

INDIZI CODICOLOGICI E DOCUMENTALI  
DEI PASSAGGI DI PROPRIETÀ PRIMA DEL 1835  
SUI 17 VOLUMI DI COMPOSIZIONI DI DOMENICO SCARLATTI  
DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA DI VENEZIA [BNM]

[Allegato (I) alla "Scheda Possessori" dei codici scarlattiani della BNM]

*Serguei N.Prozhoguin*

PARTE I

Le copie manoscritte settecentesche delle composizioni di Domenico Scarlatti e l'esemplare dell'edizione stampata dei suoi "ESSERCIZI per GRAVICEMBALO" conservati alla BNM sono direttamente vincolabili agli ambienti patronali e professionali del compositore a Lisbona e Madrid negli anni 1719-1757; in assenza dei corrispondenti autografi rimangono tra le principali e ineludibili fonti d'epoca per le ricerche scarlattiane. Complessivamente si tratta di 17 volumi, qui elencati in ordine cronologico secondo date attribuibili o direttamente annotate:

- Codice manoscritto It. IV, 198 (=9769), [Prima Parte della] *SERENATTA* [sic] / a quattro [sic] voci / Di Dom.<sup>co</sup> Scarllati. [sic] / [in colonna a destra:] *Primauera / Estate.* / [in colonna a sinistra:] *Inuern. / Autun.* / [aggiunta a mano al centro:] *Con Cori* ["La Contesa delle Stagioni", per voci soliste S, S, T, A, Coro SSTB, 2 trombe, 2 trombe *da caccia* [corni in Fa?], 1flauto *traversiere* [sic, per "traverso"], 4 violini, 1 viola e Bc];

- Musica 119, volume a stampa "ESSERCIZI [sic] per GRAVICEMBALO / di / Don Domenico Scarlatti / Cavaliere [sic] di S. GIACOMO e Maestro / de' / SERENISSIMI PRENCIPE [sic] e PRENCIPESSA [sic] / delle Asturie &c. / [...]" [Sonate KK. (catalogo Ralph Kirkpatrick<sup>1</sup>) 1-30; ossia *Essercizi-BNM*, qui e altrove per indicare l'esemplare in questione];

- Codice manoscritto It. IV, 199 (=9770), *Sonate : Per / -/- -Cembalo- -/- / del Cavaliere. D.<sup>n</sup> Domenico / -Scarlati- [sic] / -/-1742-/-* [Sonate KK.43-59, K.11, KK.60-62, K.10, KK.63-64, K.36, K.65, K.38, KK.66-68, K.3, K.69, K.17, KK.70-76, K.37, K.77, K.33, KK.78-91, K.31, K.92, K.12, K.93, K.52-bis;<sup>2</sup> ossia *Venezia 1742*]; sull'identificazione del *Capricc<sup>o</sup> / Xxiii* [K.63] come variante del terzo movimento *Allegro* della "SONATA IV" della raccolta "SOLOS / For a / GERMAN FLUTE / or / VIOLIN / With a Through Bafs for the / HARPSICHORD / or / VIOLONCELLO / Compos'd by Signor / GIOVANNI ADOLFFO [sic] HASSE. / Opera Seconda. / [...]" *London. Printed for Iohn Walsh [...]* / [catalogue] N.<sup>o</sup> 676 [ca. 1740]" v. Ralph KIRKPATRICK, *Op. cit.* [nota<sup>1</sup> al presente testo], p. 467.

- Codice manoscritto It. IV, 200 (=9771), *Sonatas. / Per Cimballo / Del Sig.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Dom.<sup>co</sup> Scarlati. [sic] / 1749* [Sonate KK.98-103, K.96, KK.104-138; ossia *Venezia 1749*];

- Codice manoscritto It. IV, 201 (=9772), *Scarlatti. / Libro I. / Año de 1752.* [Sonate KK.148-175, K.129, K.176; ossia *Venezia I 1752*];

- Codice manoscritto It. IV, 202 (=9773), *Scarlatti. / Libro 2.<sup>o</sup> / Año de / 1752.* [Sonate KK.177-187, K.49, K.139, K.99, K.98, K.140, KK.188-201; ossia *Venezia II 1752*];

- Codice manoscritto It. IV, 203 (=9774), *Libro 3.<sup>o</sup> de Scarlatti. / Año de 1753.* [Sonate KK.206-235; ossia *Venezia III 1753*];

- Codice manoscritto It. IV, 204 (=9775), *Scarlatti. / Libro 4.<sup>o</sup> / Año de 1753.* [Sonate KK.236-265; ossia *Venezia IV 1753*];

<sup>1</sup> Ralph KIRKPATRICK, "Domenico Scarlatti", Princeton University Press, 1953 (Reprint 1981), pp. 442-456.

<sup>2</sup> Per i contenuti dei codici manoscritti v. Joel Leonard SHEVELOFF, "The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: a Re-Evaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources", Brandeis University, Ph. D., UMI Research Press (70-24, 658), 1970, pp. 9-34.

- Codice manoscritto It. IV, 205 (=9776), *SCARLATTY*. [sic] *Libro 5. / Año de 1753*. [Sonate KK.266-295; ossia *Venezia V 1753*];
- Codice manoscritto It. IV, 206 (=9777), *Libro 6. / Scarlatti; Año. / 1753*. [Sonate KK.296-325; ossia *Venezia VI 1753*];
- Codice manoscritto It. IV, 207 (=9778), *SCARLATTY*. [sic] *Libro 7.º / Año de 1754*. [Sonate KK.326-355; ossia *Venezia VII 1754*];
- Codice manoscritto It. IV, 208 (=9779), *SCARLATTI. / Libro 8.º / Año de 1754*. [Sonate KK.358-387; ossia *Venezia VIII 1754*];
- Codice manoscritto It. IV, 209 (=9780), *SCARLATTI. / Libro 9.º / Año de 1754*. [Sonate KK.388-417; ossia *Venezia IX 1754*];
- Codice manoscritto It. IV, 210 (=9781), *SCARLATTY* [sic] / *Libro 10. / Año de 1755*. [Sonate KK.418-451; ossia *Venezia X 1755*];
- Codice manoscritto It. IV, 211 (=9782), *SCARLATTY*, [sic] / *Libro 11. / Año de 1756*. [Sonate KK.454-483; ossia *Venezia XI 1756*];
- Codice manoscritto It. IV, 212 (=9783), *SCARLATTY* [sic] / *Libro 12.º / Año de 1756*. [Sonate KK.484-513; ossia *Venezia XII 1756*];
- Codice manoscritto It. IV, 213 (=9784), *SCARLATTY* [sic] / *Libro 13. / Año de 1757*. [Sonate KK.514-542; ossia *Venezia XIII 1757*].

### **La proprietà iniziale.**

Un primo gruppo di indizi che permettono di stabilirla sono i numeri impressi in oro nelle caselle superiori dei dorsi delle legature dei codici, numeri che si sono conservati integralmente o in misura sufficiente per poter essere ricostruiti con precisione: *La Contesa delle Stagioni* - un “4”; *Venezia 1742* e *Venezia 1749* - rispettivamente un “[7]9” e un “80”; infine dei “98” su *Essercizi-BNM* e su tutti i volumi restanti, eccetto *Venezia VII 1754*, *Venezia VIII 1754*, *Venezia XI 1756* e *Venezia XIII 1757*, le cui decorazioni sui dorsi o non si sono conservate o sono così frammentate da non permettere che letture ipotetiche. Le cifre corrispondono a quelle che contrassegnano gli spartiti in questione nella *Descrizione* [sic] *della Musica procedente dal Legato di S.M.C* [Sua Maestà Cattolica] *la Regina di Spagna Maria Barbara di Braganza*,<sup>3</sup> un documento che a sua volta fa parte dell'*Inventarium Legale* (2 maggio 1783)<sup>4</sup> dei beni del cantante soprano Carlo Broschi detto *Farinelli*.<sup>5</sup>

I volumi delle Sonate - verosimilmente eccetto *Essercizi-BNM*, *Venezia XII 1756* e *Venezia XIII 1757* - dovettero essere considerati di proprietà personale di Maria Barbara di Braganza sin dalla loro origine come codici copiati e rilegati, forse alla pari anche degli autografi del compositore. Infatti all'epoca il diritto d'autore era alienabile in quanto assoggettato al

<sup>3</sup> Maria Bárbara [Xavier Leonor Teresa Antónia Josefa], n. Lisbona, 4 dicembre 1711 - † Aranjuez, 27 agosto 1758; figlia di João V di Portogallo e Infanta della Serenissima Casa de Bragança, dall'11 gennaio 1728 al 9 luglio 1746 - Principessa delle Asturie in quanto consorte del Principe Fernando de Borbón [n. Madrid, 23 settembre 1713 - † Villaviciosa de Odón, 10 agosto 1759], e dopo l'ascesa di questi il 9 luglio 1746 al trono come Fernando VI - Regina di Spagna; come minimo dal 1729 era mecenate e allieva di D.Scarlatti.

<sup>4</sup> Archivio di Stato di Bologna, Sezione Archivio Notarile, Fondo del notaio Lorenzo Gambarini; testo in: Sandro CAPPELLETTO, “La Voce Perduta. Vita di Farinelli e virato cantore”, Edizioni di Torino, Torino, 1995, pp. 211-221; qui e altrove tutte le citazioni della *Descrizione* [sic] si trascrivono da questa edizione.

<sup>5</sup> Nato ad Andria, 23/25 gennaio 1705 - † Bologna, 16 settembre 1782; dopo una brillante carriera di soprano tra Napoli, Vienna e Londra, dall'agosto del 1737 e fino all'agosto del 1758 rivestì varie importanti cariche artistiche e amministrative presso la Corte spagnola.

“privilegio reale” esercitato dal sovrano nei confronti di qualsiasi produzione artistica; in sostanza corrispondeva alla divisione che nel diritto romano si faceva tra i concetti di *dominus proprietatis* e *dominus usus*. Inoltre il diritto di proprietà sugli spartiti era determinato dal prestito al compositore da parte del *Oficio de la Furriera*, ossia dell’Ufficio delle forniture della Corte - del quale i copisti e i bibliotecari erano impiegati, - della carta, come forse pure dell’inchiostro e delle penne.<sup>6</sup> È così che i *barios* [sic, per “varios”] *Libros de / Musica* [vale a dire spartiti manoscritti già rilegati] che si trovavano in casa di Domenico Scarlatti al momento della sua morte, avvenuta a Madrid il 23 luglio del 1757, furono trasmessi al *Oficio de la Furriera* in quanto, come precisato nell’atto notarile corrispondente, *heran de la Reina Nuestrra* [sic] *señora* [sic].<sup>7</sup>

Ciò premesso, quattro dei codici della BNM - *La Contesa delle Stagioni, Venezia 1742, Venezia 1749* e *Essercizi-BNM* - pur rilegati come proprietà di Maria Barbara di Braganza, paiono avere avuto al principio anche delle connessioni con destinatari del suo circolo familiare più immediato.

Il volume contenente la *SERENATA* [sic] / *a quatro* [sic] *voci / Di Dom.<sup>co</sup> Scarllati* [sic] è l’unico - peraltro incompleto - spartito oggi conosciuto di una Serenata del compositore, ed è la sola fonte oggi identificabile tra le quindici Serenate elencate nella *Descrizione* come scritte da lui. Malgrado che la casella superiore del dorso della sua legatura in cuoio pregiato - oggi rosso-granata dovuto all’alterazione cromatica subita col tempo - sia fortemente deteriorata nel bordo superiore, in essa è tuttavia distinguibile la base di un numero arabo “·4·” impresso in oro, da associare con la seguente annotazione della *Descrizione*:

*Papelera* [scaffale] *Prima* [mensola] *Nº: 2 : Lett: S: / Serenate / N:i* [numeri] / [...] *4*[.]  
*Serenata a 4 : voci; di Domenico Scarlatti* [sic].

Come suggerito dall’iscrizione “P I” nella terza casella dall’alto [Illustrazione *a*] - nonostante vi sia un’abrasione nel centro, la sua lettura come “Parte Prima” è confermata sia dall’annotazione *Fine della Prima Parte* sul foglio 73r dello spartito, sia dal libretto corrispondente<sup>8</sup> - in origine si sarebbe trattato di due volumi ciascuno numerato come “4” e

<sup>6</sup> Per un esame più dettagliato della questione v. Serguei N. PROZHOGUIN, “Cinque Studi su Domenico Scarlatti”, in: *Ad Parnassum*, Vol. 8, Issue 16, Oct. 2010, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Bologna, pp. 108-113.[*I-b. Le connotazioni giuridico-finanziarie.*]

<sup>7</sup> Madrid, Archivo General de Palacio, Secc. Jurídica [Bureo], Caja 36, Exp.2, fol.102(r-v). Testo menzionato in: María Teresa FERNÁNDEZ TALEQUE, “Memoria de las últimas voluntades de Domenico Scarlatti, Músico de Cámara de la Reina María Bárbara de Braganza”, M., Ed. *Separata* de la *Revista de Musicología*, Vol.XXI, Núm. 1, Jun. 1998., pp. 155-168, [p.8]; foto del documento riprodotta in: Luisa MORALES, “Introducción” a “Domenico Scarlatti en España, Actas de los Symposia FIMTE 2006-2007”, Ed. Asociación cultural LEAL, Almería, 2009, pp.1-13, [pp.7-8]; v. anche Serguei N. PROZHOGUIN, “Cinque Studi [...]”, *op. cit.*, pp. 103-105, 108-109. I termini *barios Libros* sono troppo generici per poter stabilire di quali spartiti si fosse trattato in concreto e nemmeno se si sia trattato di composizioni di Domenico Scarlatti; in opinione personale dello scrivente, a differenza del codice di *La Contesa delle Stagioni* (v. pp. 7-8 del presente articolo), nessuna delle fonti primarie delle Sonate pervenuteci - nè i volumi oggi alla BNM, nè quelli oggi conservati presso il Fondo  $\psi$  della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina de Parma [ $\Psi$  I.48/I-XV], tutti identificabili come procedenti dalla biblioteca farinelliana - permette di affermare che si tratta di copie manoscritte controllate, rivedute e corrette dal compositore stesso.

<sup>8</sup> Ralph KIRKPATRICK, *op. cit* [v. nota<sup>1</sup> del presente testo], p. 419; l’autore menziona il seguente esemplare conservato presso la Biblioteca Nacional a Lisbona (L.1:327-A): “CONTESA / DELLE STAGIONI / SERENATA/ DA CANTARSI NEL FELICISSIMO / Giorno Natalizio / DELLA S.R. MAESTÀ / DI / MARIANNA GIOSEFFA / Regina di Portogallo, / NEL REGIO PALAZZO. / LISBONA OCCIDENTALE, / Nella Officina di PASQUALE DA SYLVA, / Impressore di Sua Maestà. / M.DCCXX. / ... ”.

contenenti, rispettivamente, la Parte I e la Parte II della Serenata *La Contesa delle Stagioni*, rappresentata il 7 settembre 1720 nel Palazzo Reale di Lisbona<sup>9</sup> in onore della Regina Maria Anna Giuseppina di Portogallo,<sup>10</sup> madre di Maria Barbara di Braganza.



Ill. a. Dettaglio del dorso del codice It. IV, 198 (=9769).



Ill. b. Piatto anteriore del codice It. IV, 198 (=9769).

I dettagli fitomorfi [“mazzo di fiori romboidale con iris centrale e tulipani (rose?) laterali”] delle decorazioni dorate impresse sulle caselle del dorso sono dello stesso tipo di quelle delle caselle del dorso del volume non datato *Parma I* [1752?]<sup>11</sup> delle Sonate di Domenico Scarlatti [Ψ I.48/I della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma]. D’altra parte i motivi fitomorfi dei piatti [Ill. b] accomunano questa legatura a quelle dei sedici codici di Sonate scarlattiane oggi alla BNM, anche se a differenza di ognuno di questi, qui non vi è nessun elemento araldico. Secondo un dettagliato studio di Sara ERRO e José María DOMÍNGUEZ, le

<sup>9</sup> Nel codice in questione il titolo *La Contesa delle Stagioni* come tale non appare, ma è deducibile dal libretto menzionato nella nota anteriore. La *Gazeta de Lisboa* diede un annuncio della rappresentazione di questa Serenata - senza citare nè il nome dell’autore del libretto, nè quello del compositore - nel numero 37 del 12 settembre 1720, riportandone il titolo in portoghese, *A Contenda das Estações*; il Nunzio Apostolico a Lisbona, Monsignor Firrao, ne scrisse come de’ *il contrasto delle stagioni* nella sua relazione del 17 settembre 1720 - Archivio Segreto Vaticano [ASV], Fondo Segr. di Stato, Portogallo, vol. 75, ff. 457v-458r, cit. da Gerhard DODERER in “Aspectos novos em torno do estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V” (Introduz. a: *Domenico Scarlatti. Libro de Toccate per Cembalo*. Ed. Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1991 [pp.7-53b]), p. 22, cosiccome da João Pedro d’ALVARENGA in “Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling and the Italianization of the Portuguese Musical Scene” (parte del volume *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250<sup>th</sup> Anniversary of his Death*, UT ORPHEUS Ed., Bologna, 2008 [pp. 17-68]), p. 28.

<sup>10</sup> Maria Anna Josefa, n. Linz, 7 settembre 1683 - † Lisbona, 14 agosto 1754, Arciduchessa d’Austria e dal 1708 Regina del Portogallo come consorte di Giovanni V.

<sup>11</sup> Joel Leonard SHEVELOFF, “The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: [...]”, *op. cit.* [nota<sup>2</sup> del presente articolo], p. 37: “Possibly because the contents of this volume duplicate those of VENEZIA I, we might assume that it too was copied [sic] in 1752.”

legature delle Sonate della serie *Venezia I-XIII* sono di origine spagnola;<sup>12</sup> di conseguenza anche la legatura della Serenata *La Contesa delle Stagioni* pare esserlo ugualmente.

La filigrana SP riscontrabile su varie pagine del manoscritto de' *La Contesa delle Stagioni* sarebbe da associare a una carta di origine probabilmente francese che è relativamente frequente in fonti scarlattiane risalenti a vari periodi e che dovette essere stata prodotta prima degli anni 1739/1741 [si veda Allegato, commentari a “I. Filigrana del tipo SP”]; se lo stesso tipo di carta si importava dalla Francia (o si riesportava dalla Spagna) anche in Portogallo è un tema che non ho potuto verificare. Le ricerche sistematiche sul tema sono soltanto agli inizi; al momento, alla luce dei dati che ho potuto verificare personalmente, in genere le filigrane riscontrabili nei codici scarlattiani della Marciana non permettono constatazioni cronologiche precise, se non dell'uso in Spagna nella prima metà del Settecento di tipi di carta corrispondenti.

Infatti sono soprattutto i vari dettagli dello spartito come tale a suggerire non solo una provenienza portoghese dei quaderni dai quali è composto, ma anche una sua stesura in un periodo immediatamente prossimo alla data della prima rappresentazione della Serenata, cioè tra la fine del 1720 e gli inizi del 1721.

L'iscrizione poco accurata dei nomi degli interpreti sulla prima carta [I]r bianca non numerata -

*Primavera* \_\_\_ Floriano [Flori, soprano]  
*Estate* \_\_\_ [Carlo] Cristini [soprano]  
*Autunno* \_\_\_ [Gaetano] Mossi [tenore]  
*Inverno* \_\_\_ D. [Padre] Luiggi [sic] [Biancardi, alto]

- di una grafia uguale a quella dell'iscrizione *Con Cori* sul foglio del titolo e a quella del testo cantato, in inchiostro oggi di toni ruggine-paglia, sarebbe spiegabile come aggiunta solo se il destinatario della copia conoscesse personalmente gli interpreti (nel settembre 1720 tutti membri

---

<sup>12</sup> Sara ERRO y José María DOMÍNGUEZ, “Las Sonatas de Scarlatti y su entorno: análisis contextual desde una perspectiva codicológica”, in: *Reales Sitios, Revista del Patrimonio Nacional*, Año XLV, Nº 177, Tercer trimestre 2008, pp. 48-64; gli autori presentano argomenti organologici e documentali sufficienti per dimostrarla, contrastando indirettamente l'opinione di Laura ALVINI, che nell'articolo “Les certitudes ambiguës”, pubblicato in: *Domenico Scarlatti. 13 Recherches. Actes du Colloque international de Nice (11-15 décembre 1985)*, Cahiers de la Société de Musique Ancienne de Nice N° 1, 1985, [pp. 36-42] pp. 40-41, aveva ipotizzato un'aggiunta tarda di legature estranee a fini di vendita. In mio parere personale, la prova dell'origine spagnola di questo gruppo di legature viene dall'esame del codice It. IV,197b (=9768) *Sonatas para / Clavicordio. / Por D. Sebastian* [sic] *Albero* della BNM, in base al numero “95” impresso sul dorso della sua legatura associabile all'annotazione della *Descrizione* farinelliana *Papelera N°: 3 : Lett: L: [“Libros diferentes”] / [...] [95.] Sonate per Cembalo del Sig: Sebastiano Alvero*, e procedente dallo stesso acquisto del 1835 che i codici che sono oggetto del presente studio - Sebastián Ramón [de] Albero y Añños [n. Roncal, 10 giugno 1722 - † Madrid, 30 marzo 1756], dal 1746 era organista della Cappella Reale a Madrid e le sue attività sono circoscritte agli ambienti musicali spagnoli; il motivo decorativo “tazza con fiori” impresso nelle caselle del dorso e presente in forma miniaturizzata negli angoli interni delle cornici decorative dei piatti di It. IV,197b (=9768) è analogo a quelli che si riscontrano nelle caselle del dorso del codice delle Sonate di D. Scarlatti *Parma VI 1753 [Ψ I.48/VI della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina de Parma]*; lo stacco del piatto anteriore [v. copia digitalizzata accessibile sul sito della BNM] evidenzia una notevole degradazione cromatica e fisica delle corde che univano il dorso della legatura ai quaderni che compongono il plico del manoscritto stesso, tale da considerarle originali [cfr. anche con la nota<sup>74</sup> al presente articolo]. Sulla menzione da parte del Farinelli nel suo manoscritto *Fiestas Reales* [pp.71-73] di Miguel Escribano come artigiano nella cui officina, sotto la supervisione dell'impiegato della Corte Orlando Buoncore e con destinazione alla biblioteca reale, si rilegavano almeno gli spartiti manoscritti delle opere liriche andate in scena a Madrid v. José María DOMÍNGUEZ, “Copistas y encuadernaciones: nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti”, pubblicato in: *Domenico Scarlatti. Musica e Storia*. A cura di Dinko FABRIS e Paologiovanni MAIONE” Turchini Edizioni, Napoli, 2010 (Atti del Convegno internazionale del 9-11 novembre 2007)”, [pp. 249-267], p. 255.

della Capella della Sede Patriarcale di Lisbona),<sup>13</sup> non avendo bisogno di precisarne o cognomi, o nomi.

Nell'*Introduzione* strumentale, nel *Choro d'aplaudatori* iniziale e nel Coro conclusivo *Sia d'Autunno la Corona* un altro dettaglio peculiare è l'apparente notazione delle chiavi delle parti delle trombe naturali e dei violini nella tonalità della Dominante; infatti, la chiave delle parti in questione è quella di Sol sul secondo rigo ed è con tre diesis, come se si trattasse dell'*Alamire con terza magg.* [La maggiore], mentre gli altri strumenti e le parti del Coro sono in *Delasol con terza magg.* [Re Maggiore]. Non è un'indicazione per trasposizioni, dato che le altezze annotate vanno lette come corrispondenti ai suoni reali nella tonalità di Re maggiore - sia le trombe che i violini in relazione alle altre parti devono suonare sempre dei sol naturali corrispondenti al IV<sup>o</sup> grado del *Delasol*, e non dei sol diesis, cioè il VII<sup>o</sup> grado dell'*Alamire* formalmente presente nell'armatura della chiave [Ill. c].



Ill. c. Codice It. IV, 198 (=9769), f. 3r, dettaglio delle battute 1-4 dell'*Introduzione* strumentale della Serenata *La Contesa delle Stagioni*.

Verosimilmente si tratta di un sistema di notazione per indicare ai violinisti la necessità di un'accordatura degli strumenti per suonare nel registro acuto, e per i trombettisti, quella di impiegare per la stessa ragione trombe naturali in Re, con canneggiate accortate rispetto alle trombe in Do, o di applicare agli strumenti in Do ritorte più corte, in modo da poter raggiungere nell'*Introduzione* la nota-limite  $la^2$ , e quella  $si^2$  nei Cori; una sintesi convenzionale tra il sistema italiano di notazione della chiave in Sol sul secondo rigo e quello francese della chiave di Sol sul primo rigo (con suoni reali trasposti in basso alla terza maggiore a differenza del caso esaminato) - in Francia quest'ultimo sistema era in uso nel Seicento e nei primi anni del Settecento appunto per gli strumenti a fiato e per i violini.<sup>14</sup> La grafia del copista del testo musicale, scritto con

<sup>13</sup> Sul soggiorno portoghese, a partire dal 21 novembre 1719, di Floriano Flori, sulla presenza in Portogallo dal 1720 di Carlo Cristini [morto in naufragio il 13 gennaio 1724] e di Gaetano Mossi, così come sulla presenza a Lisbona, probabilmente dal 20 agosto 1720, di Don Luigi Biancardi v. João Pedro d'ALVARENGA, *op. cit.* [nota<sup>8</sup> del presente articolo], pp. 30-32, 48, 50, 52, 53, 56, 58, 62, 71.

<sup>14</sup> Per i dettagli della strumentazione dello spartito di *La Contesa delle Stagioni* v. Malcolm BOYD, "Domenico Scarlatti - Master of Music", Ed. Weidenfeld and Nicolson, London, 1986, p. 109: "The orchestra includes two trumpets, two 'trombe da caccia', flute, full strings in four part [sic, in realtà 4 violini e 1 viola] and continuo (the missing score of the Part 2 may have included further instruments). The trombe da caccia were presumably horns; their music is notated in F, using the bass clef, and they were probably played by the two trumpeters."



inchiostro nero-china, non si riscontra in fonti scarlattiane riferibili al periodo spagnolo - potrebbe dunque essere associata alle attività come copisti di uno dei tre musicisti franco-catalani attivi presso la Capella della Sede Patriarcale di Lisbona, all'epoca della direzione di Domenico Scarlatti.<sup>15</sup>

Anche il fatto che i nomi nella frase manoscritta del testo del Recitativo del f. 50rv "[...] *Felice giorno in cui L'Anelita Infanta / MARIANA [sic] GIOSEFFA dell'immortal LEOPOLDO AUGUSTO / prole* [...]" siano scritti in lettere maiuscole suggerirebbe che questa copia potè inizialmente essere stata destinata all'uso personale di Maria Anna di Portogallo. Lo spartito sarebbe passato in un secondo tempo da Lisbona in possesso di Maria Barbara di Braganza, per la cui biblioteca fu di seguito rilegato, e non necessariamente solo dopo la morte di Maria Anna, avvenuta nell'agosto del 1754, dato che il numero "4", cioè all'inizio della serie *Libri Differenti*, suggerisce piuttosto un trasferimento in Spagna in un periodo anteriore, forse all'epoca del matrimonio di Maria Barbara con il Principe delle Asturie Fernando nel gennaio del 1729 e della successiva permanenza della Corte spagnola in Andalusia fino all'estate del 1733.

Preciserei tuttavia che l'ipotesi del trasferimento da Lisbona a Madrid dello spartito di *La Contesa delle Stagioni* soltanto dopo l'agosto del 1754 non è da escludere. A favore vi sarebbe l'argomento, seppure indiretto, della considerevole somiglianza del tema iniziale dell'accompagnamento strumentale del Coro *Sia d'Autunno la Corona* [Ill. d] - in Re maggiore, come precisato prima, - con il secondo tema nella tonalità della Dominante Mi (batt. 27-45 e 92-110) della Sonata K.500 in La maggiore [copiata come diciassettesima *Sonata* sia in *Venezia XII 1756* che in *Parma XIV 1756*; Ill. e]; quest'ultimo avrebbe potuto essere stato facilmente suggerito a Domenico Scarlatti alla rilettura dello spartito della propria *Serenata* a distanza di 35 anni - perfino visualmente lo spazio di otto pentagrammi vuoti tra la parte dei violini e del Bc potè aver indotto per questo tema della Sonata l'idea dei salti nella parte della mano sinistra. In tale caso l'intera numerazione dei volumi della sezione *Libri Differenti* dovette essere posteriore all'incorporazione dei volumi stessi ed aggiunta dopo che la sezione fu completata e ordinata secondo un criterio, come sembra, cronologico.

Meno verosimile, invece, è che si trattasse di una copia destinata sin dall'inizio alla biblioteca musicale di Maria Barbara di Braganza - nel settembre 1720 l'Infanta aveva poco meno di nove anni, e non è documentato che sia stata allieva di Domenico Scarlatti già a quell'età.

Eccezione fatta per alcune annotazioni di carattere interpretativo scritte a matita, in apparenza molto più recenti (lo denoterebbero i segni di *crescendo*), il manoscritto in ogni caso non reca correzioni o annotazioni che potrebbero leggersi come settecentesche, anche se il testo - pur essendo di una grafia chiara ed accurata, - non è ideale nè sul piano dell'annotazione stessa [ad esempio, sul f. 65v, nel già menzionato Coro *Sia d'Autunno la Corona*, nella batt.21, per analogia con la batt. 24 del f. 66v mancherebbe la parte dei secondi violini], nè, probabilmente, sul piano formale [sempre nello stesso Coro, sul f. 60v dopo la batt. 23, per analogia con la frase delle batt.15-22, mancherebbero due batt. identiche a quelle 22-23, anche se va precisato che nelle copie delle Sonate scarlattiane simili elisioni sono assai frequenti].

<sup>15</sup> Johann Gottfried WALTHERN nel suo "Musicalisches Lexicon", Leipzig, verlagts Wolfgang Deer, 1732, p.489, annotava tra i membri della Cappella a "[...][Jean Baptiste] Latour, vierdter Violinist und erter Hautboist, ein Franzose. [...] Ventur, Braccenist, ein Catalonier. Antoni, Braccenist, ein Catalonier."; questo passo è menzionato in: Ralph KIRKPATRICK, *Op. cit.* [v. nota<sup>1</sup> del presente testo], p. 334; v. ugualmente João Pedro d'ALVARENGA, *op. cit.* [nota<sup>9</sup> del presente testo], p. 46.

Ammettendo che il compositore avesse visto il volume in questione, l'assenza di correzioni potrebbe essere un indizio indiretto del fatto che dopo la rappresentazione del 6 settembre 1720 non vi fu nessuna altra occasione per interpretare la Serenata, anche se il tema allegorico del libretto, più che il soggetto vero e proprio – l'incoronazione dell'Autunno come stagione in cui nacque Maria Anna di Portogallo - in principio vi si prestava.



III. d. Codice It. IV, 198 (=9769), f. 65r, dettaglio delle battute 1-7 del Coro conclusivo  
Sia d'Autunno la Corona della Prima Parte della Serenata *La Contesa delle Stagioni*.



III. e. BNM, Codice It. IV, 212 (=9783) [Venezia XII 1756], f. 33v,  
dettaglio delle batt. 27-32 della *Sonata / 17*. [K.500].

Anche alcuni simboli grafici impressi in oro sui dorsi delle legature dei volumi *Venezia 1742* e *Venezia 1749*, pur confermando la provenienza di questi due codici dalla biblioteca di Maria Barbara di Braganza, suggeriscono una connotazione iniziale con la Corte di Lisbona - una connotazione comunque diversa da quella del codice di *La Contesa delle Stagioni*. A giudicare dai numeri nelle caselle superiori - rispettivamente, un "9" come seconda cifra di un numero binario assai danneggiato,<sup>16</sup> e un "80" - questi due codici sarebbero da associare ai

<sup>16</sup> Ringrazio la Dott.ssa Anna CLAUT e José María DOMÍNGUEZ per le loro consulenze sull'argomento ancora prima che le copie digitalizzate dei codici della BNM fossero rese accessibili.



volumi elencati nella *Descrizione* come 79[.] *Sonate di Scarlatti* / 80[.] *Sonate di Scarlatti*.<sup>17</sup> I due trattini che rimangono del numero binario sul dorso di *Venezia 1742* allo stato attuale non sembrano formare nessuna delle due linee che avrebbero potuto formare un “7”, ma è possibile che ciò sia dovuto allo spostamento dei frammenti della superficie verniciata [Ill. f]; il numero “80” sul dorso di *Venezia 1749* invece si è conservato completo, e sotto tuttavia vi si distingue la scritta a mano in inchiostro di china *Scarlatti* [sic][Ill. h] - tracce di una scritta identica sembrano rimanere anche nella casella superiore del dorso di *Venezia 1742*.

L'appartenenza alla biblioteca di Maria Barbara di Braganza dei due codici in questione è ugualmente - e qui, a differenza del codice di *La Contesa delle Stagioni* - innanzitutto provata dai *superlibros* araldici, identici, impressi al centro dei loro piatti anteriori: in ognuno dei volumi si tratta di una combinazione di due scudi, quello dei Borboni di Spagna e quello dei Braganza di Portogallo, di forma ovale (secondo i canoni dell'araldica femminile), con una ghirlanda di motivi fitomorfi,<sup>18</sup> il tutto sotto una corona di tipo reale (con “cuspidi” composta da cinque raggi congiunti). Dal punto di vista legale i *superlibros* araldici costituivano il principale gruppo di segni di proprietà - nel Settecento erano percepiti come stampi che convalidavano il diritto del privilegio della Regina di Spagna sullo spartito come composizione musicale e la sua proprietà sul codice come tale, indipendentemente da dove si trovasse in vita della sovrana, e se non altrimenti disposto nel suo Testamento. Va notato che è proprio in base a questi emblemi che Walter GERSTENBERG e Ralph KIRKPATRICK individuarono l'appartenenza iniziale dell'intera collezione della Marciana delle Sonate (ma non menzionandovi gli *Essercizi-BNM*) alla biblioteca musicale di Maria Barbara di Braganza, anche se ne elusero le connotazioni giuridiche.<sup>19</sup>

Nel caso di *Venezia 1742* - data apparentemente aggiunta *a posteriori* al titolo sul primo foglio manoscritto interno - gli scudi sui piatti suggeriscono che la legatura di questo volume sia

<sup>17</sup> In tutto nella *Descrizione* si rilevano dieci annotazioni di volumi singoli o di serie di volumi contenenti Sonate esplicitamente indicate come di D.Scarlatti, e una che possibilmente si riferisce a Sonate composte da lui: “[...] *Papelera N°: 7: Lett: O: / [...]* Sezione *Libri Differenti* dello stesso scaffale / *N:i* [numeri]] / [...] 15[.] *Sonata per clavicembalo di Scarlatti* [sic] *Spiegazione della Musica / 16[.] Sonate per Cembalo di Scarlatti / [...]* *Papelera N°: 2: Lett: L* [sezione *Libri Differenti*] [...] 79[.] *Sonate di Scarlatti / 80[.] Sonate di Scarlatti / [...]* *Papelera N°: 3: Lett: L* [...] 96[.] *Sonate per Cembalo di Scarlatti; tredici libri / 97[.] Sonate per Cembalo di Scarlatti / 98[.] Sonate per Cembalo di Scarlatti / [...]* *Sonate per cembalo di Scarlatti; quindici libri / [...]* [senza numero del catalogo] *Sonate stampate di Scarlatti / [...]* sezione *Musica personale del Sig: Tastatore / [...]* parte della *Musica cantata in vita di Filippo Quinto di Gloriosa di* [sic] *Memoria, e sono / [...]* *Dieci Sonate* [di D.Scarlatti?] / [...] *Diverse sonate del Scarlatti* [sic]”.

<sup>18</sup> Nel mio articolo “Acerca de la mención por Antonio Soler de ‘los trece libros de Clavicordio de Scarlatti’. Ecos de una polémica, datos codicológicos, problemas de teoría armónica”, facente parte di *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*, Editores Luisa MORALES - Michael LATCHAM, Ed. FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española, 2016, [pp.209-246], nella nota<sup>29</sup> a p. 239 avevo erroneamente identificato le accumulazioni di pasta d'oro in basso dell'ornamento araldico in *Venezia 1742* e *Venezia 1749* come immagine dell'Agnello, simbolo dell'insegna del ramo spagnolo dell'Ordine del Vello d'Oro e che si riscontra soltanto nei *superlibros* araldici di *Venezia XII 1756* e *Venezia XIII 1757* - inoltre v. testo relativo alle Ill. m-n.

<sup>19</sup> Walter GERSTENBERG, “Die Klavierkompositionen Domenico Scarlatti”, MCMXXXIII, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, pp.7-8; Ralph KIRKPATRICK, *op. cit.* [v. nota<sup>1</sup> del presente articolo], pp. 137-138; in base a varie fonti letterarie settecentesche gli autori precisarono anche la successiva appartenenza dei volumi a Farinelli. Andrebbe osservato che le legature dei codici parmensi delle Sonate conservati presso il Fondo  $\psi$  della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina de Parma [ $\Psi$  I.48/I-XV] non contengono *superlibris* araldici, non sono numerati nei dorsi e nella *Descrizione* sono associabili alla scritta *Sonate per cembalo di Scarlatti; quindici libri* - anche se la scritta è inclusa nella sezione che descrive i contenuti della *Papelera N°: 3:* e precede quella intitolata *Musica personale del Sig: Tastatore* [v. nota<sup>17</sup> del presente articolo] le caratteristiche organologiche suggeriscono che anche in questo caso dovette trattarsi di volumi appartenuti personalmente al Farinelli e da lui aggiunti alla biblioteca che ereditò da Maria Barbara di Braganza.

stata realizzata già dopo l'ascensione *de facto* di Maria Barbara al trono (9 luglio 1746), o, più sicuramente, dopo che il suo consorte Fernando e lei stessa furono proclamati *de jure* Re e Regina di Spagna il 10 agosto dello stesso anno.



Ill. f. Dettaglio delle due caselle superiori del dorso del codice It. IV, 199 (=9770) [Venezia 1742].



Ill. g. Piatto anteriore del codice It. IV, 199 (=9770) [Venezia 1742].



Ill. h. Dettaglio del dorso del codice It. IV, 200 (=9771) [Venezia 1749].



Ill. i. Piatto anteriore del codice It. IV, 200 (=9771) [Venezia 1749].

Nonostante ciò, un indizio importante che suggerisce che il destinatario iniziale di *Venezia 1742* e *Venezia 1749* come codici rilegati sia stata un'altra persona è il monogramma "A" con sopra una corona di tipo principesco - con cinque raggi in forma di trifogli non congiunti - che appare impresso in cinque delle sei caselle dei dorsi in ambedue i volumi [cfr. Ill. f, h; il segno ° non appartiene al monogramma, dato che rispecchia simmetricamente un segno analogo alla base della casella]. Le corone dei monogrammi dunque contrastano quelle di tipo reale presenti negli stemmi araldici dei loro piatti. Una lettura del monogramma "A" come sintesi di due lettere *F* inclinate e speculari in modo da formare una "A", ossia delle possibili

iniziali della frase “Fernando [Príncipe de] Asturias”, è contraddetta dalla data 1749 della pagina del titolo interna, data che indica il terzo anno del regno di questi come Fernando VI e che a differenza della data 1742 in *Venezia 1742* qui è parte del testo incorniciato [v. anche nota<sup>22</sup> al presente testo]. L’ipotesi più probabile è che si tratti del monogramma araldico del Infante Dom Antonio de Portugal [n. Lisboa, 15 marzo 1694 - † Quinta da Tapada (Lisbona), 20 ottobre 1757], cioè dello zio paterno di Maria Barbara di Braganza, anch’egli mecenate di Domenico Scarlatti.<sup>20</sup> I due volumi in questione potrebbero o essere stati realizzati come copie destinate alla biblioteca di Maria Barbara in base a dei volumi inviati a Lisbona in un periodo di tempo entro ottobre 1757 e destinati allo zio della Regina, oppure si tratterebbe di volumi inizialmente destinati a Dom Antonio, ma mai spediti a Lisbona;<sup>21</sup> meno verosimile pare l’invio dei due volumi in questione da Lisbona, dato che le loro caratteristiche calligrafiche sembrano indicare copisti attivi alla Corte spagnola e che le legature corrispondono al tipo di legature spagnole esaminate prima [v. nota<sup>11</sup> al presente testo].<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Per la pensione annuale concessa al compositore dal 1742 da Dom António, v. Serguei N. PROZHOGUIN, “Cinque Studi”, *op. cit.* [nota<sup>5</sup> del presente articolo], p. 112.

<sup>21</sup> La pratica stessa di invii a Lisbona di manoscritti contenenti Sonate di D. Scarlatti è confermata da due lettere di Alexandre de Gusmão [n. Santos, 1695 - † Lisbona, 31 dicembre 1753], segretario di Giovanni V di Portogallo, datate 12 agosto 1747 e 25 settembre 1751, pubblicate per prima volta in: “Alexandre de Gusmão. Cartas. Introdução e actualização por Andree Rocha”, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1981, pp. 131, 139.

<sup>22</sup> Sulla questione dell’identificazione dei copisti o con Lorenzo de Almón [o Dalmón] y Pereira, attivo come *Copiante de Musica de sus Altezas los S.<sup>mos</sup> S.<sup>res</sup> Ynfantes, e Ynfantas* tra 1737 e 1746 e, almeno nel 1741, copista di *Toccatas de Clavicordio, que sus Altezas [los Infantes] nezesitan*, oppure, più verosimilmente, con Joseph Alaguero, attivo tra ottobre del 1741 e febbraio del 1771 [fu *Copiante de Música de Cámara de la Casa de la Reina* almeno dall’ottobre del 1746], v. Nicolas MORALES, “L’Artiste de Cour dans l’Espagne du XVIIIe Siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)”, Ed. Casa de Velázquez, Madrid, 2007, in particolare p. 243; Serguei N. PROZHOGUIN, “Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti”, in: *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death, Serie Ad Parnassum Studies*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2008, in particolare pp. 127-128; José María DOMÍNGUEZ, “Copistas y encuadernaciones: nuevas perspectivas para el estudio de las sonatas de Scarlatti”, in: *Domenico Scarlatti. Musica e Storia. A cura di Dinko Fabris e Paologiovanni Maione*, Turchini Edizioni, Napoli, 2010 (Atti del Convegno internazionale del 9-11 novembre 2007), pp. 249-267; Águeda PEDRERO ENCABO, “Una nuova fonte degli «Essercizi» di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeoó Catalá (E-OC)”, in: *Fonti Musicali Italiane*, No. 17 (2012), pp. 151-173; Serguei N. PROZHOGUIN, *Comentarios de las 15 Sonatas de Domenico Scarlatti del códice M.12-V-17 de la Biblioteca del Palau de Música del Orfeoó Catalá de Barcelona*, Mosca, 2011/2012, testo depositato presso la BPMOC di Barcellona; Laura CUERVO, “El manuscrito Ayerbe: una Fuente española de las Sonatas de Domenico Scarlatti de mediados del siglo XVIII”, in: *Ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music*, Vol. 13, Nº 25, Aprile 2015, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, [pp. 1-25], v. in particolare pp. 19-23, Capítulo “El diseño y la grafología del manuscrito Ayerbe”; Celestino YÁNEZ NAVARRO, *Nuevas aportaciones para el estudio de las Sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza*, Tesis Doctoral presentada a al Facultad de Filosofía i Lletres del Departament d’Història de l’Art i Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga de la Universitat Autònoma de Barcelona, Diciembre de 2015, in particolare testo della nota<sup>217</sup>, pp. 137-138 e testi relativi alle note<sup>531</sup> e <sup>532</sup> a pp. 387-388; Serguei N. PROZHOGUIN, “Acerca de la mención [...]”, *op. cit.* [v. nota<sup>18</sup> al presente testo], in particolare i testi relativi alle note<sup>44-47</sup>, pp. 242-243.

La lettura del monogramma come due “F”, esaminata innanzi, è proposta sul sito Real Biblioteca [RB] del Palacio Real a Madrid <http://encuadernacion.realbiblioteca.es/index.php/encuadernaciones> in riferimento agli undici esemplari dell’ “Almanach Royal”, corrispondenti agli anni 1734, 1736-1740, 1743-1747 [collocazione PAS / ARM 3/da 30 a 35, da 37 a 39, CS / 4 / 16 [volume dell’anno 1745], PAS / ARM 3/41 e 42] e che recano lo stesso monogramma impresso sia nelle caselle dei dorsi, sia negli angoli interni delle cornici dei piatti, ivi a sua volta associato allo stemma con corona aperta di Fernando come Principe delle Asturie; per quel che riguarda i dorsi, i motivi delle cornici non coincidono con quelli nelle caselle dei dorsi di *Venezia 1742* e *Venezia 1749*. Ciò che induce alla lettura proposta dalla RB è la concomitanza del monogramma con lo stemma principesco, ma tale lettura non troverebbe conferma nella grafia: una “F” settecentesca corsiva dovrebbe avere più ricurvo il tratto superiore e non quello inferiore. L’“A” suggerirebbe invece che potè trattarsi di secondi esemplari degli “Almanach” di proprietà di Fernando - proprietà attestata dallo stemma araldico - ossia copie di quelli, forse senza stemmi, inviati in



Che *Venezia 1742* e *Venezia 1749* siano stati ognuno un *presente* d'ossequio, oppure ambedue degli invii in cambio di spartiti da ricevere da Lisbona, è indirettamente suggerito anche dalle indicazioni complete nelle loro pagine dei titoli del nome e del cognome del compositore - a differenza dei codici *Venezia I-XIII*, nei quali se ne indica in modo quasi amministrativo soltanto il cognome.

### **La costituzione della serie originale 98[.] *Sonate per Cembalo di Scarlatti* [sic].**

Il numero “98” impresso nella cellula superiore del dorso della legatura di *Essercizi-BNM* [Ill. j] - a parte il fatto che permette di escludere automaticamente ogni connotazione con l'annotazione senza numero *Sonate stampate di Scarlatti* nella *Descrizione dell'Inventario farinelliano* [v. nota<sup>17</sup> del presente testo], - indica che l'esemplare in questione ed almeno i nove volumi manoscritti *Venezia I-II 1752*, *Venezia III-VI 1753*, *Venezia IX 1754*, *Venezia X 1755* e *Venezia XII 1756* (cioè quelli sui cui dorsi tutt'oggi si conserva impresso lo stesso numero “98”), inizialmente dovettero fare parte di una stessa serie.



Ill. j. Dettaglio del dorso di Musica 119 [*Essercizi-BNM*].



Ill. k. Piatto anteriore di Musica 119 [*Essercizi-BNM*].<sup>23</sup>

Il colore granata della legatura in cuoio pregiato di *Essercizi-BNM* è diverso da quello vermiglio delle legature degli altri volumi della serie “98”, ma questo può anche risultare dall'alterazione cromatica di un vermiglio iniziale; lo strato della vernice nella casella superiore del dorso nella quale è impresso il numero “98” è invece di un tono marrone-cioccolato. Dettagli

---

omaggio a Dom Antonio de Portugal, come suggerito dall'inusuale e manifestamente ossequiosa profusione dei monogrammi, tredici in ciascuna inquadratura. Ogni numero dell'edizione, in sostanza un calendario protocollare, si stampava a Parigi l'anno precedente a quello del titolo, comunque con la precisazione che ciò che coincideva con l'anno del titolo era la durata del corrispondente Privilegio Reale - pertanto l'inquadratura dell'esemplare PAS / ARM 3/42 corrispondente all'anno 1747 con dei piatti che recano tuttavia lo stemma principesco di Fernando potrebbe datarsi entro agosto del 1746. Lo stesso monogramma è presente anche nelle caselle del dorso del codice INC/1514 della Biblioteca Nacional de España, un esemplare dell'edizione stampata del 1472 di “Noctes Atticae” di Aulo Gelio, dunque inquadrato nel Settecento e verosimilmente relazionabile con Dom Antonio de Portugal.

<sup>23</sup> Ringrazio la Dott.ssa Elisabetta SCIARRA, Responsabile Ufficio Teatro e Musica della BNM, per le foto digitali dei dettagli delle legature di *Essercizi-BNM* e di *Venezia IV 1753*.

caratteristici di questo codice sono le nervature del dorso che delimitano le sette caselle che lo formano - nervature più prominenti che in qualsiasi altro codice dell'attuale serie *Venezia I-XIII*.<sup>24</sup>

Lo scudo araldico impresso in oro al centro del piatto anteriore di *Essercizi-BNM* - quello di tipo femminile reale descritto sopra in relazione ai volumi *Venezia 1742* e *Venezia 1749*, ugualmente presente sui piatti di *Venezia I-XI*, [cfr. Ill. g, i, k, o] - induce a pensare che *Essercizi-BNM*, esemplare di un'edizione stampata a Londra e nel febbraio (secondo l'anno gregoriano) del 1739 ivi messa in vendita, sia stato rilegato, e quindi incorporato alla biblioteca regia soltanto dopo che Maria Barbara di Braganza ascendesse al trono di Spagna - cioè dopo luglio / agosto del 1746, ma comunque ancora in vita della sovrana, dunque non più tardi del mese di agosto del 1758.

Questo indizio, come anche l'appartenenza stessa del codice *Essercizi-BNM* alla serie "98" (che entro la Sezione *Libri Differenti* fu l'ultima serie ad essere numerata), potrebbe avere almeno due spiegazioni. È possibile che gli spartiti di MUS.119, non appena usciti dalle stampe e non ancora rilegati, furono prima inviati da Londra a Lisbona in dono personale a João V, cioè al dedicatario della raccolta, e, dopo che questi morì nel luglio del 1750, poi trasmessi a Madrid in dono a Maria Barbara di Braganza ed in ricordo di suo padre [v. nota<sup>29</sup> al presente articolo]. È altrettanto possibile che potè trattarsi dell'esemplare personale di Iacopo Amigoni,<sup>25</sup> uno dei responsabili della raccolta in quanto autore del disegno dell'antiporta, che poi, quando nel 1747 Amigoni si trasferì da Venezia a Madrid fu da lui donato in forma non rilegata a Maria Barbara di Braganza. Non è chiaro se Domenico Scarlatti potè esaminare il codice MUS.119: è da supporre che, ad esempio, avrebbe certamente corretto o segnalato la dubbia sequenza delle batt. 7-8 della "SONATA I", che - così come stampata - induce a pensare che il "Gravicembalo" richiesto dovrebbe essere a due manuali, malgrado che nei testi introduttivi del volume non vi sia nessun cenno ad un tale strumento.<sup>26</sup> Del resto, segni, correzioni o annotazioni manoscritte non si riscontrano neanche in nessun'altra pagina di MUS.119.<sup>27</sup>

A differenza dei volumi manoscritti, sul dorso della legatura di *Essercizi-BNM* non vi è alcuna indicazione di una numerazione interna della serie "98" per Tomi; pertanto non è chiaro se nella sezione *L* ["Libri Differenti"] della *Papelera N°: 3*: questo volume a stampa iniziava la serie o la concludeva. Anche se l'indicazione "T. [o "V.", per "volume"]<sup>28</sup> 1." sul dorso di *Venezia I 1752* - che corrisponde alla numerazione sul foglio del titolo interno *Scarlatti. / Libro I. / Año de 1752* - sembra tenere conto del fatto che nessun altro volume dovette precedergli, il titolo "SCARLA / TTI / OPERA" impresso nella seconda casella dall'alto del dorso di *Essercizi-BNM* [Ill. k] induce a pensare che se questo volume a stampa fosse posto all'inizio della serie, poteva così evidenziare l'intera serie "98", altrimenti "anonima".<sup>29</sup> Quasi sicuramente fu questa apparente confusione tra tomi numerati e uno che non lo era a indurre il notaio bolognese Lorenzo

<sup>24</sup> Il presente ed i tre paragrafi seguenti sono un riassunto del mio secondo testo dei commentari allegati alla "Scheda Possessori" dei codici scarlattiani della BNM [Allegato (II-MUS.119) "Commentari all'esemplare MUS.119 degli "ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO" della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia"].

<sup>25</sup> Jacopo [Giacomo] Amigoni [Amigoni], n. Napoli, 1682 - † Madrid, 1752; per i suoi dati biografici v. Maria Cristina PAVAN TADDEI, articolo "AMIGONI, Iacopo" in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 2, Treccani Ed., 1960: [http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-amigoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-amigoni_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>26</sup> Cfr. con quanto scritto a proposito da ondo Ralph KIRKPATRICK, *Op. cit.* [v. nota<sup>1</sup> al presente testo], p.182: "The notation [of the bars 7-8] of Sonata I [...] which appear to require two keyboards, can be taken seriously only when the voicing of the harpsichord used permits a satisfactory sonority. When it did not, probably no one was quicker than Scarlatti to play it on one keyboard."

<sup>27</sup> Comunicazione scritta della Dott.ssa Elisabetta Sciarra del 4 aprile del 2017.

<sup>28</sup> La scritta è danneggiata; anche i codici *Venezia II-X* recano sui dorsi le indicazioni "T." ["Tomos" o "Tomi"; per i dorsi di *Venezia XI 1756* e *Venezia XIII 1757* v. pp.30-31 del presente articolo; in *Venezia XII 1756* la lettera corrispondente non si è conservata], mentre il termine spagnolo adoperato nei titoli manoscritti interni di tutti i codici delle Sonate veneziane, eccetto *Venezia 1742* e *Venezia 1749*, è "Libro".

<sup>29</sup> Il termine "OPERA" ovviamente è da leggersi come *Opus*; peraltro secondo la *Descrizione* nella sezione degli spartiti dei melodrammi della *Papelera Quarta N°: 1: Lett: O* [Opere] il numero 98 corrispondeva ad *Adriano in Siria; Musica di* [Gaetano] *Latilla*.



Gambarini, che nel 1783 redasse la *Descrizione*, a indicare nell'annotazione corrispondente soltanto "98[.] *Sonate di Scarlatti*", senza precisare la quantità esatta dei volumi che componevano la serie stessa [v. nota<sup>16</sup> al presente testo].

Inoltre va osservato che i *superlibros* araldici dei piatti di *Venezia XII 1756* e *Venezia XIII 1757* come tipologia sono diversi da quelli impressi sui piatti di *Venezia 1742*, *Venezia 1749*, *Essercizi-BNM* e *Venezia I-XI* - presentano una combinazione di due scudi di forme irregolari, ambedue con i lati concomitanti e quelli superiori a linee ondeggiate, ciascuno nella parte inferiore con una "codetta" ripiegata a ricciolo, e con due spazi entro i bordi concomitanti che paiono formare due "lagrime" (in araldica l'equivalente di "lacrime"). Si tratta di una variante grafica degli scudi di Maria Barbara di Braganza che si potrebbe definire "*coeur brisé*" e che potrebbe riferirsi al rituale degli scudi araldici spezzati in segno di lutto, tradizione allora vigente in Portogallo e Spagna per onorare i sovrani defunti [cfr. Ill. *l, m, n*]<sup>30</sup> - infatti di questa forma sono anche gli scudi di Maria Barbara di Braganza che adornano il cancello di entrata della Chiesa del Convento de las Salesas di Madrid, Convento nel quale essa fu sepolta e la cui stessa istituzione ed edificazione furono da lei personalmente volute e patrocinate.



Ill. *l*. *Superlibros* araldico sul piatto anteriore del codice It. IV, 211 (=9782) [*Venezia XI 1756*].



Ill. *m*. *Superlibros* araldico sul piatto anteriore del codice It. IV, 212 (=9783) [*Venezia XII 1756*].



Ill. *n*. *Superlibros* araldico sul piatto anteriore del codice It. IV, 213 (=9784) [*Venezia XIII 1757*].

Negli emblemi araldici di *Venezia XII 1756* e *Venezia XIII 1757* non meno eloquente risulta, letteralmente, l'assenza della ghirlanda fitomorfa, tipica dell'araldica femminile - questa vi è sostituita con la Collana del ramo spagnolo dell'Ordine del Toson d'Oro, che nel Settecento fu un'insegna esclusivamente maschile e che dunque andrebbe interpretata come simbolo del ricordo perpetuo di Maria Barbara da parte di Fernando VI [cfr. le Ill. *l, m, n*].

Questa nuova araldica riflette il peculiare stile decorativo di *Venezia XII 1756* e *Venezia XIII 1757*; malgrado l'assenza nella collezione veneziana di due legature completamente identiche nei dettagli decorativi impressi e nel disegno dei cartoni marmorizzati interni, queste due inquadernazioni si distinguono dalle altre se non per sobrietà complessiva, almeno per una maggiore rigidità ed angolosità dei motivi fitomorfi presenti nei piatti [cfr. Ill. *o, p, q*].

<sup>30</sup> Sull'iconografia degli scudi a forma di cuori spezzati in relazione con la morte di Maria Barbara di Braganza v. il mio articolo "Acerca de la mención [...]", *op. cit.* [nota<sup>18</sup> del presente testo], in particolare nota<sup>31</sup> a p.240. Cfr. con il seguente testo di Alberto Antonio de MONRAVA y SOLER, "REALES EXEQUIAS / del Fidelissimo [sic] / Rey de Portugal / EL SEÑOR D. JUAN V. / [Giovanni V di Portogallo, n. Lisbona, 22 ottobre 1689 -† Lisbona, 31 luglio 1750, padre di Maria Barbara di Braganza] [...]", Madrid, Imprenta de Gabriél Ramirez, [1750-1751], p.I: "Al octavo dia de su fallecimiento, que lo fué también del mes de Agosto del año de 1750. [sic] se hizo en Lisboa la ceremonia de quebrar los Escudos, observando la costumbre antigua de aquel Reyno ; y aora lo practicarán sin ella, por tener los corazones quebrados-". Per la tradizione funebre castigliana degli scudi spezzati v. Anna Isabel CARRASCO MANCHADO, "Isabel I de Castiglia y la sombra de la ilegitimidad [...]", Madrid, Silex Ediciones S.L., 2006, testo relativo alle note<sup>48-49</sup>, p. 45.



Ill. o. Piatto anteriore del codice It. IV, 204 (=9775) [*Venezia IV 1753*].



Ill. p. Piatto anteriore del codice It. IV, 212 (=9783) [*Venezia XII 1756*].



Ill. q. Piatto anteriore del codice It. IV, 213 (=9784) [*Venezia XIII 1757*].

L'aggiunta di elementi romboidali e triangolari sui piatti di *Venezia XIII 1757* [Ill. *q*; cfr. con i motivi classicheggianti “a diadema” nelle Ill. *b, k*] probabilmente va letta come allusione ai tumuli allegorici che, in osservanza della tradizione delle esequie reali, furono eretti nelle cattedrali spagnole per celebrare le esequie di Maria Barbara di Braganza;<sup>31</sup> nelle Ill. *m-n* vanno altresì notati i motivi a forma di “tumulo con croce” nella piccola fascia perimetrale dello scudo dei Braganza a destra.

In tale ottica non sembra essere casuale neanche il disegno dettagliato della stella a otto raggi con all'interno due frecce incrociate, un disegno comunemente definito come “Stella polare”, e che si riscontra nei piatti di *Venezia 1757*, essendovi replicato otto volte negli angoli interni delle cornici perimetrali (quattro immagini per ogni piatto)<sup>32</sup> - infatti tra le letture tradizionali del segno vi è quella come simbolo della “Porta celeste”, e quella come simbolo della “Memoria e punto di riferimento perpetui” [vedasi Ill. *q, r*].<sup>33</sup>



Ill. *r*. Dettaglio della “Stella Polare” nell’angolo interno superiore del piatto anteriore del codice It. IV, 213 (=9784) [*Venezia XIII 1757*].

Pertanto le legature di *Venezia XII 1756* e *Venezia XIII 1757* (le copie manoscritte delle Sonate come tali meritano un esame a parte) poterono essere ordinate, se non anche eseguite, durante il periodo di vedovanza di Fernando VI, cioè tra il mese di agosto del 1758 ed il mese di agosto del 1759;<sup>34</sup> se così, dovettero essere state ordinate e pagate dal Farinelli come già erede a

<sup>31</sup> Sul tema v. in particolare Alfonso RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, “La piedad y el sentimiento de la muerte en el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza”, in: *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza. 1746-1759*, ed. Secretaría General Técnica de la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2002, pp. 361-374; José Javier AZANZA LÓPEZ, “Fiestas, Arte y Sociedad en la Navarra barroca”, in: *España festejante. El Siglo XVIII*, Margarita TORRIONE (ed.), Servicio de publicaciones Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, [pp. 505-519], più precisamente la descrizione a pp. 514-515 dei *túmulos* eretti nella Cattedrale di Pamplona in memoria di Maria Barbara di Braganza e Fernando VI.

<sup>32</sup> Cfr. con i dettagli della “stella intera” e “stella con centro vacuo” a sei raggi nelle decorazioni delle caselle dei dorsi di, rispettivamente, *Venezia 1742* e *Venezia 1749* - Ill. *f-h*.

<sup>33</sup> È interessante notare come anche alla lettura di un tale disegno come “Rosa dei venti” Federico García Lorca, nella sua breve poesia *Rosa* che trascrive in una lettera del 1921, imprima un senso al contempo funereo e redenzionale: “¡Rosa de los vientos! / (Metamorfosis del punto negro.) / ¡Rosa de los vientos! / (Punto florecido / Punto abierto.)” - v. Federico GARCÍA LORCA. “Obra completa VII. Prosa, 2. Epistolario. Edición de Miguel García-Posada”, Ediciones Akal, Madrid, 2008, [pp. 778-780], p. 779.

<sup>34</sup> Per i *terminus post e ante quem* v. nota<sup>3</sup> al presente testo.

pieno titolo dell'intera regia biblioteca musicale.<sup>35</sup> Questo suggerirebbe altresì che almeno le date di *Venezia XII 1756* e di *Venezia XIII 1757* dovettero riferirsi *a posteriori* e *grosso modo* alle date di composizione delle rispettive Sonate, ma non a quelle della loro trascrizione in copie, né a quelle dell'inquadratura e dell'incorporazione dei volumi alla biblioteca, dato che la trascrizione e l'inquadratura non dovettero essere due processi troppo distanti nel tempo.

Come menzionato prima, dovuto all'essenza nella casella superiore del dorso della legatura di *Venezia XIII 1757* dello strato di vernice decorativa con il numero della serie corrispondente, è impossibile stabilire se questo codice concludesse la serie "98" oppure quella "96" - che a differenza della serie "98" fu menzionata nella *Descrizione* dell'*Inventario* farinelliano come contenente esattamente 13 volumi, - o, con altrettanta possibilità, appartenesse all'*item* "97", anch'esso imprecisato come quantità di volumi [v. nota<sup>17</sup> al presente testo]. Di conseguenza si può solamente affermare che la serie originale "98" consistesse *come minimo* di tredici volumi, *Essercizi-BNM* essendone verosimilmente il primo, e *Venezia XII 1756* essendone o l'ultimo, oppure uno degli ultimi.

### Passaggi di proprietà tra 1758 e 1798.

In virtù del Testamento della Regina Maria Barbara di Braganza, redatto nel 1756,<sup>36</sup> l'intera biblioteca musicale che le appartenne fu *inter alia* consegnata - verosimilmente a Madrid in uno dei giorni immediatamente successivi al 29 agosto, giorno delle esequie reali - in proprietà al Broschi dall'esecutore testamentario e bibliotecario della Regina Don Gregorio García [Garzía] de la Vega.<sup>37</sup>

Non essendo stato riconfermato nelle sue cariche di *Criado del Rey* [Membro della Camera del Re] e di *Director de los Tetros Reales* dopo l'avvento al trono di Spagna di Carlo III, nel dicembre del 1759 Farinelli lasciò la Corte spagnola per stabilirsi definitivamente a Bologna,

<sup>35</sup> Nell'Archivo General de Palacio di Madrid durante le mie ricerche negli anni 2001-2005 non ho potuto localizzare nessun documento che provasse l'esistenza di una biblioteca musicale personale di Fernando VI.

<sup>36</sup> Esemplare consultato conservato a Madrid, Real Biblioteca [RB] II/305, fol.19v: "[...] *Yt. Mando que a D.<sup>N</sup> Carlos Brosqui Fa- / rinello, que me ha servido siempre con mu- / cho acierto y fidelidad, se le de la sortija / [fol.20r:] de un diamante grande redondo amarillo, / y todos mis libros y papeles de musica, y / tres clavicordios, uno de registros, otro de / martillos, y otro de plumas los mejo- / res - - - - - / [...]*". Per la traduzione in italiano di questo passaggio fatta apparentemente dal Broschi e da lui riportata nel proprio Testamento [*Item Comando che à D<sup>n</sup> Carlo Broschi Farineli [sic], il quale mi hà servito [sic] sempre con molto zelo è fedeltà[,] se li [sic] dia l'anello di diamantegrande rotondo giallo, e tutti li miei libri e carte [non inquadrante] di musica, e trè cembali, uno di registro, altro à martellino, ed altro a penna, li migliori. ...*] v. Ralph KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti, op. cit.* [v. nota<sup>23</sup> al presente testo], p. 362, e Sandro CAPPELLETTO, *op. cit.* [v. nota<sup>4</sup> al presente testo], p. 203.

<sup>37</sup> Per il corrispondente passaggio del Testamento v. v. Ralph KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti, op. cit.* [v. nota<sup>23</sup> al presente testo], pp. 362-363, e Sandro CAPPELLETTO, *op. cit.* [v. nota<sup>4</sup> al presente testo], pp. 203-204; vi si menziona un iniziale *inventario in lingua spagnola* della biblioteca, *nella quale conservazione* [io, Carlo Broschi] *voglio che vada compresa [sic] altri miei libri e carte di musica* - questo inventario oggi non è localizzabile. Per i dati biografici di G. García de la Vega v. Madrid, Archivo General de Palacio [AGP], Sección "Personal", Caja 423/2 *García de la Vega, Gregorio[,] Mozo de Oficio de la Furriera* [Addetto dell'Ufficio Amministrazione Beni materiali della Corte]; il 1 giugno del 1746, nella richiesta per ottenere la carica di *Auyda* ["Addetto al servizio"] *de la Furriera* dichiarava di servire il *Cuarto* ["l'Ufficio amministrativo"] della Principessa delle Asturie [in quella data Maria Barbara di Braganza] da dodici anni - cioè dal 1734 - come *supernumerario*. Sulla cerimonia delle esequie reali v. Alfonso RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, "La piedad y el sentimiento de la muerte en el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza", in: *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza. 1746-1759*, ed. Secretaría General Técnica de la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2002 [pp. 361-374], v. , in particolare, pp. 372-373.

dove arrivò nel luglio del 1760.<sup>38</sup> Sarebbe da supporre che la biblioteca musicale, data la sua importanza ed il suo valore, fosse tra i beni prioritari del cantante che si trovarono fuori del territorio spagnolo ancor prima che negli anni 1760-1761 la corte di Carlos III contestasse la legalità del Testamento di Maria Barbara di Braganza, adducendo l'allora vigente proibizione alle sovrane di disporre - se non accordato altrimenti - dei beni che non fossero parte delle loro doti nuziali. Era un'obiezione che poté essere vista come valida nel caso che almeno una parte dei volumi della biblioteca musicale in questione fosse stata pagata dalla *Casa del Rey* e dalla *Casa de la Reyna* [gli uffici amministrativi di ognuno dei due sovrani consorti] e non dalla Corte protoghese. Infatti apparentemente vi furono dei tentativi di bloccare i bagagli e beni personali del cantante alla loro uscita da Madrid,<sup>39</sup> ma tutto ciò non pare aver influito sull'integrità della biblioteca stessa.

Nel proprio Testamento che redasse a varie riprese tra ottobre del 1778 e febbraio del 1782 a Bologna, Broschi dichiarava la biblioteca in questione - ai contenuti dei 16 scaffali originali trasmessigli dalla Corte di Madrid veniva a questo punto incorporata anche la biblioteca degli spartiti personali del cantante - *uno dei capi del fideicommissio* [sic] sulla sua eredità, *da conservarsi perpetuamente* e con l'imposizione di *non fidare né prestare fuori di casa a chichessia libro alcuno, né carta di musica*; come usufruttuario del fidecommesso indicò il proprio nipote Matteo Pisani, ma *senza la facoltà delle disposizioni, direttione o maneggi*,<sup>40</sup> mentre nel *Codicillo* [Ammenda] al Testamento che dettò il 14 settembre del 1782 a due giorni prima di morire, Broschi precisò: *Item lascio a D. [Don] Carlo Ferdinando Majorino, mio Pronipote, e Figliozzo scudi romani cinque al mese sua vita durante perché sapendo egli di Musica e di Pittura abbia cura della mia musica e delli miei quadri ordinato* [sic, per "ordinati"] *conservarsi in fidecommiso* [sic] *come apparisce dal mio testamento* [...].<sup>41</sup>

Il fatto stesso della stesura in data 2 maggio 1783 dell'*Inventarium Legale* menzionato sopra, cioè a sette mesi di distanza dalla data di morte del Farinelli, avvenuta a Bologna il 16 settembre 1782, sarebbe - come suggerito da vari studiosi [v. bibliografia delle note<sup>39</sup> e <sup>41</sup> al

---

<sup>38</sup> Cfr. la lettera indirizzata da Bologna da Farinelli al XII<sup>o</sup> Duca di Béjar e recante la data 26 luglio 1760 - Toledo, Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, Fondos Osuna, Cartas 389, D. 19; testo pubblicato in Serguei N. PROZHOGUIN, "Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti", *op. cit.* [nota<sup>22</sup> del presente testo], pp. 87-88, n.<sup>29</sup>

<sup>39</sup> Cfr. l'annotazione legale della copia parziale del testo del Testamento conservata presso la Biblioteca Nacional de España (testo consultato - Microfilm 7027); pp. 794-795; per la questione del *nulla osta* ai beni del Farinelli v. Sandro CAPPELLETTO, *op. cit.* [v. nota<sup>4</sup> al presente testo], p. 122.

<sup>40</sup> Il Testamento del Farinelli è conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna, Sezione Archivio Notarile, Fondo del notaio Lorenzo Gambarini; testo trascritto in Sandro CAPPELLETTO, *op. cit.* [v. nota<sup>4</sup> al presente testo], [pp. 197-207] pp. 202-204. Matteo Pisani era nato a Napoli tra settembre-dicembre 1754 e il 1755, morto o a Bologna, o a Napoli il 29 settembre del 1804 come "Possidente Napoletano" e di età di cinquantacinque anni compiuti; era figlio della sorella del cantante Dorotea Broschi, sposata con Giovanni Domenico Pisani - in particolare, v. Rosaria GRECO GRASSILLI, "Luoghi e presenze inediti di una quotidianità domestica farinelliana", in: *Il Farinelli ritrovato*, Atti del Convegno di studi, Bologna 29 maggio 2012, a cura di Luigi Verdi, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2014, [pp. 41-62], p. 49.

<sup>41</sup> Il *Codicillo* datato 14 settembre 1782 è conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna, Sezione Archivio Notarile, Fondo del notaio Lorenzo Gambarini; il *Codicillo* forma 4 pagine aggiunte alle 32 del Testamento; testo trascritto in Sandro CAPPELLETTO, *op. cit.* [v. nota<sup>4</sup> al presente testo], p.207; secondo i dati riportati da CAPPELLETTO a p.125, Carlo Ferdinando Filippo Majorino era figlio di Rosaria Pisani, sposata con Gennaro Majorino e a sua volta sorella di Matteo Pisani e figlia della sorella del cantante Dorotea Broschi, sposata in Pisani [v. nota<sup>129</sup> al presente testo] - era nato a Napoli tra fine novembre del 1760 e il luglio del 1761; trovandosi in quei mesi a Napoli in visita alla famiglia della sorella, Broschi tenne il bambino a battesimo e gli scelse i nomi in chiara riferimento ai tre sovrani europei che nel periodo 1732-1759 favorirono la sua carriera: Carlo VI d'Austria, Filippo V e Ferdinando VI di Spagna.



presente testo] - un primo indizio dei quasi immediati tentativi di Matteo Pisani di annullare il Testamento di suo zio, un documento apparentemente ritenuto come assolutamente vincolante in vista della necessità di pagare i propri debiti finanziari (non è chiaro se Carlo Ferdinando Majorino sia stato interpellato o no). Infatti nel 1784 Pisani ottenne un *Chirografo* pontificio per poter vendere una parte dei beni considerati inalienabili nel fidecommesso e verosimilmente è a questo fine che nell'aprile del 1787 redasse un nuovo catalogo del *corpus* ereditario, menzionandovi anche 17 [sic] *Armadi con libretti e partiture musicali*.<sup>42</sup>

Ancora prima delle scadenze legali previste dal *Chirografo* Pisani doveva avere già ceduto gran parte degli spartiti a Jacopo Marsigli, oggi più noto come editore, nel 1798-99, delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo, ma in quel momento “libraio di Bologna ai Celestini [attuale Piazza de' Celestini]”; infatti, nel numero VIII del mese di marzo 1786 del “Giornale enciclopedico [di Bologna]”, con il titolo “Agli Amanti della Musica” Marsigli annunciò la vendita al dettaglio di

“[...] trecento pezzi di *Musica* [...], lavoro di varij, ed illustri Maestri, e posseduti prima dal Sig. Cav. *Broschi* comunemente conosciuto sotto il nome di Farinello.[:] *Handel* [sic], *Buranello*, *Leo*, *Jomella* [sic], *Pergolesi*, *Scarlatti* [sic], il *Sassone* [J.A.Hasse], sono di questo numero”.<sup>43</sup>

Considerando che nella *Descrizione* dell'*Inventario* legale farinelliano solo i titoli numerati per separato giungevano alla cifra di 401, i volumi che non furono ceduti a Jacopo Marsigli dovettero tuttavia ammontare a non meno di cento unità; apparentemente restarono in possesso del Pisani per almeno un anno, come suggerito *supra* dalla menzione dei suoi 17 *Armadi*; non è chiaro se i volumi scarlattiani della BNM in quel momento furono messi in vendita dal Marsigli, o se restarono tra i cento che il Pisani tenne per sé.

Alcune annotazioni posteriori nel codice manoscritto EE.188 del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna, anch'esso chiaramente proveniente dagli spartiti di proprietà personale del Farinelli [SONATINE (Sei) A SOLO P[er] VIOLINO DI ·V· CORDE[,] / P[er] DIVERTIMENTO DEL SIG · D · CARLO BROSCHI / FARINELLI[,] CAV:<sup>E</sup> DELL'ABITO DI CALATRAVA / E CRIADO, FAMIG.<sup>E</sup> DI S. M. CAT.<sup>A</sup>[,] / COMPOSTE DA D. GIUSEPPE ERRANDO [José Herrando] / PRIMO VIOLINO DELLA REAL CAPPELLA / [della Chiesa e Convento] DI N. [Nostra] SIGNORA DELL'INCARNAZIONE [di Madrid][,] / L'ANNO · MDCCLIV ·], proverebbero che almeno alcuni dei volumi o non furono venduti dal Pisani, o rientrarono in suo possesso dopo dei tentativi falliti di venderli, per essere poi ceduti in proprietà a sua figlia Maria Carlotta Pisani

<sup>42</sup> Dati riportati da Francesca BORIS in “La sera della vita. Affari del Signor Farinelli”, articolo facente parte di *Il Farinelli e gli evirati cantori*. [Atti del Convegno Internazionale di Studi (Bologna, Biblioteca Universitaria, 5-6 aprile 2005) in occasione delle manifestazioni per il 300° anniversario dalla nascita di Carlo Broschi detto il Farinelli (Andria 1705 – Bologna 1782)], a cura di Luigi VERDI, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2007, pp. 3-18.

<sup>43</sup> Testo dell'annuncio - *Memorie enciclopediche dell'anno MDCCLXXXVI compilate dalla Societa letteraria, in Bologna, per Giuseppe Longhi*, 1786, p. 64. Ringrazio per la preziosa consulenza su questa fonte alla Dott. Sandra SACCONI. Testo menzionato ed esaminato in: Marina CALORE, *Vincenzo Manfredini tra giornalismo e polemiche musicali*, in: “Quadrivium”, n.s., III/2, 1992, nota<sup>23</sup> a p. 144; Valeria RONCUZZI ROVERSI-MONACO e Sandra SACCONI. “La Spagna nell'Archiginnasio di Bologna: in un palazzo, in una biblioteca”, articolo facente parte dell'edizione *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Ed. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2006, nota<sup>51</sup> a p.179; Sandra SACCONI. “Notizie da una biblioteca dispersa: un reperto farinelliano”, in: *Il Farinelli e gli evirati cantori, op.cit.*, [pp. 111-123], p. 113; Lucio TUFANO. “Vincenzo Manfredini, Giambattista Dall'Olio e l'eredità Farinelli. Nota sui manoscritti delle sonate di Domenico Scarlatti nel 1798.”, in: *Domenico Scarlatti, Musica e Storia*, a cura di Dinko Fabris e Paologiovanni Maione, Turchini Edizioni, Napoli 2010, [pp. 307-318], pp. 314-315.

[n.San Martino di Bertalia (Bologna), battezzata il 18 aprile 1769 - † Bologna, 4 gennaio 1850].<sup>44</sup>

Tra le composizioni di Domenico Scarlatti messe in vendita dal Marsigli e/o quelle poi passate ipoteticamente in possesso di Maria Carlotta Pisani vi poté essere anche il codice KK.92 MieBdM di Bologna [spartito manoscritto dello *Stabat Mater* a 10 voci e Bc], uno spartito quasi certamente procedente dalla collezione musicale di Maria Barbara di Braganza; il codice KK.92 sarebbe stato donato al Liceo musicale di Bologna (o acquistato da quest'ente) verso 1840, quando vi fu catalogato con il numero "1184" a p. 310 del Tomo II "K-Z." del cosiddetto "catalogo Sarti", ciò che suggerisce indirettamente che almeno questa fonte dal 1786 rimase a Bologna.

Per analogia si potrebbe ipotizzare che anche i quindici volumi delle Sonate scarlattiane oggi conservati presso il Fondo  $\psi$  della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma [ $\Psi$ I.48/I-XV, ossia i volumi manoscritti di Sonate comunemente indicati come *Parma I-XV 1752-1757*] - sempre ammesso che facessero parte della biblioteca farinelliana messa in vendita dal Pisani e da Marsigli - dal 1786 e fino al loro acquisto nel 1899 da parte della Biblioteca Regia di Parma presso la libreria antiquaria "Romagnoli e Dall'Acqua" di Bologna o restarono sempre in una delle biblioteche private bolognesi, o comunque non uscirono dall'ambito emiliano.<sup>45</sup>

Se nella parte restante dell'eredità farinelliana (o dell'una delle parti restanti) c'erano altri volumi con composizioni di D.Scarlatti, questi ultimi dal 1786/87 in poi poterono aver subito passaggi di proprietà e spostamenti più complessi, ma in ogni caso tali da permetterne un'identificazione almeno parziale con i codici oggi alla Marciana.

<sup>44</sup> Iscrizione sul lato *verso* del terzo foglio di guardia: *Dono fattomi della N. D.<sup>a</sup> [Nobil Donna] Sig.<sup>a</sup> Conte.<sup>sa</sup> Carolina* [sic, forse per confusione con la villa "Carolina" dove Maria Carlotta viveva] *Pisani Broschi Lucci nel 1815 ~ / Oggi offerto allo [sic] Archivio del Liceo Musicale di Bologna ~ / Bologna[,] il 23 [25?] maggio 1867. / D.<sup>n</sup> Liborio Comm.<sup>r</sup> [Commendatore?] Veggetti[,] Bibliotecario Emerito della Regia / Università di Bologna - - / [.] Nella *Descrizione* della biblioteca farinelliana questo volume corrisponderebbe all'annotazione *Musica Personale del Sig.<sup>r</sup> Testatore* [...] *Sonate a Violino, e Basso; Musica di Errando* [...]. Per i dati biografici di Maria Carlotta Pisani v. Rosaria GRECO GRASSILLI e Vincenzo LUCCHESI SALATI, "Luoghi e presenze inediti di una quotidianità domestica farinelliana", in: *Il Farinelli ritrovato, Atti del Convegno di studi (Bologna, 29 maggio 2012)*, a cura di Luigi Verdi, Ed. Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2014, [pp. 41-62], pp. 44, 51.*

<sup>45</sup> La casella superiore del dorso della legatura del KK.92 è molto deteriorata, ma comunque nel bordo superiore si conservano tracce della numerazione originale in pasta d'oro, resti di due cifre di un numero binario - un trattino orizzontale e un ricciolo, verosimilmente ricostruibili come tratti superiori del numero "38", che nella *Descrizione* della biblioteca musicale che il Farinelli in gran parte ereditò da Maria Barbara di Braganza corrisponderebbe all'annotazione *Papelera N°: 2: Lett: L* [sezione *Libri Differenti*] [...] *38 Stabat Mater; Musica del Sig.<sup>r</sup> Domenico Scarlatti*. Ringrazio al Dott. Alfredo Vitolo per la foto dei dettagli del dorso dell'inquadratura di questo codice. Per ulteriori dettagli relativi alla procedenza di questa copia dello *Stabat Mater* di Domenico Scarlatti.

Sui quindici volumi delle Sonate custoditi presso la Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma - che potrebbero corrispondere all'annotazione non numerata *Sonate per cembalo di Scarlatti; quindici libri* che si riscontra nella *Descrizione* della biblioteca farinelliana - v. Laura ALVINI, *op. cit.* [nota<sup>12</sup> al presente articolo], pp. 39-40. Per ulteriori informazioni sulle possibili peripezie dei volumi parmensi v. Serguei N. PROZHOGUIN, "Acerca de la mención por Antonio Soler de "los trece libros de Clavicordio de Scarlatti [...]", *op. cit.*, [nota<sup>18</sup> al presente articolo], in particolare testo della nota<sup>37</sup>, pp. 241-242.

Anche il codice KK.95 del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna [*Salve Regina* in La magg. di Domenico Scarlatti] potrebbe procedere dall'eredità farinelliana e corrispondere all'annotazione non numerata della *Descrizione* farinelliana *Papelera N°:3 Lett:L* / [...] *Salve Regina di Scarlatti*, un'annotazione che segue quella *Sonate per cembalo di Scarlatti; quindici libri*, associabile al *corpus* parmense - la legatura originale di KK.95 non si è conservata, ma la grafia è la stessa dello spartito Ms.702b della Fondazione Levi di Venezia [Intermezzo *La Dirindina* (1715) di D.Scarlatti], uno spartito chiaramente proveniente dalla biblioteca di Maria Barbara di Braganza [v. testo a p. 28 relativo alla nota<sup>76</sup>].

Dopo una lacuna documentale di quasi dodici anni, una menzione di *13. o 14 libri* di Sonate di Domenico Scarlatti riappare in una lettera del compositore Vincenzo Manfredini,<sup>46</sup> scritta a Venezia il 10 febbraio 1798<sup>47</sup> e diretta al musicista e letterato Giambattista Dell'Olio<sup>48</sup> con la domanda di trovare, in vista della propria partenza per la Corte di Russia a San Pietroburgo, un acquirente della sua biblioteca musicale:

“[...] *Ho ancora tutte le Sonate p[er] cembalo del Famoso Domenico / Scarlatti, legate superbamente alla francese in sciagrino cremisi, / dorate & e credo che siano 13. o 14 libri; [...]*”<sup>49</sup>

Come dimostrato da Lucio TUFANO, gran parte dei manoscritti e libri che Vincenzo Manfredini mise in vendita - aggiungendovi, e sottolineando la proposta, *il Piano-Forte di Farinello, Zec.<sup>ni</sup> 100* [cfr. con il testo citato nella nota<sup>35</sup> del presente articolo] - proveniva dall'eredità del cantante, di una parte della quale il compositore dovette entrare in possesso a Bologna in una data imprecisata tra 1786 e 1796, verosimilmente per intercessione di Anna Gatteschi, consorte di Matteo Pisani.<sup>50</sup> In questo contesto TUFANO osserva :

“[...] I manoscritti [delle Sonate scarlattiane] che egli [Vincenzo Manfredini] descrive sono caratterizzati da una confezione sontuosa: la legatura è ricca ed elegante («alla francese»), realizzata in pelle rossa pregiata («sciagrino») è forma influenzata dal francese *chagrin* per ‘sagrino’, ovvero zigrino)[...] e arricchita da fregi in oro. Questi dati rimandano quasi certamente alla raccolta di Venezia; tuttavia il dato relativo al numero dei volumi resta dubbio a causa dell’incertezza con la quale lo stesso Manfredini ne dà notizia: accettando la consistenza minore (tredici libri), si potrebbe supporre che il musicista pistoiese fosse divenuto proprietario della sola serie numerata; nulla vieta, tuttavia, che la confusione abbia prodotto un’ approssimazione per difetto, e che perciò Vincenzo avesse addirittura quindici volumi (i tredici numerati più i due extravaganti [Lucio TUFANO si riferisce a *Venezia 1742* e *Venezia 1749* - S.P.]).

Nonostante queste incertezze, si può affermare che Manfredini sia stato possessore dei manoscritti scarlattiani oggi alla Marciana (o della maggior parte di essi) in un lasso di tempo imprecisato compreso tra il 1786/1787 e il 1798.[...]”<sup>51</sup>

L’ipotesi di una possibile associazione dei volumi delle Sonate scarlattiane in possesso di Manfredini con quelli custoditi oggi alla Marciana avrebbe dei *pro* e *contra*. A conferma vi sarebbe innanzitutto il fatto che presso la BNM attualmente è custodito almeno un altro

<sup>46</sup> Nato a Pistoia, 22 ottobre 1737 - † 16 [del calendario gregoriano, 2 del calendario giuliano] agosto 1799, San Pietroburgo.

<sup>47</sup> Data del calendario gregoriano: se letta secondo l’antico *more veneto* (una variante del calendario giuliano), la data menzionata avrebbe dovuto corrispondere al 10 febbraio del 1799 gregoriano, ma ciò è contraddetto dal fatto che alla fine del 1798 (sia gregoriano che giuliano) è documentata la presenza di V. Manfredini a San Pietroburgo [v. nota<sup>54</sup> al presente articolo]. È probabile che il compositore ricorresse al calendario giuliano per evitare qualsiasi confusione dovuta alla sostituzione a Venezia nei precedenti mesi del 1797 ad opera delle autorità francesi dell’antico *more veneto*, che peraltro abitualmente si evidenziava con l’aggiunta alla data delle lettere “mv”, con il calendario rivoluzionario, secondo il quale il giorno 10 febbraio del 1798 corrispondeva al 20 pluviale dell’anno VI.

<sup>48</sup> Nato nel 1739 - † 1823; dal 1784 ricopriva diverse cariche amministrative a Modena presso la Corte estense - cfr. Lucio TUFANO, *op. cit.* [v. nota<sup>42</sup> al presente articolo], in particolare pp. 309-311.

<sup>49</sup> La lettera è custodita presso il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna (già Civico Museo Bibliografico Musicale; collocazione: Epv.Manfredini.1/a); la corrispondente copia digitalizzata è consultabile sul sito <http://www.museomusicabologna.it/biblioteca.htm>. Il documento fu menzionato per prima volta in due studi indipendenti: Manila IOZZELLI e Gianfranco TOLVE, “Vincenzo Manfredini. Materiali per una bibliografia”, Pistoia, Ed. Papyrus, 1992, p.25 e 27; Marina CALORE. *Vincenzo Manfredini tra giornalismo e polemiche musicali*, “Quadrievium”, n.s., III/2, 1992, [pp.131-147], pp. 144-145; è dettagliatamente esaminato da Lucio TUFANO in: “Vincenzo Manfredini, Giambattista Dall’Olio e l’eredità Farinelli. [...]”, *op.cit.* [nota<sup>42</sup> al presente articolo], pp. 307-318 (ringrazio l’autore per avermi gentilmente concesso di consultare il testo ancora prima della pubblicazione degli Atti del Convegno che si è svolto a Napoli nel 2007).

<sup>50</sup> *Op. cit.* [nota<sup>42</sup> al presente articolo], in particolare pp. 313-316.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 317.

manoscritto chiaramente proveniente dalla biblioteca di Maria Barbara di Braganza, poi farinelliana (dove secondo la *Descrizione* si collocava nella *Papelera settima*, N°: 2: Lett: P / [...] 181 *Alessandro nelle Indie; Musica di David Perèz*), e apparentemente citato dal Manfredini nella lettera in questione come 3. *L'Alessandro del Perez, zec.<sup>ni</sup> 3* - si tratta dello spartito manoscritto It. IV,223-225(=9794-9796) / CII.2, copiato in tre volumi (uno per ognuno dei tre Atti dell'opera), rilegati in cuoio pregiato di vari toni di marrone, con piatti decorati con fitti ornamenti dorati "a tappeto orientale" e recanti nelle caselle superiori dei dorsi impressa la cifra 181;<sup>52</sup> comunque si potrebbe ammettere che Manfredini avesse anche altri volumi che in origine facevano parte della biblioteca farinelliana e che non menzionò nella lettera citata *supra*.

A mio parere personale, anche l'incertezza dimostrata dal Manfredini sulla quantità esatta dei volumi delle Sonate scarlattiane in principio potrebbe considerarsi come indizio indiretto della presenza in quel momento tra i volumi di sua proprietà dell'esemplare *Essercizi-BNM*; alla luce di quanto esposto prima a p.13, appartenendo alla serie originale "98" ma non essendovi numerato come Tomo, poteva facilmente indurre a delle confusioni.

D'altra parte, a rafforzare l'incognita su quanti e quali volumi della biblioteca farinelliana erano esattamente in possesso del Manfredini, vi sarebbe, credo, un problema lessicologico. In termini tecnici l'espressione *legate superbamente alla francese in sciagrino cremisi, / dorate &* adoperata dal Manfredini contiene una contraddizione: per "legatura alla francese", o *demi-reliure*, almeno oggi s'intende una legatura con dorso in pelle decorato in oro e con piatti in cartone, verniciati ma non decorati, una legatura dunque più economica, e che divenne particolarmente popolare appunto all'indomani della Rivoluzione francese a causa dell'aumento dei prezzi sulle pelli pregiate.<sup>53</sup> Comunque legature simili si realizzavano anche prima, come confermato dai sedici codici scarlattiani menzionati a p.19 nel testo relativo alla nota<sup>44</sup>, oggi non alla Marciana ma ugualmente classificabili come provenienti dalla biblioteca di Maria Barbara di Braganza: infatti, sia i quindici codici delle Sonate della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma, sia lo *Stabat Mater* KK.92 del Museo internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna, presentano dei dorsi con caselle decorate in pasta d'oro e dei piatti in cartone rilegati un cuoio, sopra il quale furono applicati delle carte policrome "marmorizzate" senza decorazioni dorate a imitazione delle 'mezze legature'.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Titolo del f. 1r del volume dell'Atto I: *ALESSANDRO NELL'INDIE. / Dramma per Musica / Da rappresentarsi nel nel Gran Teatro nuovamente eretto / Alla Real Corte di Lisbona / Nella Primavera dell'anno 1755 / Per festeggiare [sic] il Felisino [sic] Giorno Natalizio / DI SUA MAESTÀ FEDELISSIMA / D. MARIA ANNA VITTORIA / Regina di Portogallo, Algarve &c: &c: / Musica / Del Sig.<sup>re</sup> David Perez*. La copia digitalizzata dell'intera opera è consultabile sul sito <http://marciana.venezia.sbn.it/admv.htm>

<sup>53</sup> Per commentari dettagliati sul tema - sito <http://www.quid.fr/2007/Lettres/Reliures/>; cfr. anche la definizione tecnica riscontrabile sul sito <http://www.plastifieuse.net/imprimerie12.html>: "La reliure traditionnelle cousue dite «à la française». La reliure à la française est passée en carton, cousue de manière traditionnelle. C'est la technique classique qui a connu son apogée aux XVIIIe et XIXe siècles."

<sup>54</sup> Quattordici dei quindici codici parmensi [eccetto quello Ψ I.48 / XI, ossia *Parma XI 1754*] conservano i loro dorsi originali rilegati in cuoio (come norma di colore marrone-cioccolata), ciascuno di sei caselle con decorazioni impresse in pasta d'oro su fondo laccato; i piatti di tutti i volumi sono in cartoni rilegati in cuoio, sulla cui superficie a sua volta sono state applicate delle carte policrome "marmorizzate" verniciate a fondo marrone-caffè con macchie nere e rosse.

Il dorso del codice bolognese KK.92 è di sei caselle con decorazioni impresse in pasta d'oro [motivo "calice allungato di fiore", la casella superiore è con fondo in vernice laccata vermiglia, quelle sottostanti sono verniciati in toni marrone-cioccolata], i cartoni dei piatti sono rilegati in cuoio [devo la precisazione di questo dettaglio al Dott. Roberto Marchi] di un uniforme colore marrone-cioccolata e ricoperti nei loro lati interni con carta policroma marmorizzata. Sulla carta [II]r della seconda guardia anteriore del codice KK.92 vi è una scritta a matita del bibliotecario (dal 1967 al 1982) Sergio Paganelli: *! La legatura è uguale [sic] a / quella della Marciana / (Collezione Farinelli ?)*. La casella superiore del dorso della legatura è molto deteriorata ma comunque nel suo

Così come descritti dal Manfredini, i suoi volumi delle Sonate scarlattiane potevano avere solo i dorsi rilegati in cuoio vermiglio con ornamenti dorati e dei piatti in cartone colorato, ma pertanto non sarebbero associabili né ai volumi oggi alla Marciana, né a quelli parmensi; dunque in teoria non è da escludere che il compositore avesse dei volumi che recavano sui dorsi o il numero “96”, o “97”, corrispondenti alle due serie di Sonate scarlattiane oggi disperse, e forse vendute separatamente dallo spartito del Pérez e ad acquirenti differenti. Vincenzo Manfredini arrivò a San Pietroburgo nel settembre del 1798<sup>55</sup> - sarebbe quindi da supporre che la sua collezione delle Sonate scarlattiane fu da lui venduta entro marzo-agosto di quell'anno. Comunque allo stato delle conoscenze attuali dal febbraio 1798 e fino al maggio 1835 vi è un'ampia lacuna documentale che non permette di precisare le ulteriori peripezie dei volumi farinelliani in possesso di Manfredini se non ipoteticamente.

### I codici scarlattiani e l' “Acquisto anno 1835” da parte della BNM.

Eccetto *Essercizi-BNM*, gli altri sedici volumi scarlattiani oggi alla Marciana recano sulle carte marmorizzate dei loro piatti anteriori delle etichette stampate riempite con annotazioni a mano di una stessa calligrafia: “Provenienza: / *Acquisto* / a. [anno] 1835” [Ill. s].



Ill. s. Etichetta di collocazione sulla carta marmorizzata del piatto anteriore del codice It. IV, 207 (=9778) [*Venezia VII 1754*].

A conoscenza dello scrivente un primo acquisto nel 1835 venne inizialmente menzionato in un elenco redatto nel mese di giugno di quell'anno dal *bibliotecario* [ossia Direttore] della Regia Biblioteca Marciana Pietro Bettio.<sup>56</sup> Si trattava di alcuni spartiti provenienti dall'eredità

---

bordo superiore tuttavia si conservano tracce della numerazione originale in pasta d'oro, resti di due cifre di un numero binario - un trattino orizzontale e un ricciolo, probabilmente ricostruibili come tracciati superiori del numero “38”, che nella *Descrizione* corrisponderebbe all'annotazione *Papelera N.º 2: Lett: L* [sezione *Libri Differenti*] [...] *38 Stabat Mater; Musica del Sig.º Domenico Scarlatti*; la peculiare forma della cifra “3” con trattino superiore orizzontale corrisponde, ad esempio, alla configurazione della stessa cifra nella scritta T.3 sul dorso di *Venezia III 1753* [ringrazio al Dott. Alfredo Vitolo per la precisazione sull'autore dell'annotazione e per la foto dei dettagli del dorso della legatura]. Un'altro indizio importante dell'appartenenza del codice alla biblioteca di Maria Barbara di Braganza è la grafia del copista, identica a quella del codice Mus. Hs. 17664 Mus. della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna [ÖNB], contenente 8 Cantate da camera di D. Scarlatti e la cui appartenenza d'origine è esaminata alle pp. 28-29 del presente articolo nel testo relativo alle note<sup>77-80</sup>.

<sup>55</sup> Sui viaggi di Vincenzo Manfredini in Russia v., in particolare, Marina RITZAREVA, *Eighteenth-century Russian music*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 68-70, 79-81, 226.

<sup>56</sup> Pietro Bettio [n. Venezia, 2 luglio 1769 [secondo il “More veneto?”] - † ivi, 17 gennaio 1846], dal 13 luglio 1794 - vicecustode della Pubblica Libreria di S. Marco, dal 1819/1820 - “bibliotecario” (già “prefetto” all'epoca napoleonica) della Regia Biblioteca Marciana. Bibliografia consultata: Emmanuele Antonio CICOGNA, “Cenni biografici intorno Monsignor Canonico Pietro Bettio[,] Bibliotecario della Marciana e Cavaliere di Terza Classe dell'Ordine della Corona Ferrea. Venezia, MDCCCXVI, Dalla Tipografia di Giuseppe Molinari, in Rugagiuffa S.Zaccaria N.4879”; Giorgio E. FERRARI, voce “BETTIO, Pietro”, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 9 (1967), Ed. Treccani (testo consultabile su: <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro->



dei Mocenigo-Contarini di San Benedetto, spartiti che essendo in quel momento in possesso della Marciana - forse come deposito temporale - per ordine e a spese del Conte Moritz von Dietrichstein,<sup>57</sup> *Prefetto della I. [Illustrissima] R. [Reale] Biblioteca di Corte in Vienna*,<sup>58</sup> si dovevano consegnare dietro pagamento a Pietro Greguol, *agente del conte Mocenigo*. L'elenco comprendeva:

*Antigono musica di [...] Conforto n. 3* £ 24.00  
*Didone abbandonata di Leonardo Vinci* £ 16.00  
*Nitteti di Giuseppe Sarti* £ 5.00  
*Catone in Utica di Benedetto [Marcello; sic, v. nota<sup>36</sup>]* £ 6.00  
*La morte di Abele di [Leonardo] Leo* £ 4.00  
*S. Elena al Calvario [del suddetto]* £4.00  
*Farnace [del suddetto]* £8.00  
*L'incendio di Troia di Pasquale Caffaro* £24.00  
*Cantate n° 8 di Domenico Scarlatti* £ 8.00  
*Adolfo Hasse S. Agostino oratorio* £ 6.00  
*Benedetto Marcello La morte di Adone* £ 4.00  
*Gio. Martini Canoni "diversi vol. iii°"* £ 6.00  
*Tito Manlio di Girolamo Abos* £ 24.00

-----  
 £ 139.00<sup>59</sup>

La ricevuta, per una somma minore, ossia 110.00 lire austriache - nel 1835 il Governo di Venezia era distretto amministrativo del Regno Lombardo-Veneto, a sua volta parte dell'Impero austriaco - fu firmata da Pietro Greguol a Venezia, sulla stessa carta dell'elenco, il 26 agosto 1835;<sup>60</sup> gli spartiti, probabilmente a richiesta scelti dal Bettio come almeno in parte relazionati con testi del Metastasio,<sup>61</sup> sono tutt'oggi conservati alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna [ÖNB], ivi catalogati come *Provenienz: Nachlass Gräfin Contareni [sic]-Mocenigo. Vorschuss 1835*.<sup>62</sup>

---

bettio\_(Dizionario-Biografico)/. Il ruolo di P.Bettio nell'acquisto del 1835 fu per prima volta evidenziato da Laura ALVINI, *op.cit.* [v. nota<sup>12</sup> al presente articolo], p. 39.

<sup>57</sup> Moritz Johann Carl Joseph Georg von Dietrichstein [n. Vienna, 19 febbraio 1775 - † Vienna, 27 agosto 1864], nel 1835 I° Conte Proskau-Leslie e Barone Hollenburg, Finkenstein e Thalberg; fu "Präfekt der Hoffbibliothek" di Vienna dal 1825 al 1844 - cfr. Constantin von WURZBACH: voce "Dietrichstein-Proskau-Leslie, Moriz I. Graf von.", in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. 3. Theil. Verlag der typogr.-literar.-artist. Anstalt (L. C. Zamarski, C. Dittmarsch & Comp.), Wien 1858, S. 303-305. Come amministratore artistico e mecenate fu una delle principali figure della vita musicale di Vienna; Ludwig van Beethoven lo menziona in una sua lettera del 1823 indirizzata all'Archiduca Rodolfo - v. "Beethoven's Letters (1770 - 1826) from the Collection of Dr Ludwig Nohl, Volume 2, Edited and translated by Grace Jane Wallace", Cambridge University Press, 2014, pp. 145-146, Letter [356].

<sup>58</sup> BNM, Cod. It.X 198, cc.127r-129v, titolo sulla c. 127r: *Elenco di opere musicali di ragione dell'eredità Contarini passata nel 1766. [al] Signor Conte Alvise Mocenigo [e] vendute alla Cesarea Biblioteca di Vienna (c. 127r).*

<sup>59</sup> Ringrazio la Dott.ssa Anna CLAUT per la trascrizione del documento.

<sup>60</sup> BNM, Cod. It.X, 198, in calce a c. 128r nota di mano di P.Bettio: *Con riserva, ultimo prezzo Lire 110; a c. 129v attergato in grafite: Vendita procurata dal bibliotecario Bettio, di privata eredità.*

<sup>61</sup> BNM, Cod. It.X, 198, precisazione sulla c. 128r: *Elenco di drammi dell'abate Pietro Metastasio posti in musica da varii autori. Spartiti intieri.*

<sup>62</sup> Complessivamente si tratta di 21 volumi, che - rispettivamente all'ordine dei loro titoli elencati nella lettera di P.Bettio, - hanno la seguente collocazione: Mus.Hs.17868/1-3 Mus; Mus.Hs.17710/1-2 Mus; Mus.Hs.17855 Mus; Mus.Hs.17871 Mus [in questo caso il catalogo della NB precisa: "Ciampi, Vincenzo Legrenzio, 1719-1762 [Komponist]"; SA.67.E.36 Mus; Mus.Hs.17028 Mus; Mus.Hs.17715 Mus; Mus.Hs.17867/1-3 Mus; Mus.Hs.17664 Mus; Mus.Hs.17540/1-2 Mus; Mus.Hs.17747 Mus; Mus.Hs.18785 Mus; Mus.Hs.18022/1-3 Mus.

La biblioteca musicale dalla quale provenivano i volumi acquistati dalla Marciana appartenne alla Contessa Polissena [Polixena] di Giulio Contarini Da Mula, ultima rappresentante dei Contarini di San Benedetto, dal 1771 seconda sposa di Alvise Primo Mocenigo [n.? - † 25 gennaio 1799], deceduta due anni prima [n.? - † 14 maggio 1833].<sup>63</sup> La precisazione dell'eredità Contarini passata nel 1766. [al] Signor Conte Alvise Mocenigo, apposta sull'elenco del Bettio e citata nella nota<sup>55</sup> del presente articolo, indicherebbe che una parte della biblioteca dei Mocenigo-Contarini di San Benedetto risaliva alla dote nuziale di Francesca Grimani [n. 1750 - † 1770?], nel 1766 prima consorte di Alvise I<sup>o</sup> Mocenigo.<sup>64</sup>

A eccezione degli spartiti di *La Nitteti* di G.B.Sarti, di *L'Adone* di B.Marcello e dei *Canoni* di G. B.Martini, ognuno degli altri spartiti dell'elenco redatto dal Bettio è associabile a delle annotazioni della *Descrizione* del legato farinelliano<sup>65</sup>; il fatto stesso che questi ultimi riapparissero a Venezia suggerirebbe che nel 1798 poterono essere stati acquistati dai Mocenigo-Contarini di San Benedetto direttamente da Vincenzo Manfredini assieme alla Prima Parte della *Contesa delle Stagioni* ed i codici delle Sonate scarlattiane.

L'acquisto dei tredici titoli selezionati in giugno del 1835 dal Bettio per Moritz von Dietrichstein per conto della Hoffbibliothek induce a pensare che quell'anno in realtà vi fu anche una serie di acquisti successivi per conto e/o per ordine di Vienna per ottenere l'intera biblioteca musicale della Contessa Polissena Contarini. Una rivendita dei tredici titoli in questione dopo un iniziale acquisto personale da parte di P.Bettio sembra sia da escludere per varie ragioni, e non per ultima quella del prezzo assai elevato dei volumi;<sup>66</sup> anzi, perfino una rivendita come tale pare

<sup>63</sup> Nel mio articolo "Acerca de la mención [...]", *op. cit.* [v. nota<sup>18</sup> al presente testo], a p. 214 lo menziono erroneamente come "Alvise Giovanni Mocenigo". Alvise Primo [Alvise I] - nella scritta sul piedistallo della statua di Antonio Da Rio realizzata nel 1783 e ancora oggi sulla piazza Prato del Valle di Padova fu menzionato come "Capitano e Vicepodestà" di quella città, - era figlio di Alvise IV Giovanni Mocenigo [n. Venezia, 19 maggio 1701 - † ivi, 31 dicembre 1778], quest'ultimo 118<sup>o</sup> Doge della Repubblica di Venezia [dal 19 aprile 1763 e fino alla morte]. Bibliografia consultata: "Dell'utilità che si può estrarre dalle cose operate dai veneziani [...]", Padova, 1787, p.226; "Discorso letto nei funerali della N.D. [Nobildonna] Polissena Contarini Da Mula Vedova Mocenigo [...]", Venezia, 1833; "Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate [...]", Tomo IV, Venezia, 1834, p.536; materiali del sito <http://www.padovando.com/monumenti/prato-della-valle/>

<sup>64</sup> La data delle nozze si deduce dalla raccolta "Poesie italiane, e latine, per le Gloriose Nozze dell'Eccellenze Loro il Cavaliere Alvise I.<sup>o</sup> Mocenigo e la Nobil Donna Francesca Grimani. In Venezia / MDCCLXVI. / Appresso Luigi Pavini."

<sup>65</sup> Cfr. con le seguenti annotazioni della *Descrizione*: "Papelera Prima N<sup>o</sup>: 3: [Scaffale primo, terza mensola] Lett: L / I *Didone abbandonata*; *Musica di Leonardo Vinci* / [...] *Papelera Seconda N<sup>o</sup>: 1*: [Scaffale secondo, prima mensola] Lett: L / [...] 64 *Il Farnace*; *Musica del Sig.<sup>r</sup> Leo* / [...] *Papelera Terza* [Scaffale terzo, seconda mensola] N<sup>o</sup>: 2: Lett: O / [...] 117 *L'Antigono*; *Musica di Niccolò Conforto* / [...] *Papelera Quinta N<sup>o</sup>: 1*: [Scaffale quinto, prima mensola] Lett: O / [...] 128 *Tito Manlio*; *Musica di Girolamo Abos* / [...] *Papelera Settima N<sup>o</sup>: 2*: [Scaffale settimo, seconda mensola] Lett: P / [...] 190 *Il Catone*; *Musica del Sig.<sup>r</sup> ...* [v. nota<sup>36</sup> del presente testo] / [...] 196 *L'Incendio di Troja*; *Musica del Sig.<sup>r</sup> Cafaro* [sic] / [...] [segue Sezione *Libri Differenti*] [...] *Papelera N<sup>o</sup>: 2* [Scaffale secondo] Lett: L / [...] 52 *Componimento Drammatico* [Oratorio "S. Elena al Calvario?"]; *Musica di Leo* / [...] 73 *Oratorio*; *Caino ed Abelle*; *Musica di Leo* / [...] [segue Sezione *Altra musica ritrovata senza Inventario Domestico*] [...] *Papelera N<sup>o</sup>: 1* [Scaffale primo] Lett: E; S: / [...] *Cantata del Sassone* [Oratorio "S. Agostino"] di J.A.Hasse? / [...]"

<sup>66</sup> Cfr. E.A. [Emmanuele Antonio] CICOGNA, *op. cit.* [v. nota<sup>55</sup> al presente articolo], p. 9: "Libri per se [P.Bettio] pochissimi acquistava, e se nondimeno molti lascionne morendo, questi furono per lo più del ricco legato a lui fatto dal Cav. Morelli [Iacopo Morelli, predecessore del Bettio alla Direzione della Marciana]; che anzi alcuni di quelli che da molte parti a lui donati venivano, donava alla Biblioteca, contento di poter disporre per istudio di tutta essa. In ciò pare che senza saperlo, s'attenesse un'antica legge dell'Impero austriaco, la quale proibiva che uno eletto a pubblico custode di collezioni, per esempio, di mineralogia, o di medaglie, tenesse in sua proprietà un museo dello stesso genere; quindi egli non potea comperare per se di cotesti oggetti, dovendo approfittar della occasione di far acquisti vantaggiosi solamente a prò del museo cui presiedeva. Nella qual cosa, trattandosi di libri, non era il Bettio certamente imitatore del Morelli; il quale per se, e non per la Marciana, comperava codici ed edizioni rarissime che pur ad essa mancavano: vero è per altro, che il Morelli in morte fu generoso donatore di molti alla stessa."

del tutto illogica, dato che per l'acquisto degli spartiti che alla fine restavano a Venezia la Regia Biblioteca Marciana avrebbe necessariamente dovuto ricorrere a un finanziamento da parte della Hoffbibliothek dalla quale all'epoca la Marciana era direttamente dipendente, a parte il fatto che i bibliotecari della Marciana all'epoca erano sudditi austriaci.<sup>67</sup>

Di conseguenza pare più verosimile che i volumi oggi a Vienna siano stati un acquisto iniziale su richiesta del Dietrichstein, il quale, ipoteticamente - non sono riuscito a svolgere una ricerca esaustiva sul tema - potè esserne venuto a conoscenza attraverso l'allora conte dell'Impero austriaco Alvise (II) Francesco Mocenigo di San Samuele [n. Venezia 9 settembre - † ivi, 13 novembre 1884],<sup>68</sup> che sarebbe *il conte Mocenigo* menzionato nella ricevuta di P.Greguol: dato che Polissena Contarini di San Benedetto morì senza discendenza, i diritti sulla sua eredità poterono essere stati trasmessi a Alvise Francesco in quanto rappresentante del ramo dei Mocenigo più prossimo a quello al quale appartenne Alvise Primo. Se così, P.Bettio, attraverso questo primo acquisto per Vienna venuto a conoscenza dell'intera collezione dei Mocenigo-Contarini di San Benedetto, potè aver richiesto alla Hoffbibliothek delle somme addizionali per acquistare i numerosi volumi restanti, tra i quali verosimilmente si trovavano anche i codici scarlattiani oggi alla Marciana - in ogni caso la somma dovette essergli stata concessa in breve tempo da permettergli l'acquisto tra agosto e dicembre del 1835.

Un simile scenario ipotetico non sarebbe infondato: da una parte la dipendenza amministrativa della Marciana dalla Hoffbibliothek - un vincolo già segnalato innanzi - avrebbe permesso al Bettio di motivare la somma richiesta presentando un secondo acquisto come in principio alienabile in qualsiasi momento per volontà delle autorità austriache; d'altra parte per i volumi di questo secondo acquisto che alla fine restarono alla Marciana Bettio potè aver insistito sul fatto che un loro immediato trasferimento a Vienna avrebbe generato ingenti costi addizionali, soprattutto per le restrizioni doganali e sanitarie a causa della grave epidemia europea del colera che si estese a Vienna e a Venezia nel settembre del 1835.<sup>69</sup>

Comunque la presenza nei fondi della ÖNB di due spartiti chiaramente provenienti in origine dalla biblioteca farinelliana e dunque anch'essi ricollegabili a un verosimile secondo acquisto del 1835 da parte della Marciana - il codice Mus.Hs.17557 [*LA PESCA / Irene, et Elpino / Componimento Drammatico* [sic] / *del / Signor [Giuseppe] Bonecchi / CANTATA / Nella Real Corte di Spagna / Dal Cavaglire* [sic] *D. Carlo Broschi Farinelli / e / dal Sig.<sup>r</sup> Gioacchino Conti[,] detto Egizziello[.] / Posta in Musica / Dal Sig.<sup>r</sup> Nicolò Conforto ~ / [a Madrid] 1756 ~*], e il codice Mus.Hs.17558 Mus [*LA DANZA ~ / Nice e Tirsi / Componimento Drammatico / del / Sig.<sup>r</sup> Abate* [sic] *Pietro Metastasio / CANTATA / Nella Real Corte di Spagna / dal Cav.<sup>re</sup> D. Carlo Broschi Farinelli / e / dal Sig.<sup>r</sup> Gioacchino Conti[,] detto Egizziello[.] / Posta in Musica / Dal Sig.<sup>r</sup> Nicolò Conforto / [a Madrid] 1756 ~*],<sup>70</sup> - sembra provare che almeno alcuni volumi scelti tra questo secondo *corpus* furono alla fine anch'essi inviati da P.Bettio a M.Dietrichstein.

Un tema a parte è da chi e quando la Marciana abbia potuto acquistare in un secondo tempo la parte restante della biblioteca musicale dei Mocenigo-Contarini di San Benedetto. La seguente annotazione manoscritta del noto erudito veneziano Emmanuele Antonio Cicogna

<sup>67</sup> Nel 1838 P.Bettio, come Direttore della Marciana, ricevette dall'Imperatore Ferdinando I le insegne di cavaliere di terza classe dell'Ordine austriaco della Corona di ferro - v. bibliografia citata nella nota<sup>35</sup>.

<sup>68</sup> Cfr. Michele GOTTARDI, voce "MOCENIGO, Alvise" in: *Dizionario biografico degli Italiani*, Volume 75, Ed. Treccani, 2011, testo consultabile su: <http://www.treccani.it>

<sup>69</sup> Cfr. "Intorno al cholera cianico di Venezia nell'anno MDCCCXXXV. Annotazioni di F.M. [Francesco Maria] Marcolini [...] Milano, Dalla Società tipografica de' classici italiani, MDCCCXXXVI", in particolare le pp.5-6.

<sup>70</sup> Cfr. con le annotazioni della Descrizione: *Papelera N.º 3: Lett: L: [...]* [Sezione spartiti senza numerazione] [...] *La Pesca; Serenata; Musica di Conforto / La Danza Serenata; Musica di Conforto [...]*

[n.Venezia, 1789 - † 22 febbraio 1868; cfr. note<sup>55,64</sup> al presente articolo], sembra suggerire che entro la fine del 1835 gli spartiti manoscritti le furono venduti (la parola “Acquisto” delle etichette escluderebbe una donazione) dallo stesso Cicogna, mentre il volume a stampa *Essercizi-BNM* potè essere stato venduto anche posteriormente dalla veneziana Libreria Canciani,<sup>71</sup> in ambedue i casi già senza tramite di Alvise (II) Francesco Mocenigo:

“It., I 78 . (Prov.: Contarini di S.Benedetto; ora num.° 5185) [...] Sul *recto* del 1° f di riguardo anteriore è scritto: “Vita di S.Girolamo / Libro della S. Scala celestiale”, e sotto : “a di 27 aprile 1849. Attesto io Emmanuele Cicogna che la soprascritta indicazione è di pugno del P.Peristiani già bibliotecario in S.Giustina di Padova, il quale aveva ordinate e catalogata la libreria Contarini a San Benedetto, venduta dopo la morte della Contessa Polissena al libraio Canciani, quanto alle stampe, e in gran parte a me, quanto ai codici a penna.”<sup>72</sup>

Nel caso che dei codici manoscritti scarlattiani entro maggio 1833 e giugno 1835 siano stati in possesso di E.A.Cicogna, questi, dopo la verosimile rivendita della biblioteca contariniana alla Marciana, non dovette aver lasciato per sè nessun altro codice con spartiti di Domenico Scarlatti - nei dettagliati elenchi manoscritti autografi cicognani redatti entro 1841 e 1867, e attualmente conservati presso la Biblioteca del Museo Correr di Venezia, personalmente non ho potuto rintracciare nessuna menzione del compositore.<sup>73</sup> D'altra parte la precisazione *in gran parte a me* nella nota di E.A.Cicogna lascia degli ampi margini per ipotizzare qualsiasi forma e quantità di cessione alla Libreria Canciani non solo di spartiti stampati, ma anche di quelli manoscritti. Un indizio indiretto dell'acquisto per separato dagli altri codici scarlattiani dell'esemplare *Essercizi-BNM* è costituito dalla sua etichetta di collocazione entro i fondi della Sezione Musica a stampa - è un'etichetta che, come già segnalato prima, non reca nessuna indicazione riguardo alla provenienza dall'acquisto del 1835 e come stile grafico pare risalire a tempi posteriori [cfr. Ill. s-t].



Ill. t. Dettaglio dell'etichetta della collocazione incollata sulla carta marmorizzata del piatto anteriore di Musica 119 [*Essercizi-BNM*].

<sup>71</sup> Per l'ubicazione della Libreria Canciani nel 1845 v. “Catalogo dei libri di propria edizione e fondo di Gaetano Canciani del fu Antonio[,] Librajo in Venezia nella Merceria del SS.Salvatore al N.°4260. [...] Venezia, 1 agosto 1845.”

<sup>72</sup> Nota riportata per prima volta in: *Catalogo dei Codici Marciani Italiani* [Venezia, prima di 1923], p. 77.

<sup>73</sup> Fonti digitalizzate consultate: Biblioteca del Museo Correr, Cicogna 12, 39, 155 e 193.

Joel Leonard SHEVELOFF, esaminando soltanto i codici delle Sonate di D.Scarlatti, aveva precisato:

“At first they [the librarians] catalogued fourteen of the volumes [*Venezia I-XIII e Venezia 1749*] in “Classe IV, Codices [sic] CC, CCI, CC II, ...” with the remaining one [*Venezia 1742*] put into “Classe V, Sezione II.” Later they consolidated the set when they reclassified the manuscripts under a system of national origins. Under the mistaken impression that these were Italian manuscripts, they marked the volumes “Mss. Italiani, Cl. 4 N° 199-213. Still later, these manuscripts were reclassified in an all-inclusive “collocazione” as Codices 9770-9784. This is the system now in use. [...] I have decided to review this system and mark the volumess VENEZIA 1742, VENEZIA 1749, and VENEZIA I to XIII. [...] It is likely that the first cataloguer separated the VENEZIA 1742 volume from the others because its handwriting is very different from the remainder, and because this volume is about twice as thick as the others. His peculiar number for the rest of the set (CC, CC I, CC II, etc.) are certainly the result of his desire to incorporate the codices’ original numbering into the library system. The second classification, in which I is 201, II is 202, etc., represents another similar effort. This is not the first nor will it be the last instance in which an attempted careful classification of disparate items within a set adds to the confusion instead of clearing it.”<sup>74</sup>



III. u. Le due etichette incollate sulla carta marmorizzata del piatto anteriore del codice It. IV, 199 (=9770) [*Venezia 1742*].

L’iscrizione completa dell’etichetta iniziale alla quale si riferisce J.L.SHEVELOFF [a destra nell’III. u] non contiene riferimenti all’anno 1835 ed è: R.<sup>a</sup> [Regia] *Biblioteca Marciana* / N.<sup>o</sup> [sic] 29 (N<sup>o</sup> matricola) bl. V.<sup>a</sup> Sezione / [al lato destro] CII.<sup>n</sup> / *Scarlati* [sic] *Domenico. Sonate per / Cembalo (1742)*.

In realtà in una data imprecisata dell’Ottocento o ai primi del Novecento vi fu anche una catalogazione intermedia, a sua volta esaminata da Laura ALVINI; pur non riferendosi a questa catalogazione come ad una catalogazione intermedia, ALVINI precisò che i volumi che composero l’intero “Acquisto anno 1835” furono catalogati alla Regia Biblioteca Marciana come *Classe nn<sup>o</sup> IV. CXCVII - CCLXVI*; dunque si trattò in tutto di 70 singoli volumi, compresi il codice di *La Contesa delle Stagioni* e almeno quattordici dei quindici codici manoscritti delle Sonate scarlattiane qui esaminate.<sup>75</sup> Durante le sue ricerche svolte nel 1985 Laura ALVINI non

<sup>74</sup> Joel Leonard SHEVELOFF, “The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: [...]”, *op. cit.* [nota<sup>2</sup> del presente articolo], pp. 6-8.

<sup>75</sup> Laura ALVINI, *op.cit.*, [v. nota<sup>12</sup> al presente articolo], p. 39, cita il catalogo *Codici italiani, classe IV et V* della Marciana [più precisamente si tratta della Sezione, o Classe *IV Matematici ed arti del disegno e musica* del secondo volume dell’*Appendice*, o Catalogo manoscritto dei codici acquisiti dalla Marciana dopo 1741, a sua volta item VE0049 dell’attuale catalogo della BNM, nel quale la prima catalogazione CII 4 e CII2x viene precisata nella stessa linea dei titoli, mentre quella *CXCVII- CCLXVI*, in una grafia differente, è iscritta sopra i titoli e viene accompagnata con a destra un’impressione a stampatello “27 LUG 1904”]. Cfr. Sara ERRO y José María DOMÍNGUEZ, *op. cit.*, [nota<sup>12</sup> al presente articolo], p.58: “[...] el lote contenía setenta volúmenes de música. Cincuenta de estos volúmenes pertenecieron a la biblioteca personal de María Bárbara de Braganza.” Per esempio, la catalogazione iniziale dello spartito di *La Contesa delle Stagioni* [attualmente It. IV, 198(=9769)], per non dare che un esempio di una composizione di D.Scarlatti fuori dalla collezione delle Sonate, era CII.4. (Fondo Contarini n° CXCVIII), mentre il codice It. IV.197b (= 9768), *Sonatas para Clavicordio* di Sebastián Albero, esaminato nella nota<sup>12</sup> al presente articolo, fu inizialmente catalogato come *CXVII*. Anna CLAUT - nel suo articolo “Spanish Imperial Court Music Manuscripts Found in the Biblioteca Marciana in Venice”, *Fontes Artis Musicae*, Vol. 60, No.



ha potuto rintracciare nei fondi della BNM documenti finanziari che permettessero di precisare le esatte modalità ed i tempi dell'acquisto del 1835;<sup>76</sup> le note non datate (*col soldo della Biblioteca*) e (*col soldo della Bibliot.*) a p.31 del rispettivo catalogo manoscritto della BNM, apposte in un secondo tempo, rispettivamente, agli *item Cod. CXVIII* [la Prima parte della *Contesa delle Stagioni*] e *Codd. CXCIX-CC* [Venezia 1742 e Venezia 1749] andrebbero comunque relazionate alla dipendenza, nel 1835, della Marciana dai finanziamenti della Hoffbibliothek di Vienna, ma neanche un mio tentativo nel maggio del 2014 di verificare la presenza nei fondi amministrativi della ÖNB di una qualsiasi documentazione relazionata al tema ha dato risultati.

Apparentemente il *corpus* delle composizioni di Domenico Scarlatti della collezione Mocenigo-Contarini di San Benedetto subì delle dispersioni ancora prima di 1833, data della morte della Contessa Polissena; questo si deduce innanzitutto dall'assenza della Seconda Parte della Serenata *La Contesa delle Stagioni* [cfr. testo relativo alla nota<sup>8</sup> del presente articolo]. Peraltro tra la costituzione legale dell'eredità della Contessa Polissena Contarini e l'acquisto da parte della Marciana vi fu un periodo minimo di un anno e mezzo in cui parte dei volumi - soprattutto se anche i codici manoscritti fossero passati attraverso la Libreria Canciani - poté essere destinata ad altri acquirenti.

A conferma vi sarebbe lo spartito manoscritto dell'Intermezzo di D.Scarlatti *La Dirindina* (1715) che attualmente è conservato presso la Fondazione Levi di Venezia [Segn. Ms.702b]; quasi sicuramente in origine proviene dalla biblioteca di Maria Barbara di Braganza dato che la sua legatura è del tipo delle legature dei volumi della Marciana in questione, e reca impresso sul dorso il numero "6" che corrisponde a quello assegnato a questo Intermezzo nella *Descrizione* della biblioteca farinelliana: *Papelera N°: 7: Lett: O* [Opere] / *Intermezzi / N: i* [numeri] [...] 6. *Intermezzo a 3: voci; Carissimo, Dirindina, e Lesbina* [sic, per Liscione]; *Musica di Scarlatti*. Come tale, questo spartito poté appartenere prima a Manfredini, e dopo ai Contarini di San Benedetto.<sup>77</sup>

Nonostante che non sembri trovare conferma la tesi di Laura ALVINI [cfr. nota<sup>12</sup>] di una aggiunta tarda al *corpus* veneziano delle Sonate delle attuali legature, inclusa un'incisione degli scudi araldici solo per fini commerciali - a mio parere, i tagli dei fogli troppo vicini ai pentagrammi superiori non sono assumibili come prova, dato che lo stesso occorre anche nel codice bolognese KK.92 dello *Stabat Mater* menzionato prima [v. pp. 19, 21] e la cui legatura

4 (October-December 2013), pp. 356-357 - menziona la quantità di 75 volumi della BNM procedenti dalla collezione degli spartiti di Maria Barbara di Braganza ereditata dal Farinelli.

<sup>76</sup> Laura ALVINI, *Op. cit.* [v. nota<sup>12</sup> al presente articolo], pp. 40-41; il documento qui trascritto a pp. 22-23 non vi è menzionato; a p. 39 L. ALVINI cita la nota - non datata - che si riferisce alla provenienza dei volumi dell' "Acquisto 1835" che si riscontra nel Catalogo interno della Marciana *Codici italiani, Classe IV et* [sic] *V* alla rubrica *Cod. CXCVII*: "Sebastiano Albero, *Sonatas para Clavicordio: Il presente codice, con tutti gli altri di questa classe sino al n° CCLXVI, appartenevano alla nobile famiglia Contarini di San Benedetto di Venezia, dagli eredi della quale furono acquistati nell'anno 1835.*" [la nota in questione è a p. 30 della Sezione, o Classe *IV Matematici ed arti del disegno e musica* dell'*item* VE0049 qui precisato nella nota precedente]. L. ALVINI cita la frase in francese; cfr. anche con le note<sup>12, 74</sup> al presente articolo; nella Prefazione all'edizione facsimile dei codici della Marciana da lei curata - *Domenico Scarlatti. Sonate per Cembalo*, Serie "Monumenta Musicae Revocata", a cura di L.Alvini, M.Castellani e P.Paolini, Studio Per le Edizioni Scelte [S.P.E.S.], Firenze 1992 - L.ALVINI, oltre a citare la frase originale in italiano, annota anche una precisazione che l'accompagna: *Col soldo della Biblioteca anno 1835*.

<sup>77</sup> Francesco DEGRADA, "Prefazione" a "Domenico Scarlatti. *La Dirindina*", Ed. RICORDI, Milano, Ristampa 2002, p.XVI, nota 4, e p. 129: "Si tratta di un elegante codice [...] preziosamente rilegato in marocchino rosso. Su ciascun piatto della legatura, sono impresse in oro due cornici, una dentro l'altra, decorate con fregi riproducenti melagrane; al centro s'incontra un fregio, pure impresso in oro. [...] La costola ha tre tasselli: sopra il primo è incisa in oro la cifra 6; il resto della costola reca, incisi in oro, motivi decorativi". Nel 1965, dopo una previa appartenenza a Gian Francesco Malipiero, questo codice passò a essere proprietà di Ugo Levi - v. anche con la nota<sup>44</sup> a p. 19 del presente articolo.

non desta questioni di autenticità - noterei comunque che il sospetto stesso espresso da L. ALVINI di una possibile manipolazione con le legature peserebbe su almeno un volume oggi non alla Marciana, e che proviene dalla prima vendita parziale nel 1835, esaminata prima, alla Hoffbibliothek di Vienna.

È il caso del manoscritto attualmente catalogato alla Österreichische Nationalbibliothek come Mus. Hs. 17664 Mus, contenente otto Cantate da camera di D.Scarlatti - come già precisato a p.23, nel giugno del 1835 su richiesta di M.Dietrichstein fu acquisito da P.Bettio apparentemente perché almeno una delle Cantate, *Pur nel sonno*[,] *almen tal'ora*, attualmente la quarta della raccolta, è su testo del Metastasio (nell'Ottocento era ancora assai conosciuta nei circoli letterari con il titolo "Il Sonno"); nell'agosto dello stesso anno *inter alia* fu trasferito da P.Greguol a Vienna e ivi incorporato ai fondi della Hoffbibliothek come "Aus dem Nachlasse der Gräfin Contarini-Mocenigo". La casella superiore del dorso della sua legatura - in cuoio vermiglio [o *cremisi*], con ricche decorazioni in oro, anche se senza scudi araldici sul piatto anteriore - pare essere stata danneggiata con uno strappo intenzionale, anche se nella casella sottostante è ancora distinguibile il numero impresso "94".<sup>78</sup> Dato la quasi indubbia tipologia spagnola della legatura, a questo punto il problema è che nella *Descrizione* le annotazioni corrispondenti sono due, ma in nessuno dei due casi si tratta di Cantate di D.Scarlatti : [Sezione *Opere*] *Papelera Terza N° : 2: Lett : O [...]* 94 *La Spartana Generosa; Musica del Sassone* [J.A.Hasse] e [Sezione *Libri Differenti*] *ezione Libri Differenti*] *Papelera N° : 3: Lett : L : [...]* 94[.] *Cantate a 3: voci con istromenti; Musica di* [Francesco] *Poncini*.<sup>79</sup>

Sul dorso del codice Mus. Hs. 17664 Mus non si riscontrano altri numeri, pertanto la possibilità di un riutilizzo di una delle tre legature corrispondenti ad altrettanti atti dello spartito dell'opera di Hasse sarebbe da escludere.<sup>80</sup> Molto più verosimile sembra invece un riutilizzo della legatura delle Cantate a 3 del Poncini: lo strappo della casella superiore probabilmente era dovuto all'intenzione di cancellarne la scritta con l'attribuzione originale al momento della messa in vendita del "nuovo" codice così ottenuto, giacché un'imitazione di una fonte scarlattiana - per di più sontuosamente rilegata, seppure danneggiata - avrebbe avuto più possibilità di essere venduta che un codice con Cantate del Poncini, nell'Ottocento meno conosciuto.

Va esclusa l'applicazione di un'unica legatura a una pila di quaderni sciolti di Cantate scarlattiane - sia perché secondo la *Descrizione* la biblioteca reale poi farinelliana conteneva soltanto cinque differenti Cantate *del Sig. :<sup>r</sup> Domenico Scarlatti* precisate come composizioni singole e una come *del Sig. :<sup>r</sup> Scarlatti*,<sup>81</sup> sia perché l'intero codice Mus. Hs. 17664 Mus non è il risultato di una cucitura di singoli quaderni con ciascuno una sola Cantata, ma sembra sia stato sin dall'inizio trascritto continuamente dal copista in una pila di quaderni destinati a un'unica

<sup>78</sup> Esprimo la mia riconoscenza alla Dott.ssa Andrea Harrantt per l'invio di un'immagine digitalizzata di questi dettagli della legatura.

<sup>79</sup> Francesco Zilioli-Poncini [n. Parma, 1704 - ivi, 20 febbraio 1782], dal 1749 Maestro della Reale cappella borbonica parmense. Bibliografia: Gaspare NELLO VETRO, *Dizionario della musica e dei musicisti dei territori del Ducato di Parma e Piacenza*, testo consultabile su: <http://biblioteche2.comune.parma.it/dm/1800.htm>

<sup>80</sup> *La Spartana generosa, ovvero Archidamia*, dramma per musica in 3 Atti su libretto di Giovanni Claudio Pasquini, andata in scena per prima volta a Dresda il 14 giugno 1747 - v. i dati del sito <http://operone.de/> Delle quattro copie manoscritte dello spartito intero - D-Leu N.I.10303a-c, D-DI Mus.2477-F-48, D-Hs ND VI 2954, B-Bc 2150, - rispettivamente solo la prima e la terza hanno legature in pelle con decorazioni in pasta d'oro; solo la prima e la seconda sono state fotocopiate, ma le decorazioni dei dorsi dei tre volumi che compongono il codice D-Leu N.I.10303a-c non contengono nessun numero, mentre nel caso del codice D-DI Mus.2477-F-48 le foto dei dorsi di ciascuno dei tre volumi non sono state eseguite.

<sup>81</sup> *Papelera N° : 7: Lett : O : [...]* / [inizio Sezione *Libri Differenti*] *N:i* [numeri] 3, [...] *Papelera N° : 2: Lett : L : [...]* 34, 35, 36, 37 e 45 [quest'ultima indicata solo *del Sig. :<sup>r</sup> Scarlatti*].

raccolta di Cantate.<sup>82</sup> Di conseguenza i fogli degli spartiti come tali dovettero in origine appartenere o al volume indicato nella *Descrizione* come numero 87 della *Papelera N°2 : Lett. L. :*, oppure a uno di quelli contrassegnati 89, 90, 91 della *Papelera N°3 : Lett. L. :*, tutti precisati come *Cantate* [*sic*, al plurale] *a voce sola* senza indicazione d'autore.

È impossibile stabilire da chi e quando questa sostituzione sia stata realizzata; è poco probabile che ciò sia avvenuto durante una eventuale permanenza, se vi fu, del codice presso la Libreria Canciani, giacché questa era reputata appunto per una particolare attenzione allo stato di conservazione dei libri e manoscritti messi in vendita.<sup>83</sup>

D'altra parte anche in alcuni codici delle Sonate della Marciana vi sarebbero degli indizi che inducono a sospettare possibili manipolazioni, anche se non così drastiche come nel caso esaminato prima. La casella superiore del dorso della legatura di *Venezia VIII 1754* appare danneggiata in modo eccessivamente maggiore rispetto ai danni reperibili nelle rispettive caselle dei dorsi dei volumi cronologicamente precedenti, tutt'oggi chiaramente evidenziati come appartenenti alla serie originale "98" - qui si intravedono solo le basi di due cifre di un numero binario ricostruibile come un "1" o un "9" nel primo caso, un "8" o un "6" nel secondo - e anche nella casella sottostante della cifra della numerazione del volume come Tomo della serie corrispondente rimane soltanto un ricciolo superiore; che sia un "8" e non un "6" oggi si deduce piuttosto dalla pagina del titolo interna del volume [Ill. w].

Probabilmente in questo caso sarebbe da escludere la ricostruzione del numero nella casella superiore come "16". Se nella *Descrizione* l'annotazione 16[.] *Sonate per Cembalo di Scarlatti* [nota<sup>17</sup> al presente testo] in principio poteva riferirsi anche a una serie di volumi, va osservato che l'annotazione 16 si trova entro due altre - peraltro scelte soltanto tra quelle che si riferiscono a degli spartiti o direttamente riferibili a Maria Barbara di Braganza, o interpretate a Madrid, - che menzionano composizioni cronologicamente troppo distanti dall'anno 1754 indicato sulla pagina del titolo interna di *Venezia VIII*, ossia: 12[.] *Amore aumenta il valore; Musica del Sig:r Jaime Facco*, un'opera messa in scena a Lisbona nel 1728 all'occasione delle capitolazioni matrimoniali tra Maria Barbara e Ferdinando di Borbone, e 29[.] *Con Amor no ci è Libertà; Opera; Musica di [Francesco] Corradini*, messa in scena a Madrid il 21 gennaio e il 9 ottobre 1731, il 23 febbraio 1732 e il 6 agosto 1734.<sup>84</sup> Di conseguenza, e come prima accentuato a p.17 del presente testo, rimarrebbero due ambivalenti possibilità di ricostruire il numero in questione o come "96", una serie originale che comprendeva tredici tomi [nota<sup>17</sup>], o come "98".

---

<sup>82</sup> Il primo quaderno di cui è composto il codice Mus. Hs. 17664 Mus è costituito da 46 fogli piegati in due [i fili di cucitura appaiono tra l'attuale f. 23v e il f. 24r; il f. 46 è attaccato al primo foglio del quaderno successivo da uno spago più grosso; un'altro filo di cucitura si vede tra il f. 98v e il f. 99r]; nel primo quaderno, ad esempio, furono copiate le prime due Cantate e parte della terza, con alcune pagine in bianco tra loro per delimitarle.

<sup>83</sup> Cfr. con Giulio [Jules] LECOMTE, "Venezia, o colpo d'occhio letterario, artistico, storico, poetico e pitoresco sui monumenti e curiosità su questa Città [...], Prima edizione italiana, Venezia, co' tipi di Gio. Cecchini Editore", 1848, p.621: "Fra queste [doviziosissime librerie] basti citare quella del Canciani alla merceria di s. Salvatore, pari alla quale poche altre città d'Italia posson vantarne, sì per l'infinito numero dei libri, che per la rarità e buona conservazione di essi."

<sup>84</sup> Sull'attribuzione a Giacomo Facco della *loa* [lode] e del Primo atto dell'opera *Amor aumenta el Valor* (gli Atti II e III sarebbero, rispettivamente, di José de Nebra e Filippo Falconi) v. Aníbal E. CETRANGOLO, voce "Facco, Giacomo", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, 2001, Vol.8, pp.504-505. Per l'opera *Con Amor noi hay Libertad* di Francesco Corradini su libretto di José Cañizares v. José Máximo LEZA, "Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)", in: *La ópera en España e Hispanoamérica*, Volumen I, Actas del Congreso Internacional [...] Madrid, 29.X / 3.XIII de 1999, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (editores), Ediciones del ICCMU, Madrid, 2001, pp. 235, 260.



Ill. v. Dorso del codice  
It. IV, 207 (=9778)  
[*Venezia VII 1754*].



Il. w. Dorso del codice  
It. IV, 208 (=9779)  
[*Venezia VIII 1754*].<sup>85</sup>



Ill. x. Dorso del codice It.  
IV, 211 (=9782)  
[*Venezia XI 1756*].



Ill. y. Dorso del codice It.  
IV, 213 (=9784)  
[*Venezia XIII 1757*].

Soprattutto sospette sono le complete abrasioni delle decorazioni della sola casella superiore di *Venezia VII 1754* [Ill. v], dell'intero dorso di *Venezia XI 1756* [Ill. x] e, in modo curiosamente simmetrico, delle caselle superiore e inferiore (in quest'ultimo caso con parziale asportazione delle decorazioni della casella sovrastante) di *Venezia XIII 1757* [Ill. y], ciò che rende impossibile qualsiasi attribuzione precisa di questi tre volumi a una delle serie originali "96", "97" oppure "98", elencate nella *Descrizione* appunto come serie ciascuna comprendenti vari tomi [v. nota<sup>17</sup>]. Come nel caso di *Venezia VIII 1754*, la classificazione di *Venezia XI 1756* come "T. 11" si deduce soltanto dalla pagina del titolo interna.<sup>86</sup>

In questi quattro casi le decorazioni sembrano essere state asportate con un dissolvente, che poté essere la causa anche delle tracce di gocce sui piatti di *Venezia XI 1756*. In ogni caso tali abrasioni si distinguono nettamente dai segni di deterioramento dovuti al tempo generalmente reperibili sulle legature dei volumi delle Sonate della Marciana, segni che non sono né tanto concentrati, né così visibili - anzi si può sicuramente affermare che le abrasioni sono anteriori agli interventi di restauro realizzati in una data imprecisata del Novecento (come si deduce dalle etichette sulle carte marmorizzate delle controguardie posteriori dei volumi), dai Benedettini di San Giorgio a Venezia, che comunque rispettarono molti dei più minuscoli frammenti di decorazioni.

<sup>85</sup> Ringrazio per questa foto alla Dott.ssa Elisabetta Sciarra.

<sup>86</sup> Anche nel codice Ψ I.48/XI [*Parma XI 1754*] della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma il dorso è interamente privo di decorazioni.

Tra *Venezia VII 1754* e *Venezia XIII 1757* peraltro si rilevano differenze nelle indicazioni come “Tomi”: nelle seconde caselle, contate dall’alto, vi sono impressi, rispettivamente, un “T.7.” (lo strato di lacca color grafite di fondo della casella pare essere originale) e soltanto un “13” (in quest’ultimo caso lo strato con la numerazione fu chiaramente sovrapposto su uno strato iniziale con decorazioni in oro su fondo vermiglio, come si vede da alcuni piccoli sgretolamenti [Ill. y]).

Di conseguenza pare possibile che al momento della vendita (o cessione a fini di vendita), tra maggio-giugno del 1833, della biblioteca dei Mocenigo-Cniziale ontarini di San Benedetto alla Libreria Canciani, a Emmanuele Cicogna o a persone terze, la collezione di Sonate scarlattiane consistesse di dieci o undici volumi che all’epoca restavano della serie originale “98” (vale a dire *Essercizi-BNM*, *Venezia I-VI*, *Venezia IX-X*, *Venezia VIII* (probabilmente) e *Venezia XII*), più altri tre (*Venezia VII*, *Venezia XI* e *Venezia XIII*) - oppure quattro, se *Venezia VIII* non appartenne in origine alla serie “98” - che a loro volta provenivano da un’altra, o da altre serie di volumi di Sonate della biblioteca farinelliana: quelle “16” [se era una serie e non un singolo volume], “96” o “97”, oggi non localizzabili e non definibili con precisione (come già menzionato prima a p.21, una delle due serie “96” o “97” in teoria poteva avere delle *demi-reliures* con dorsi decorati in cuoio vermiglio e piatti in cartone poli- o monocromatico).

\* \*

Le peripezie dei codici scarlattiani prima del loro approdo alla Marciana paiono talmente determinate dalle negligenze alle quali furono periodicamente esposti dopo la morte di Farinelli, che il solo fatto che ci siano pervenuti può apparire come meramente casuale. Non sarebbe soltanto una questione di quantità dei codici stessi - anche in quantità minime, e perfino al di fuori dalla Spagna e dall’Italia, le Sonate avrebbero prima o poi attratto un interesse sempre maggiore.

Comunque è indubbio che in determinati momenti le loro inquadernazioni pregiate servirono (aggiungere “purtroppo” forse sarebbe ingiusto) come unico salvacondotto delle Sonate; invece in tempi più recenti gli elementi decorativi degli spartiti non destarono interesse che raramente. Oggi l’attenzione vi è rivolta di nuovo - sigillano le incognite attorno alla genesi delle Sonate, ma suggeriscono vie di ricerche di possibili risposte.

*Mosca, ottobre 2016 - maggio 2021.*



## PARTE II

PROPOSTA DI CATALOGAZIONE DELLE FILIGRANE  
RISCONTRABILI NEI 17 CODICI MANOSCRITTI DELLE  
COMPOSIZIONI DI DOMENICO SCARLATTI CONSERVATI PRESSO LA  
BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA DI VENEZIA

I.<sup>1</sup> Filigrana **SP** - lettere “S” e “P” unite alla base da un tratto continuo che misura 2 cm *ca.*; è su carta vergata di spessore medio; si riscontra nel manoscritto della Serenata *La Contesa delle Stagioni* [1720? - v. pp. 3-8 dell’articolo principale] sui ff. 5, 13, 15, 20, 22, 26, 28, 32, 36, 39, 50, 55, 59, 63, 64, e 67; la sua frequenza induce a pensare che per il codice in questione sia stato utilizzato un plico in cui ciascun foglio conteneva una filigrana:

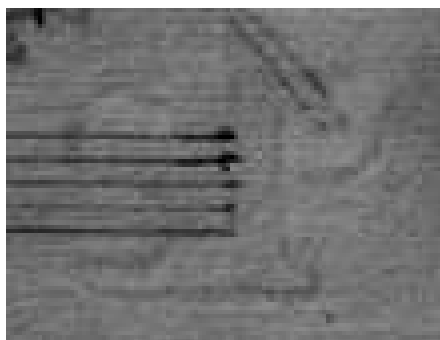


Foto 1. Dettaglio dell’angolo inferiore a destra del f. 39 del codice It. IV, 198 (=9769) [Prima Parte della Serenata *La Contesa delle Stagioni* ].

Filigrane di questo tipo sono distinguibili nelle seguenti fonti scarlattiane:

- nel codice Arm. I Pis. 11 [*Cantate di Diversi Autori*] della Biblioteca del Conservatorio “Vincenzo Bellini” di Palermo; si tratta di un quaderno in gran parte scritto, come sembra, di mano di Domenico Scarlatti attorno all’epoca della sua permanenza a Firenze assieme a suo padre nell’estate del 1702;<sup>2</sup>
- in forma leggermente variata - il trattino alla base ha al centro un rialzamento angolare  $\_/\_$  - nei fogli 8, 13, 17, 20, 22, 24 e 31 del codice M.12-V-17 della Biblioteca del Palau de Musica del Orfeò Català di Barcellona [*Sonate, Per Cembalo / del Sig.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Domenico, / Scarlatti, &. / 1740*];<sup>3</sup>
- con tratto di base continuo sul f. 8 in bianco della copia, verosimilmente realizzata nel 1744, dell’inno *Heroicum panagiricum* del compositore rinascimentista franco-fiammingo Pierre Du Hotz trascritto da D.Scarlatti per i Duchi di Huéscar e attualmente conservata a Madrid presso l’Archivio storico privato della Fondazione Casa d’Alba;<sup>4</sup>

<sup>1</sup> In ordine di apparenza nei codici, a loro volta esaminati secondo la cronologia delle date che vi appaiono, e in ordine di apparizione entro uno stesso codice. Al momento della stesura del presente Allegato (febbraio - marzo 2017) le riproduzioni fotografiche digitalizzate ad alta risoluzione dei codici It. IV, 204 (=9775) [*Venezia IV 1753*], It. IV, 208(=9779) [*Venezia VIII 1754*] e It. IV, 209 (=9780) [*Venezia IX 1754*] non sono ancora state realizzate a causa dello stato fragile dei codici stessi.

<sup>2</sup> Il tema dei criteri grafici per la localizzazione in vari archivi europei dei possibili autografi di D.Scarlatti databili agli anni 1702-1719 viene da me esaminato in un testo a parte, attualmente (marzo 2017) non ancora portato a termine.

<sup>3</sup> Águeda PEDRERO ENCABO, “Una nuova fonte degli “Essercizi” di Domenico Scarlatti: il manoscritto Orfeó Catalá (E-OC)”, *Fonti Musicali Italiane*, Numero 17, 2012 [pp. 151 - 173], Es. 1 e nota<sup>15</sup> a p. 153.

<sup>4</sup> Serguei N. PROZHOGUIN, “Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti”, in: *Domenico Scarlatti Adventures. Essays to Commemorate the 250<sup>th</sup> Anniversary of His Death*, a cura di M.Sala e W.D.Sutcliffe, serie *Ad Parnassum Studies* 3, Ed. UT ORPHEUS EDIZIONI, Bologna, 2008, [pp. 69-154], p. 124.

- (capovolta a 90° a destra) nell'angolo superiore interno dell'ultimo foglio in bianco del volume *Venezia V 1753*;

- in vari spartiti manoscritti provenienti da archivi spagnoli, in particolare nel codice B-2 Ms. s/n, contenente Sonate di D. Scarlatti dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Saragozza.<sup>5</sup>

La presenza anche nelle filigrane **SP**<sup>?</sup>, **SP**<sup>2</sup> e **SP**<sup>1</sup> [cfr. commentari alle filigrane **II**, **III**, **IV**] delle stesse lettere "S" e "P", seppure con varianti grafiche, farebbe risalire tutti i quattro tipi ai mulini francesi dell'allora provincia (dal 1620) di Béarn, da associare con l'attuale Regione amministrativa di Béarn nel Dipartimento Pyrénées Atlantiques - fermo restando che, malgrado le somiglianze, i rispettivi tipi di carta si producevano in mulini di proprietari differenti [v. pp. 36-39 del presente testo]. Comunque la provenienza francese della carta con le filigrane del tipo **SP** in concreto non è provata che indirettamente - per la possibilità di leggere **SP** come contrazione del sostantivo "la Serpente" ["la serpe"] a indicazione di una peculiare carta pregiata di produzione francese v. più avanti p.41.

Se di origine francese, e considerando la sua presenza in fogli di carta il cui uso spazia come minimo dal 1702 al 1753, andrebbe precisato che la produzione stessa della carta con filigrane del tipo **SP** non dovette estendersi oltre gli anni 1739/1741, quando in Francia si sostituirono le filigrane composte da simboli grafici, cifre o lettere con filigrane obbligatoriamente, anche se non esclusivamente, contenenti precisazioni testuali sulla qualità, il luogo e la data della produzione della carta.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Celestino YÁNEZ NAVARRO, "Nuevas aportaciones para el estudio de las Sonatas de Domenico Scarlatti. Los manuscritos del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza", Tesis Doctoral presentada a la Facultat de Filosofia i Lletres del Departament d'Història de l'Art i Musicologia, Educació Musical i Interpretació de la Música Antiga de la Universitat Autònoma de Barcelona, Diciembre de 2015 - v. pp. 183, 184, testo della nota<sup>329</sup> a p. 245; p. 256; Fig. 106 e testi delle note<sup>351-352</sup> a pp. 257-258; p. 256; nella Fig.111 a p. 277 l'autore propone alcune immagini di filigrane simili al tipo esaminato, ma con rialzamenti ad angolo o a cerchietto nel trattino di base tra le lettere "S" e "P"; pp. 278-280, 291; Fig. 231 a pp. 449-450; Fig. 232 a p. 451; Fig. 233- 234 a p. 452; pp. 453-454, 563; Fig. 352-354 a p. 564; pp. 565-566. Le dimensioni pressappoco uguali della filigrana presente nel manoscritto di *La Contesa delle Stagioni* (databile attorno settembre 1720) e quella riprodotta nella Fig.223 a p. 449 della tesi - cioè ambedue in uno spazio leggermente eccedente un pentagramma, - pare contrastare l'idea espressa da YÁNEZ NAVARRO nel testo relativo alla nota<sup>626</sup> a p. 450 riguardo a un aumento delle dimensioni della filigrana di questo tipo verso gli anni 1750; più verosimilmente dovette trattarsi di un uso al contempo di due filigrane dello stesso tipo ma di dimensioni diverse su uno stesso foglio, come peraltro l'autore indica a p. 456 esaminando il codice B-2 Ms.2; a p. 258 l'autore osserva che la carta utilizzata con questo tipo di filigrane è di uno spessore considerevole.

<sup>6</sup> André FAURIE, "Louis-Nicolas Robert inventeur de la machine à papier", in: *Bulletin de la Cellulose*, numéro special, 1999, testo disponibile su <http://www.cerig.pagora.grenoble-inpg.fr> : "Pour contrôler la fabrication et la vente de papier, un édit de 1739 renouvelé en 1741, impose que chaque feuille portera l'indication de son origine" ["Per controllare la fabbricazione e la vendita della carta, un editto del 1739 rinnovato nel 1741 impone che ciascun foglio rechi l'indicazione della sua origine"]. Preciserei che si tratta dell' "Arrest [sic] [...] [du] Conseil d'État [de Sa Majesté] du 27. Janvier 1739. servant de Reglement [sic] pour les differentes [sic] sortes de papier qui se fabriquent dans le Royaume" implementata attraverso le *Ordonnances* degli *Intendants* finanziari locali - ad esempio, in quella pubblicata senza data ["A LYON, De l'Imprimerie de P. VALFRAY"], ma firmata il 4 febbraio del 1741 da Bertrand René Pallu, *Intendant De Justice, Police & Finances de la Ville de Lyon*, nell'ARTICLE III a p. 3 si sottolineava l'obbligo dei maestri-cartai sotto pena di multa "de recouvrir chaque Rame de deux feuilles de gros papier appelé *Maculature*, sur l'une desquelles seront marqués[,] en caractères lisibles, la sorte du papier dont la Rame fera composée, distinguant les qualités de *Fin*, *Moyen*, *Bulle*, *Venant*, ou *Gros Bon*, le poids de la Rame, le nom en entier de la Province dans laquelle les Moulins font situés, & les nom & surnom du maître fabriquant auffi en entier, [...] ["di ricoprire ogni pila [di carta prodotta] con due fogli di carta di grosso spessore detta *Maculature*, sull'uno dei quali saranno marcati in caratteri leggibili il tipo della carta di cui sarà composta la pila, distinguendo le qualità *Fin*, *Moyen*, *Bulle*, *Venant*, o *Gros Bon*, il peso della pila, il nome intero della Provincia nella quale sono situati i Mulini, così come il nome e il cognome del maestro fabbricante, anch'essi per intero, [...]"]. A giudicare dalle filigrane su carta vergata fina "NAME.420.1" [FIN DE LA / PAPETERIE ROYAL [sic, da intendersi come nome della fabbrica] / EN ALSACE / 1741] e "NAME.439.1" [MOILN [sic] DE / EGAIL HARDON / AGREST / EN DAVPHINE / 1742 [o 1749?]] della Gravell's French Watermark collection [<http://www.gravell.org>], l'uso delle filigrane testuali si estese subito - evidentemente per evitare ogni malinteso con le autorità fiscali, - anche alla carta di alta qualità. Per un esempio della filigrana "aux trois O" con indicazione del tipo della carta e della data di produzione si veda anche il testo della nota<sup>16</sup> al presente Allegato.

**II.** Filigrana del tipo **SP**<sup>o</sup> - tre disegni sovrapposti verticalmente [9,3 cm in alto] - l'ovale superiore circonda una croce perimetrata, è sovrastato da una corona di tipo reale con piccola croce "a giglio", ed è racchiuso da due disegni laterali asimmetrici raffiguranti ognuno un grifone rampante [questi quattro motivi grafici imitano lo scudo araldico della Repubblica di Genova]; il cerchio di mezzo racchiude le lettere "S" e "P" unite alla base da un tratto rialzato ad angolo al centro; il cerchio alla base racchiude un semicerchio [cerchio?] molto arrotondato; questa filigrana è su carta vergata fina ["pile" verticali di vergelle di 5 cm sovrapposte a ca. 2 mm di distanza tra loro; v. nota<sup>9</sup> del presente Allegato] ed è riscontrabile in *Venezia 1742* (nel foglio in bianco incollato al lato *verso* della prima guardia anteriore, nel foglio in bianco s/n della seconda guardia, nella terz'ultima e nella penultima guardie posteriori in bianco s/n), così come in *Venezia II 1752* (foglio in bianco incollato al lato *verso* della prima guardia anteriore, foglio in bianco s/n della seconda guardia anteriore, e verosimilmente nella penultima guardia e nel foglio in bianco incollato all'ultima guardia):



Foto 2. Dettaglio con contrasto di tono della filigrana del tipo **SP**<sup>o</sup> del foglio in bianco incollato al lato *verso* della prima guardia sciolta della rilegatura del codice It. IV, 199 (=9770) [*Venezia 1742*]; nel cerchio inferiore si nota la traccia verticale che delimita due "pile" di vergelle [v. nota<sup>9</sup> del presente Allegato]

Per l'attribuzione del luogo della produzione della carta con filigrane del tipo tipo **SP**<sup>o</sup> (Béarn) v. commentario alla filigrana del tipo **SP** a p.33 [testo relativo alla nota<sup>5</sup>]. Va precisato che malgrado la comune presenza delle lettere "S" e "P", della stessa tipologia grafica, a conoscenza dello scrivente non è stato rilevato nessun foglio che rechi simultaneamente le due filigrane **SP** e **SP**<sup>o</sup>; d'altra parte ciò potrebbe essere spiegato con l'impiego di questi due tipi di filigrane in fogli di carta di spessore e qualità differenti.

Verosimilmente è alle filigrane dei tipi **SP**<sup>o</sup>, **SP**<sup>2</sup> e **SP**<sup>I</sup> [cfr. filigrane **II** e **III**] che si riferiva una voce dell'edizione aggiornata del 1799 del *DICTIONNAIRE / UNIVERSEL / DE LA GÉOGRAPHIE / COMMERÇANTE*<sup>7</sup>:

*"Extrait d'un mémoire sur la papeterie du Béarn [,] année 1780.*

" Le commerce des papiers fabriqués dan cet département, était autrefois très-bien établi en Espagne, tant pour la consommation de ce royaume que pour d'autres pays.

*"Estratto di un memoriale sull'industria della carta del Béarn, anno 1780.*

" Il commercio [francese] della carta fabbricata in questo dipartimento in altri tempi era ben stabilito con la Spagna, sia per il consumo interno di questo regno che per gli [per la riesportazione in] altri paesi.

<sup>7</sup> "Par J. [Jacques] PEUCHET [...] / TOME SECOND. / A [sic] PARIS, Chez BLANCHON, Libraire [...] / DE L'IMPRIMERIE DE TESTU. AN VIII [1799-1800]", pp. 747-748.

" La négligeance ou la supercherie de nos fabriquans [sic] a fait tomber ce commerce; le Génois ont gagné cette branche sur nous et en ont profité presque en entier pendant environ quarante-cinq ans.

" En 1735, un négociant nommé *Jean Pons* d'Oléron en *Bearn* [sic], entreprit de relever ce commerce. Il fit faire par son compte plusieurs balles de papier, et envoya cet papier en Espagne où il fut promptement débité. Il continua ses envois; mais il comprit qu'il serait essentiel pour bien réussir dans son objet, d'imiter autant qu'il serait possible la façon des Génois. Il s'y appliqua et réussit assez bien. Il afferma plusieurs moulins à papier, les fournit de bons chiffons,<sup>8</sup> et choisit les meilleurs maîtres pour faire fabriquer le papier à la façon de Gènes, qu'on nomme *aux trois O*, et continua jusqu'à sa mort qui est arrivée en 1756.

" M. de *Machaut*, alors contrôleur général des finances, informé de cet nouvel établissement, fit rendre une ordonnance par M. de *Caze* de la Bove, intendant [sic] en 1748, portant règlement pour la fabrication du papier aux trois O [sic] fleuret,<sup>9</sup> c'est-à-dire première qualité, façon de Gènes, et successivement M. d'*Etigny*, en rendit une autre en 1751, portant règlement pour les papiers aux trois O, seconde sorte. [...]

" Les papiers qu'on fabrique dans cet département, sont, [:] papier fleuret aux 3 O, façon de Gènes; papier de la seconde qualité, aussi aux 3 O façon de Gènes. Les fleurets s'emploient pour Cadix, d'où on les transporte pour les Indes, tant pour l'écriture que pour faire des pipes ou cygares pour fumer.

" Le second s'emploie pour les côtes d'Espagne dans la haute Navarre, la Biscaye, les Asturies, etc. [...]"

" La negligenza oppure i sotterfugi dei nostri fabbricanti hanno provocato la decadenza di questo commercio; i Genovesi ci hanno conquistato questo settore e se ne sono approfittati quasi per intero per circa quarantacinque anni.

" Nel 1735, un negoziante di nome *Jean Pons* da [dalla cittadella di] Oléron nel Béarn, intraprese di far rinascere questo commercio. Per proprio conto fece fare più imballaggi di [questo tipo di] carta, ed inviò questa carta alla Spagna, dove fu sollecitamente ripagato. Continuò con i suoi invii, ma capì che per ben riuscire nei suoi fini sarebbe stato essenziale imitare, per quanto ciò sarebbe stato possibile, lo stile dei Genovesi. Vi si applicò e vi riuscì assai bene. Fondò vari mulini di carta, li fornì di buoni panni di lino,<sup>8</sup> e scelse i migliori maestri cartai per fabbricare la carta alla maniera di quella di Genova, [quella francese] denominata *a tre O*, e vi continuò fino alla propria morte avvenuta nel 1756.

" Il Sig. de *Machaut*, allora ispettore generale, essendo stato informato di questa nuova impresa, fece redigere al Sig. de *Caze* de la Bove, che nel 1748 occupava il posto di Intendente [finanziario della Provincia di Béarn], un regolamento per la fabbricazione della carta vergata<sup>9</sup> dei tre O, vale a dire di prima qualità e del tipo di quella di Genova, e successivamente il Sig. d'*Etigny* ne redattò un'altro nel 1751, che riguardava la carta a tre O di seconda classe. [...]

" Le carte che si fabbrica in questo [rispetto al 1748, nell'attuale] Dipartimento [del Béarn] sono: carta vergata a 3 O di tipo genovese, carta di seconda qualità, anch'essa a 3 O di tipo genovese. La carta vergata si esporta a Cadice, da dove la si trasporta nelle Indie, sia per la scrittura che la fabbricazione delle pipe e sigari da fumare.

" La seconda si esporta verso le regioni costiere della Spagna, all'alta Navarra, alla Biscaglia, alle Asturie, etc. [...]"

<sup>8</sup> Per la traduzione della parola "chiffons" cfr. con il seguente testo in: "[Jacques SAVARY DES BRUSLONS et Philemon-Louis SAVARY] DICTIONNAIRE / UNIVERSEL / DE COMMERCE; / [...] NOUVELLE EDITION / TOME TROISIE'ME / A PARIS, / Chez la Veuve ESTIENNE et FILS, [...] / M. DCC. XLVIII / [...]", p. [colonna] 683: "Le papier se fait avec de vieux linge de chanvre ou de lin, que l'on appelle vulgairement Chiffons, [...] Des chiffons le plus fins se fait le plus beau papier, & des plus grossiers le plus commun."

<sup>9</sup> In fonti francesi anteriori, come per esempio nel DICTIONNAIRE del 1748, citato nella nota precedente, e nell'edizione di quest'ultimo del 1742 stampata a Ginevra "Chez les Héritiers CRAMER & Freres [sic] PHILIBERT", non ho potuto trovare menzioni del "papier fleuret"; dato che nel testo in questione questi termini si riferiscono a una carta di prima qualità sarebbe scorretta una loro traduzione come "carta fioretto", che almeno nell'italiano moderno, secondo il Dizionario Treccani, ha il significato opposto: "(da *fiore* nel senso di "ciò che viene in superficie, che rimane"), indica nell'industria alcuni sottoprodotti della lavorazione: carta *fioretto*, carta da stampa di qualità inferiore." Probabilmente per associazione con il fioretto come arma dello scherma, il termine "fleuret" si riferiva alle vergelle. Cfr. anche con il DICTIONNAIRE del 1748, colonna 684: "Le fond du chassis d'un côté est enfermé par quantité de menus fils de léton très serrés les uns contre les autres, & joints de distance en distance par des plus gros fils nommés Verjules ou Verjures." ["Il fondo del telaio [adoperato per essiccare la carta] da una parte è costituito da una certa quantità di fili di ottone disposti in modo assai fitto, e [dall'altra] a certi intervalli di distanza da fili di spessore più grosso dette Verjules ou Verjures [vergelle]."]

“Le papier 3 O à la façon de Gènes” è da associare a una carta della stessa qualità, oppure a una contraffazione diretta (filigrana inclusa), del tipo di carta fine genovese non vergata che reca la filigrana classificata come “44. Scudo di Genova” dal Laboratorio di Storia Quantitativa della Cattedra di Bibliografia e Biblioteconomia dell’Università di Genova: in particolare le filigrane di varietà “249” e “250” (ambedue databili all’anno 1675), riscontrabili su carta di differenti qualità, sono assai simili a quella del **tipo SP<sup>0</sup>** qui esaminato, con la differenza che la “249” reca nel cerchio centrale le lettere MB e un “\” nel cerchio inferiore, mentre quella “250” sotto lo scudo ha un solo cerchio con dentro due lettere “O” con alla base un trattino tra loro.<sup>10</sup> Un’altra differenza sostanziale con il “papier 3 O”, se quest’ultima è la carta con la filigrane dei tipi **SP<sup>0</sup>**, **SP<sup>2</sup>** e **SP<sup>1</sup>**, consisterebbero nel fatto che quella francese è sempre carta vergata fine.

In principio i dettagli grafici dello stemma araldico nella filigrana **SP<sup>0</sup>**, schematici ma fedeli all’iconografia ufficiale adottata nella Repubblica di Genova - la corona di tipo reale, chiusa, a testimonianza della cerimonia rituale del 1637 dell’Incoronazione della Madonna a Regina di Genova, la Croce di San Giorgio come simbolo tradizionale dei valori di Vittoria e Liberazione, e persino le code alzate dei grifoni, che sottolineano l’idea della vigilanza perpetua,<sup>11</sup> - attesterebbero l’origine genovese della carta sulla quale è impressa.

Ciononostante, l’ipotesi di una contraffazione diretta - nell’ottica moderna, ma non solo, - non è da escludere: il testo del DICTIONNAIRE del 1799 è pieno di eleganti elusioni, che a ben vedere non riescono a dissimulare il fatto che la produzione francese nel Béarn [come precisato a p. 36, da associare con l’attuale Regione amministrativa di Béarn nel Dipartimento Pyrénées Atlantiques] di una carta “à la façon de Gènes” fu possibile solamente nel contesto dei complessi rapporti tra il Regno di Francia e la Repubblica genovese, rapporti tutt’altro che idilliaci a seguito del bombardamento di Genova nel maggio del 1684 da parte della flotta di Luigi XIV e del successivo pluridecennale dominio militare - e dunque anche economico - imposto dai francesi sul territorio ligure.

In questo contesto va menzionato l’esempio della carta vergata fine con una filigrana in alcuni dettagli differente da quelle **SP<sup>0</sup>**, **SP<sup>2</sup>** e **SP<sup>1</sup>** - rappresentante lo stesso stemma, due cerchi sottostanti vuoti, la scritta “[Papier] FIN” e la data “1757”, rispettivamente a sinistra e a destra del cerchio centrale, e con contromarca “B\_C\_A\_B / BEARN [sic]”, - una carta riscontrabile nel manoscritto 857 dell’Archivio capitolare della Cattedrale di Jaca [Aria No19 *Lungi da te la sposa* di J.-A.Hasse].<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Filigrane consultabili su <http://www.labo.net/briquet/tipi/044.htm>; sito realizzato da Andrea CASTAGNA, Gregorio MONTANARI, Caterina POZZO e Claudio GUALA. Un’altra filigrana di tipologia simile a quelle delle filigrane genovesi qui esaminate, ma forse cronologicamente più tarda - con un disegno all’interno del cerchio centrale differente (una lettera “R” e due cerchi piccoli disposti a triangolo?), - si riscontra nel foglio della lettera scritta da Antonio Soler dall’Escorial il 2 luglio del 1766 e diretta a Bologna a Giovanni Battista Martini [Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, collocazione I.022.116]

<sup>11</sup> Cfr. Franco BAMPI, “Lo Scudo di Genova”, testo consultabile su <http://www.francobampi.it/liguria/stemma/>

<sup>12</sup> Miguel Ángel MARÍN. “Arias de ópera en ciudades provincianas: Las arias italianas conservadas en la Catedral de Jaca”, in *La ópera en España e Hispanoamerica, Volúmen I*, Ed. Emilio Casares Rodicio, Álvaro Torrente, ICCMU, Madrid, 2001, pp. 386-388, Ilustración 6 a p.388. Per le carte prodotte nel Béarn entro 1740 e 1760 MARÍN a sua volta cita Oriol VALLS Y SUBIRÁ, “La historia del papel en España. Siglos XVII-XIX”, Ed. Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1982, p. 63, Nº24, e un suo proprio articolo precedente : “A copiar la pureza”: música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca”, in: *Artigrama*, 12 (1996-1997), pp. 257-276.



Per la possibilità di leggere “SP” come contrazione di “la Serpente” a indicazione di un peculiare carta pregiata di produzione francese, v. p. 41.

Comunque l’identificazione della carta con filigrane del tipo SP<sup>o</sup> come di origine francese è meno probabile nelle rilegature di *Venezia 1742* che in quelle di *Venezia II 1752*, dato che dal testo citato si deduce che nel periodo compreso tra 1690 e 1735 in Spagna vi fu una completa sostituzione dell’importazione della carta francese con quella da Genova; altrettanto importante è che nell’edizione del *DICTIONNAIRE* del 1748, [v. nota<sup>8</sup> del presente Allegato], non vi sia ancora nessuna menzione di mulini di carta nel Béarn.

**III.** Filigrana **SP<sup>2</sup>** [“La Serpente”?], simile ma non identica a **SP<sup>1</sup>** [cfr. Foto 2.]: la coda inferiore della “S” del cerchio centrale ne contatta il bordo, nel cerchio inferiore vi è un numero arabo “2”, che può anche essere letto come disegno di un “serpente in guardia”; è su carta vergata fina. Si riscontra in *Venezia 1742* sul foglio in bianco s/n della terza guardia anteriore e sul foglio in bianco s/n della penultima guardia:



Foto 3. Dettaglio con contrasto di tono della filigrana **SP<sup>2</sup>** del foglio in bianco s/n della terza guardia anteriore del codice It. IV, 199 (=9770) [*Venezia 1742*].

In Spagna la carta con la filigrana del tipo **SP<sup>2</sup>** - con variazioni nella grafia del “serpente / 2” e nella disposizione delle lettere “S” e “P” entro il cerchio centrale, - è stata impiegata durante un periodo di tempo assai esteso: è quella del foglio della lettera scritta da Madrid il 9 luglio del 1699 da un non meglio identificato A [Arcivescovo] *Eletto di Milano* e diretta a Bologna a Giacomo Antonio Perti, ma è anche quella dei fogli impiegati da Antonio Soler per le sue due lettere scritte il 15 giugno del 1771 e il 22 novembre del 1772 e dirette dall’Escorial a Bologna a Giovanni Battista Martini [Bologna, Museo internazionale e Biblioteca della musica, rispettivamente collocazioni P.145.070, I.022.119 e I.022.120].

Nel caso della guardia del codice *Venezia 1742*, il disegno eccessivamente grossolano della corona e dei due grifoni [qui perfino senza code] della filigrana, alla luce di quanto esposto prima a p. 34 [testo relativo alla nota<sup>6</sup>] e a p. 37 [testo relativo alla nota<sup>11</sup>], suggerirebbe di identificare questo tipo di carta come possibile “papier trois O à la façon de Gènes” prodotto nella Provincia francese del Béarn entro 1735 e 1741.<sup>13</sup> Ulteriori dettagli che proverebbero l’origine francese sono le lettere “**SP**” [v. testo relativo alla nota<sup>5</sup> a p.34] e il disegno “serpente in guardia”, forse da associare ad una particolare categoria di carta francese di alta qualità e di dimensioni ridotte [“petite sorte”], probabilmente per la presenza di simboli di questo tipo denominata appunto “la Serpente”,<sup>14</sup> dato che la peculiare grafia delle lettere “**SP**” nel cerchio centrale potrebbe essere vista come una sola linea “serpeggiante” e dunque letta come un’abbreviazione di “la Serpente” [v. anche commentari della filigrana **III. SP<sup>1</sup>**].

<sup>13</sup> Su questo tipo di filigrana, la sua presenza nei documenti della Corte spagnola negli anni 1740’ - 1750’ e sul luogo d’origine della carta corrispondente v. anche Celestino YÁNEZ NAVARRO, *Nuevas aportaciones [...]*, *op. cit.* [v. nota<sup>4</sup> al presente testo], pp. 258-259.

<sup>14</sup> Sia l’edizione del 1742 [colonna 32 della voce “PAPIER,] che quella del 1748 [colonna 685] del Dictionnaire [note<sup>8-9</sup> del presente Allegato] vi si riferiscono come a “La Serpente, du [dessein de] serpent dont il [le papier] est marqué. Ce papier[,] qui est extrêmement fin & délié[,] sert aux Evantaillistes.” [“[Il tipo di carta denominata] La Serpente, dal disegno della serpe nel marchio che vi si trova. Questa carta, che è estremamente fine e bianca, è impiegata dai fabbricanti dei ventagli.”]

IV. Filigrana del tipo **SP<sup>I</sup>** - a differenza delle filigrane **SP<sup>O</sup>** e **SP<sup>2</sup>** l'immagine della corona ha solo tre punte ed è staccata dall'ovale superiore [complessivamente i tre disegni sovrapposti misurano verticalmente 9,3 cm]; la "Croce di San Giorgio" perimetrata nell'ovale superiore è aperta alla base, [vi manca il trattino orizzontale]; il cerchio di mezzo racchiude le lettere "S" e "P" unite non solo alla base da un tratto rettilineo, ma anche da una linea serpeggiante tra i loro tratti superiori; il cerchio alla base racchiude il numero "I" romano perimetrato; è su carta vergata fina. Questo tipo di filigrana è presente sul foglio in bianco dell'ultima guardia di *Venezia 1742* ed è riscontrabile sui due fogli s/n incollati alle due rispettive guardie sciolte di *Venezia XI 1756*:



Foto 4. Dettaglio con contrasto di tono della filigrana **SP<sup>I</sup>** del foglio in bianco incollato all'ultima guardia sciolta della rilegatura del codice It. IV, 211(=9782) / CII.4. della BNMV [*Venezia XI 1756*].<sup>15</sup>

Come nel caso della filigrana del tipo **SP<sup>2</sup>**, i disegni alquanto innaccurati dei due grifoni [qui con le code ma con contorni troppo sproporzionati] permettono di sospettare che si tratti di una contraffazione - sarebbe un'altra varietà della carta "papier trois O à la façon de Gènes" prodotto nella Provincia francese del Béarn entro 1735 e 1741 [v. testo relativo alle note<sup>5-6</sup> a p.34, e testo relativo alla nota<sup>11</sup> a p. 37]; peraltro la peculiare grafia dei tratti d'unione delle lettere "S" e "P" e la presenza della cifra "I" nella filigrana **SP<sup>I</sup>** rafforzerebbero l'ipotesi esposta prima [v. testo relativo alle note<sup>12-13</sup> a p.38] di una possibile lettura dei simboli di questi tipi di filigrana come indicazioni adottate in Francia per una varietà di carta di alta qualità e di dimensioni ridotte denominata "la Serpente".

Entro le fonti scarlattiane, delle filigrane che paiono essere dello stesso tipo **SP<sup>I</sup>** sono riscontrabili nella seconda e terze guardie anteriori, cosiccome nel foglio bianco incollato all'ultima guardia posteriore del codice KK.92 del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna [spartito manoscritto dello *Stabat Mater* a 10 voci e Bc; v. pp. 19, 21 e 28 dell'articolo principale].

Una variante associabile, ma non identica, alla filigrana **SP<sup>I</sup>** appare nel foglio della lettera autografa non datata di Domenico Scarlatti conservata nell'Archivio storico privato dei Duchi d'Alba della Fondazione Casa d'Alba - un'annotazione di mano differente sul lato *verso* precisa año DE 1752, ma, secondo quanto si deduce dal contenuto della lettera stessa, più verosimilmente fu

<sup>15</sup> Per le fotografie di questo tipo di filigrana, v. anche Celestino YÁNEZ NAVARRO, "Nuevas aportaciones [...]", *op. cit.* [v. nota<sup>4</sup> al presente Allegato], più precisamente le Fig. 108-110 a pp. 260-262; nella Fig. 108 a p. 260 si riproduce la stessa filigrana della Foto 4 del presente Allegato.

scritta nell'ottobre del 1744.<sup>16</sup> Nella filigrana del foglio vi è lo stesso numero “I” nel cerchio inferiore, ma la corona ha cinque punte, nella croce perimetrata nell'apertura alla base appare una piccola cifra “8” araba, i grifoni ai lati dell'ovale sono meno arrotondati nei contorni e pertanto più simili a quelli nella filigrana **SP**<sup>3</sup>, il trattino che unisce alla base le lettere “S” e “P” nel cerchio di mezzo forma un rialzo ad angolo e non vi è nessun trattino d'unione superiore.

Altre due varianti classificabili come tipo **SP**<sup>I</sup> si riscontrano sui fogli in bianco interni di ambedue le guardie del codice EE.188 del Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna contenente Sei Sonatine per violino a V corde, composte da José Herrando e nel 1754 dedicate a Carlo Broschi Farinelli, un manoscritto chiaramente proveniente dalla biblioteca farinelliana [v. testo relativo alla nota<sup>43</sup> alle pp. 18-19 dell'articolo principale] - nella filigrana della prima guardia le lettere “**SP**” sono unite soltanto alla base e la cifra “I” ha dei contorni alquanto irregolari, mentre in quella dell'ultima guardia la linea che unisce i tratti superiori delle lettere “S” e “P” non è serpeggiante, ma a “curva concava”.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Serguei N. PROZHOGUIN, “Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti”, *op. cit.* [v. nota<sup>3</sup> al presente Allegato], pp. 70, 73.

<sup>17</sup> Per le filigrane di tipologia simile a quelle delle filigrane **SP**<sup>3</sup>, **SP**<sup>2</sup> e **SP**<sup>I</sup> v. anche T. ANTELO SÁNCHEZ y A. GABALDÓN GARCÍA, “Sistema de representación de filigranas utilizados en los laboratorios del ICRBC”, en: *Investigación y Técnica del Papel*, núm. 124 (abril 1995), Editorial Gráfica Espejo, Madrid [pp. 360-370], in particolare le foto a pp. 365 e 366; José Luis BASANTA CAMPOS, “300 años de filigranas en una familia de Galicia”, en: *Investigación y Técnica del Papel*, núm. 131 (enero 1997), Editorial Gráfica Espejo, Madrid [pp. 86-101], in particolare il disegno a p. 93 delle filigrane con le lettere “SP” senza trattini e cifra araba “2” in forma di “serpente in guardia” copiato da un documento datato 1721, e il disegno a p. 95 delle filigrane “aux trois O” senza disegni o cifre nei due cerchi inferiori ma con le indicazioni testuali e date laterali “FIN / 1753”.

V. Filigrana “+” [?] - due cerchi concentrici con disegno difficilmente distinguibile al centro [“croce a punte triangolari”?], adornati all'esterno “a croce” con quattro piramidi [quelle laterali (?) formati ciascuna da sei piccoli cerchi, quelle in alto e in basso (?) formati da tre]; misura 4,7 cm alle estremità orizzontali, è su carta vergata fina ed è riscontrabile in *Venezia I 1752* sul foglio in bianco s/n sul lato *verso* della prima guardia sciolta, cosiccome sul lato verso del foglio s/n in bianco immediatamente successivo al f. 62:



Foto 5. Dettaglio con contrasto di tono della filigrana del foglio s/n incollato al lato *verso* della prima guardia sciolta del codice It. IV, 201(=9772) / C.II 4. [*Venezia I 1752*].

Per la possibilità di associare le filigrane di questo tipo alla carta dei molini catalani della famiglia Romaní - innanzitutto per la presenza di motivi, anche se geometricamente differenti, ugualmente composti da cerchi piccoli e disposti simmetricamente “a croce” attorno ad un cerchio centrale - si vedano i commenti alla filigrana VI.

**VI.** Filigrana “Romaní” [?] - cerchio centrale con all'interno due lettere perimetrare non ben distinguibili unite alla base “a catena” da tre piccoli cerchietti, e con quattro motivi disposti simmetricamente “a croce” attorno al cerchio centrale ognuno composto da sette cerchi piccoli “a fiore sormontato da una piccola “o”]; misura 5,2 cm alle estremità orizzontali, è su carta vergata fina ed è riscontrabile in *Venezia I 1752* sui due fogli bianchi s/n che costituiscono la seconda e la terza guardie anteriori, sul secondo foglio s/n bianchi sciolto dopo il f. 62, cosiccome sul foglio bianco incollato all'ultima guardia:



Foto 6. Dettaglio in negativo con contrasto di tono della filigrana del foglio s/n bianco della terza guardia anteriore, immediatamente precedente al f.1 con titolo, del codice It. IV,201(=9772) / C. II 4. della BNMV [*Venezia I 1752*].

Una filigrana simile, con gli stessi elementi decorativi, con nel cerchio centrale l'occhiello ed il gambo di una “R” accollati ad una “H” perimetrata - nettamente distinguibili e senza tre piccoli cerchietti “a catena” alla loro base - si riscontra sul foglio della lettera dettata e firmata il 4 giugno del 1748 ad Aranjuez dal Marchese Annibale Scotti [n. Piacenza, 31 dicembre 1676 - † La Granja (Segovia), 8 febbraio 1752] - in quel momento *Ayo y Gobernador* del Infante Cardenal-Obispo de Toledo Don Luís de Borbón e persona di fiducia de la Reina-viuda Isabel de Farnesio [Isabella Farnese] in quanto ex *Mayordomo Mayor* - e dal Scotti indirizzata a Modena a Lodovico Antonio Muratori [Modena, Biblioteca Universitaria Estense, Fondo “Archivio Muratoriano”, num. Catalogo 008-A.M.78.05, ff. 2r-3v].<sup>18</sup> Una filigrana di una tipologia analoga è riferita come presente in un documento datato 1748 e conservato nei fondi del Archivo Histórico Provincial di Pontevedra.<sup>19</sup>

Va notato che i motivi grafici disposti simmetricamente “a croce” attorno al cerchio centrale, ognuno composto da sette cerchi piccoli a loro volta disposti “a fiore sormontato da una piccola “o”, sono identici a quelli che si riscontrano attorno allo stemma con le iniziali “J [Joan?] R [Romaní]” scolpito nel 1714 sul portone del mulino nella Comarca di Capellades che appartenne alla dinastia dei cartai catalani Romaní;<sup>20</sup> cfr. anche con il motivo dei cerchi piccoli nella filigrana **IV** [Foto 5 a p. 41].

<sup>18</sup> Documento digitalizzato consultabile su: <https://edl.beniculturali.it/beu/850014294>

<sup>19</sup> José Luis BASANTA CAMPOS, “Filigranas en documentos gallegos. Archivo histórico provincial de Pontevedra”, en: *Investigación y Técnica del Papel*, núm. 14 (octubre 1967), Editorial Gráfica Espejo, Madrid [pp. 877-893], il disegno della filigrana in questione è numerato come “168” ed è riprodotto a p. 882.

<sup>20</sup> Cfr. Lourdes MUNNÉS SELLARÈS, “Els molins paperes. Origen, arquitectura, funció i evolució (Comarca de Capellades, 1700-1950)”, Tesi Doctoral, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2015 - per la



Nel *Capítulo XII*. dell'*Auto Real* (Decreto Reale) del 22 novembre 1752 sulla produzione stampata nel Regno di Spagna, con ammende del 12 febbraio del 1753, del 30 luglio del 1754 e del 26 aprile del 1756, si stabiliva che le pubblicazioni ufficiali si stampassero *en* [primera suerte de] *Papel fino, semejante à el* [sic] *de las Fa- / bricas de* [della località catalana di] *Capellades* - il f.135 di carta vergata fina dell'esemplare dell'ammenda del 26 aprile del 1756, custodito a Madrid presso l'Archivo Histórico Nacional [Secc. Consejos, Libro 15 A-E], contiene un filigrana con motivi laterali a cerchietti dello stesso tipo e con due lettere perimetrare "P F" ["Papel Fino"?] nel cerchio centrale; pertanto anche la carta con le filigrane **V** e **VI** nel codice *Venezia I 1752* come ipotesi provvisoria potrebbe essere indicata come precedente dai mulini di Capellades.

L'impiego di carte con filigrane **II**, **III** e **IV** in *Venezia 1742* confermerebbe che l'*Auto Real* del 22 novembre 1752 in sostanza rifletteva una prassi preesistente - quella di evidenziare anche con l'impiego di carta vergata fina, oltre che con l'impressione di stemmi, il carattere ufficiale dei documenti corrispondenti e / o delle loro copie e versioni, ed in particolare forse anche il diritto di proprietà della Casa Real sugli spartiti in questione; d'altra parte la presenza di carta vergata fina d'importazione in codici datati a dopo 1752 [v. commentari alle filigrane **VII**, **VIII** e **X**] suggerirebbe che, almeno per quel che riguardava gli spartiti della Biblioteca Real, l'impiego del *Papel Fino de Capellades* non era visto come preferenziale, né tantomeno come obbligatorio.

---

foto del portone in questione v. p. 163 del "Apèndix Gràfic"; per una possibile lettura nel 1714 delle iniziali "JR" come monogramma di Josep Romaní v. Apèndix Documental", p. 9, documento 4 del 20 maggio 1727 [è il documento cronologicamente più prossimo alla data in questione].

**VII /a.** Filigrana “VDL” del tipo “Lis d’Angoumois sur écu polonais” con **[VII-b]** contromarca “IV” [“Jean Villedary”] - scudo dai bordi ritagliati detto “polacco” con “giglio Valois” e sormontato da una corona aperta di tipo ducale [sette punte visibili frontalmente di tre differenti forme rispecchiate simmetricamente: punta lunga ricurva, punta corta ricurva, punta corta triangolare sormontata da un fiore con sette petali, punta corta centrale triangolare con piccolo giglio; l’immagine dello scudo con corona misura 12,4 cm in alto, la distanza tra le linee verticali che delimitano le “pile” delle vergelle è di 3 cm ca.], lettere “VD” [unite] e “L” alla base dello scudo; come rilevato e descritto da José María DOMÍNGUEZ e Sara ERRO, si riscontrano in *Venezia II 1752* sui fogli ritagliati [25 x 36 cm ca.] di carta vergata di spessore medio che costituiscono i quaderni da cui è composto il manoscritto come tale, cosiccome sui fogli [26 x 37 cm ca.] dei quaderni del codice *Venezia XI 1756*:<sup>21</sup>

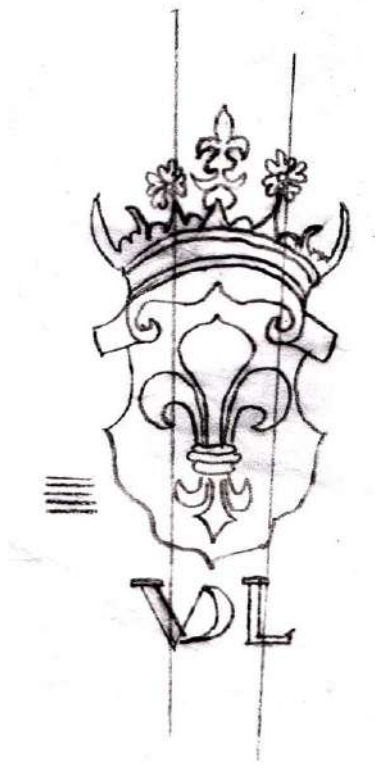


Foto 7-a. Disegno [ricostruzione su scala 1:2 - S.N.Prozhoguin] della filigrana “VDL” del tipo “Lis d’Angoumois sur écu polonais”.



Foto 7-b. Disegno [ricostruzione su scala 1:2 - S.N.Prozhoguin] della contromarca “IV” [“Jean Villedary”].

<sup>21</sup> Sara ERRO y José María DOMÍNGUEZ, “Las Sonatas de Scarlatti y su entorno: [...]”, *op. cit.* [v. nota<sup>12</sup> dell’articolo principale], pp. 60-61; il campionamento delle filigrane è stato eseguito all’esame dei codici *Venezia II 1752* e *Venezia XI 1756*, senza precisazione (nel testo stampato dell’articolo) della rispettiva foliazione; v. anche note<sup>28, 30</sup> al presente Allegato.

A conoscenza dello scrivente, un esame sistematico e dettagliato delle filigrane presenti nei fogli degli spartiti dei codici scarlattiani della BNM non è ancora stato realizzato. Laura ALVINI menziona genericamente la presenza ripetitiva in ambedue i *corpus* principali delle Sonate - quello veneziano e quello parmense - di filigrane con l'immagine del "lys de Strasbourg [sic], au dessus [sic] duquel se trouvent quelques sigles", cosiccome "du chiffre romain [sic] IV (ou VI)", e indica che "les deux volumes sans numérotation [sic], et datés de 1742 et de 1749, [...] ont des filigranes de type complètement différent".<sup>22</sup>

A sua volta Celestino YÁNEZ NAVARRO rileva, senza precisazioni, la presenza "[de unas] mismas [stesse] marcas de agua" sia nella collezione di Parma che nei "libros I-XIII de Venecia" - nelle rispettive immagini della sua tesi soltanto la Fig. 182, un disegno della parte inferiore della filigrana reperibile sul f. 22 del codice Ψ I.48/I della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma [*Parma I senza data*],<sup>23</sup> è associabile alla filigrana nel presente Allegato classificata come **VII** e ricostruita per intero in base al frammento della parte inferiore che è presente sul f. 1 del codice Ψ I.48/VI [*Parma VI 1753*], al frammento della parte superiore della filigrana sul f. 1 del codice Ψ I.48/VIII [*Parma VIII 1754*], e - per la contromarca - all'immagine parziale sul f. 1 del codice Ψ I.48 / XIV [*Parma XIV 1756*], a sua volta comparata all'immagine delle iniziali "IV" riprodotta nel catalogo delle filigrane dell'*Herbarium* di George Clifford [1685-1760] del sito Internet del Nationaal Herbarium Nederland.<sup>24</sup>

Verosimilmente è la carta con filigrane e contromarche come quelle **VII-a/b** e **X-a/b** [v. pp.50-51, Foto 10 a/b] che ambedue le edizioni del DICTIONNAIRE UNIVERSEL DU COMMERCE menzionate [v. note<sup>8-9</sup> del presente Allegato] descrivono come esempio dei "*papier grandes sortes*" [di dimensioni grandi], denominandola "grande Fleur de Lys" in base al disegno della filigrana e caratterizzandola come idonea "à imprimer des estampes & des thèses, même à faire de grand livres des Marchands, & à dessiner des plans" ["a imprimere stampe e libri, e persino grandi libri di contabilità, cosiccome per disegnare dei piani"].<sup>25</sup>

L'elemento araldico delle filigrane di questo tipo viene spesso indicato come "Lis [o "Lys"] de Strasbourg", dovuto al fatto che alla fine del Cinquecento a Strasburgo per un certo tempo risiedette l'editore e cartaiolo Windelin Riehel [† 1555], i cui eredi utilizzarono tale disegno a partire dal 1585; annotandone questa spiegazione, Raymond GAUDRIAULT e Thérèse GAUDRIAULT comunque ne diedero una classificazione come "Grande fleur de lis sur écu polonais", precisando che l'impiego di questa filigrana si estese per tutta l'Europa fino all'Ottocento.<sup>26</sup> Tenendo in considerazione che il giglio sulla filigrana settecentesca in questione è quello dei Valois - cioè con tre piccole fasce alla base, in riferimento ai gigli dorati su fondo blu di uno degli stemmi dell'allora Généralité d'Angoumois, e che la corona aperta che vi è rappresentata è di tipo ducale - in riferimento allo statuto di Ducato che il Pays d'Angoumois possedette fino al 1692 - credo che Robert SHAY e Robert THOMPSON diano una definizione più corretta dell'elemento decorativo del giglio presente nelle filigrane **VII** e **X** come "the Angoumois fleur-de-lys", precisando che "in the Angoumois paper, any initials or monogram beneath the watermark itself belonged to the merchant or "factor" for whom the paper was made".<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Laura ALVINI, *op. cit.* [v. nota<sup>12</sup> dell'articolo principale], p. 41.

<sup>23</sup> Celestino YÁNEZ NAVARRO, *op. cit.* [nota<sup>12</sup> dell'articolo principale], pp. 369-372; v. in particolare testo della nota<sup>516</sup> a p. 370 e Fig. 181-184 a pp. 370-371 [la Fig. 182 è a p. 370].

<sup>24</sup> Ringrazio alla Dott.ssa Sandra Martani per l'informazione sulle filigrane presenti nei codici parmensi; il catalogo dell'*Herbarium* di G.Clifford è consultabile su [http://www.george-clifford.nl/uk/watermerken\\_uk.htm](http://www.george-clifford.nl/uk/watermerken_uk.htm)

<sup>25</sup> Colonna 32 della voce "PAPIER" nell'edizione del 1742, e colonna 686 in quella del 1748.

<sup>26</sup> Raymond GAUDRIAULT, Thérèse GAUDRIAULT, "Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVIIe et XVIIIe siècles", CNRS, Paris, 1995, pp. 133, 155

<sup>27</sup> Robert SHAY and Robert THOMPSON. "Purcell Manuscripts. The Principal Musical Sources.", Cambridge University Press, 2000, p. 12.

Henk VOORN a sua volta identifica il monogramma “VDL” come iniziali del cognome dei membri della dinastia dei maestri-cartai olandesi Van der Ley, attivi nei secoli XVII-XVIII a Zaandijk nella provincia Noord-Holland.<sup>28</sup>

Robert SHAY e Robert THOMPSON affermano che “in the Angoumois [paper] the countermark often represented the initials of the papermaker”.<sup>29</sup> Infatti, già William CHURCHILL identificò la contromarca del produttore “IV”- che veniva apposta sullo stesso foglio della filigrana ma a distanza da questa, e pertanto non sempre riscontrabile sui fogli che subirono ritagli - come iniziali di Jean Villedary, fondatore di una dinastia di cartai francesi attivi dal 1688 al 1758 nell’Angoumois a Vraichamp, Beauvais e La Couronne, e dal 1758 e fino al 1812 - a Guelderland, nella provincia olandese di Hattem.<sup>30</sup>

Che si tratti di carta di produzione francese destinata inizialmente ad essere esportata in Olanda - nel caso di *Venezia II 1752* si tratterebbe dunque di carta o riesportata dall’Olanda (allora Repubblica delle Sette Province Unite) in Spagna, oppure esportata direttamente dalla Francia nel caso che si trattasse di carta non comprata dai Van der Ley ai produttori francesi - è confermato anche dal seguente passaggio nelle edizioni menzionate del DICTIONNAIRE:

“Le Papier [Angoumois] qui se fait à Angoulême & dans quelques autres lieux de la Province, est fort estimé, il en vient peu à Paris, la plus grande consommation s’en faisant pour les païs étrangers, & particulièrement pour la Hollande; [...]”<sup>31</sup>

“La carta d’Angoumois che si fabbrica a Angoulême e in alcuni altri luoghi della Provenza è molto stimata - ne viene poca a Parigi, dato che la sua maggiore parte si esporta verso i paesi esteri, e particolarmente verso l’Olanda; [...]”

---

<sup>28</sup> Henk VOORN. “De papiermolens in de provincie Noord-Holland”, serie *De geschiedenis der Nederlandse papierindustrie I*, Haarlem, 1960 - in particolare i testi relativi le illustrazioni nn. 37, 40, 47, 72, 74, 79, 102, 110, 123, 164, 178, 189 e 193. Per i dati biografici dei membri della dinastia - del fondatore Pieter Gerritsz Van der Ley (†1692) e dei suoi quattro discendenti Jan Pietersz [n. 1660- †1750], Pieter Pietersz [n.1696 - †1724], Claes [†1770] e Aris [n. Zaandijk, 12 dicembre 1707 - † ivi, 12 aprile 1800] - v. siti <http://www.zaanwiki.nl/encyclopedie/doku.php?id=ley> e <http://www.genealogieonline.nl>

<sup>29</sup> Robert SHAY and Robert THOMPSON, *op. cit.* [v nota<sup>25</sup> del presente Allegato], p. 10.

<sup>30</sup> William Algernon CHURCHILL, “Watermarks in paper in Holland, England, France, etc. in the XVII and XVIII centuries and their interconnection”, Brill Hess & De Graaf, Amsterdam, 1935, p.21.

<sup>31</sup> Colonna 34 della voce “Papier” nell’edizione del 1742 e Colonna 688 in quella del 1748 - v. note<sup>8-9</sup> del presente Allegato.

**VIII-a / VIII-b.** Filigrane abbinata su uno stesso foglio, apparentemente senza contromarche addizionali e ciascuna con precise simmetrie interne:

- l'una rappresenta lo stemma della Repubblica di Genova [scudo a forma di “pera capovolta” con croce perimetrata di San Giorgio e con alla base due chiavi (?) incrociate] sostenuto ai lati da due grifoni, il tutto sormontato da una corona di tipo reale a cinque punte in forma di trifogli con globo e croce sul baldacchino, una linea retta orizzontale di 10 cm alla base dello scudo che forma due angoli acuti con quelle tracciate sotto i piedi dei grifoni;

- l'altra misura orizzontalmente ai lati più sporgenti del disegno 11 cm *ca.* ed è costituita da un disegno centrale poco distinguibile [una croce centrale composta da cinque scudi piccoli ?], a sua volta posto entro il campo di uno scudo grande sostenuto ai lati da due figure umane con lance (o standarti) e con in basso tre motivi fitomorfi; il tutto sormontato da una corona di tipo reale (con cinque punte in forma di trifogli, un globo e croce su cuspide].

Sono su carta vergata fina e si riscontrano in *Venezia VI 1753* sul foglio bianco s/n incollato al lato *verso* della prima guardia anteriore, sul foglio s/n bianco della seconda guardia anteriore, sul foglio s/n bianco della penultima guardia e al sul foglio bianco incollato all'ultima guardia:



Foto 8-a. Dettaglio con contrasto di tono e in negativo della filigrana **VIII-a** del foglio bianco s/n della seconda guardia anteriore del codice It. IV,206(=9777) / C II.4. della BNMV [*Venezia VI, 1753*].

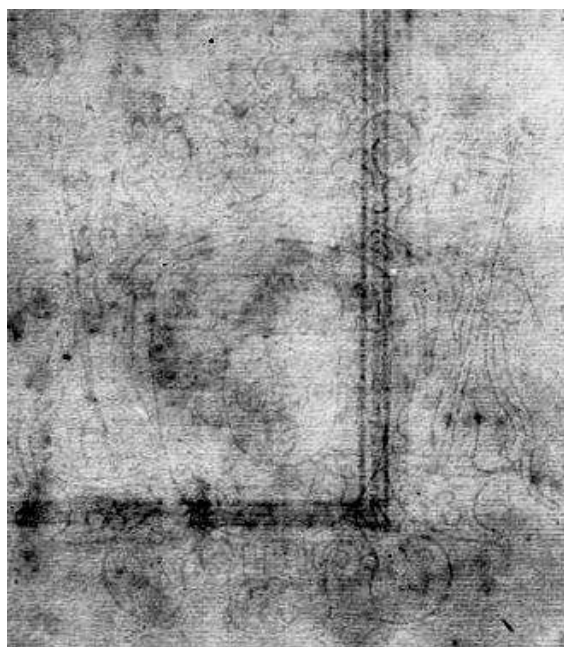


Foto 8-b. Dettaglio con contrasto di tono e in negativo della filigrana **VIII-b** del foglio bianco s/n della seconda guardia anteriore del codice It. IV,206(=9777) / C II.4. della BNMV [*Venezia VI, 1753*].

L'immagine molto accurata dello stemma di Genova della filigrana **VIII-a** suggerisce che la carta sia di produzione genovese e non una contraffazione francese “à la façon de Gènes” [cfr. con i tracciati approssimativi delle filigrane **II**, **III** e **IV**], ma personalmente non ho potuto stabilire nessuna ulteriore connotazione grafica di queste due filigrane che ne permetta un classificazione più precisa.

Se di origine genovese, questa carta - a quanto pare all'epoca ritenuta di grande qualità e assai diffusa malgrado il suo prezzo elevato - entro gli anni 1750-1757 per la concorrenza con quella “à la façon de Gènes” dovette subire un drastico calo di esportazioni verso Spagna; se non fosse stato così, le autorità spagnole, pur applicando una conseguente politica protezionista, agli inizi del 1757 non avrebbero potuto proibirne l'importazione senza seri danni per gli accordi già

stipulati dai propri mercanti - infatti, per *Real Decreto* del 12 marzo 1757 si bandiva “enteramente la entrada, y Comercio [...] del Papel de Genova [sic], [...] de la misma Republica [sic], sea de Vandera suya, ò de qualquiera otra Potencia [“l’intera entrata ed il commercio della Carta di Genova, prodotta nella stessa Repubblica, [e importata] sia sotto la sua Bandiera, sia sotto bandiera di qualsiasi altra Potenza”].”<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Joseph Manuel DOMÍNGUEZ VICENTE, “ILUSTRACION [sic], / y / CONTINUACION [sic] / a la / CURIA PHILIPICA [sic] / [...] TRATASE [sic] DEL COMERCIO MARITIMO [sic], / y tocanse [sic] muchas questions de Derecho Publico [sic], / [...] TOMO TERCERO. / [...] En Valencia : en la Imprenta, que regenta FRANCISCO PERTON [sic]. / Año 1770.”, p.186, paragrafo 85 - l’autore vi precisa che il *Real Decreto* del 12 marzo del 1757 al momento della stesura della “Ilustración” è tuttavia in vigore. V. anche Jeremy BLACK, “La Europa del Siglo XVIII 1700-1789”, Ediciones Akal, S. A., 1997, 2001, p. 73: “el apoyo gubernamental consistía normalmente en medidas contra los productos extranjeros, de manera que se aplicaban altos aranceles o se prohibía totalmente la importación. [...] el gobierno español [...] en 1757 prohibió la importación de productos de seda y de papel de Génova [“ [nel Settecento] l’appoggio del governo [ai produttori nazionali] normalmente consisteva in misure contro i prodotti stranieri, in modo che si applicavano alte tariffe doganali, oppure se ne proibiva totalmente l’importazione. [...] il governo spagnolo [...] nel 1757 proibì l’importazione di prodotti in seta e di carta da Genova”].”



**IX.** Filigrana “dei tre simboli” - un cerchio centrale con dentro un disegno raffigurante una mano destra sporgente che stringe il manico di una spada alzata, adornato ai due lati da ali (o "zampe di grifoni") e sormontato da quattro trifogli che formano una piccola croce; misura 5 cm *ca.* entro le estremità delle “ali”, è su carta vergata estremamente fina ed è riscontrabile in *Venezia X 1755* sul foglio s/n incollato al lato *verso* della prima guardia, sul primo foglio in bianco sciolto, immediatamente precedente al f. 1, sul foglio bianco sciolto immediatamente successivo al f. 68 e sul foglio bianco incollato all'ultima guardia del volume:



Foto 9. Dettaglio con contrasto di tono della filigrana **IX** del foglio.s/n bianco sciolto, successivo al f. 68, del codice It. IV,210(=9781)/CII.4. della BNMV [*Venezia X 1755*].

Personalmente non ho potuto stabilire per la filigrana **IX** nessuna connotazione diretta o sufficientemente convincente che permetta di indicarne almeno la provenienza. Non sembra che l'applicazione o l'inserzione dei fogli corrispondenti risalga ai vari interventi di restauro, le cui tracce, a differenza di quello che si nota negli altri codici scarlattiani alla BNM, in *Venezia X 1755* sono particolarmente visibili.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Il f. 17v ha un pezzettino di carta fina incollato per rimediare a una sgraffiatura estesa, i fogli 8, 22, 31, 42, 46 e 50 hanno tracce di incollature di strappi; il testo dell'etichetta stampata, apparentemente novecentesca, sulla carta marmorizzata interna del piatto posteriore recita “RESTAURO / DEL LIBRO / ~ / BENEDETTINI / S. GIORGIO M / VENEZIA”.

**X-a.** Filigrana “4+” del tipo “Lis d’Angoumois sur écu polonais” con [**X-b**] contromarca “IV” [“Jean Villedary”] su carta vergata fine - scudo di 12,4 cm in alto identico a quello della filigrana **VII-a**, un numero “4” con il trattino orizzontale che finisce in forma di “t” alla base dello scudo e un “+” alla base del trattino verticale del “4”; contromarca identica a quella **VII-b**:

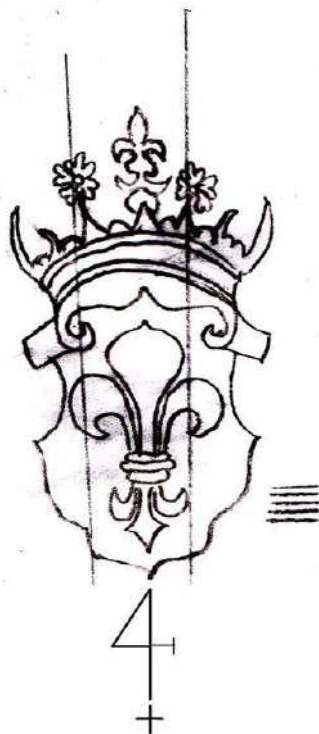


Foto 10-a. Disegno [ricostruzione su scala 1:2 - S.N.Prozhoguin] della filigrana “4+ WR” del tipo “Lis d’Angoumois sur écu polonais”.



Foto 10-b. Disegno [ricostruzione su scala 1:2 - S.N.Prozhoguin] della contromarca “IV” [“Jean Villedary”].

Marco MOIRAGHI indica la presenza della filigrana **X-a** nell’esemplare MUS.119 degli “ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO” della BNM senza precisare se si tratta della carte vergate incollate ai lati interni delle controguardie, oppure delle carte di spessore medio dei quaderni degli spartiti a stampa;<sup>34</sup> come indicato da José María DOMÍNGUEZ e da Sara ERRO, la filigrana **X-a** e la contromarca **X-b** si riscontrano in *Venezia XI 1756* sui fogli ritagliati [26 x 37 cm ca.] di carta vergata di spessore medio che costituiscono i quaderni da cui è composto il manoscritto come tale.<sup>35</sup>

Per lo scudo e per la contromarca - v. pp.44-46 del presente Allegato.

<sup>34</sup> Marco MOIRAGHI, “Introduzione” all’edizione critica “Domenico Scarlatti, Sonate per clavicembalo” [con la supervisione di Emilia Fadini], Vol. 10 *Essercizi per Gravicembalo*, Ed. Ricordi, Milano, 2021, [pp. XII-LIII]nota<sup>5</sup> a p. XIII.

<sup>35</sup> Sara ERRO y José María DOMÍNGUEZ, “Las Sonatas de Scarlatti y su entorno: [...]”, *op. cit.* [v. nota<sup>12</sup> dell’articolo principale], p. 61.

La ricostruzione della Foto 10-a è stata realizzata per analogia con la filigrana distinguibile controtuce sul f. 60 del codice Ψ I.48/VIII della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma [*Parma VIII 1753*], che è senza tracce di presenza di qualsiasi lettera iniziale sotto l'immagine dello scudo, e con quella "CAT. 201" riscontrabile in uno dei disegni del fondo grafico del Museo Cerralbo a Madrid.<sup>36</sup>

Il simboli "4" e "+" in differenti combinazioni grafiche, ma più spesso con "+" a destra del trattino orizzontale del "4" - come nella filigrana "4+ WR ["Wendelin Riehel"?] con scudo "Lis d'Angoumois sur écu polonais" nel catalogo delle filigrane dell'*Herbarium* di George Clifford [1685-1760; v. testo relativo alla nota<sup>22</sup> del presente Allegato] - erano di antica usanza e diffusi in vari paesi europei: ad esempio in Spagna già alla metà del Cinquecento si riscontrano come parte decorativa dei titoli dei libri stampati a Medina del Campo dai fratelli Mateo e Francisco del Canto.

Per la possibilità che la carta impiegata per i quaderni di *Venezia XI 1756* sia stata carta francese o riesportata dall'Olanda (allora Repubblica delle Sette Province Unite) in Spagna, oppure esportata direttamente dalla Francia, v. p.46 del presente Allegato.

---

<sup>36</sup> Consuelo SANZ PASTORY FERNÁNDEZ DE PIEROLA, "Museo Cerralbo. Catálogo de dibujos.", Ed. Comisaría Nacional de Museos y Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976; per la riproduzione della filigrana "CAT.201" v. sezione "Tablas de filigranas", p. 318, e p. 218 per la riproduzione del disegno corrispondente ["201. Anónimo español, Escudos de "Armas pintar", Fines de siglo XIX" [sic], ma precisato nei commentari come "primer soporte al dibujo de J.B.Huet" Inv.4735 [disegno firmato e datato "1769" e a sua volta catalogato come "74" a p. 90].

**XI.** Filigrana “dei quattro simboli” - nella parte inferiore tre cerchi piccoli a “trifoglio capovolto” sormontati da un ovale, nella parte superiore un cerchio sormontato da una croce; misura 6,8 cm in alto, è su carta vergata fina ed è riscontrabile in *Venezia XIII 1757* sul foglio s/n bianco incollato al lato *verso* della prima guardia anteriore e sul foglio bianco s/n che fa da seconda guardia anteriore:



Foto 11. Dettaglio in negativo e con contrasto di tono della filigrana **XI** del foglio s/n bianco incollato al lato *verso* della prima guardia anteriore del codice It. IV,213(=9784) /CII.4. della BNMV [*Venezia XIII 1757*]; rispetto alla posizione originale l'immagine è stata capovolta.

Nessuna connotazione grafica che permetterebbe di stabilirne la provenienza; nonostante la presenza sulla carta marmorizzata interna del piatto posteriore - come anche in *Venezia X 1755* - dell'etichetta stampata apparentemente novecentesca “RESTAURO / DEL LIBRO / ~ / BENEDETTINI / S. GIORGIO M / VENEZIA”, i rispettivi fogli in carta vergata delle guardie paiono originali.

**XII.** Filigrana “della collana di perle e delle due croci” - un cerchio centrale con all’interno una croce a contorni arrotondati ed adornato perimetralmete da un disegno ad imitazione di una collana di 14 perle che in basso e ai lati formano tre “grappoli”; l’ornamentazione perimetrale nella parte superiore è sormontata da una seconda croce a contorni arrotondati; tutti i dettagli nell’insieme formano una croce che misura 5,8 cm entro i lati più sporgenti; la filigrana è su carta vergata fina ed è riscontrabile in *Venezia XIII 1757* sul foglio bianco che fa da penultima guardia e sul foglio bianco incollato all'ultima guardia:

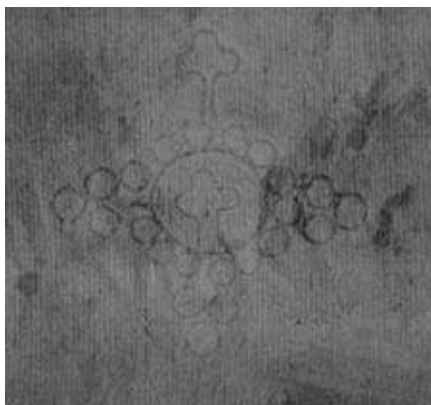


Foto Dettaglio con contrasto di tono della filigrana **XII** del foglio bianco incollato all'ultima guardia sciolta del codice It. IV,213(=9784) /CIL.4. [*Venezia XIII 1757*] della BNMV; rispetto alla posizione originale l'immagine è stata girata a 90° a sinistra.

La carta con la filigrana **XII** potrebbe essere di produzione spagnola. Una filigrana non identica, ma con simili motivi di “grappoli” di piccoli cerchi che nel complesso formano una croce - la differenza rispetto alla filigrana **XII** consiste nella presenza di due cerchi, contenenti quello superiore la lettera “A” e quello inferiore la lettera “F”, e di una sola piccola croce a contorni arrotondati con punti “a trifogli” che sormonta l’intera composizione, - è riscontrabile nel foglio del disegno “Jesús crucificado con los cuatro evangelistas y Jerusalén al fondo” di autore anonimo spagnolo del secolo XVIII conservato presso il Museo Cerralbo a Madrid; nel catalogo del fondo grafico del Museo quest’ultima filigrana è indicata come marchio dei mulini di “Antón Ferrer Capellanes” [sic, per “activo en Capellades”?], databile attorno a 1760.<sup>37</sup>

*Aggiornamento del Catalogo: novembre 2017 / gennaio 2019 / luglio- agosto 2021.*  
Serguei N. Prozhoguin

*(Il presente articolo e il mio articolo “Osservazioni sui 15 volumi di Sonate di Domenico Scarlatti del Fondo Ψ della Sezione Musicale della Biblioteca Palatina di Parma”, sono degli studi preparatori nell’ambito di una ricerca dedicata alla localizzazione e all’esame dei contenuti dei volumi con composizioni di Domenico Scarlatti provenienti dalla biblioteca musicale di Maria Barbara di Braganza.)*

---

<sup>37</sup> Cfr. Consuelo SANZ PASTORY FERNÁNDEZ DE PIEROLA, *op. cit.*, [v. nota<sup>29</sup> al presente Allegato] - per l’identificazione del fabbricante v. annotazione del disegno 193 a p. 210; per la riproduzione del disegno della filigrana v. sezione “Tablas de filigranas”, p. 316.