Se non avessero deciso di impiegare le Sonate a tre di Marchitelli per una possibile esecuzione dei loro “figlioli”, questa raccolta avrebbe potuto non giungerci affatto. Una simile assenza di fonti avrebbe inciso in maniera sostanziale anche sulla ricostruzione del profilo di Marchitelli e, più in generale, sulla misura e sulla qualità della sua ricezione storica.

BIBLIOGRAFIA

BURNEY CHARLES. *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, a cura di F. Mercer, Vol. 2, Dover Publications, 1957.

BURNEY CHARLES. *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, EDT, Torino 1779.

CORRETTE MICHEL. *Le maître du clavecin pour l'Accompagnement, Methode theorique et pratique*. Chez l'Auteur, Bayard, Le Clerc, Castagnere, Paris 1753.

COTTICELLI FRANCESCO & MAIONE PAOLOGIOVANNI, *Storia della Musica e dello Spettacolo a Napoli. Il Settecento*, Vol. 2, CMA Pietà dei Turchini, 2009.

IORE ANGELA, *Non senza scandalo delli convicini*, in *Pratiche musicali nelle istituzioni religiose femminili a Napoli 1650-1750*, a cura di P. Lang, 58, Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, 2017.

FIORITO LORENZO, *Il secolo d'oro della musica a Napoli. Per un canone della Scuola musicale napoletana del '700*. Vol. 1. Diana edizioni, 2019.

FLORIMO FRANCESCO, *La Scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Vol. 1, Forni Editore, Bologna, 2002.

Fonti D'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo, Atti del convegno, Napoli, Centro di Musica Antica, 13-14 maggio 2000, a cura di P. Maione, Editoriale Scientifica, Napoli 2000.

GIALDRONI M. TERESA & ZIINO AGOSTINO, *La festa teatrale nella tradizione musicale napoletana, 1734-1797*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Settecento*, Electa, Napoli 1994.

HAWKINS JOHN, *A General History of the Science and Practice of Music*, T. Payne and Son, 1776.

OLIVIERI GUIDO, *Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del '700: Pietro Marchitelli*, in *Napoli musicalissima: studi in onore del 70° compleanno di Renato Di Benedetto*, a cura di Enrico Careri e Pier Paolo De Martino, LIM, Lucca 2006.

OLIVIERI GUIDO, *I virtuosi dell'arco nella Napoli del Settecento*, in *The Fiery Genius. Neapolitan Instrumental Music for 1,2,3, and 4 violins (1650-1750)*, Outhere Music France, 2017.

OLIVIERI GUIDO, *L'attività violinistica a Napoli durante il vicereame austriaco: nuove acquisizioni*, in *Tra Napoli e Vienna nel primo Settecento*. Atti del convegno, Napoli 7-9 aprile 1994.

OLIVIERI GUIDO, *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, a cura di G. Olivieri, prefazione di Carla Ortolani, LIM, Lucca 2023.

OLIVIERI GUIDO, *Musica strumentale a Napoli nell'età di Pergolesi: le composizioni per tre violini e basso*, in *Studi Pergolesiani*, a cura di Francesco Degrada, Vol. 4., Fondazione Pergolesi – Spontini, 2000.

OLIVIERI GUIDO, *Stylistic influences of Arcangelo Corelli's music on the Neapolitan violin Sonata repertory*, «Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis», 37, Amadeus, 2013, p. 211-235.

OLIVIERI GUIDO, *Una nuova collezione di Sonate di Pietro Marchitelli*, in *Marchitelli, Mascitti e la musica strumentale napoletana fra Sei e Settecento*, a cura di G. Olivieri, prefazione di Carla Ortolani, LIM, Lucca 2023.

PROTA-GIURLEO ULISSE, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII*, in *Il teatro di corte del Palazzo Reale di Napoli*, a cura di Felice de Filippis e Ulisse Prota - Giurleo, Arte Tipografica, Napoli 1952.

ZANZOTTO FABIO, *Fortune e sfortune dell'epigonismo corelliano: Il caso Giovanni Rederi - Giovanni Ravenscroft inglese*, in *L'invenzione del gusto*, a cura di G. Morelli, Ricordi, Milano 1982.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribution - Share alike 4.0 International License.