

STORIA ECONOMICA

A N N O II - F A S C I C O L O III



Edizioni Scientifiche Italiane

SOMMARIO

ANNO II (1999) - N. 3

Articoli

- R. DEL PRETE, *Un'azienda musicale a Napoli tra Cinque e Settecento: il Conservatorio della Pietà dei Turchini* pag. 413
- L. DE MATTEO, *Un banco pubblico nello Stato pontificio. Il Banco di Santo Spirito dalle origini al 1814* » 465
- L. DE ROSA, *Le origini del sistema delle Casse di risparmio ordinario in Italia* » 517

Ricerche

- I. FUSCO, *Epidemie e Amministrazioni feudali. Il patrimonio del Duca di Sessa e la peste del 1656* » 573

Gli Storici

- P. PECORARI, *Gino Barbieri, storico della dottrina sociale della Chiesa* » 611

Recensioni

- A. CAFARELLI, *La terra avara. Assetti fondiari e forme di conduzione agraria nella bassa friulana (1866-1914)* (F.C. Dandolo) » 627
- G. GALLETTI, *Bocche e biade. Popolazione e famiglie nelle campagne trevigiane dei secoli XV e XVI* (I. Fusco) » 631
- G. NICOLETTI, *Le campagne. Un'area rurale tra Sile e Montello nei secoli XV e XVI* (I. Fusco) » 631
- P. PECORARI (a cura di), *Le banche popolari nella storia d'Italia* (F. Bof) » 635

Indice generale » 647

Indice dei collaboratori » 649

UN'AZIENDA MUSICALE A NAPOLI TRA CINQUE E SETTECENTO: IL CONSERVATORIO DELLA PIETÀ DEI TURCHINI*

1. *Premessa.* – Il controllo delle masse di poveri e vagabondi ha costituito uno dei più gravi problemi comuni ai vari Stati europei in età moderna. Napoli, come molte altre città, si presentava, già nel sec. XVI, come una capitale sovraffollata in cui i miserabili aumentavano in seguito a epidemie e carestie¹. L'incremento demografico della città fu causa di gravi squilibri che ostacolarono un'accumulazione di capitali adeguata alla vivace crescita demografica². In particolare, la legislazione in materia di povertà e la politica assistenziale praticate nella capitale nel sec. XVII

* Desidero ringraziare il Direttore del Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli, il M.^o Roberto De Simone, il Bibliotecario, dott. Francesco Melisi, e tutto il personale della Biblioteca del Conservatorio. Un ringraziamento particolare va al dott. Giulio Raimondi, alla dott.ssa Fiorella Amato, alla dott.ssa M. Rosaria Strazzullo, al dott. Gianfranco Coci e alla dott.ssa Pina Raschellà, della Sovrintendenza Archivistica di Napoli, per la cordiale disponibilità con cui hanno consentito che accedessi al fondo degli antichi conservatori napoletani non ancora inventariato. Istruttivi sono stati i colloqui con la dott.ssa Amato su molte questioni relative ai quattro istituti musicali. Sono infinitamente grata al Prof. Luigi De Rosa per essersi sottoposto alla lettura del manoscritto e per avermi offerto non pochi stimolanti suggerimenti. Tuttavia, la responsabilità di quanto è ricostruito nel presente saggio è soltanto mia. Il lavoro anticipa alcune conclusioni di una ricerca da tempo intrapresa sui quattro antichi Conservatori musicali napoletani.

¹ Per una bibliografia essenziale sulle più recenti indagini relative all'assistenza, alla carità e al problema del pauperismo in Italia e nei vari paesi europei, cfr. M. ROSA, *Orientamenti bibliografici*, in J.P. GURTON, *La società e i poveri*, Milano, 1977, pp. 174-179.

² Col susseguirsi delle carestie, Napoli diventò sempre più un centro d'attrazione per l'intero Regno, soprattutto per i poveri che speravano di trovarvi condizioni di vita migliori; vi ritrovarono, invece, un Paese impotente a fronteggiare le sue possibilità di sviluppo in quanto parte di un sistema politico assai più ricco e grande qual era quello spagnolo, da cui era chiamato di continuo a difenderne l'integrità e la forza, sopportando costi crescenti e gravosi. In proposito cfr. C. PETRACCONE, *Napoli moderna e contemporanea*, Guida editori, Napoli, 1981; L. DE ROSA, *Il Mezzogiorno spagnolo tra crescita e decadenza*, Milano, Mondadori, 1987.

mostrano notevoli carenze e grandi ritardi rispetto ai contemporanei orientamenti europei³. Più che di politica assistenziale si potrebbe parlare di una politica di controllo della povertà concentrata nella capitale del Regno. La prammatica del 1586 ribadisce, infatti, il principio del lavoro stabile inteso come strumento di controllo sociale che tenda a esaltare il “povero onesto” e a emarginare il vagabondo ozioso⁴. Si accentuava così la differenza tra il povero congiunturale e il povero strutturale. Il primo, secondo una visione medievale, acquisiva una funzione sociale di rilievo perché favoriva la redenzione dei benefattori; l'altro, secondo una visione seicentesca, assumeva una posizione sociale sempre più marginale che imponeva una nuova organizzazione dell'assistenza. La forma più comune del soccorso ai poveri consisteva, pertanto, nell'elemosina dei privati o degli enti che avevano anche prerogative assistenziali⁵. Nei primi secoli dell'età moderna, la carità e l'assistenza erano affidate a confraternite e congregazioni di arti e mestieri che, in alcuni casi, limitavano la loro azione a determinati ceti sociali; in altri, agivano su base territoriale assumendo come campo della propria attività le circoscrizioni parrocchiali o civili (ottine)⁶. Si affermarono, pertanto, conventi, orfanotrofi, convitti e ospedali e con essi, a Napoli, i quattro conservatori musicali che, nati come istituti assistenziali per l'infanzia povera e abbandonata, furono caratterizzati da complesse funzioni che andavano dal controllo delle potenzialità eversive del povero, recuperato alle norme della collettività attraverso l'apprendimento di un'arte o di un mestiere, al fondamentale meccanismo di “lunga durata” della carità intesa come elemento della mentalità collettiva e vissuta come scambio simbolico tra il povero e il

³ J.P. GUTTON, *La società e i poveri*, cit., pp. 99-154.

⁴ Prammatica I, *De Vagabundis seu erronibus* del 31 maggio 1685 in L. GIUSTINIANI, *Nuova collezione delle prammatiche del Regno di Napoli*, t. XV, Napoli, 1808, p. 16.

⁵ Sulle istituzioni di beneficenza, cfr. *Le istituzioni pie di Napoli*, Napoli, 1875; E. VECCHIONE - E. GENOVESE, *Le istituzioni di beneficenza della città di Napoli*, Napoli, 1908; S. Staffa, *Degli stabilimenti di beneficenza nella città di Napoli*, 1867; T. FILANGIERI-RAVASCHIERI FIESCHI, *Storia della carità napoletana*, Napoli, 1879; C. CONTE, *Gli stabilimenti di beneficenza di Napoli*, Napoli, 1884.

⁶ Alcune di esse percepivano tasse di iscrizioni e quote mensili dai loro membri ma, in genere, la parte più cospicua del patrimonio delle istituzioni assistenziali era costituita da lasciti e legati testamentari di privati benefattori. Cfr. A. CESTARO, *Il fenomeno confraternale nel Mezzogiorno. Aspetti e problemi*, in “Ricerche di storia sociale e religiosa”, n.ri 37-38, 1990; S. MUSELLA, *Forme di previdenza e di assistenza nelle corporazioni di mestiere a Napoli nell'età moderna*, in *Stato e Chiesa di fronte al problema dell'assistenza*, Roma 1982; G. GALASSO - C. RUSSO, *Professioni, arti e mestieri della popolazione di Napoli dall'Unità al Risanamento*, in “Annuario dell'Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea”, Napoli 1961.

suo benefattore⁷. L'organizzazione delle istituzioni musicali napoletane ricalcava, sia pur non strettamente, quella delle istituzioni monastiche; ma la gestione, affidata a congregazioni laiche e sorretta dal massiccio sostegno dei benefattori, mantenne larga autonomia, sia dalla chiesa romana che dall'autorità statale.

L'attività musicale nei conservatori venne svolta sin dal '500 a supporto di pratiche devozionali e di pompose manifestazioni liturgiche; ma è dal secolo successivo che, con maestri esterni, con la selezione degli allievi e con un repertorio scelto, s'impose la scuola musicale nel suo duplice ruolo di agenzia educativa e di industria musicale. Due fattori concorsero alla trasformazione dei quattro brefotrofi in Scuole di Musica: 1) la necessità degli istituti di trovare fonti alternative di entrate per coprire le spese di gestione e di assistenza; 2) la necessità di far fronte alla domanda, sempre crescente, di "servizi musicali" di tipo religioso e più ancora di tipo laico: cambiavano i gusti, la musica si evolveva nelle sue varie forme strumentali ed operistiche, i teatri attiravano pubblico sempre più esigente.

Nell'arco di mezzo secolo sorsero i quattro istituti napoletani: il *S. Maria di Loreto*, fondato nel 1537 nel Borgo di Loreto, nello stesso punto in cui oggi è l'ospedale Loreto Mare; il *Sant'Onofrio a Capuana*, sorto nel 1578 a Porta Capuana; la *Pietà dei Turchini*, aperto nel 1583 nell'attuale Via Medina; i *Poveri di Gesù Cristo*, istituito nel 1589 a Piazzetta Girolamini, nei pressi dell'attuale Via Duomo⁸; confluirono poi, nella seconda metà del '700, attraverso varie vicende, in uno solo, quello di *S. Maria della Pietà dei Turchini*. Di nessuno di essi si ha una storia compiuta, se si escludono gli studi di Salvatore Di Giacomo, che per primo effettuò lo spoglio di incunaboli e libri mastri, nei quali è racchiusa la vita quotidiana dei conservatori musicali napoletani⁹.

⁷ Per un'interpretazione antropologica della carità, cfr. il fondamentale studio di M. MAUSS, *Saggio sul dono. Forme e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, in *Teoria generale della magia*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 55-292 e le acute considerazioni contenute in J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi, 1982, p. 16; IDEM, *La borsa e la vita. Dall'usuraio al banchiere*, Bari, Laterza, 1987, pp. 73-87.

⁸ Per le date di fondazione si veda la ricostruzione di S. DI GIACOMO, *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini*, Palermo, Remo Sandron editore, 1924; IDEM, *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. Maria di Loreto*, Remo Sandron editore, 1928.

⁹ La bibliografia relativa all'argomento, pur se non esaustiva, è tuttavia, alquanto consistente: oltre al già citato lavoro di Di Giacomo, cfr. F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Napoli, Morano 1881-83, 4 voll. (rist. anastatica Bologna, Forni 1969); H. HUCKE, *Verfassung und Entwicklung der alten neapolitanischen Konservatorien*, in *Festschrift Helmuth Osthoff zum 65 Geburtstag*, Tutzing, H.

Partendo dalla ricostruzione dell'assetto istituzionale di uno di essi, il *S. Maria della Pietà dei Turchini*, si analizzeranno le articolazioni di questo particolare settore della beneficenza e dei suoi mutamenti nel passaggio da brefotrofia a Collegio musicale¹⁰. La vita dei quattro istituti merita di essere inserita in un contesto socio-economico più ampio. Nonostante lo stato d'indigenza dovuto al sovraffollamento, alle malattie, alle carestie e alla disoccupazione, nella vita metropolitana di Napoli non mancava la domanda di rappresentazioni sceniche e musicali. La capitale, sebbene visse un momento di crisi economica e sociale di notevoli dimensioni, era animata dai dibattiti che si svolgevano in accademie, circoli e salotti; numerose erano, inoltre, le manifestazioni teatrali e una forte committenza civile e religiosa vi manteneva e vi attraeva artisti di grido. I quattro conservatori si trovarono così completamente immersi nel contesto circostante e costituirono uno degli scenari delle dinamiche sociali più diffuse, dando vita a nuovi settori produttivi e a nuovi sbocchi professionali in un più ampio sistema musicale e teatrale che, prima a livello urbano, poi nazionale, allargherà il suo raggio d'azione ai Paesi stranieri, stimolando, nel circuito europeo, la domanda dei servizi della Scuola Musicale Napoletana¹¹.

Schneider 1961, pp. 139-154; D. ARNOLD, *Instruments and instrumental Teaching in the Early Italian Conservatories*, "Galpin Society Journal", XVIII (1965), pp. 72-81; M. F. ROBINSON, *The Governors Minutes of the Conservatory S. Maria di Loreto, Naples*, "Royal Musical Association Research Chronicle", X, 1972, pp. 1-97; H. B. DIETZ, *Zur Frage der musikalischen Leitung des Conservatorio di Santa Maria di Loreto in Neapel im 18. Jahrhundert*, "Die Musikforschung", XXV (1972), pp. 419-429; R. POZZI, *Osservazioni su un libro contabile del conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo in Napoli (1673-1678)*, in *La musica a Napoli durante il '600*, a cura di D. A. D'Alessandro e A. Ziino, Roma, Torre d'Orfeo 1987, pp. 625-641; R. DEL PRETE, *La trasformazione di un istituto benefico-assistenziale in scuola di musica: una lettura dei libri contabili del Conservatorio di S. Maria di Loreto in Napoli (1506-1703)*, in "Francesco Florimo e l'ottocento musicale", a cura di R. Cafiero e M. Marino, (Atti del Convegno, Morcone 19-21 aprile 1990), Reggio Calabria, Jason Editrice, in corso di stampa.

¹⁰ Va ricordato che il caso dell'associazione assistenzialità-istruzione musicale non è stato soltanto napoletano: contemporanei ai quattro conservatori partenopei furono i quattro conservatori veneziani. In proposito si vedano D. ARNOLD, *Orphans and Ladies: the Venetian Conservatories (1680-1790)*, in "Proceedings of the Royal Musical Association", LXXXIX, 1962-63, pp. 31 e segg. e l'opera più recente e completa di Jane L. BALDAUF-BERDES, *Women Musicians of Venice Musical Foundations, 1525-1855*, Oxford Press 1993 ("Oxford Monographs on Music").

¹¹ Sulla Scuola Musicale Napoletana cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secoli XV-XVIII*, Napoli, Pirotta, 1891 (rist. Berisio, 1968); U. PROTA GIURLEO, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in *Il teatro di corte nel Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952; N. D'ARIENZO, *Le origini dell'opera comica*, "Rivista Musicale Italiana", 1895, 1897, 1899, 1900; M. SCHERILLO, *L'opera buffa na-*

I conservatori napoletani fornirono, infatti, via via, manovalanza musicale di prim'ordine a un fabbisogno musicale pubblico sempre più consistente e, specializzandosi, non formarono più soltanto manodopera, bensì veri professionisti della musica. Con il loro affermarsi, spuntarono figure professionali nuove (esattori, appaltatori, ricevitori, bancari, fornitori, impiegati, maestri di musica, di lettere, di scienze o di nautica, copisti, cantanti e strumentisti), le quali, nel rapporto con le istituzioni, espressero gli stessi interessi e le stesse tensioni emergenti nella società e nell'economia napoletana.

2. *La nascita del Conservatorio della Pietà dei Turchini.* – La ricostruzione dei meccanismi di funzionamento del Conservatorio della Pietà dei Turchini, assunto a modello degli istituti napoletani di istruzione musicale¹², consente, mediante l'esame dei suoi flussi di finanziamento e di spesa, di analizzare diversi problemi. Tra questi vi è l'interrogativo se vi sia continuità o rottura con il più tradizionale assetto assistenziale. In realtà il conservatorio musicale vi si inserisce a pieno titolo, tanto nella sua configurazione patrimoniale quanto nella sua politica d'intervento. Esso nasce come brefotrofo fondato su un programma educativo volto all'istruzione e all'apprendimento di un mestiere¹³, gestisce il "patrimonio del povero"¹⁴ alla stregua di tanti altri istituti di beneficenza coevi, ma ciò che più sorprende nel suo funzionamento è l'impostazione di una singolare agenzia educativa, la quale, pur rifacendosi a modelli assistenziali comuni alla prassi del *renfermement*, punta al mante-

poletana durante il Settecento, Milano 1917; C. SARTORI, *Gli Scarlatti a Napoli. Nuovi contributi*, "Rivista Musicale Italiana", 1942; M. F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford 1972; S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Bologna 1983; AA.VV., *Storia della Musica*, Torino, EdT, 1982, voll. 10; G. PANNAIN, *Le origini della scuola musicale di Napoli*, Napoli 1914; F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, cit.

¹² Tutto il patrimonio archivistico relativo agli antichi conservatori napoletani è custodito nell'Archivio del Conservatorio di S. Pietro a Majella di Napoli ed è tuttora in fase di riordino. L'unico Conservatorio ad aver ricevuto schedatura e catalogazione completa fino a questo momento è quello dei Turchini.

¹³ Il Conservatorio della Pietà non accolse i fanciulli orfani (a quelli pensava già, dal 1537, il Conservatorio di Loreto), ma tutti quei bambini, dai 7 ai 15 anni, che, pur avendo il padre, vivevano abbandonati per le strade della città, mal guidati e in estrema povertà. Sul tema dell'infanzia abbandonata si veda G. DA MOLIN, *Nati e abbandonati. Aspetti demografici e sociali dell'infanzia abbandonata in Italia nell'età moderna*, Bari, Cacucci Editore, 1993.

¹⁴ Presso il Conservatorio della Pietà dei Turchini furono istituiti anche Monti di Maritaggi e i governatori ebbero il compito di dispensare doti per "maritaggi" a fanciulle povere ma rispettabili.

nimento dell'infanzia povera e abbandonata attraverso una scuola di musica con un continuo scambio di compiti e funzioni. La musica, in realtà, non rispondeva a una semplice esigenza d'immagine ma, oltre ad essere mezzo d'esaltazione della fede, dell'ente e della città, incrementava il concorso alle funzioni religiose, procurando un maggior numero di sostenitori e immettendo, sul mercato, musicisti e produzioni musicali di vario genere, tanto sacre quanto profane.

La politica del *renfermement*, nel corso dei secoli XVII e XVIII, suggerì vaghi propositi di rieducazione dei giovanetti, recuperati attraverso la pratica del lavoro. I binomi lavoro-preghiera e assistenza-produzione assecondavano infatti i principi mercantilistici allora in voga – fuga dall'ozio, creazione di nuove fabbriche, formazione di nuova forza-lavoro – e, più spesso, motivazioni di carattere etico-religioso¹⁵. Il lavoro, inteso in senso mistico, assurse così a discriminante delle nuove istituzioni di beneficenza e diventò elemento di consapevole distacco dai vecchi modelli della carità privata. La situazione finanziaria dei quattro istituti si rivela talvolta fortemente differenziata in ragione della consistenza della popolazione ospite: i proventi derivavano in parte dal lavoro dei “figlioli”¹⁶, impegnati in attività manifatturiere prima e in “servizi musicali” successivamente e, in modo più consistente, da congrui lasciti di benefattori.

Il primo statuto del nostro Conservatorio risale al 1583 e fu approvato da Filippo II nel 1584¹⁷. La richiesta del beneplacito dell'Arcivescovo di Napoli e soprattutto della protezione di Filippo II e del Viceré era, probabilmente, finalizzata a ottenere favori, privilegi fiscali e possibili contributi finanziari. Il governo dell'istituzione era affidato a sei governatori nominati ogni anno, il 15 agosto. I sei (tre nobili, due avvocati e un mercante) dovevano essere nominati due dall'ottina¹⁸, o

¹⁵ J.P. GUTTON, *La société et les pauvres. L'exemple de la généralité de Lion, Paris*, 1970, p. 324.; B. GEREMEK, *Il pauperismo nell'età preindustriale (sec. XIV-XVIII)*, in *Storia d'Italia*, Torino, 1973, vol. V, pp. 669-698; IDEM, *Renfermement des pauvres en Italie (XIV-XVII siècle). Remarques préliminaires*, in *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel*, Toulouse, 1973, vol I, pp. 205-217.

¹⁶ Così venivano chiamati i giovanetti ospitati nell'istituto.

¹⁷ Nel 1573 la Confraternita dei Bianchi sotto il titolo di S. Maria dell'Incoronata fondò un oratorio. Dieci anni dopo la stessa Confraternita redasse lo statuto del conservatorio e si trasferì dall'Incoronata alla Pietà dei Turchini. Un riferimento alla Compagnia dei Bianchi è in E. PONTIERI, *Sulle origini della Compagnia dei Bianchi della Giustizia in Napoli e sui suoi statuti nel 1525*, in “Campania sacra”, n. 3, 1972.

¹⁸ Sul finire del '500, ed ancora più fin verso la metà del '700, Napoli era divisa in cinque piazze o sedili: Capuana, Nido, Montagna, Porto e Portanova, a ciascuna delle quali apparteneva un gruppo di nobili che ne prendeva la rispettiva denominazione. I rappresentanti di ciascun gruppo si riunivano nel rispettivo sedile o seggio, per discu-

quartiere, della Rua Catalana, due dai confratelli dell'Oratorio della SS.ma Pietà e due da qualunque altra strada della città. Il loro compito era di amministrare per 13 mesi e, a turno, svolgere il ruolo di Mensario, che aveva il compito di supervisionare la contabilità generale dell'ente tenuta da un "Segretario-Razionale". Godevano di larga autonomia nella direzione dell'istituto, decidevano gli investimenti, assumevano il personale, autorizzavano le spese e prendevano qualunque altra decisione riguardante la vita del Conservatorio, senza il concorso del Delegato regio, che aveva soltanto funzioni giurisdizionali. Non era previsto alcun compenso per lo svolgimento di tali mansioni, talvolta molto impegnative, dal momento che l'amministrazione di un luogo pio era considerata un'opera di carità, alla quale non ci si poteva sottrarre. Il governo si riuniva due volte la settimana, la domenica e il giovedì.

Per analizzare il ruolo del Conservatorio nella società del tempo, si considererà il momento della formazione dei "capitali" dell'ente e quello della loro successiva distribuzione, cercando di individuare le motivazioni economiche e sociali che guidarono l'operato degli amministratori e di ricostruire il difficile equilibrio fra interessi individuali e collettivi nell'esercizio della beneficenza. La "produttività" musicale gioca un ruolo di grande importanza, soprattutto a partire dalla metà del '600, quando il Conservatorio si trasformò – gradualmente e senza precise indicazioni statutarie – da semplice orfanotrofio in scuola di musica, inserendosi, così, in un circuito economico in cui le professioni si intrecciavano con i mestieri, l'arte si mercificava e la produzione si faceva sempre più specifica e ricercata.

3. *Le rendite dei beni stabili e degli arrendamenti.* – Il capitale iniziale del Conservatorio fu costituito essenzialmente dall'autotassazione dei confratelli dell'Oratorio dei Bianchi, da elemosine versate da cittadini facoltosi alla ricerca di facili indulgenze, dal ricavato delle cassette delle elemosine situate nelle chiese, dalle donazioni o eredità.

Dalle scritture patrimoniali¹⁹ pervenuteci dal 1594 fino ai primi anni

tere, deliberare e formare le varie deputazioni che avrebbero presieduto ai rami dell'amministrazione cittadina e per scegliere gli eletti (uno per piazza, eccetto quella di Nido che ne aveva due, ma con un solo diritto di voto). Accanto alle cinque piazze nobili, vi era il seggio del popolo, distribuito in 29 ottine, distretti amministrativi che si estendevano anche ad alcuni borghi e villaggi fuori della cinta cittadina.

¹⁹ Le fonti su cui ci si è basati per tentare una ricostruzione della gestione del Conservatorio della Pietà dei Turchini sono essenzialmente i giornali di introito ed esito tenuti dal Tesoriere, dal Rettore e dal Mensario. A differenza dei Libri Maggiori patrimoniali, anch'essi presi in esame, ma soltanto per qualche riferimento, i giornali di introito ed esito esaminati offrono una visione, per certi versi, meno ampia della gestione

del 1700, sia pure in maniera discontinua, si rileva un discreto incremento del patrimonio del Conservatorio, dovuto a lasciti e donazioni e, forse, al maggior gettito delle questue e alla fama che il Conservatorio andava acquistando dal punto di vista di produttore di attività musicali.

L'ente si serviva, per i suoi pagamenti e le sue riscossioni, dell'opera dei banchi pubblici²⁰. Gli investimenti in immobili erano per lo più dettati dall'esigenza di ampliare la sede del Conservatorio ma, molto spesso, gli immobili provenivano da legati e donazioni sui quali gravava l'obbligo di destinare parte delle rendite alla celebrazione di messe in suffragio dei donatori (nobili e borghesi arricchiti). In effetti, i primi quattro stabili annessi al Conservatorio furono acquistati dai governatori tra il 1595 ed il 1634 con una spesa complessiva di 10.000 ducati²¹, mentre le altre case di proprietà dell'ente furono il frutto di eredità o beneficenza.

Negli anni 1627-1631 il Conservatorio riscuoteva interessi annuali per

dell'ente, ma per altri decisamente più ricca di dettagli utili alla ricostruzione della sua vita interna. I giornali dei Rettori coprono un arco di tempo limitato e offrono una visione parziale delle entrate e delle uscite, già sintetizzate nei Libri del Mensario. Tuttavia, dalle voci di pagamento effettuate dal Rettore emergono informazioni relative alla tipologia delle entrate e delle uscite musicali, degli alimenti consumati, del personale di fatica impiegato. I giornali tenuti dal Mensario, invece, sono indispensabili per l'individuazione della linea di condotta seguita dai Governatori dell'istituto nel corso del tempo. I giornali d'introito ed esito del Tesoriere si presentano meno chiari, ma fondamentali per la ricostruzione della vita di alcuni anni del '600.

²⁰ Gli otto banchi pubblici napoletani (Banco della Pietà, B. dei Poveri, B. della SS. Annunziata, B. di S. Maria del Popolo, B. dello Spirito Santo, B. di S. Eligio, B. di S. Giacomo e Vittoria, B. del SS. Salvatore), progenitori del Banco di Napoli, vennero fondati (tranne uno) nella II metà del '500 per iniziativa di enti morali (ospedali, orfanotrofi, confraternite, monti di pietà, ecc.) e soppiantarono ben presto gli screditati banchi dei mercanti. Essi privilegiarono l'accettazione dei depositi e le loro funzioni furono: accettazione di depositi di somme che si impegnavano a custodire e a restituire a domanda del cliente, senza corrispondere alcun interesse; rilascio di ricevute ai depositanti, che potevano girarle ad altri, trasferendo il loro credito verso il banco; pagamento di somme a terzi su ordine scritto del cliente; pagamento a terzi mediante giroconti. (E. DE SIMONE, *Storia della Banca. Dalle origini ai nostri giorni*, Arte Tipografica, Napoli 1985, pp. 106-113); E. TORTORA, *Raccolta di documenti storici e delle leggi e regole concernenti il Banco di Napoli*, Napoli, Giannini, 1882; R. FILANGIERI, *I banchi di Napoli dalle origini alla costituzione del Banco delle Due Sicilie, 1539-1808*, Napoli 1940; L. DE ROSA, *Il Mezzogiorno spagnolo tra crescita e decadenza*, cit. Per ulteriori indicazioni bibliografiche si rinvia all'appendice bibliografica in P. AVALLONE, *Stato e banchi pubblici a Napoli a metà del '700. Il Banco dei Poveri: una svolta*, Napoli 1995.

²¹ Le cifre sono espresse in ducati e grana.

ducati 1.524,98 su un capitale di duc. 14.382,94 e corrispondeva interessi per 552,75 ducati annui su ipoteche di 9.050,50 ducati²². Le altre rendite provenivano, in genere, da capitali investiti nell'acquisto di quote di arrendamenti²³. È grazie ai lasciti di personalità come il Principe di Cellamare, il Marchese di Crispano, il Consigliere F. Rocco, il Notaio Agostino Fenitia, il Marchese d'Arena o il Marchese di Collevise (solo per citare alcuni nomi) che il Conservatorio poté vantare delle entrate di natura mobiliare, provenienti da titoli del debito pubblico. Nel solo 1656, l'anno della peste, pervennero al Conservatorio ben sette legati per un capitale complessivo di duc. 12.920,70. Tra i donatori compaiono i nomi dell'antica aristocrazia napoletana, accanto a congregazioni e benefattori appartenenti al ceto medio²⁴.

Le entrate variavano sensibilmente anche a distanza di pochi anni e le oscillazioni erano dovute a un triplice ordine di fattori. Dipendevano dalle rendite provenienti dagli arrendamenti che non erano, come è noto, costanti, a causa del variare del gettito dei tributi²⁵; dal fatto che negli anni immediatamente seguenti la peste vi fu, dal punto di vista economico, un generale sconvolgimento²⁶; e, infine, dall'ammontare delle tasse di "entratura", cioè le somme che dovevano corrispondere i giovani non

²² Archivio Storico del Banco di Napoli, (da ora ASBN) *Banco dello Spirito Santo*, g. matr. 19 – partita di 40 duc., 24 maggio 1599; ibidem, g. matr. 88 – partita di 64 duc. E 84 grana, 2 giugno 1614. Archivio del Conservatorio della Pietà dei Turchini (da ora A.P.T.), Libro Maggiore, matr. 2 (1627-1631), ff. 1-2.

²³ Gli arrendamenti erano le imposizioni sui consumi. Essi ebbero origine dai dazi istituiti nel Regno di Napoli sia sull'importazione ed esportazione delle merci, sia sul consumo interno. Il sistema degli arrendamenti si diffuse nel Mezzogiorno durante la dominazione spagnola e consisteva nella concessione in appalto (in spagnolo *arrendar* = appaltare), da parte del governo o di singole città del Regno, dell'esazione dei dazi di loro pertinenza a privati arrendatori che, in cambio di un fitto annuo s'incaricavano di riscuoterli per proprio conto, traendone un ulteriore margine di guadagno. Intorno agli arrendamenti fu imperniata, per almeno cinque secoli, la vita finanziaria del Paese e la loro esistenza, la loro organizzazione, il loro funzionamento, coinvolsero ogni altro aspetto della vita sociale, influenzandone il commercio, l'industria, l'agricoltura e penetrando direttamente anche nella vita dei singoli con il condizionarne gli investimenti e l'operosità. Sull'argomento si veda L. DE ROSA, *Studi sugli Arrendamenti del Regno di Napoli. Aspetti della distribuzione della ricchezza mobiliare nel Mezzogiorno continentale (1649-1806)*, L'Arte tipografica, Napoli 1958.

²⁴ A. P. T., Libro Magg. del Patrimonio, II, 2. 27 (Platea 1751), *passim*.

²⁵ L. DE ROSA, *Studi sugli arrendamenti del Regno di Napoli*, cit., *passim*.

²⁶ Per la crisi economico-finanziaria che colpì gli enti ecclesiastici napoletani negli anni '40 e '50 del XVII secolo cfr. C. RUSSO, *I monasteri femminili di clausura a Napoli nel secolo XVII*, Napoli, 1970; A. LEPRE, *Rendite di monasteri nel Napoletano e crisi economica del '600*, in "Quaderni storici" n. 15, pp. 844-865; E. De Renzi, *Sull'alimentazione del popolo minuto di Napoli*, Napoli, 1863.

poveri, che intendevano frequentare il conservatorio per apprendere la musica. Esse erano suscettibili di variazioni a seconda del numero e delle possibilità di pagamento dei “figlioli educandi”²⁷. Lo Statuto fissava a cento il numero di giovanetti da ospitare in istituto e a 12 ducati la quota di iscrizione. I “figlioli” ammessi in Conservatorio negli anni 1652 – 1676 furono complessivamente 322, in media, cioè, poco più di 14 all’anno²⁸. Affatto trascurabile, dunque, l’incidenza economica delle “entrate” dei “figlioli” ed ancora meno quella del compenso percepito per rappresentazioni e servizi di assistenza musicale cui presero parte, nel ventennio seguito alla peste, gli allievi del Conservatorio. La città, che fu decimata dalla peste, solo lentamente andò reintegrando le perdite subite. I movimenti di cassa registrati dal Tesoriere nel trentennio 1660-1691 rivelano le difficoltà di quegli anni, confermate dal prevalere delle uscite sulle entrate, in particolare fra il 1685 e il 1691. Il disavanzo più significativo in quel periodo è registrato nel 1686, quando le uscite superano le entrate di ben 2.593,19 ducati. Esso viene conteggiato, nel quinquennio seguente, intorno ad alcune centinaia di ducati.

Tabella 1 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Entrate e uscite negli anni 1660-1664 e 1683-1691*

Periodo		Entrate	Uscite
sett. 1660-ago.	1661	6889,69	6736,44
sett. 1661-ago.	1662	7594,74	7166,27
sett. 1662-ago.	1663	5557,12	6428,50
sett. 1663-ago.	1664	6347,33	5939,81
sett. 1683-ago.	1684	5427,06	4066,76
sett. 1684-ago.	1685	4621,71	1754,82
sett. 1685-ago.	1686	4635,04	7228,23
sett. 1686-ago.	1687	4430,39	4894,70
sett. 1687-dic.	1687	1276,38	1651,91
sett. 1689-dic.	1689	1535,05	1672,39
genn. 1690-dic.	1690	4117,03	4616,36
genn. 1691-ago.	1691	3491,16	3547,34

Fonti: A.P.T., Giornali d’introito ed Esito del Tesoriere, anni 1661-1691.

Note: fra le entrate e le uscite vi sono i fondi cassa del bilancio dell’anno precedente.

²⁷ Le rette e le tasse d’iscrizione dei figlioli venivano registrate in modo piuttosto confuso. Le voci relative, registrate nei bilanci, non sempre rendono il numero complessivo dei figlioli accolti. Per alcuni anni le tasse di “entrata” si trovano nei *Rolli di Alunni e Convittori*.

²⁸ A.P.T., Contabilità III, 1, 2.

Il trentennio successivo alla peste del 1656 fu particolarmente difficile. Nel 1676 il Conservatorio fu costretto a vendere una delle case ereditate dal Notaio A. Fenitia per ricavarne 337 ducati, trattenendo un censo annuo di 2 ducati. Mancando i registri dal 1665 al 1682, non si conosce l'entità delle entrate e delle uscite di quell'anno, ma l'ente fu costretto probabilmente alla vendita dell'immobile incalzato dalle necessità della gestione. Nella contabilità patrimoniale sono registrati soltanto due casi di alienazione di beni immobili. I registri contabili si interrompono di nuovo dal dicembre 1687 fino al settembre 1689, ossia prima e dopo il terremoto del 1688, che costrinse il Conservatorio, negli anni successivi, ad affrontare ingenti spese di ristrutturazione dell'edificio e degli immobili di sua proprietà²⁹. La seconda vendita immobiliare dell'ente risale al 1690: i Governatori alienarono a Gennaro Paduano una "casetta di più locali" situata nei quartieri di S. Giacomo al prezzo di ducati 195. Di questi soltanto 35 furono pagati alla stipula del contratto, impegnandosi l'acquirente, che non aveva altro denaro "pronto", a corrispondere i restanti duc. 160 dopo un anno, con l'interesse del 6 per cento³⁰.

Il patrimonio del Conservatorio comprendeva, però, oltre che un discreto numero di beni immobili³¹, numerose "partite" di arrendamenti e gabelle o fiscali, annue entrate, qualche franchigia e diversi legati.

Ben diversa è la consistenza patrimoniale e reddituale del Conservatorio un secolo dopo. Rendite e spese risultano raddoppiate e, in alcuni casi, anche triplicate, segno che l'ente è cresciuto e si è affermato. L'eccedenza delle rendite sulle spese è costante, anche se varia da un anno all'altro, come può rilevarsi dalla tabella 2.

L'incremento delle entrate è cospicuo soprattutto a partire dal 1774. Si vedranno tra breve le ragioni di questa consistente crescita. Ciò che è da rilevare è che, con l'aumento delle rendite, aumentò anche il patrimonio del Conservatorio.

Primo indicatore di tale crescita fu l'aumento dei beni immobili, che si desume da un documento firmato, nel 1751, dall'ingegnere Pascale De Simone che elenca e descrive "tutte le case". In realtà riporta soltanto 15 stabili contro i 35 individuati dalla nostra indagine. Difficile comprendere questa diversa descrizione dell'ingegnere, forse riferita soltanto a un certo tipo di immobili, tra quelli che il Conservatorio aveva

²⁹ Per la verifica delle spese per fabbrica cfr. A.P.T., *Giornale del Tesoriere* del 1690.

³⁰ A.P.T., *Platea*, II,2,27, ff. 252v-253r.

³¹ Una parte dei beni immobili assicurava al Conservatorio entrate annue per censi, pari, nel 1751, a duc. 843,55 ducati (A.P.T., *Platea*, II,2,27, ff. 56v-69v).

Tabella 2 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Spese e Rendite negli anni 1761-1779, in ducati*

<i>Anno</i>	<i>Spese</i>	<i>Rendite</i>
1761	9.159,16	11.306,87
1762	8.076,30	9.130,32
1763	6.744,31	7.832,74
1764	7.358,72	8.792,50
1765	7.420,29	9.066,89
1766	7.566,76	9.237,89
1767	6.986,60	7.385,88
1768	6.432,57	7.165,86
1769	6.503,26	8.436,76
1771	7.761,24	9.065,88
1772	7.585,91	8.677,70
1774	8.175,10	15.781,33
1775	7.657,70	10.165,16
1776	8.445,11	11.982,29
1777	7.747,16	11.251,17
1778	8.216,11	10.226,91
1779	8.412,37	10.723,53

Fonte: A.P.T. Giornali di Introito ed Esito del Mensario (*Bilanci Mensuali*) 1761-1779; *Bilanci Annuali* 1761-1779.

acquisito nel tempo mediante lasciti e donazioni. Il patrimonio si era così arricchito di un cospicuo gruppo di abitazioni e botteghe date via via in fitto, e le sole due alienazioni di case registrate furono quelle del 1676 e del 1690³². Tra il 1771 e il 1775, dall'alienazione di altri beni, il Conservatorio introitò, circa 10.000 ducati, parte dei quali fu spesa, nel 1771 (duc. 707,83) per la "rifazione" della Casa al Baglivo e parte impiegata, due anni più tardi, in compre di annue entrate (duc. 4.340)³³. I documenti contabili relativi a pigioni e fitti riportano le rendite annuali incassate dal Conservatorio per l'affitto di alcune case. In particolare si dispone degli affitti per l'edificio a S. Tommaso d'Aquino dal 4 maggio 1719 al 4 Maggio 1755³⁴, edificio descritto come consistente in una

³² A.P.T., *Platea* II, 2,27, ff. 252v-253r.

³³ A.P.T., *Sezione Contabilità*, pigioni, fitti e censi, 26 bis.

³⁴ Il 4 maggio era la data di scadenza degli affitti, mentre la riscossione delle pigioni avveniva in tre rate annue. Cfr. E. DE SIMONE, *Case e botteghe a Napoli nei secoli XVII e XVIII*, in "Revue internationale d'histoire del la Banque", 12, 1976.

bottega «mezzanata con comodità e cantina sotto, e dentro la quale vi è una piccola portella da cui si accede in tre stanze una sopra l'altra, ed ha acqua di formale»³⁵. Dal 1719 al 1721 fu affittato per duc. 50 all'anno, restò sfritto per tre anni e nel 1723 fu riaffittato per duc. 45 annui fino al 1747. Dal '47 al '49 non fu affittato a "causa della fabbrica", cioè dei lavori che si stavano eseguendo³⁶; dal 1749 al '50 il primo e il secondo appartamento della suddetta casa "rifatta" furono affittati a D. Nicola Ingenito per 58 ducati. Dal 1750 al '51 l'ammontare dell'affitto salì a duc. 100 e l'anno successivo scese a duc. 98, ma risalì a duc. 125 soltanto un anno dopo e continuò a crescere negli anni successivi (duc. 134 nel 1755 e duc. 136 nel 1756). Vi furono, dunque, tre anni, dal 1747 al 1749, durante i quali le case situate a S. Tommaso d'Aquino non fornirono alcun reddito a causa dei lavori che vi furono eseguiti. Ma, a non dare reddito dovettero essere anche altre case, se il complesso delle pigioni segnò un'involuzione proprio in quegli anni. Dai dati raccolti non sembra, comunque, che vi fosse stabilità nel reddito degli immobili, in quanto troviamo altra involuzione nel 1757, ed ancora nel 1759³⁷.

E tuttavia è evidente che l'insieme delle rendite ricavate dagli affitti non fosse privo di consistenza, come emerge dalla tab. 3.

Tabella 3 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Rendite immobiliari negli anni 1746-1750 e 1755-1780, in ducati*

<i>Anni</i>	<i>Pigioni</i>	<i>Anni</i>	<i>Pigioni</i>
1746	1.396,98	1755	1.990
1747	1.386,66	1757	1.331
1748	1.115,30	1758	1.694
1749	1.138,60	1759	1.348
1750	1.481,10	1762	1.412
		1780	1.644

Fonte: A.P.T. *Contabilità, Pigioni, fitti e censi*, 26-29.

³⁵ A.P.T., *Descrizione degli stabili 1751*, f. 20.

³⁶ Altrove forse troveremo la nota delle spese corrispondenti ai lavori di manutenzione e ristrutturazione delle case; A.P.T., *Contabilità 31 "Note dei lavori eseguiti per il Conservatorio e relative spese"*, 1748.

³⁷ Qualche anno dopo alcune di queste case garantirono al Conservatorio le seguenti rendite: tra il 4 maggio 1779 ed il 4 maggio 1780 la *Casa accosto il Real Conservatorio* fruttò duc. 151, quella alla Porta di S. Bartolomeo duc. 322, quella al Baglivo duc. 144 e così via, per un totale di 1644 ducati. Le stesse proprietà, una ventina di anni prima, nel 1761-62, avevano reso 1.412 ducati. Cfr. A. P. T., *Sezione Contabilità, pigioni, fitti e censi*, 26 bis.

Non è superfluo precisare che i beni stabili del Conservatorio risultavano situati in genere nello spazio urbano della città di Napoli e in particolare nei pressi dello stesso Conservatorio, a conferma del fatto che molti dei donatori vivevano nella stessa parte “settentrionale” della città in cui sorse la Casa dei “figlioli” turchini.

Ancor più degli immobili a dilatare il patrimonio del Conservatorio contribuirono le rendite degli Arrendamenti, cioè le quote di debito pubblico di cui esso si trovò via via in possesso. La crescita di queste quote andò assumendo una notevole dimensione già nella prima metà del Settecento; ma raggiunse un apprezzabile livello nella seconda metà del secolo. Se ne ha conferma dalla serie abbastanza continua che si rileva, a partire dal 1751, dai conti del Conservatorio³⁸.

Molte di queste quote gli pervennero da lasciti e legati, ma altre furono sicuramente da esso acquistate, considerata la sicurezza dell'investimento e, soprattutto, almeno per una parte di essi, la conveniente remunerazione che, in genere, garantivano³⁹. Le quote possedute gravita-

³⁸ A.P.T., Bilanci, anni 1751-1795.

³⁹ Queste le rendite annuali delle partite di arrendamenti riscosse dal Conservatorio negli anni 1753-1755.

<i>Arrendamenti</i>	<i>1753</i>	<i>1754</i>	<i>1755</i>
Tabacco	215,18	184,44	184,44
Regi Censali	21,60	40,41	12,48
Regia Dogana di Puglia	526,60	555,20	458,30
Sale de' quattro fondaci	30,42	30,42	28,08
Precipui del Sale de' 4 fondaci	29,17	15,66	88,34
Franchigia del Sale de' 4 fondaci	54,57	64,00	0,00
Precipui del grano a rotolo del Pesce	10,00	14,50	10,00
Gabella della farina	26,25	0,00	60,19
Gabella delle I grana 5 a tomolo di farina	29,45	41,39	65,08
Gabella delle II grana 5 a tomolo di farina	35,35	11,46	4,78
Gabella delle II grana 3 a tomolo di farina	60,26	79,55	48,00
Sale di Puglia	31,18	21,16	11,16
Docato a Botte	48,64	41,61	39,83
Farina Vecchia	82,80	68,80	86,40
Seconde grana 3 a tomolo di farina	10,84	0,00	5,42
Regia Dogana di Napoli	58,63	58,63	58,59
Franchigia della Regia Dogana	50,49	50,59	50,59
Sete e Zafferano	1,40	2,10	1,68
Ferro	59,23	47,81	49,22
Oglio	11,72	8,80	3,04
Sale d'Apruzzo	0,08	0,08	2,09
Prime grana 5 a tomolo di farina	14,91	12,39	8,18
Seconde grana 5 a tomolo di farina	0,84	0,42	0,89

vano su parecchi arrendamenti che, per il fatto di riferirsi a imposte che colpivano derrate alimentari di uso generale, finivano con l'essere assai apprezzate e richieste sul mercato dei capitali. E, in effetti, non sembra che esse, salvo alcune, subiscano particolari danneggiamenti dopo la prima conversione della rendita prodotta dalla Giunta di ricompra nel 1751. Risulta anzi che non poche di esse migliorarono ulteriormente il gettito. Fu il caso dei Precipui del Sale dei 4 fondaci⁴⁰, della gabella sulla farina, delle sete di Bisignano, della Dogana di Puglia, ecc. L'estendersi della riduzione del tasso di capitalizzazione dal 7 al 5 e al 4 per cento⁴¹, finì, però, con l'incidere sul loro valore capitale, tanto che, nel triennio 1758-60, gli Arrendamenti fruttarono appena 2.155,13 ducati contro i 5767,34 ducati del triennio 1753-55⁴². Fino al 1769 gli impieghi negli arrendamenti furono prevalenti; in seguito, specialmente dopo la seconda conversione della rendita pubblica, con la riduzione del tasso di interesse di capitalizzazione dal 4 al 3,50 per cento, aumentarono gli investimenti in case, bassi e botteghe situate in territorio urbano.

4. *Un'amministrazione complessa.* – Prima di intrattenersi su un'al-

Prime grana 5 a Libbra di Seta	13,09	15,47	15,47
Sale d'Otranto	5,09	4,40	7,69
Peso del Regno	8,00	71,32	12,00
Regia Zecca	8,50	8,50	12,85
Fiscali di S. Severino	24,00	48,00	0,00
Carte da Gioco	22,92	15,28	19,11
Sete di Calabria	73,65	73,65	73,69
Sete di Bisignano	179,21	200,82	243,52
Mezzo grano a rotolo	24,75	13,50	27,00
Vino a minuto	41,34	41,34	42,93
Tratte	32,09	32,09	32,08
Oglio e Sapone	13,77	13,67	15,20
Carlini 5 a botte di vino	0,32	0,00	0,00
Oro ed Argento	0,23	3,58	11,08
Conto di Tufo	56,78	34,00	0,00
Regia Dogana di Puglia e Tufo	15,58	8,37	40,00
Gab. Farina sotto ripart.to dei Banchi	18,00	18,00	0,00
Totale	1946,93	1951,41	1869

Fonte: A.P.T. Giornali di Introito ed Esito del Mensario (Bilanci Mensuali) 1753-1755.

⁴⁰ L. DE ROSA, *Studi sugli arrendamenti*, cit., pp. 27-28.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 42 e segg.

⁴² Nel 1760, infatti, il Conservatorio fa il punto degli introiti fruttati sulle annue entrate di arrendamenti. Una "*Nota dell'Arr. che possiede il Cons. ed il loro fruttato a tenore della coacervazione di un triennio*", registra le annualità lorde relative alle singole partite ed i rispettivi "fruttati".

tra voce delle entrate sembra opportuno cercare di chiarire il tipo di amministrazione che presiedeva alla gestione del Conservatorio. Fin dalla sua fondazione, il Conservatorio della Pietà dei Turchini si configura come un'«azienda» dalla gestione complessa, in cui ad un'organizzazione amministrativa, di per sé essenziale, si contrappone una varietà di compiti assistenziali e formativi. L'esame del suo funzionamento mostra un generalizzato "buon governo" dei suoi amministratori. Anche la divisione delle competenze tra i sei governatori è coerente e rispetta, nel tempo, le norme statutarie. Restano fisse le figure del Mensario, del Razionale-Segretario, del Padre Rettore, del Vicerettore e del Sacrestano, a ciascuno dei quali era affidata la contabilità di un preciso settore.

La divisione delle competenze tra i vari amministratori era piuttosto semplice. La figura del Mensario garantiva una certa unitarietà di direzione sul piano amministrativo, ma non sempre risolveva la frammentazione della gestione contabile. Il principio della divisione delle competenze aveva dato vita, infatti, nel Conservatorio, a una moltiplicazione di contabilità separate⁴³, provocando confusione nelle numerosissime pratiche di pagamento⁴⁴ che si traduceva in una serie di ritardi nella liquidazione dei mandati.

Se per tutto il '600 la contabilità era stata tenuta dal Tesoriere, che era uno dei governatori⁴⁵ e ratificava i rendiconti mensili del Mensario, nel '700 questi sembra essere stato sostituito dal Razionale-Segretario, uno stipendiato che pare appartenesse all'Ordine religioso presente nell'Istituto. La figura del Razionale assunse maggior importanza nel corso del secolo XVIII⁴⁶ e il fatto che la gestione "diretta"⁴⁷ dell'istituto fosse

⁴³ Si è già detto dei tre giornali di introito ed esito, ai quali si aggiungevano i resoconti di affitti di "case e poteché" tenuti dagli esattori e la contabilità del *formaro*, quella del vitto e tutta la contabilità separata della Cappella di S. Anna e dell'eredità Rocco, Melina ed Alianelli legata alla dispensa dei maritaggi.

⁴⁴ Si ha ragione di credere che i mandati di pagamento venissero liquidati nella stragrande maggioranza in polizze bancarie ma, talvolta, anche in denaro contante, creando, così, agli amministratori, il problema di reperire moneta metallica non sempre offerta dalla piazza a un aggio conveniente.

⁴⁵ Così, infatti, lo troviamo indicato nei frontespizi dei *Libri del Tesoriere*.

⁴⁶ Completa ed estremamente precisa, ad esempio, è la contabilità tenuta dal Razionale e Segretario Don Andrea Mammana che, nel 1751, si fece redattore di una nuova *Platea*. Non è escluso che il 1751 possa essere assunto come l'anno in cui il servizio di Razionalità venne conquistato dai Padri religiosi presenti in Conservatorio, ragione per cui il Razionale Mammana, come si legge in apertura della *Platea*, ritenne opportuno fare il punto della situazione lamentando irregolarità compiute dai suoi predecessori (A.P.T., *Platea*, II,2.27).

⁴⁷ Non che la gestione dei Governatori fosse indiretta, ma rispetto alle loro fun-

affidata a lui, al Rettore, al Vicerettore e al Sacrestano, anch'essi stipendiati, lascia ipotizzare una presenza "religiosa" più forte e una partecipazione più attiva dei religiosi presenti nel Conservatorio alla gestione finanziaria dell'ente e non soltanto a quella educativa.

Non si può affermare con certezza a quale ordine appartenessero i religiosi del Conservatorio dal momento che la documentazione consultata fa riferimento soltanto alla Congregazione dei Bianchi, mentre le informazioni attinte dalla letteratura storica riportano la presenza di Somaschi e Gesuiti⁴⁸. Unica presenza certa è quella dei Confratelli dell'Oratorio dei Bianchi⁴⁹, ma ancor più chiara appare la rivalità nella gestione dell'ente tra il governo laico legato al Sacro Regio Consiglio⁵⁰, attraverso il delegato regio⁵¹, e il "patronato" esercitato dalla Compagnia dell'Oratorio⁵². Gran parte dei ruoli "interni" all'ente erano rico-

zioni amministrative, più legate alle operazioni ed agli investimenti economici, quella dei Padri Religiosi era più esecutiva e soprattutto in stretto contatto con la "famiglia" del Conservatorio.

⁴⁸ C. D'ENGENIO, *Napoli Sacra*, I ed. di Ottavio Beltrano, Napoli 1624, p. 487 e C. DE LELLIS, *I sunti di Carlo d'Angiò*, Caserta, 1893 in S. DI GIACOMO, *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini*, cit., p. 180. Tanto i Somaschi quanto i Gesuiti appartengono all'ordine dei Chierici Regolari, congregazioni sorte dopo il Concilio di Trento, dunque dal sec. XVI in poi, per educare la gioventù. Sull'argomento si veda G. B. DEL TUFO, *Historia della religione de' Padri Clerici Regolari*, Roma 1609 e R. DE MAIO, *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna, 1656-1799*, Napoli 1971.

⁴⁹ A.P.T., *Platea* II, 2. 27.

⁵⁰ Il Sacro Regio Consiglio era uno dei tre organi direttivi dello Stato che Napoli ospitava, oltre ad essere la sede del Viceré e della sua corte. Gli altri due erano il Consiglio Collaterale e la Camera della Sommaria, due delle più alte magistrature del regno. Alla funzione amministrativa si affiancava quella giudiziaria, detenuta dall'imponente tribunale della Vicaria. Cfr. M. SCHIPA, *Il regno di Napoli al tempo di Carlo Borbone*, Milano-Roma-Napoli, 1923, I, pp. 26-27, 29, 36-40.

⁵¹ Il delegato regio era nominato dal viceré e veniva scelto fra i magistrati dei principali tribunali.

⁵² Infatti, nel 1720 i Confratelli Bianchi chiesero e ottennero dall'imperatore Carlo VI un ulteriore regio assenso alle nuove regole statutarie che ne confermasse la validità e, in particolare, ribadisse che l'elezione dei governatori del Conservatorio dovesse avvenire mediante i confratelli. Nel 1751 il razionale don Andrea Mammana, redasse, in apertura della nuova Platea, una memoria del Conservatorio e le sue parole risentono dell'amarezza di chi è costretto a constatare condizioni di esistenza non troppo floride a causa del "malgoverno laico". Nel 1756 il principio elettivo ricevette un ennesimo assenso regio ma, sei anni dopo, il Consigliere Borgia, allora Delegato del Conservatorio provò ad introdurre un nuovo sistema di elezione dei governatori che escludeva i Confratelli Bianchi. La riforma, in un primo momento approvata dal re, fu contestata dai Bianchi perché "lesiva dei propri diritti". Fu così che essi ottennero, il 31 Maggio 1768, la conferma del re alle nuove regole, in base alle quali i governatori potevano essere

perti, infatti, dai Confratelli, mentre il servizio di riscossione delle rendite, non direttamente provenienti dall'erario pubblico – tra cui i cespiti immobiliari e le rendite mobiliari più antiche (censi, capitali, legati) –, era affidato a ricevitori o esattori esterni al Conservatorio, sulle cui manovre speculative non è facile esprimere considerazioni.

La concessione in appalto del servizio di riscossione lascia intravedere la preoccupazione di gestire un patrimonio difficile da mantenere, come i beni immobili, per i quali, però, il governo del Conservatorio conservava la prerogativa di procedere agli affitti. L'affidamento a terzi del servizio di riscossione di censi e affitti scaturiva dal fatto che né i governatori né i religiosi del Conservatorio erano in condizione di potersene occupare direttamente. I primi perché tutti esterni al Conservatorio e spesso, soprattutto se molto anziani, lo gestivano direttamente dalle proprie abitazioni⁵³; i secondi, perché tutti “interni” e probabilmente troppo presi dalla gestione della Casa e poco esperti di questioni finanziarie per occuparsi anche di cespiti immobiliari e rendite mobiliari. Ma, più spesso, la concessione dei servizi di esazione era legata alla necessità di denaro contante del Conservatorio, alle difficoltà di riscossione delle rendite o a particolari periodi di crisi. Gli esattori contribuivano, così, al recupero delle “piggioni”⁵⁴. Nell'assumere l'appalto del servizio di riscossione, erano tenuti a sottoscrivere, alla presenza del notaio del Conservatorio, un “*istromento*” di procura che spesso riportava lo “Stato delle pigioni delle Case del Real Conservatorio”, dal quale risultava anche la dislocazione dei singoli immobili, la quota d'affitto e i nomi degli affittuari, molti dei quali appartenenti agli stessi musicisti che gravitavano intorno alle scuole o alle cappelle musicali della città⁵⁵.

Questo per quanto concerne talune entrate. Ma il Conservatorio provvedeva anche a distribuire risorse. L'ente si presentava, anzi, come una sorta di società a domanda multipla rivolta ai vari settori dello ste-

eletti tra gli stessi confratelli e senza l'approvazione regia (A.P.T., *Platea* II, 2. 27, Memoria del Conservatorio).

⁵³ Questo potrebbe essere uno dei motivi per cui la documentazione del Conservatorio, pur nella sua abbondanza si presenta lacunosa. Probabilmente i Governatori portavano con sé, fuori dal Conservatorio, dei documenti che poi smarrivano o semplicemente restavano presso le loro dimore o i loro uffici.

⁵⁴ Per esempio, il quinquennio 1745-1750 vide come esattori Francesco e Biase Criscuolo che, su un totale di 6.518,64 ducati pari alle entrate per pigioni, riscossero come diritti di esazione 265,51 ducati. (A.P.T., Contabilità, Pigioni, fitti e censi, 26 bis, *Nota dell'esazione delle pigioni del Conservatorio, 1745-50*).

⁵⁵ Tra i musicisti individuati ricordiamo Tommaso Persico, Gaetano Veneziano, Nicola Serino ed altri.

rile mercato urbano, e può considerarsi un importante centro erogatore di risorse della capitale⁵⁶.

I costi di funzionamento dell'azienda, ovviamente, si dilatarono in relazione al numero dei "figlioli", soprattutto nel corso del '700, quando la dinamica della spesa alimentò un processo di burocratizzazione, comune, d'altronde, a tutti gli altri enti assistenziali dell'epoca, a giudicare dall'impiego della metà delle loro rendite in stipendi, onorari, salari, messe, Chiesa e Sacrestia, liti e spese di ogni genere. In particolare, i costi dell'attività assistenziale vera e propria (vitto, infermeria, abbigliamento) e quelli della gestione (interessi su capitali passivi, spese per il culto, salari, manutenzione del patrimonio immobiliare, degli arredi e degli strumenti musicali, costi di esazione e tutte le varie ed eventuali altre spese) furono, per esempio, nel nostro Conservatorio, nel triennio 1753-1755, sostanzialmente equivalenti, tranne che per l'anno 1754 in cui le spese di gestione superarono quelle per assistenza di ben 1.252,53 ducati⁵⁷; fenomeno che si intensificò negli anni 1761 e 1762, quando si registrò una significativa lievitazione delle spese di amministrazione e di manutenzione del patrimonio. Tuttavia, dal 1763, allorché cominciarono a manifestarsi i prodromi della crisi di sussistenza del 1764, queste spese diminuirono, mentre aumentarono quelle per l'acquisto di provviste e per il vitto, anche in rapporto all'aumento che il livello dei prezzi alimentari segnò ovunque in Europa nell'ultimo quarantennio del secolo, in conseguenza della crescita della domanda, causata dal notevole incremento demografico. In particolare, dal 1762 al 1767 il Conservatorio spese, in media ogni anno, per l'approvvigionamento di beni alimentari, 1.300 ducati, contro circa 800 ducati annui spesi tra il 1753 ed

⁵⁶ Nel 1660 le retribuzioni del personale al servizio del Conservatorio ammontarono complessivamente a duc. 353,45 (A.P.T., Libro Maggiore II,2,20), le spese per vitto, infermeria e altre spese straordinarie ammontarono a duc. 1.220,10, quelle per Chiesa e Sagrestia a duc. 133,88, mentre le spese per le scarpe e le calze dei figlioli furono pari a duc. 148,8. Queste ultime salirono a duc. 282 nel 1661; scesero l'anno successivo a duc. 194,75 e ammontarono nel 1663 a. 243,05 ducati (A.P.T., Libro Magg. II,2,20, *Spese di Scarpe e Calzette per li figlioli* negli anni 1660-1663).

⁵⁷ Conservatorio della Pietà dei Turchini. Spese assistenziali e di gestione negli anni 1753-1755, in ducati.

<i>Anni</i>	<i>Spese di assistenza</i>	<i>Spese di gestione</i>
1753	3.316,45	3.133,07
1754	3.947,86	5.200,39
1755	3.747,18	3.209,58

Fonte: Giornali d'introito ed esito del Mensario (Bilanci Mensuali) 1753-1755.

il 1761. Nell'anno della carestia, il divario tra le spese per l'assistenza e quelle di gestione della casa, ammontò a circa 2000 ducati, mantenendo questa differenza fino al 1766. Da quel momento le spese di gestione risultarono ancora più basse rispetto ai costi dell'assistenza vera e propria, la qual cosa sorprende molto, se si considera che in quegli anni il numero dei "figlioli" presenti in Conservatorio oscillava, costantemente, intorno alle 80-100 unità, come si desume dalle "calzate" periodiche in cui si commissionavano le stesse quantità di scarpe, mentre le attività musicali dell'Istituto si moltiplicavano, e con loro, il personale che le esercitava. In quegli stessi anni, l'insieme degli ufficiali al servizio dell'ente si presentava, infatti, piuttosto numeroso, come risulta dai pagamenti ai maestri e agli altri "provisionati" della Casa, tra cui gli esattori e gli appaltatori con i quali, in quello stesso periodo, il Conservatorio stipulava i contratti di concessione dei relativi servizi.

Tabella 4 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Spese assistenziali e di gestione negli anni 1761-1769, in ducati*

Anno	Spese di assistenza	Spese di gestione
1761	3.578,65	5.521,28
1762	3.745,32	4.346,79
1763	3.399,08	3.332,39
1764	4.558,13	2.714,03
1765	4.697,42	2.779,17
1766	4.527,27	2.904,83
1767	3.833,21	3.300,85
1768	3.671,75	2.648,65
1769	3.394,30	2.969,26

Fonti: Giornali di introito ed esito del Mensario (*Bilanci Mensuali*) 1761-1769 e Giornali di introito ed esito del Rettore (*Libri del Rettore*), 1761-1769.

Note: Nelle *Spese di assistenza* sono comprese quelle per vitto, infermeria, abbigliamento; in quelle *di gestione*, sono compresi i capitali passivi, le spese per il culto, i salari, le spese per la manutenzione degli immobili, degli arredi e degli strumenti musicali, i costi di esazione e tutte le varie ed eventuali altre spese.

L'andamento delle spese di gestione e di quelle per assistenza nel periodo in esame evidenzia, tuttavia, una sorta di stabilità nelle cifre (tab. 4). Il fatto che le spese di gestione diminuirono in alcuni anni potrebbe essere indicatore di un'amministrazione meglio guidata, ma riteniamo che le variazioni di quelle cifre siano legate anche e soprattutto ai ritardi con cui si effettuavano i pagamenti per tutte quelle attività – che con un termine anacronistico potremmo definire "terziarie" – quali l'in-

segnamento o le prestazioni occasionali di servizi di vario genere. Un mercante fornitore di beni alimentari o di stoffe e altri materiali, difficilmente avrebbe anticipato la sua merce senza un pagamento a breve scadenza. I maestri e tutto il personale amministrativo, invece, essendo per larga parte “interni” al Conservatorio (almeno per quanto riguarda i religiosi) o – come nel caso di alcuni maestri di musica – prestando il proprio servizio in più luoghi, erano maggiormente disposti all’attesa dei pagamenti. D’altra parte nella seconda metà del Settecento il costo della vita era aumentato, ma il Conservatorio non modificò i livelli retributivi dei suoi salariati, tranne casi sporadici.

5. *Le entrate dall’attività formativa e da quella musicale.* – La connessione tra l’attività del Conservatorio dei Turchini e la congiuntura economica sembra emergere anche dal numero dei ragazzi poveri e abbandonati ospitati nell’istituto. Purtroppo, le notizie di natura demografica, relative ai componenti la famiglia dell’Istituto, sono piuttosto frammentarie e si riferiscono soltanto ad alcuni anni. Qualche elemento per ricostruire la caratterizzazione sociale, professionale, geografica dei primi “figlioli” e per individuare i percorsi attraverso i quali essi entravano in contatto con la nuova realtà assistenziale viene fornito dai *Rolli* dei “figlioli”, degli Alunni e dei Convittori che, pur coprendo un arco di tempo abbastanza ampio, dal 1652 fino al 1809, presentano due grandi vuoti: il primo, relativo ai primi settant’anni di vita dell’Istituto, e il secondo, che va dal 1676 al 1745. Questi registri, insieme ad altri elenchi rinvenuti in pratiche sciolte e non sempre datate, costituiscono i pochi reperti ancora conservati che si riferiscono al movimento di una parte degli occupati del Conservatorio nel corso della seconda metà del ’600 e di tutto il ’700. Le notizie rinvenute nei *Rolli*, non sempre in forma completa (nome, provenienza geografica, età, periodo di permanenza, “plegio” o raccomandatorio, modalità di entrata e uscita e, talvolta, anche il tipo di studi musicali)⁵⁸ aprono spiragli sulle dinamiche della povertà napoletana, suggeriscono la tipologia degli artigiani del tempo e definiscono i protagonisti di quel particolare e florido sistema della domanda e dell’offerta musicale in atto a Napoli nel secolo XVIII.

Il movimento complessivo dei maschi⁵⁹ entrati nel Conservatorio tra

⁵⁸ La documentazione catalogata nella Sezione “Alunni e Convittori” è stata consultata integralmente.

⁵⁹ Non compaiono mai alunne tra i figlioli del Conservatorio. Le uniche presenze femminili nei *Rolli* sono quelle di 20 convittrici a piazza franca, *una tantum*, ma solo agli inizi dell’800 e nella documentazione relativa alla dispensa di maritaggi.

il 1652 ed il 1676, si è detto, fu di 322 unità, ma il numero per anno fu sempre molto irregolare, variando tra le 12 ammissioni del 1657 (anno in cui molte località subivano ancora il flagello della peste), le 42 del 1664 e le 19 del 1674. Più tardi si avranno ancora 7 ammissioni nel 1795 e 14 nel 1808. Nel 1687⁶⁰ la “*Nota del Pane*” ci informa sulla presenza di almeno 91 “figlioli”⁶¹. Il numero dei giovanetti ospitati nel Conservatorio, tra il 1765 ed il 1794, oscillò, in media, intorno alle 130 unità (tra figlioli, alunni e convittori)⁶². Negli stessi anni il numero complessivo degli alunni ammessi fu di 32 ragazzi per i quali i “plegi”⁶³ versavano la cauzione di 50 ducati per un totale di 1.600 ducati, cui si aggiungevano 384 ducati complessivi di tasse d’iscrizione per un totale di 1.984 ducati d’entrata. Dal 1791 al 1801 si registra la presenza complessiva di 133 convittori. Nel solo 1793 le annualità corrisposte da 36 convittori costituirono un’entrata annua pari a circa 1.300 ducati. La cifra è approssimativa perché in qualche caso risulta essere stata ridotta per ordine dei governatori. Quando manchino liste di “figlioli”, i documenti contabili permettono, da alcuni “introiti” amministrativi, riguardanti il vestiario e le attività musicali, di ipotizzare stime verosimili, ma non precise, dato che tali rette, pagate *tertiatim* o *semestratim*, non erano mai scisse dagli altri conti. Le cifre a cui siamo giunti sono quelle indicate negli “*Istromenti di ammissione*”⁶⁴ e che rendevano, pertanto, l’idea più o meno attendibile degli introiti per le annualità dei “figlioli” così come stabilite all’atto dell’iscrizione. La procedura burocratica per

⁶⁰ Va ricordato che dal 1673 al 1701 insegnò al Conservatorio della Pietà dei Turchini Francesco Provenzale, uno dei più grandi compositori del ‘600.

⁶¹ A.P.T., Contabilità, III, 1,2.

⁶² La distinzione tra le tre categorie, figlioli-alunni-convittori, è in questo caso legata all’intestazione degli elenchi ritrovati. Il termine figliolo è comunque quello che identifica il ragazzo ospitato nel Conservatorio, alunno o convittore che sia. La differenza tra gli ultimi due è invece più netta e sarà spiegata più avanti.

⁶³ Plegio era colui che garantiva per la buona condotta e la buona volontà del ragazzo sottoscrivendo una polizza di 50 ducati a scopo cautelativo e rispondeva in prima persona nel caso in cui l’alunno fuggisse dal conservatorio o arrecasse danni all’ente o alle persone.

⁶⁴ L’*Istromento di Ammissione* era una sorta di contratto che veniva stipulato alla presenza del Notaio del Conservatorio, di uno o due dei Governatori, del “figliolo” da ricevere, del suo tutore o più spesso del suo “Plegio”. Esso stabiliva la durata della permanenza in Conservatorio, la retta e le modalità di pagamento, la quota d’iscrizione (la cosiddetta *entratura* pari a 12 ducati), il tipo di studi che il figliolo si accingeva a compiere. Quelli che ci sono pervenuti si riferiscono all’iscrizione di figlioli Alunni, dunque d’età superiore e spesso già in possesso di conoscenze e competenze musicali, ma si redigeva l’*istromento* di ammissione in ogni caso, anche quando il figliolo veniva ricevuto per essere avviato ad un mestiere.

l'ammissione in conservatorio era piuttosto rigorosa e richiedeva una precisa documentazione: all'*istrumento*, redatto tra le parti dal notaio del Conservatorio, si allegavano la fede di battesimo, la dichiarazione del "plegio", la fede di buona condotta, lo stato di famiglia e la fede di deposito dell'*entratura*, cioè della quota d'iscrizione.

Se ci si limita a considerare le date finali di entrata e uscita, osserviamo una grande variabilità nel periodo di permanenza. Difficilmente il soggiorno nel Conservatorio aveva una durata ininterrotta e non sempre si rispettava l'obbligo di permanenza stabilito nell'*istrumento* di ammissione. Tanto l'alunno quanto il convittore si impegnavano infatti a "servire" la Casa per un arco di tempo che oscillava tra i 5 e i 12 anni. La durata dipendeva molto dall'età del figliolo al momento dell'ammissione, dal tipo di studi musicali che avrebbe intrapreso (violino, canto, direzione corale, o altro), dalle sue possibilità economiche e dalle modalità di pagamento.

Finora si è parlato indifferentemente di alunni o convittori, ma in realtà tra le due categorie vi era una differenza notevole. Il Convittore entrava all'età di sette od otto anni e pagava una retta annuale che per tutto il '700 ammontò a 60 ducati per i "forestieri", a 40 ducati per i "regnicoli" e a 30 ducati per i napoletani, oltre all'«entratura» di 12 ducati. Di fatto, queste cifre erano suscettibili di variazioni in ribasso a seconda delle possibilità economiche, del "talento" del "figliolo" e delle presentazioni o "raccomandazioni" che lo accompagnavano. L'Alunno, invece, aveva quasi sempre un'età più avanzata, intorno ai 18-20 anni; era già in grado di suonare o di cantare e pagava soltanto la sua "entratura", anch'essa pari a 12 ducati, oltre a essere sempre accompagnato da un "plegio". Coloro che garantivano per l'alunno, e talvolta per il convittore, erano per lo più artigiani o negozianti, non sempre di Napoli e non sempre della stessa zona del Conservatorio. L'alunno si impegnavo a servire la Santa Casa in tutte le musiche, assistenze ed esequie per il numero di anni concordato con i Governatori, anche in questo caso tra i 5 e i 12 anni di permanenza. Inoltre, nell'*istrumento* di ammissione si ribadiva l'impegno del giovane musicista a "corrispondere e pagare" tutto ciò che avesse guadagnato fuori del Conservatorio per il restante tempo del suo *istrumento* nel caso in cui fosse uscito prima della scadenza stabilita. L'impegno a servire il Conservatorio per un certo numero di anni obbligava, dunque, l'alunno a "produrre" per l'ente per l'intero arco di tempo stabilito, anche se questi decideva di non far più parte della comunità del Conservatorio. L'istituto non prevedeva alunnato esterno: tanto gli alunni quanto i convittori erano ospiti del Collegio musicale. Il conservatorio della Pietà dei Turchini, come

del resto gli altri tre conservatori napoletani, dava ospitalità a “figlioli” poveri e nel contempo a “figlioli” paganti, questi ultimi, in netta maggioranza.

A differenza del conservatorio di S. Maria di Loreto, quello dei Turchini si è rivelato meno orientato a una formazione manifatturiera dei suoi assistiti⁶⁵. Nel Conservatorio di Loreto, come in quello di S. Onofrio a Capuana, un gran numero di “figlioli” era dedito all’arte della seta e imparava quella di *trenettaro*, di *filatoraro*, di *berrettaio*. Nel primo periodo di vita del Conservatorio i “figlioli” vennero, infatti, quasi esclusivamente preparati ai mestieri. I governatori dell’istituto stipulavano veri e propri contratti con i maestri artigiani presso i quali venivano sistemati gli orfanelli. L’*istromento* prevedeva, da parte del maestro artigiano, anzitutto di insegnare al “figliolo” il mestiere, poi di offrirgli “vitto, vestito e di ben trattarlo per almeno sei anni continui”, alla fine dei quali avrebbe dovuto dargli ancora un vestito nuovo di panno di Napoli e poi consegnarlo ai governatori, pagando al Conservatorio 10 ducati per il servizio che l’orfanello in tutti quegli anni gli aveva offerto. Nel caso in cui i termini della consegna e del pagamento non fossero stati rispettati, era prevista una sanzione che obbligava l’artigiano a pagare altri 6 ducati al mese per tutto il tempo del ritardo. In questo modo, il Conservatorio non soltanto si assicurava il maestro, ma anche tutte le spese relative al periodo stabilito, mentre una forza lavoro già produttiva entrava a far parte dell’Istituto, contribuendo così ad accrescerne le entrate⁶⁶. Va ricordato che il Conservatorio di S. Maria di Loreto era vicino al Porto e nel bel mezzo di uno dei più fiorenti borghi artigiani e commerciali di Napoli⁶⁷, mentre la Pietà dei Turchini, collocato nella zona settentrionale della città, era circondato dai principali teatri dell’e-

⁶⁵ Gli stessi F. Florimo e S. Di Giacomo, unici due autori di una storia “integrale” dei quattro conservatori napoletani (il secondo decisamente più fedele nella ricostruzione storica ed archivistica), sorvolano sulle attività manifatturiere dei “figlioli turchini” mentre si soffermano su quelle dei figlioli di Loreto e di S. Onofrio a Capuana. Cfr. F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, cit. e S. DI GIACOMO, *Il Conservatorio di S. Onofrio e quello di S. Maria della Pietà dei Turchini*, cit., e *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di S. Maria di Loreto*, cit.

⁶⁶ In un registro dell’Archivio del Conservatorio di S. Maria di Loreto (A.S.M.L.) che riporta il *Notamento* degli orfani fra il 1586 ed il 1594, si “notano tutti gli orfanelli che se ricevono, s’allivano quotidianamente in q.sta benedetta Casa di S. M. di Loreto” e, insieme ai nomi degli orfani, il mestiere che si accingevano ad imparare, il nome del maestro ed il luogo dell’abitazione di questi o della sua bottega.

⁶⁷ Frequenti sono infatti i contratti stipulati con i mastri artigiani del luogo per la formazione e l’impiego nel settore manifatturiero dei figlioli (filatorari, berrettai, guantai, ecc.). (cfr. A.S.M.L., *Notamento degli orfani*, fonte archivistica già citata)

poca (la “stanza” di S. Giorgio dei Genovesi distrutta nel 1620, il Teatro di S. Bartolomeo attiguo al Conservatorio e quello dei Fiorentini prima, il S. Carlo ed il Teatro Nuovo dopo)⁶⁸. Dunque gli stimoli “produttivi” cui erano sottoposti i suoi ospiti erano piuttosto artistici che artigianali. Non a caso la Pietà dei Turchini sopravvisse agli altri conservatori e costituì, sul piano nazionale, l'antico riferimento della scuola musicale napoletana prima della fondazione del Conservatorio di S. Pietro a Majella.

L'epidemia del 1764 e gli anni di crisi che seguirono posero una pesante ipoteca sulle antiche istituzioni ospedaliere cittadine e sullo sviluppo della beneficenza pubblica e privata. Questi elementi d'incertezza sembrarono non toccare il Conservatorio che intanto aveva modificato l'impianto assistenziale in quello didattico-musicale vero e proprio, introducendo nella gestione dell'istituto fattori di produttività originali e implicitamente selettivi: i governatori si videro costretti ad attuare selezioni talvolta severe nei confronti degli aspiranti “figlioli educandi”. Nel corso degli anni, la struttura organizzativa e didattica del Conservatorio si consolidò e la presenza di maestri di chiara fama fece sì che le ammissioni fossero esaminate con prove specifiche di strumento o composizione. Si aggiunsero poi le ricorrenti decisioni di vietare l'ingresso a quanti precedentemente erano fuggiti da quello o da altri conservatori⁶⁹, oppure per i ripetuti, e non osservati, richiami a coloro che avevano disobbedito alle regole della Casa.

La statistica degli ingressi e delle uscite dei “figlioli” nel Conservatorio fornisce un panorama ancora più frammentato e indica le motivazioni che spingevano a entrare nell'istituto: per un musicista che non appartenesse al cenacolo dei madrigalisti o a quello dei teatri di corte, entrare in Conservatorio voleva dire non solo formazione, ma lavoro e

⁶⁸ “All'interno del tessuto urbano i differenti luoghi dello spettacolo tendono a distinguersi topologicamente; in particolare le sale pubbliche si concentrano in alcune aree chiaramente identificabili della città. Numerose le sale teatrali a ridosso del Largo del Castello che, frequentate soprattutto dalla piccola borghesia e dal popolo, costituivano un circuito ai margini del teatro ufficiale. Nella città vicereale infatti i livelli di fruizione della teatralità si separano: in opposizione alle sale pubbliche si assiste ad un fenomeno di privatizzazione dello spettacolo che viene assorbito all'interno dei palazzi nobiliari. Tre sono gli spazi possibili per le rappresentazioni: il cortile, il giardino e la sala”. (PIER LUIGI CIAPPARELLI, *I luoghi del teatro a Napoli nel Seicento. Le Sale “private”*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, cit., pp. 379-412; B. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit.)

⁶⁹ Archivio del Conservatorio di S. Onofrio a Capuana (A.S.O.), IV.2.107. I governatori del conservatorio di S. Onofrio in una rappresentanza al re chiesero che si ordinasse agli altri conservatori di non accettare figlioli scappati da un altro istituto o che non avessero adempiuto agli obblighi previsti dal contratto.

subito. Si avverte spesso la provvisorietà con cui i “figlioli” intendevano la loro permanenza nel Conservatorio. La fuga rimaneva un’aspirazione diffusa, soprattutto fra i più giovani. Ma l’anelito alla libertà era frustrato, spesso, da condizioni fisiche precarie che imponevano di restare nell’ospizio, o di far ritorno a casa. In circa un terzo dei casi (30 per cento), l’interruzione della permanenza nel Conservatorio dipese dalla malattia del figliolo, per un’altra quota (15 per cento) dalla cattiva condotta o dal mancato rendimento e per un altro 15 per cento dalla decisione di “farsi sacerdote”; per la restante parte per aver esaurito l’*istromento*.

Com’è noto, non poche famiglie, per una migliore e più agevole sistemazione dei figli, ma anche per elevarsi socialmente attraverso di essi, indirizzavano gli stessi, se non alla carriera ecclesiastica, ad attività connesse con la vita della Chiesa. Ricorrevano, talora, persino all’evirazione in età prepuberale, nonostante i severi divieti, per favorirne l’inserimento nei cori di voci bianche delle chiese, nella speranza della futura aggregazione ai ranghi del clero⁷⁰. Si è parlato prima di un 15 per cento di “figlioli” che usciva per “farsi sacerdote”. Dal 1652 al 1662 su 85 “figlioli” del Conservatorio della Pietà, 18 uscirono per farsi “monaci”, 4 per prendere servizio come maestro di Cappella, uno a San Gennaro, un altro a Viesti, con Monsignor Mastellone⁷¹, un terzo mantenne l’impegno di servire l’istituto in occasione del *Corpus Domini*, suonando il trombone, e il quarto uscì come eunuco, dunque, come cantante. Di un allievo si sa che, licenziato il 10 maggio 1666, “andò alla pittura del Vaccaro”⁷² per apprendere tutt’altra arte, ma degli altri 53 ospiti in quei 10 anni, non si sa quale occupazione intraprendessero all’uscita dalla scuola⁷³. Certamente, alcuni decisero di rimanere nel Conservatorio come maestri di musica.

Al di là del conclamato scopo di ospitare tutti i fanciulli mal guidati della città, il Conservatorio attirò, nel Settecento, quando ormai si era affermato come eccellente Scuola di Musica, quasi esclusivamente giovani musicisti dell’*hinterland* napoletano, salvo una piccola percen-

⁷⁰ GALASSO-RUSSO, *Per la storia sociale e religiosa del Mezzogiorno d’Italia, II*, Guida editore, Napoli, 1982, pp. 258-260.

⁷¹ Le fonti non ci aiutano nell’identificazione del sacerdote, probabilmente anche lui Maestro di Cappella a Viesti.

⁷² Il pittore Nicola Vaccaro fu sepolto proprio nella Pietà dei Turchini ed era nota la sua amicizia con il musicista Alessandro Scarlatti (B. DE DOMINICI, *Vita de’ pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 tt., Napoli, Francesco e Cristoforo Ricciardi, 1742, III, p. 154).

⁷³ A.P.T., sezione Alunni e Convittori.

tuale di “regnicoli” in senso lato e gruppi di forestieri che provenivano da Roma, Pisa, Firenze, Milano, Genova, o anche dall'estero: Lione, Parigi, Malta, Mosca, Bavaria e Portogallo⁷⁴. L'esiguo numero di non campani figurante nell'elenco è formato da presenze episodiche, persone che giungevano a Napoli da altre realtà portuali (Livorno, Genova) o vi stazionavano come soldati delle truppe borboniche. Rilevante era l'immigrazione da Genova, grazie ai rapporti commerciali tra le due città⁷⁵, ma non mancavano alunni che provenivano dalle Fiandre, dalla Sicilia, dalla Calabria e dalle Puglie. In pratica, rispetto ai movimenti immigratori in direzione della capitale, la nuova istituzione di beneficenza sembrò svolgere un'azione indiretta, volta a formare fin dalla metà del '600, un'abbondante manodopera musicale: cantanti, virtuosi, maestri di musica, maestri di cappella, che nel '700 conquisteranno fama europea. L'ammissione di studenti esterni – convittori che accedono all'istituto allo scopo preciso di acquistarsi un'istruzione musicale – fu incoraggiata dal fatto che le loro tasse d'iscrizione garantivano una base alle funzioni più propriamente assistenziali dell'istituto. L'attività formativa si rivolgeva in prevalenza agli elementi già urbanizzati e, se almeno nei primi tempi fece intravedere un reclutamento abbastanza casuale, che si esprimeva in assenza di ben precise finalità “musicali” e attraverso molteplici canali, in un secondo momento, identificabile con la prima metà del '700, l'attività del Conservatorio si modificò assumendo i connotati di un regolare sistema didattico-formativo, rivolto a una precisa categoria professionale. Le procedure che formalizzavano l'entrata nel Conservatorio fecero capo, in sostanza, a tre tipi di decisioni, cui corrispondevano altrettanti riferimenti personali e amministrativi. Esisteva, innanzitutto, un sistema informale di “raccomandazione” che si diramava dalla Corte al padre rettore fino agli stessi governatori del Conservatorio. E fu attraverso questa strada che, per tutto il '700, entrò nel Conservatorio buona parte dei “figlioli educandi”. I Rolli dei “figlioli” e gli *strumenti* di ammissione indicano proprio nei governatori dell'opera pia il principale tramite con l'esterno. In questi anni vi furono “figlioli” ammessi grazie all'intervento di vari nobili, dal Principe di Caramanico al Marchese di Cariati, mentre altri furono accompagnati dalla presenta-

⁷⁴ Luigi De Rosa riporta la notizia dell'arrivo di un gruppo di giovani portoghesi a Napoli nel 1760 venuti allo scopo di studiare musica. Cfr. L. DE ROSA, *Navi, merci, nazionalità, itinerari in un porto dell'età industriale. Il porto di Napoli nel 1760, in Saggi e Ricerche sul Settecento*, Napoli, 1968.

⁷⁵ C. PETRACCONI, *Napoli dal '500 all'800*, cit., p. 114 e R. ROMANO, *Napoli dal Vicereame al Regno*, Torino, Einaudi 1976.

zione del re e altri ancora da quella del rettore o del vicerettore che "garantivano" per la buona fede del figliolo da ricevere⁷⁶.

Accettare "figlioli" già esperti in musica significava possedere subito la cosiddetta "manodopera", indispensabile per poter svolgere un lavoro remunerativo. Le prestazioni musicali di quei "figlioli" vestiti di turchino andarono via via intensificandosi, fino a creare una consuetudine di rapporti tra conservatori e teatri settecenteschi. Il Conservatorio diventò ufficialmente Scuola di Musica, e ciò probabilmente fin dai primi anni del '700, anche se, già a metà secolo XVII, produceva una copiosa manodopera musicale impegnata per lo più a scopi religiosi. La massificazione era palese nel numero degli allievi, come si è detto, e nel tipo di istruzione, efficiente ma sommaria, affidata ad appena cinque maestri in tutto (uno per il canto, un altro per il cembalo, un altro per il contrappunto, uno per gli strumenti ad arco e uno per i fiati).

I "figlioli" cominciavano ad assicurare entrate al Conservatorio già nei primi anni di convitto, quando essi venivano impiegati come questuanti per le strade della città, ma le accrebbero considerevolmente, quando cominciarono ad esercitare l'attività musicale, per l'esercizio della quale, su suggerimento dei maestri, essi venivano selezionati dai governatori tra quelli dispensati dai servizi ordinari (*dispensiere, guardarobe, sagrestanella, portinaio, infermiere e prefetto*) e quelli definiti "figlioli educandi", impiegati nei servizi di musica, assistenza ed esequie, paranze, angeli, ecc. I primi impieghi, per così dire professionali, dei "figlioli educandi" erano nei servizi esterni all'istituto, per esempio in una «paranza»⁷⁷, che prevedeva un certo numero di "figlioli", stabilito a discrezione del rettore, da inviare presso una congregazione in occasione di qualche cerimonia. Essa poteva comprendere anche 25 "figlioli" cui si aggiungevano altri 2 o 4 "angiolini"⁷⁸.

Il costo di una "paranza semplice" di "figlioli" turchini variò dai 5 agli 8 carlini nella prima metà del '700. Impegnava in media dodici "figlioli", ma il numero variava a seconda della committenza. Più articolata

⁷⁶ A.P.T., Sezione Corrispondenza.

⁷⁷ Il termine «paranza», generalmente, si riferisce a una tipica imbarcazione da pesca dotata di una sola vela triangolare detta latina. Nel Conservatorio invece esso individua un gruppo di figlioli chiamati ad accompagnare "l'uscita" della statua di questo o quel santo, della Madonna o del Corpus Domini. Il nesso con l'etimologia nautica della parola potrebbe essere il riferimento all'alberatura della barca e alla vela triangolare. Azzardando un'ipotesi più estesa, il termine paranza potrebbe però anche richiamare la tradizione di processioni in mare.

⁷⁸ Gli angiolini erano probabilmente i ruoli assunti dai figlioli più piccoli. È evidente il rispetto di una liturgia scenica dettata dall'uso del tempo.

quella per le “paranze piene”, che coinvolgevano circa venticinque “figlioli”: i dodici della paranza semplice più quattro, sei o dodici “angioli”, la Croce e altri sei “figlioli per le mazze del Pallico”. Il suo costo raggiungeva i 25 carlini circa. Un Coro era invece costituito da un organista, quattro voci, quattro violini, un violoncello, un oboe o una tromba.

I “figlioli” più meritevoli ottenevano in genere la “piazza” di primo o secondo tenore, soprano, violinista, trombettiere, oboista o maestro di Cappella, cioè passavano alla condizione di “alunni a piazza franca”, ossia senza pagamento di alcuna retta e in più assumendo il ruolo di “mastricelli”, cioè maestri assistenti. Regolarmente svolte e controllate, le loro lezioni erano considerate assai “profittevoli per l'istruzione dei figlioli”⁷⁹. Tra questi ricordiamo Don Serafino Miglietta al quale si ribassò la retta da 50 ducati annui a 18 ducati *una tantum*, coll'obbligo di far da maestro di lettere. Ancora il caso di Don Michele Riccio, nominato prefetto e violoncello a 35 ducati invece che a 50 ducati. Nel 1794 Antonio Campi stipulò il suo *istromento* per 5 anni: suonava il violino e fu maestro di carattere dei “figlioli”.

La Scuola mirò a formare soprattutto cantanti nel secolo XVII e, in quello successivo, strumentisti, in gran parte violinisti. In particolare, tra il 1745 ed il 1762, si è calcolato che, su novanta “figlioli” presenti, trenta studiarono per diventare cantanti (11 soprani, 10 contralti, 6 tenori, 3 bassi), otto per diventare Maestri di Cappella, trenta studiarono Violino, tre Violoncello, due Contrabbasso, otto Oboe, sei Tromba, uno Fagotto.

Tra i “figlioli” che studiarono da Maestro di Cappella ricordiamo nel 1752 il musicista Giacomo Tritto⁸⁰ che dal 1785 ricoprì il ruolo di secondo maestro affiancando Nicola Sala⁸¹ primo maestro. Quest'ultimo

⁷⁹ A.P.T., *Regole* a stampa del 1769, p. IX.

⁸⁰ G. Tritto (Altamura, Bari, 1733 - Napoli, 1824), fu prima allievo del Conservatorio, poi maestrino (1759), quindi II maestro straordinario (1785). Nel 1787 fu Direttore del Teatro San Carlo, poi, dal 1799 al 1807 insegnò contrappunto e composizione alla Pietà dei Turchini. Con Paisiello e Fenaroli, ne assunse la direzione dal 1806 fino al 1813. Fu Maestro della Real Cappella Palatina e della Real Camera. Fra i suoi allievi si ricordano Bellini, Spontini, Raimondi e Mercadante. Scrisse un gran numero di opere teatrali, drammi giocosi, intermezzi, commedie per musica, tra cui famose sono *Le nozze contrastate* (1754), *La scuffiara* (1784), *La donna sensibile o sia Gli Amanti riuniti* (1798). Compose anche opere serie e semiserie, cantate, musica sacra e opere didattiche. (DEUMM, Utet, Torino 1988, *Le biografie*, vol. VII, p. 97).

⁸¹ N. Sala (Tocco Caudio, Benevento, 1713 - Napoli, 1801) fu teorico, compositore e didatta. Allievo del Conservatorio dal 1732, ebbe maestri come Fago e Leo; divenne prima maestrino e poi insegnante titolare dal 1785 fino alla morte. Ebbe fra i suoi allievi Tritto, Farinelli, Fioravanti e Spontini. Scrisse opere teatrali come il *Vologeso*, oratori e opere didattiche (DEUMM, cit., vol. VI, p. 539).

fu “giubilato”, cioè esonerato dall’incarico nel 1799, e sostituito da Tritto che mantenne il posto di primo maestro fino al 1800 con lo stipendio di 5 ducati al mese (Nicola Sala ne prendeva 8 al mese).

Quando un allievo mostrava particolare talento musicale, il Conservatorio cercava di prolungare la sua permanenza in istituto. È il caso di Giovanni Calderano che entrò nel 1789 per restarvi 5 anni, ma dal momento che si rivelò “buono “e che cantava bene da “buffo”⁸², fu “mantenuto”. Il 12 gennaio 1798, fu assunto, però, nella Banda dei Cacciatori del Principe della Foresta e ottenne, così, di licenziarsi. Il caso di Domenico Lamarra conferma, invece, l’attenzione del Conservatorio a mantenere in vita un sistema musicale interno nel quale ciascun ruolo, vocale o strumentale, fosse coperto e pronto a essere impiegato. Il Lamarra era entrato in Conservatorio il 2 luglio 1793, stipulando un *istramento* di 10 anni, ma, a causa della “scarsenza” dei contralti, passò a «piazza franca». Cantava e suonava il violoncello, lo strumento scelto al momento dell’iscrizione.

Ma il Conservatorio accoglieva alunni anche da altri enti assistenziali, infatti, nel 1793 giunsero ai Turchini quattro alunni usciti dall’Albergo dei Poveri e ammessi in Conservatorio come suonatori di violino (2 di essi) e di clarinetto (gli altri 2), tutti con l’impegno di corrispondere duc. 20 all’anno ciascuno. I quattro alunni vennero a perfezionarsi dopo aver frequentato la Scuola di Musica istituita presso l’Albergo dei Poveri, anche qui probabilmente secondo i principi del *renferment*⁸³.

Lo studio della musica era diventato, in effetti, una possibilità di recupero sociale per i reclusi che potevano essere inseriti nelle bande musicali, assumendo così connotati professionali o artigianali. Il fatto che per alcuni di quei reclusi si rendesse poi necessario lo studio in Conservatorio conferma, da un lato, il loro talento artistico; dall’altro sottolinea il valore ufficiale del “titolo di studio” conseguito in quella scuola. Inoltre, l’impegno del pagamento della retta da parte dell’istituzione di provenienza lascia pensare, oltre che alla continuità dell’assistenza offerta anche fuori del reclusorio, a una sorta di guadagno che derivava dall’attività musicale dei suoi reclusi, così come avveniva per i “figlioli sistemati a bottega” dal Conservatorio di S. Maria di Loreto.

Dal 1791 al 1806, su 193 convittori, 19 intrapresero la professione musicale, chi nella Banda del reggimento di Terra di Lavoro, chi presso il Teatro Nuovo, chi in Conservatorio come maestro di Cappella o di

⁸² Era cioè adatto all’interpretazione di Opere buffe, probabilmente come Basso.

⁸³ A. MORICOLA, *L’Albergo dei Poveri*, cit., p. 122.

strumentista. Degli altri, tutti musicisti, non sappiamo con certezza quale attività svolsero uscendo dal Conservatorio. Un esiguo numero si arruolò come soldato o come marinaio, per poi trovare posto nella banda del reggimento, altri, come si è detto, intrapresero la strada del sacerdozio, ma spesso senza abbandonare la musica, altri ancora furono coinvolti nel movimento rivoluzionario del 1799 e pertanto furono arrestati come rei di Stato. Gli ultimi anni del secolo XVIII furono, del resto, piuttosto turbolenti e le rivolte giacobine coinvolsero molti giovani napoletani. Tra questi vi fu il famoso musicista Gaspare Spontini⁸⁴, anch'egli allievo del Conservatorio. In quanto "estero" avrebbe dovuto corrispondere per la sua retta 60 ducati all'anno; fu invece esonerato dal pagamento coll'obbligo di copiare carte, ma due anni dopo, nel 1795, fuggì dal Conservatorio per "alcuni delitti"⁸⁵. Non è noto se, tra gli allievi del Conservatorio, che i registri etichettano come incorreggibili o rei di Stato ed espulsi dall'istituto, vi furono altri musicisti che intrapresero la loro professione dopo i tumulti degli anni '90. Certo è che il crescere della reputazione musicale del Conservatorio apportò privilegi e remunerazioni ai "figlioli", alleggerendo il peso dei lavori fisici cui si sarebbero dovuti sottoporre e incrementando i loro guadagni. Giova sottolineare che i "figlioli", all'interno del Conservatorio, potevano svolgere anche un'altra attività, anch'essa di una certa importanza: la "copia delle carte da musica".

I Copisti erano, in genere, coloro che non potevano pagare l'intera retta e offrivano un servizio alla Casa⁸⁶. I conti economici, nei capitoli relativi alle spese di Musica, includono, accanto alla spesa di riparazioni, accordatura o acquisto di strumenti musicali, per lo più a fiato o a corde, quelle per la carta da musica e il compenso (quando non era un obbligo) per il figliolo addetto alla "copia". È possibile pensare a un'attività editoriale "manoscritta", "manifatturiera" all'interno del Conserva-

⁸⁴ G. Spontini (Maiolati, Ancona, 1774 - 1851), fu compositore e direttore d'orchestra italiano, naturalizzato francese. Entrò nel 1793 al Conservatorio e studiò con N. Sala e G. Tritto. Scappò nel 1795 e su invito dell'impresario Sisoni, a Roma, ricevette l'incarico di comporre una farsa che lo rese famoso. Nel 1803 partì per Parigi dove esordì all'*Opéra-Comique* con successo e cominciò ad adottare testi francesi. La sua irrequietezza continuò anche nella maturità: nel 1840 fu processato per lesa maestà e condannato a nove mesi di carcere. Tra le sue opere ricordiamo *La Vestale* su testo di Victor-Joseph Etienne de Jouy (DEUMM, cit., vol. VII, pp. 411-414).

⁸⁵ A.P.T., Sezione Alunni e Convittori.

⁸⁶ Il 7 giugno 1794, Donato Deonchia si iscrive per otto anni al Conservatorio ma, "per esser povero, per essere arrivato a II contrabbasso e con l'obbligo di copiare 30 fogli di carte di musica al mese", nel novembre 1797 passa a piazza franca (A.P.T., Alunni e Convittori, IV).

torio? Per quanto se ne sa, nessuno degli editori e stampatori e librai musicali documentati a Napoli dal 1575 al 1700 si dedicò esclusivamente alla musica. Per tutti, fu soltanto una branca, mai maggioritaria tra le tante loro attività, così come accadeva in tutta Italia, ad eccezione di Venezia. Nella città partenopea in questo periodo si stamparono pochissimi libri di musica, e tutti caratterizzati da qualche prerogativa di eccezionalità rispetto alla norma dell'editoria musicale propriamente detta. L'editoria napoletana era troppo sottomessa alla censura, che pesava sull'intera vita culturale della città e che di fatto veniva esercitata, tra il Sei e il Settecento, da due autorità: il governo vicereale e la curia arcivescovile. A farne le spese erano i tipografi del tempo, i vari Carlino, Vitale, Stigliola, Pace, Marescalchi⁸⁷. Ma la tradizione editoriale musicale napoletana è ancora tutta da studiare e dunque molte ipotesi sono tuttora possibili. Pensare all'attività di copisteria dei "figlioli" come a un'attività produttiva, sostitutiva di un servizio indispensabile a un sistema scolastico ormai organizzato e specializzato, è dunque lecito. Tanto più che i maestri e i *mastricelli* erano tenuti a produrre un certo tipo di opere musicali, che sicuramente richiedevano almeno una copia per l'istituzione e un'altra per l'eventuale esecuzione. In quel caso era poi necessario distribuire le singole parti ai rispettivi musicisti. Dunque l'attività dei copisti interni al Conservatorio era sicuramente rivolta, *in primis*, alla produzione di un servizio "interno" che richiedeva successivamente una destinazione "esterna". Ma che cosa rappresentava, nei termini di entrate, l'attività musicale che i "figlioli" erano incaricati di svolgere all'esterno, sia presso le Chiese che presso teatri e privati?

Una risposta viene dalla seguente tabella, dove si contrappongono, sia pure limitatamente ad alcuni anni della metà del Settecento, le entrate provenienti al Conservatorio dalle attività musicali a quelle derivanti dagli impieghi in beni immobili, oltre che in Arrendamenti.

Appare evidente che il volume delle entrate dagli arrendamenti e dagli immobili superava di alcune volte quelle di natura musicale, segno della consistenza patrimoniale raggiunta dal Conservatorio.

La prevalenza delle entrate patrimoniali si manifesta tuttavia ancora più consistente nella seconda metà del '700, come emerge dalla tabella

⁸⁷ ANGELO POMPILIO, *Editoria musicale a Napoli e in Italia nel Cinque-Seicento*, in *Musica e Cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, cit., pp. 79-139. Ancora sull'editoria napoletana si veda L. DE MATTEO, *Tra "arte" e industria. L'editoria napoletana nella seconda metà del Settecento*, in *Storia Economica*, anno I, fasc. I, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1998, pp. 7-26.

Tabella 5 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Rendite negli anni 1753-1755, in ducati*

Anno	Musica	%	Arrend.	%	Altre	%	Totale	%
1753	1.629,07	19,5	1.946,93	23,3	4.265,89	51,1	8.347,92	100
1754	1.795,83	18,7	1.951,41	20,4	5.399,20	56,3	9.587,14	100
1755	1.474,21	18,2	1.869,00	23,1	3.716,67	46,0	8.083,59	100

Fonti: A. P. T. Giornali di Introito ed Esito del Mensario (*Bilanci Mensuali*) 1753-1755; Giornali di Introito ed Esito del Rettore (*Libri del Rettore*) 1753-1755.

Note: **Musica**: Entrate per servizi di Musica e Assistenza degli Appalti; Musica e Assistenza fuori Appalti; Esequie ed Angeli *come dalla partita d'Introito del Rettore*.

Arrend.: tutte le Entrate per Arrendamenti effettivamente riscosse.

Altro: riscossione dell'Esattore di *censi, fitti, legati ed entrate di figlioli*.

Non sono state considerate le aggiunte del fondo cassa attivo dell'anno precedente. Le percentuali sono riferite al totale delle entrate.

n. 6, quando le entrate musicali oscillarono, rispetto al totale delle altre entrate, tra la decima e la quattordicesima-quindicesima parte.

Tabella 6 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Rendite negli anni 1774-1779, in ducati*

Anno	Musica	Altre
1774	967,76	14813,57
1775	999,82	9165,34
1776	1112,52	10869,77
1777	948,40	10302,77
1778	918,42	9308,49
1779	1060,45	9663,08

Fonti: Giornali di Introito ed Esito del Mensario e Giornali del Rettore (*Bilanci Mensuali, Libri del Rettore*), anni 1774-1779.

Note: **Musica**: entrate per servizi di musica, esequie ed assistenze; entrate per angeli ed esequie; entrate per appalti musicali; **Altro**: entrate per arrendamenti; entrate per pigioni fitti e censi.

Va detto, però, che nella dilatazione delle altre entrate assunsero un notevole rilievo le entrate da immobili, in conseguenza del consistente aumento della popolazione, specie di quella napoletana.⁸⁸I fitti delle abitazioni

⁸⁸ P. VILLANI, *Note sullo sviluppo economico e sociale del Regno di Napoli nel Settecento*, in "Rassegna economica", 1, 1972, p. 34; G. PARDI, *Napoli attraverso i secoli*, Napoli, 1924.

erano infatti rapidamente cresciuti, e continuavano ad aumentare. Un esempio ci è fornito da un contratto di affitto stipulato dallo stesso Conservatorio. Nel 1776 esso affittò, infatti, il forno all'interno del suo edificio, che era costituito da una "camera superiore, una cameretta laterale, l'atrio del cortiletto, il sottano e tutti gli altri commodi" a D. Francesco della Selva per annui ducati 80: l'*istrumento* prevedeva, oltre al pagamento della pigione, l'obbligo da parte del locatore di somministrare ogni mattina il pane necessario al Conservatorio⁸⁹ e, dunque, dato il numero di coloro che vi vivevano, una cifra complessivamente assai ragguardevole.

6. *Tipologia delle entrate dall'attività musicale.* – Per quanto inferiori quantitativamente al complesso degli altri tipi di entrate, quelle derivanti dall'attività musicale costituivano la risultante di un ventaglio assai ampio di servizi musicali offerti. Il tentativo di accertare l'importanza assunta da ciascuno di questi servizi, e anche l'evolversi della loro domanda può rappresentare un contributo alla ricostruzione del quadro socio-economico della Napoli sei-settecentesca, capitale di un Viceregno fino al 1734, e da quell'anno, capitale di un Regno, il più esteso dell'Italia del tempo, e dove, oltre la Corte borbonica e il governo dell'intero Paese, risiedevano ambasciate straniere e si concentrava la maggior parte del commercio nazionale e internazionale.

Si è detto che le prestazioni musicali erano costituite da "musiche, paranze, appalti, esequie ed angeli". Limitandoci al '700, e traendo profitto dal ritrovamento di un volume particolare, il cosiddetto libro "degli appalti", relativo agli anni 1752-1755, si può rilevare la natura della committenza che faceva capo al Conservatorio. Si può accertare in tal modo che i servizi musicali forniti dai "figlioli" a privati, congregazioni religiose e feste popolari, variavano a seconda delle occasioni e della tipologia dell'*ensemble* musicale. Ad esempio, per le feste popolari la domanda poteva rivolgersi a uno o a più solisti o a un gruppo di strumentisti. I privati potevano richiedere invece "cori di angeli" in varie occasioni, ma in gran parte per cerimonie funebri. Conventi, congregazioni o parrocchie si avvalevano della partecipazione dei "figlioli" a messe, processioni o solenni cerimonie liturgiche.

Nell'analisi delle attività musicali e della relativa committenza, gli appalti stipulati per «musica ed assistenza» descrivono una committenza rappresentata essenzialmente da chiese, monasteri e congregazioni della diocesi napoletana⁹⁰. Sembra, infatti, che la maggior parte delle attività

⁸⁹ APT, I.2,11, 1779.

⁹⁰ La Pietà dei Turchini serve, in quei tre anni, i seguenti luoghi, chiese, monasteri,

musicali svolte nell'arco di tempo considerato spetti alle funzioni religiose. Su un totale di 34 servizi, il 50 per cento circa era assorbito dalle chiese per lo più della città; 13 servizi si riferivano a congregazioni religiose anch'esse prevalentemente urbane; i restanti servizi riguardavano monasteri e conventi della città e del suo circondario. Episodica e trascurabile risultava l'attività musicale richiesta da fedeli laici devoti.

In ciascun contratto è sempre molto dettagliata la descrizione dei momenti dell'anno liturgico in cui era richiesto il servizio musicale⁹¹. Questo consisteva in «paranze» semplici o piene, in «cori», «assistenze al Maestro di Cappella», trattenimenti (mottetti, sinfonie ed altro). La prestazione più richiesta era la «paranza». Non sempre i contratti contenevano il compenso stabilito ma, quando è riportato il compenso an-

conventi e congregazioni: Collegio di S. Giuseppe a Chiaja, Congregazione di S. Tommaso d'Aquino, Congregazione del Rosariello di Palazzo, Congregazione di S. Spirito di Palazzo, Congregazione del SS.mo Rosario del Monte di Dio, Congregazione del Carmine eretta nel Monastero della Concordia, Congregazione del Terz'ordine di S. Francesco d'Assisi in S. Maria della Nuova, Monastero di S. Maria Apparete, Monastero di S. Antoniello fuori Porta Medina, Chiesa di S. Maria del Poliero, Chiesa di S. Maria dell'Aiuto, Chiesa di S. Brigida, Chiesa di S. Maria delle Grazie a Toledo, Chiesa di S. Maria dell'Anima, Chiesa di S. Francesco di Paola, Chiesa di S. Gio. Maggiore, Piazza o Strada delli Lancieri di S. Gio. Maggiore, Piazza o Strada di S. Pietro Martire, Piazza o Strada delli Banchi Nuovi a Mezzo Cannone, Chiesa di S. Chiara, Chiesa di S. Giacomo dell'Italiani, Chiesa di S. Giuseppe, Chiesa di S. Maria d'ogni bene, Chiesa di S. Liborio, Parrocchial Chiesa dell'Incoronatella su Pietatella, Chiesa di S. Maria degl'Angioli a Pizzo Falcone, Chiesa Parrocchiale di S. Giuseppe, Congregazione del SS. Rosario di S. Lucia a Mare, Congregazione del SS. Sacramento in S. Domenico Maggiore, Chiesa di S. Carlo delle Mortelle, Monastero di S. Maria della Consolazione, Chiesa di Santa Maria Stella Maris, Collegio di S. Aspreno de P.P. Cruciferi fuori Porta S. Gennaro, Parrocchia di Santa Maria della Rotonda.

⁹¹ Uno dei contratti più articolati è sembrato quello stipulato con la Chiesa di S. Carlo alle Mortelle. L'impegno assunto dal Conservatorio della Pietà dei Turchini consisteva nel mandare nelle seconde Domeniche di ogni mese, e nelle domeniche di Quaresima, alle ore ventuno, un numero "opportuno" di "figlioli musici", ossia cantanti, e di altri figlioli con gli strumenti per "cantare" il Vespro o per fare un "trattenimento" di musica con Mottetti, Litanie e Sinfonie durante la Sacra Funzione. Ed ancora, tutti i Venerdì del mese di Marzo (tranne che nel venerdì santo), soltanto di mattina, i figlioli avrebbero dovuto cantare la Messa o l'Inno o fare "trattenimento"; nel giovedì e nel sabato santi, un altro Coro di figlioli avrebbe cantato la Messa. Inoltre, nel giovedì santo gli stessi figlioli avrebbero dovuto accompagnare il SS.mo Sacramento al Sepolcro. Il contratto prevedeva ancora un altro Coro di figlioli nei quattro giorni delle Quarant'ore circolari, che hanno inizio il primo novembre, per una Messa cantata di mattina e per cantare, nel "doppo pranzo" il Vespro, il Mottetto, l'inno *Pange Lingua* e le Litanie. L'elenco delle prestazioni di quei figlioli continua con le musiche da eseguire nel giorno di S. Carlo, e in altri giorni dell'anno per i quali si precisa sempre quali canti fossero riservati alla mattina e quali al "doppo pranzo".

nuo, è possibile calcolare con una certa approssimazione l'entrata annua del Conservatorio per questo tipo di servizio. Talvolta, però, il documento riporta il costo di ciascun servizio senza definirne il numero complessivo, ma rimettendone l'esecuzione alla volontà dei Governatori dei luoghi committenti.

Questo tipo di appalto era stipulato soltanto tra i rappresentanti dei due contraenti; non richiedeva testimoni né la registrazione notarile. L'eventuale interruzione dell'impegno preso dal Conservatorio o dalla Chiesa o Congregazione committente poteva avvenire in ogni momento, purché notificata con almeno un mese di anticipo.

Una delle clausole ricorrenti riguardava il rispetto degli obblighi dei "figlioli" dettati dalle Regole del Conservatorio: qualora uno dei servizi musicali fosse coinciso, per esempio, con il sabato dedicato alla confessione e alla comunione generale, o con la settimana degli esercizi spirituali, esso doveva essere spostato in epoche in cui i "figlioli educandi" fossero risultati liberi da ogni altro impegno canonico. La loro presenza doveva tuttavia essere molto richiesta se nell'appalto della Chiesa di S. Maria dell'Anima si fissò il servizio di buon'ora "per dar luogo ai "figlioli di poter servire altre Chiese"⁹².

I pagamenti avvenivano *tertiatim* o *semestratim*, cioè ogni quattro o sei mesi e spesso in date diverse gli uni dagli altri, cosicché riesce complesso risalire all'entrata annua. Se nell'appalto con la Congregazione del terz'ordine di S. Francesco d'Assisi in S. Maria La Nuova, ai dieci ducati che annualmente si pagavano in Dicembre si aggiungeva una candela per il rettore nel giorno della purificazione, in quello con la Chiesa di S. Maria delle Grazie a Toledo, il pagamento fu soggetto a una "scalazione" di ben venti ducati annui a causa di un periodo di difficoltà economiche subite dalla suddetta Chiesa. Frequente era anche il caso in cui il contraente non doveva nulla per i servizi di musica perché il Conservatorio era già in possesso di un legato destinato a messe, paranze o litanie.

Un ultimo esempio può chiarire un'altra prassi di pagamento, quella dei "biglietti". In un appalto concordato nel 1747 con la Parrocchial Chiesa di S. Liborio, il Conservatorio s'impegnò a mandare i suoi "figlioli" per delle «paranze piene», secondo le richieste del parroco della Chiesa. Quest'ultimo, ogni volta che avesse voluto richiedere un tale servizio, avrebbe dovuto inoltrare richiesta al Conservatorio mediante un "biglietto" che sarebbe stato conservato dal rettore per esibirlo, a servizio avvenuto, al Monte dei poveri vergognosi⁹³ sul quale i deputati

⁹² A.P.T., *Libro delli Appalti*, f. 37.

⁹³ Uno dei banchi pubblici che operarono a Napoli, tra il XVI e il XVIII secolo,

ed il parroco della Chiesa avrebbero emesso ordine di pagamento "alla ragione di carlini otto l'una"⁹⁴.

Si è già detto della imprecisione delle date relative alla durata dei singoli appalti. Nonostante il Libro analizzato riporti le date del triennio 1752-55, molti appalti risultano aperti fin dal 1737; di qualcuno di essi si riporta la data della sospensione e della riapertura, ma ciò non basta a rendere chiara l'idea della continuità degli impegni e dunque delle entrate. In base a un calcolo approssimativo e puramente indicativo, delle quote stabilite negli appalti in quel triennio, i servizi di musica sembrano aver reso circa 700 ducati all'anno. Tale cifra non trova però conferma nei documenti contabili, dai quali risulta che nel 1753 gli Introiti per appalti musicali ammontarono a 505,2 ducati, nel 1754 a 612,7 ducati e nel 1755 a 587,6 ducati⁹⁵. La differenza riscontrata è dovuta, probabilmente, a ritardi nelle riscossioni degli appalti o alla loro riduzione nel tempo. Gli anni successivi, dal 1761 ai primi anni dell'800, le entrate per servizi musicali segnarono un sensibile aumento come emerge dalla tabella 7.

Le entrate per Musiche evidenziano un andamento apparentemente costante nel corso degli anni, facendo registrare qualche punta molto alta, come quella del 1784, con un introito pari a duc. 1.181,15, e qualcuna molto bassa come quella del 1787 con duc. 618,30. Eccezionale l'introito del 1762 pari a duc. 5.007,60, una cifra esorbitante rispetto alle altre registrate nella tabella, difficile da spiegare se non pensando all'incremento dell'attività teatrale. Si deve anche notare che le entrate del periodo 1765-1770, e cioè quello immediatamente successivo alla crisi del 1764, non subiscono variazioni di rilievo, mentre il quinquennio 1782-86 presenta un incremento delle rendite per la principale attività produttiva del Conservatorio. Mantenutesi in genere al di sotto dei mille ducati, esse superarono quel livello negli anni dal 1782 al 1786, per crollare attorno ai 600 ducati l'anno successivo e risalire a oltre 1.100 ducati nel 1788. La progressiva scomparsa degli introiti per «esequie ed angeli» potrebbe indicare un cambiamento di usi e costumi religiosi, ma anche una maggiore professionalità dei musicisti forniti dalla Scuola Mu-

fu il Monte e Banco dei Poveri, che ebbe origini tutte particolari grazie all'azione di un tipico settore della borghesia napoletana: la classe forense. Il Monte dei Poveri fu istituito nel 1563 con lo scopo di concedere prestiti su pegni ai carcerati per debiti, iniziò ad accettare depositi verso la fine del decennio successivo e assunse il nome di Monte e Banco dei Poveri nel 1609. (L. DE ROSA, *Il Mezzogiorno spagnolo tra crescita e decadenza*, cit., pp. 110-121).

⁹⁴ A.P.T., *Libro delli Appalti*, f. 59.

⁹⁵ A.P.T., *Bilanci annuali*, 1753-1755.

Tabella 7 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Entrate per servizi musicali negli anni 1761- 1790 e 1804, in ducati*

<i>Anno</i>	<i>Musiche-Paranze</i>	<i>Esequie e Angeli</i>	<i>TOTALE</i>
1761	1382,46	82,85	1465,31
1762	4926,17	81,43	5007,60
1763*	693,03	69,08	794,51
1764*	734,68	62,79	927,34
1765	876,36	60,61	936,97
1766	912,44	63,81	976,25
1767	897,82	45,21	943,03
1768	828,29	60,83	889,12
1769	855,75	36,56	892,31
1770	911,64	42,03	953,67
1771	895,79	67,70	963,49
1772	1045,05	35,94	1080,99
1773	995,97	64,56	1060,53
1774	943,65	24,11	967,76
1775	914,45	85,37	999,82
1776	1022,49	90,03	1112,52
1777	886,78	61,62	948,40
1778	888,42	30,00	918,42
1779	968,50	91,95	1060,45
1780	796,77	48,80	845,57
1781	928,28	46,80	975,08
1782	1132,10	48,60	1180,70
1783	1069,35	24,40	1093,75
1784	1147,25	33,90	1181,15
1785	1046,05	13,00	1059,05
1786	1045,72	1,20	1046,92
1787	617,70	0,60	618,30
1788	1109,78	–	1109,78
1789	827,28	–	827,28
1790	815,10	–	815,10
1804	1062,72	–	1062,72

Fonti: Giornali di Introito ed Esito del Rettore negli anni 1761-1804 (Libri del Rettore).

Note: Le voci riportate sono quelle registrate nella partita d'Introito del Rettore, responsabile di questo tipo di servizi musicali

* Le entrate di questi due anni comprendono anche quelle relative alla messa in scena di Intermezzi ed Opere musicali pari a d. 32,4 nel 1763 e a d. 129,87 nel 1764.

sicale. Sorprendente il crollo delle entrate per “musiche e paranze” verificatosi nel 1763 a soli 693,03 ducati dopo un’inspiegabile punta pari a 4926,17 ducati nel 1762, un anno d’oro per le prestazioni musicali dei “figlioli” turchini. In realtà, l’attività produttiva dell’ente si moltiplicò in una serie di interventi in teatri, case private, sale reali, che davano entrate certe non registrate nei libri dei bilanci, probabilmente perché la competenza del rettore era limitata al controllo dei servizi musicali “religiosi”. Tuttavia, le entrate registrate negli anni 1763 e 1764, relative alle rappresentazioni teatrali, se da un lato sorprendono, in quanto uniche voci di entrata dei bilanci considerati, relative a servizi musicali meno “religiosi”, dall’altro confermano un’attività produttiva del Conservatorio di più elevato livello artistico che, evidentemente, andrà confermata da altre fonti⁹⁶.

Le rappresentazioni ebbero luogo nella stagione del Carnevale (Gennaio-Febbraio-Marzo, fino al tempo di quaresima escluso). Nel 1763 furono quattro e diedero un introito complessivo, come si è detto, pari a duc. 32,4. I luoghi, i tempi ed i costi delle singole *performances* sono significativi.

Tabella 8 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Entrate derivanti da rappresentazioni nel Carnevale del 1763*

Anno 1763	Rappresentazione	Luogo	Entrate
30 gennaio	Intermezzo	Mon.ro di S. Severino	6,0
3 - febbraio	Intermezzo ed Opera	Monastero delle Monache della Maddalena	7,4
9 - febbraio	II Intermezzo (replica)	Monastero delle Monache della Maddalena	4,0
15 febbraio	Opera ed Intermezzo	Casa del Sig. Duca Coscia	15,0

Fonte: Giornale di Introito ed Esito del Rettore nell’anno 1763 (Libro del Rettore 1763, Gennaio-febbraio).

La stagione del Carnevale 1764 fruttò molto di più: le stesse opere con lo stesso intermezzo furono replicate per ben 10 volte, portando una rendita pari a 129,87 ducati.

Anche per quella stagione, il compenso più alto per le prestazioni teatrali dei “figlioli” del Conservatorio provenne da un privato. Nel 1763 Baldassarre Coscia, duca di Paduli, pagò 15 ducati per l’opera e l’intermezzo, contro i 7,4 ducati pagati per la stessa prestazione dal Mo-

⁹⁶ Sarà necessario esaminare le numerosissime polizze bancarie liquidate a favore del Conservatorio da altri enti (nella fattispecie teatri) o da privati.

Tabella 9 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Entrate derivanti da Rappresentazioni nel Carnevale del 1764*

Anno 1764	Luogo di rappresentazione	Entrate
Opera in Musica	M.ro di S. Severino	7,00
“	M.ro di S. Teresa	6,00
“	M.ro di S. Apostoli	7,00
“	Casa del Duca di Monteleone	14,40
Opera in Prosa dei “piccioli”	M.ro di Monteoliveto	9,00
Opera in Musica	M.ro della Pietrasanta	7,00
Opera di S. Gaetano	M.ro delle Sig.ne Monache di S. Chiara	8,00
Opera di S. Gaetano (II volta) con		
Intermezzo dei “piccioli”	M.ro delle Sig.ne Monache di S. Chiara	9,47
3 Opere: 2 in Musica e 1 di S. Gaetano	Casa del Duca Coscia	50,00
II Opera dei “piccioli” in Prosa	M.ro di S. Severino	12,00

Fonte: Giornale di Introito ed Esito del Rettore nell'anno 1764 (Libro del Rettore 1764).

nastero delle Monache della Maddalena; nel 1764, lo stesso duca si fece committente di tre rappresentazioni teatrali che pagò, mediante polizza bancaria del 19 marzo 1764, con 50 ducati. Nella cifra era inclusa anche la nota di spese registrata poi nell'esito e comprensiva di affitto d'abiti per le scene, retribuzione del parrucchiere ed altre spese per l'allestimento. Nello stesso anno il duca di Monteleone, per un'opera in musica rappresentata nella sua abitazione, pagò 14,4 ducati.

L'intermezzo sembra fosse affidato ai “figlioli” piccoli, dunque meno esperti e affidatari di una parte teatrale meno impegnativa. L'intermezzo, infatti, nasce come *divertissement* fra un tempo e l'altro dell'opera rappresentata, una sorta di “spot pubblicitario” moderno, che interrompesse la seriosa “monotonia” dell'Opera seria⁹⁷. Non è chiaro se l'opera

⁹⁷ In realtà l'intermezzo è all'origine dell'opera buffa e la sua qualità artistica ed i suoi contenuti diventeranno sempre più importanti nell'evoluzione del melodramma. Esso poteva essere musicale (canoro, strumentale o danzato) o in prosa, come nel caso di quello interpretato dai piccoli figlioli turchini al Monastero di Monteoliveto. Nella tradizione dell'intermezzo sono già pienamente definiti alcuni elementi dello stile buffo settecentesco, dal veloce sillabato comico all'uso umoristico dello strumentale. C'è chi come G. Lazarevich (*The Neapolitan Intermezzo and its Influence on the Symphonic Idiom*, “The Musical Quarterly”, 1971) sostiene che l'intermezzo avrebbe addirittura influito sulla definizione dello stile sinfonico settecentesco. Sull'intero problema dell'intermezzo si veda I. Mamczarz, *Les Intermèdes comiques italiens au XVIIIe Siècle en France et en Italie*, Paris 1972.

di "S. Gaetano", già rappresentata nel 1763 fosse un'opera in musica o in prosa. Di certo richiama il dramma sacro, versione tutta napoletana delle *comedios dos santos* importate a Napoli dagli Spagnoli⁹⁸. Le notizie che lo riguardano lo definiscono genere operistico d'argomento religioso, in auge fra il XVII ed il XVIII secolo a Napoli, in cui si fondono elementi tratti dalle vite dei santi ed elementi buffoneschi. Esso sembra costituire, pur se in misura assai ridotta nell'ambito complessivo della committenza, un settore particolare della pratica musicale dei conservatori napoletani che, per essere ai confini tra il genere religioso dell'oratorio e il teatro musicale, richiede uno studio specialistico. Caratteristica dei drammi sacri era il coinvolgimento degli allievi del Conservatorio: spesso nella composizione della musica (una sorta di saggio finale dei migliori), ma sempre nell'allestimento e nell'esecuzione⁹⁹.

Il numero di queste rappresentazioni in musica crebbe notevolmente nel secolo XVIII e costituì uno dei modi di espressione artistica con cui si onorava il Santo patrono della città o altri esempi di vita morale e religiosa¹⁰⁰. Tali rappresentazioni sceniche, oltre a costituire una delle

⁹⁸ Benedetto Croce propone infatti la derivazione del "dramma sacro" dalle *comedios dos santos*, rivendicando così quell'influsso spagnolo sul teatro e sulla musica religiosa seicentesca. "I drammi sacri, lasciata da un pezzo l'ingenua forma della sacra rappresentazione, lasciata da poco quella della tragedia classica, erano divenuti imitazione delle celebri *comedios dos santos* della letteratura spagnola. Strane esposizioni drammatiche, divise in tre giornate, della vita del santo, nelle quali pigliavano parte e angeli e demoni e figure allegoriche, come l'Amor Profano, la Purità, la Lussuria e personaggi cittadineschi, come i genitori del santo, e gli innamorati della santa, e i servi, e i soliti *graciosos* spagnoli, mutati nei soliti napoletani. Varie tentazioni, varie vittorie, qualche miracolo, un trionfo finale ne erano il tessuto". (B. CROCE, *I Teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*, cit., p. 82).

⁹⁹ Alcune esecuzioni di drammi sacri da parte dei figlioli dei conservatori napoletani risultano dai giornali dell'epoca. Dal Fuidoro, infatti apprendiamo la partecipazione dei figlioli di S. Maria di Loreto il 6 novembre 1664, alla rappresentazione de "Il martirio di S. Gennaro", cui assistette il Viceré Cardinal D'Aragona. (I. Fuidoro, ms. X.B. 14, f. 78 Biblioteca Nazionale di Napoli). Ancora nel 1672, la cronaca cittadina, riporta la rappresentazione in musica de "La fenice d'Avila Teresa di Giesù", di Don Giuseppe Castaldo su musica del Provenzale, nello stesso Conservatorio di S. Maria di Loreto, ancora una volta alla presenza del Viceré, il quale, per dirla con B. Croce, "l'intese con gusto particolare e alle 6 ore di notte, fu riaccompagnato a casa con canti e suoni, dai capitani delle ottime e dagli alunni del Conservatorio". (B. CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 84). Un'altra opera del Castaldo su musica del Provenzale "La vita di Santa Rosa", fu rappresentata il 28 ottobre del 1679 a S. Maria di Loreto e replicata poi due volte a Palazzo reale. (Fuidoro, ms. X.B. 19, f. 66).

¹⁰⁰ In particolare la Stagione del Carnevale del 1764, quasi in risposta alla grande crisi di quell'anno che si manifestava proprio nel mese di febbraio, fu una stagione straordinariamente ricca di spettacoli. L'eccezionalità di quella situazione è ampiamente

attività produttive del Conservatorio, il dramma sacro pubblicizzava soprattutto, nel migliore dei modi, l'ente patrocinatoro. Ne ricordiamo qualcuno. Il 4 marzo del 1786 il Principe di Belmonte, Pignatelli, presidente della Deputazione degli spettacoli e teatri, pagò una polizza di 10,04 ducati per la partecipazione di 16 "figlioli" all'opera in musica *l'Alceste*, rappresentata nel Teatrino domestico di Caserta alla presenza della famiglia reale la sera del 12 gennaio 1786¹⁰¹. Un'altra polizza di ben 50 ducati risale al 1 febbraio 1787 come compenso di "due mesi d'illuminazione" in occasione del "Real Passeggio di Chiaia" in cui i "figlioli" della Pietà avevano suonato alternandosi a quelli del S. Onofrio e del S. Maria di Loreto¹⁰². Ancora: nel novembre del 1789, 23 "figlioli" prestarono assistenza ai cori del dramma il *Rinaldo*, rappresentato per undici sere al Teatro San Carlo. Il compenso ammontò a 25 grana per ciascun figliolo e per ogni sera. Al San Carlo tornarono nel marzo della stessa stagione altri 24 alunni della Pietà, sempre col compenso di grana 25 ciascuno, per i cori del *Catone in Utica*¹⁰³.

7. *Le spese per le attività musicali.* – I servizi musicali non erano però senza spese. Tra quelle straordinarie avevano rilevanza l'affitto di candelieri, damaschi, festoni ed altri apparati necessari per l'addobbo della chiesa in occasione delle feste, e spesso, ma non sempre, per il materiale scenico necessario alle rappresentazioni musicali allestite in occasioni particolari, in genere in febbraio, a chiusura della stagione teatrale. Le note di spesa per la messa in scena delle opere in musica e in prosa rappresentate nella stagione del Carnevale del 1763 e del 1764, inclusero le spese per il materiale di scena (piante, candele di "Sevo", "teanelle di Sevo", ferro filato, chiodi, "micciarelli" di stagno, sedie, fiori, piattini e poi nastri, spille, bambagia, nei, polvere di cipria, ecc.), il "porto e riporto" di abiti, scarpe, accessori d'abbigliamento, l'affitto di schioppi per le comparse, a loro volta pagate, nonché le retribuzioni per le giornate di lavoro di falegnami, parrucchieri, pittori, facchini, e così via. Per l'allestimento della stagione del Carnevale del 1763 il Conservatorio spese 55,06 ducati per ricavarne una rendita di soli 32,40 ducati; l'anno successivo totalizzò una spesa pari a 176,62 per una rendita pari a 129,87 ducati. Pur superando le entrate, le spese per gli allestimenti non creavano significa-

e puntualmente descritta da L. BARLETTA, *Il Carnevale del 1764 a Napoli. Protesta e integrazione in uno spazio urbano*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1981.

¹⁰¹ A.P.T., Giornale di Introito ed Esito, negli anni 1787-90.

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ibidem.*

tivi disavanzi nel bilancio delle attività musicali, specie considerando che le note di spese riportavano un numero di rappresentazioni superiore a quello indicato nelle voci di entrata. Il che fa supporre che alcune esecuzioni fossero effettuate senza alcun compenso allo scopo di far conoscere, e quindi “pubblicizzare”, le attività operistiche del Conservatorio.

Nei bilanci dell'Istituto incidono notevolmente le spese ordinarie o giornalieri, costituite da cere, olio, bucati ed accomodi alle vesti e alle scarpe, oltre a quelle per il vitto. Anche i salari pagati ad alcuni «provisionati» costituivano voci ricorrenti delle uscite. In particolare, i pagamenti effettuati dal rettore riguardavano una “lavandara”, uno “scopatore”, un “sartore”, un “barbiero”, un “solapianello”, un “cembalaro”, un orologiaio, un “ramaro”, un portinaio, un “trombonaro”. Gli ultimi tre ricevevano il proprio salario ogni sei mesi (in giugno ed in dicembre), tutti gli altri, tranne l'orologiaio, venivano pagati *mensatim*, cioè ogni mese. Nel periodo 1761-1790, le uscite per i provisionati effettuate dal rettore ammontavano, mediamente, a duc. 130 all'anno. La tabella 10 riassume alcuni livelli retributivi del personale al servizio del Conservatorio in quegli anni.

Tabella 10 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Retribuzioni mensili negli anni 1761-1790, in ducati*

<i>Provisionati</i>	<i>Salari</i>
Lavandara	5,00
Scopatore	1,00
Sartore	0,90
Solapianello	0,50
Cembalaro	0,25
Barbiero ¹⁰⁴	1,30
Portinaio	0,25
Ramaro	0,375
Trombonaro	0,216
Violinista ¹⁰⁵	0,625
Orologiaio ¹⁰⁶	0,166

Fonti: Giornali di Introito ed Esito del Rettore negli anni 1761-1790 (Libri del Rettore 1761-1790).

Note: Le variazioni che i salari subirono negli anni non furono di grande incidenza.

¹⁰⁴ Il pagamento del barbiero è registrato sporadicamente. Il salario indicato è quello corrisposto mensilmente nell'anno 1790. Le altre volte il barbiero riceve il salario direttamente dal razionale-segretario.

¹⁰⁵ Il violinista è registrato negli anni 1772-1790, sotto il nome di Gagliano. Il suo ruolo, come, d'altra parte quello del *trombonaro* non è molto chiaro. Di sicuro non si

Nel 1804 il rettore retribuiva, oltre agli stipendiati già elencati, un cuoco e un sottocuoco, rispettivamente con duc. 1,5 e duc. 1,3 mensili. La “mesata” del sarto era lievitata a duc. 1,5, mentre restava invariata quella del portinaio coadiuvato però da un sottoportinaio con 1 ducato al mese. Ancora si registra la mesata di due infermieri a duc. 0,20 al mese ciascuno e, figura nuova tra i provisonati, il “custode delle carte”, che percepiva un salario mensile di duc. 0,30. Le carte erano probabilmente quelle da musica che le uscite per “Strumenti musicali” calcolano come carte da copiare, per le quali veniva impiegato un copista pagato a “cottimo”, cioè in base al numero delle carte copiate e alla tipologia della musica (parti strumentali, messe, mottetti, *Te deum*, madrigali ecc.). Nel 1755 la copia di 19 fogli di carta da musica di diverse scritture venne pagata a Matteo Alteriis, copista, con duc. 3,77 (13 grana a foglio). Nell'agosto del 1764, le carte di musica servite per la copia della “nuova Messa per la Verginità di S. Irene”, costarono duc. 12. Nello stesso anno cinque libri di concerti intitolati “di S. Martino”, del maestro di violino, con le carte occorrenti e la copia delle parti, “ad uso dei figlioli del Conservatorio” costarono duc. 2,95. Nell'aprile del 1770, la “copiatura “e le carte per 168 fogli di musica fu affidata al figliolo Aversano “coll'intelligenza” di Salzani e del maestro Tarantini, i quali avrebbero dovuto copiare un Miserere, Responsorij, Improperij, Passio, Lezioni di Terra Santa, Magnificat, Credi e Mottetti. Il tutto costò duc. 84¹⁰⁷.

Le uscite sotto il titolo di “Strumenti musicali” comprendevano oltre all'acquisto di anse per oboe o per altri strumenti a fiato (queste le spese più ricorrenti), di archetti per violini e violoncelli, o degli stessi strumenti, l'accomodo e l'accordatura di strumenti di proprietà del Conservatorio o dei suoi maestri. Non è possibile risalire ai primi acquisti di strumenti musicali, e non sappiamo quando e di quali strumenti si dotò il Conservatorio. Certamente la Chiesa era dotata di un cembalo, o di un organo, unico strumento musicale di cui fosse concesso l'uso

tratta di maestri ma, mentre nel caso del *cembalaro*, può esserci l'attinenza col servizio religioso di assistenza quotidiana alla celebrazione della messa, e nel caso del *trombonaro*, un richiamo alle ore di silenzio o di studio nella giornata, la presenza del violinista non è facilmente giustificabile. Probabilmente veniva utilizzato per accompagnare i figlioli educandi nello studio della musica oltre che per l'accordatura degli strumenti.

¹⁰⁶ Anche l'orologiaio è una figura non sempre presente. Il pagamento indicato è quello effettuato nel febbraio del 1761 a compimento di un'annata.

¹⁰⁷ Giornali d'Introito ed Esito del Rettore relativi agli anni 1761-1790, *Spese di Strumenti musicali*.

durante le funzioni religiose¹⁰⁸. L'alternativa era la musica a cappella, cioè senza accompagnamento musicale. D'altra parte la figura del *cembalero* è presente fin dalle origini dell'Istituto, sicché per esercitare le sue funzioni, quasi certamente doveva disporre dello strumento all'interno del Conservatorio o della Chiesa.

Tabella 11 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Retribuzioni annue del personale amministrativo e didattico nell'anno 1752, in ducati*

<i>Personale al servizio dell'ente nel 1752¹⁰⁹</i>	<i>Salari</i>
Notaio Giovanni Tufarelli	10,0
Regio Ingegnere D. Biase De Lellis	6,0
Attuario assunto dalla Delegazione del Cons. Salvatore Arnese	8,0
Procuratore ad lites D. Giov. De Franciscis	24,0
D.r fisico (medico delli figlioli) R.do D. Valentino Mazzotti	12,0
D.r fisico (medico delli figlioli) D. Giov. Batt.a Balbi	12,0
Chirurgo D. Francesco Riccio	9,0
Razionale e Segretario R.do D. A. Mammana	96,0
Rettore Don Giuseppe Aveta	30,0
ViceRettore R.do D. Teodoro Tirinato	24,0
Sacrestano Franc.o Ferrara	18,0
Sottosacrestano D. Giuseppe Perciante	14,4
Confessore Don Nicola Russo	30,0
Confessore D. Diodato D'Andria	30,0
Confessore Don G. Aveta	30,0
Maestro di Scola R.do D. Nicolò Grotti	21,6
I Maestro di Cappella Lorenzo Fago	96,0
II Maestro di Cappella Gio. Gualberto Brunetti	60,0
Maestro di Violino Orazio Gravina	48,0
M.ro di Violino giubilato Nicola Natale	24,0
M.ro d'oboe, flauto e traverso Ferdianndo Lisio	30,0
M.ro di tromba e corno da caccia Gennaro Piano	30,0

Fonti: Giornali di Introito ed Esito del Mensario nell'anno 1752 (Bilanci Mensuali 1752).

¹⁰⁸ La chiesa post-tridentina, oltre a ridefinire le “forme musicali” adatte alle funzioni religiose, censurando quelle cosiddette “profane”, ritenne sacrilego l'uso di altri strumenti musicali in Chiesa.

¹⁰⁹ Alcuni dei maestri retribuiti dal Conservatorio sono stati identificati: L. Fago (Napoli, 1704-1793), organista e compositore, fu maestro di cappella dal 1731 al Tesoro di San Gennaro, dove successe al padre; dal 1737 al 1793 insegnò al Conservatorio e,

Tra i salari corrisposti dal mensario ricorrono quelli per il rettore, il vicerettore, il sacrestano, un sottosacrestano, un attuario, il notaio, il regio ingegnere, il razionale-segretario, un procuratore *ad lites*, un chirurgo, un confessore, due medici fisici dei "figlioli", e tutto il personale "docente", musicale e non della Scuola. È evidente che il livello professionale di questi stipendiati era più alto di quello del personale di fatica retribuito dal rettore, a conferma di una gerarchia di ruoli all'interno dell'Istituto fondata su un criterio di superiorità sociale di questi "professionisti".

Confrontando i livelli retributivi del personale del Conservatorio con altre retribuzioni dell'epoca, i salari corrisposti dalla Pietà dei Turchini appaiono bassissimi¹¹⁰. Probabilmente molte delle prestazioni erano saltuarie e non continuative, ma la modestia degli stipendi era compensata da gratificazioni di altro genere che spesso garantiva non trascurabili integrazioni dello stipendio base. Medici e chirurghi, per esempio, erano soliti ricevere doni "in natura" (pollame o carne di vitella); i maestri di musica insegnavano spesso in più conservatori e ogni loro prestazione in occasione di feste o cerimonie era retribuita con compensi stabiliti di volta in volta. Il personale amministrativo coincise per lungo tempo con quello religioso e godette, oltre che dello stipendio, di vitto e alloggio nel Conservatorio. Il beneficio di abitare nello stesso Conservatorio o in immobili di sua proprietà era inestimabile e riservato spesso anche ai maestri esterni. Le continue integrazioni di fondi per le spese di liti costituivano una consistente fonte di guadagno aggiuntivo per gli avvocati impiegati per il disbrigo delle faccende relative al patrimonio del conservatorio.

nel 1744 successe a L. Leo in qualità di I maestro; Giovan Gualberto Brunetti (Pistoia, 1706 - Pisa, 1787) studiò prima a Pistoia, poi alla Pietà dei Turchini (1728) con l'intenzione di coltivare il violino, ma fu costretto a fare il cantante. Più tardi divenne maestro di cappella del duca di Monte Nero, in Sicilia, poi fu a Genova come insegnante all'oratorio dei padri filippini e dal 1744 fu maestro di cappella ai Turchini per dieci anni (DEUMM, cit., vol. I, p. 734); Gennaro Piano potrebbe essere identificato con Germano Piano [Piana, Piani] (Napoli, 1709-1781), uno dei fratelli di un'intera famiglia di musicisti napoletani, ma originaria di Bologna. Tutti i fratelli pare abbiano studiato alla Pietà dei Turchini; Germano è l'unico sonatore di corno da caccia. Suonò nelle orchestre del Teatro S. Bartolomeo, S. Carlo, nonché alla Regia Cappella. Insegnò alla Pietà dei Turchini per quarantaquattro anni (DEUMM, cit., vol. V, p. 702). Non si hanno notizie utili all'identificazione degli altri maestri elencati.

¹¹⁰ Il razionale del Banco della Pietà di Napoli guadagnava ben 600 ducati annui, cui si aggiungeva un extra di 120 ducati. (E. DE SIMONE, *Il Banco della Pietà di Napoli, 1734-1806*, cit., p. 1045) Il Galiani calcolava che un uomo coniugato e senza prole non potesse vivere con meno di 8 ducati al mese, ossia 96 ducati annui!

Il razionale e il primo maestro di cappella ricevevano le retribuzioni maggiori, data l'importanza delle loro funzioni, l'uno nel settore amministrativo, l'altro in quello formativo-produttivo. Senza contare poi lo stipendio annuo percepito dal cuoco, sporadicamente liquidato dal Mensario, che, nel 1752, incassò ben 138 ducati per la sua provvigione di un anno, quasi a sottolineare l'importanza di colui che era deputato alla prima forma di "sopravvivenza" all'interno della comunità: l'alimentazione. Da notare la presenza di due medici dei "figlioli" e di tre confessori. Tra questi ultimi vi era spesso colui che ricopriva anche il ruolo di rettore, per cui percepiva un altro stipendio. Altri pagamenti, più occasionali perché legati a forniture e servizi di vario genere -come quello del "puzzaro" che dava acqua al Conservatorio e uno che ne dava a tutti i "formali" delle case di sua proprietà- offrono un quadro ampio e complesso delle note di uscita. Avvocati, notai, esattori, ma anche bottegai, piccoli artigiani, domestici, e soprattutto musicisti tutte figure "a servizio della casa", retribuiti chi più chi meno attraverso modalità dettate ancora da arcaici schemi di "*patronage*", piuttosto che da un più attuale rapporto di committenza e prestazione, disegnano una fitta ragnatela che, diramandosi dal Conservatorio, si collegava al sistema insediativo locale¹¹¹. Un sistema nel quale, all'inizio del sec. XVIII, a Napoli, come nelle altre città europee, si consolidò il lungo *iter* dell'inseadimento di famiglie aristocratiche, cui si contrapponeva una struttura produttiva assai debole, costretta dalle rigide regole del sistema corporativo artigianale o dispersa nello smisurato circuito della distribuzione al dettaglio e delle piccole botteghe: un apparato produttivo costituito da uno stuolo di mestieranti, liberi professionisti e personale di fatica. Ma, se l'immagine della Napoli settecentesca è quella suggerita da Luigi De Rosa, cioè di una città di consumo che risentiva "dell'atmosfera stagnante di una città sovrappopolata e scarsa di risorse e di iniziative"¹¹², è anche vero che proprio da quell'élite proprietaria e nobiliare che affollava la capitale era nata una committenza musicale, legata sì a discutibili e spesso superstiziosi principi religiosi, ma che, tuttavia, aveva delineato una nuova fisionomia del lavoro. Inserendo nei gruppi professionali cittadini anche i musicisti, cedendo in parte l'antica e nobile superiorità della pratica musicale ai ceti più bassi, la "classe sterile" napole-

¹¹¹ Per un confronto degli stipendi con quello di alcune figure della fascia esecutiva delle più importanti giurisdizioni del tempo cfr. G. ALIBERTI, *Economia e Società da Carlo III ai Napoleonidi*, p. 377. Cfr. anche G. AURELIO LAURIA, *Napoli alla fine del XVIII sec.*, Napoli 1877.

¹¹² L. DE ROSA, *Navi, merci, nazionalità, itinerari in un porto dell'età industriale. Il porto di Napoli nel 1760, in Saggi e ricerche sul Settecento*, cit., p. 370.

tana, fortemente condizionata dal clima post-tridentino, generò una sorta di mercificazione della musica e dei musicisti. I nobili napoletani assunsero musicisti in qualità di “musicisti di casa”, di insegnanti di canto e di strumenti musicali, o come esecutori di musica in occasioni particolari. Tale prassi fu attuata dal 1500 al 1800 con modalità più o meno simili, che modificarono poi il consumo e la produzione musicale ottocentesca contribuendo alla definizione culturale del “salotto”. Così gli alti livelli di produzione del Conservatorio, industria musicale napoletana, soddisfecero la domanda di servizi musicali che l’“aristocratico” mercato cittadino gli pose.

Il personale al servizio del Conservatorio crebbe soprattutto nel corso del secolo XVIII, quando il settore contabile, ma, più ancora, quello de-

Tabella 12 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. Spese per i «provisionati» di competenza del Mensario negli anni 1753-1779, in ducati*

<i>Anno</i>	<i>Spese per provisionati</i>
1753	684,82
1754	721,93
1755	586,10
1761	901,33
1762	861,98
1763	873,76
1764	881,84
1765	810,68
1766	854,62
1767	775,82
1768	806,22
1769	863,60
1771	847,10
1772	1.009,40
1774	910,85
1775	813,90
1776	856,98
1777	608,30
1778	870,06
1779	840,09

Fonti: Giornali di Introito ed Esito del Mensario negli anni 1753-1779 (Bilanci Mensuali 1753-1779).

Note: Per gli anni mancanti non sono pervenuti documenti.

gli addetti alla disciplina e all'educazione dei "figlioli" assorbì gran parte dei nuovi «provisionati».

Nei pagamenti ricorrono con sempre maggior frequenza le voci relative ai maestri di musica, oltre a quelle del più generico «maestro di scola». Tra i maestri di violino, di tromba, di corno, di fiati, di cappella scorriamo i nomi di Antonio Pagliarulo, Gennaro Piano, Francesco Papa e, quelli più altisonanti, di Leonardo Leo, Nicola Sala, Giacomo Tritto¹¹³. I loro salari confermano la gerarchia "musicale", già individuata, in cui troviamo al primo posto il Maestro di cappella con uno stipendio pari a duc.96, seguito dal Maestro di Violino con duc. 36, il maestro di fiati con duc. 14,05¹¹⁴.

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

Mentre, dunque, le spese sostenute dal rettore erano legate preminentemente alla gestione ordinaria della casa, quelle del razionale-segretario, o meglio del mensario, erano, in massima parte, spese di fabbrica, di approvvigionamento, salari per il personale – potremmo definirlo "a contratto", per distinguerlo da quello "fisso" salariato dal rettore –, e, ancora, spese per la celebrazione di messe compreso quanto occorreva per la funzione (vino, olio, cere, apparati funebri, chierici, *jus sagrestiae* etc.). Il costo di una messa, nel corso dei due secoli, fu di 2 carlini, ma il numero complessivo delle celebrazioni a carico del Conservatorio, che nel secolo XVII superava le 2.000 messe annue, variò notevolmente per via delle tre «riduzioni» che i governatori furono costretti a chiedere alla Congregazione dei Cardinali tra il 1652 ed il 1657, a causa del "deterioramento" di alcune rendite di legati. Esse, infatti, erano divenute inadeguate ai "pesi" di messe cui si accompagnavano, a causa della diminuzione del tasso d'interesse su alcuni arrendamenti. Durante il XVIII

¹¹³ L'identificazione di questi musicisti non è stata sempre possibile. Di L. Leo (Brindisi, 1694 - Napoli, 1744) si sa che fu ammesso al Conservatorio nel 1709 per studiare violoncello, clavicembalo, contrappunto e canto. Il suo esordio come compositore avvenne nel 1712 con il dramma sacro *L'infedeltà abbattuta*. Fu organista alla Cappella Reale, dove divenne Maestro di Cappella. Insegnò anche al Conservatorio di S. Onofrio (1725). La sua produzione teatrale fu molto vasta e curò molti degli allestimenti delle sue opere a Venezia, Roma, Bologna, Torino e Milano. Di N. Sala e G. Tritto si è già detto alle note 80 e 81.

¹¹⁴ Gli stipendi considerati sono quelli relativi agli anni 1738 per i maestri di strumenti a corde e a fiato, 1741-1799 per i Maestri di Cappella. In genere l'annualità veniva concordata per l'intero arco di tempo coperto dallo stato di servizio del Maestro e, nel corso del XVIII secolo non sembra passibile di variazioni significative.

secolo le spese cosiddette “di culto” subirono altre significative variazioni, facendo registrare diminuzioni negli anni difficili per la rendita pubblica, come il 1753 ed il 1754, e negli anni tra il 1765 ed il 1768, per stabilizzarsi, subito dopo, intorno ai 1000 ducati circa all’anno per le sole spese di messe. Il numero delle messe celebrate in un anno risultò quasi dimezzato rispetto al secolo precedente. Le spese di culto si distribuirono tra le spese per la celebrazione di messe di suffragio e quelle per la “chiesa e la sagrestia”, relative, talvolta, anche a lavori di ristrutturazione o di abbellimento della Chiesa, oltre all’occorrente rituale per la celebrazione dell’ufficio religioso.

Tabella 13 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. “Spese di Culto” negli anni 1753-1779, in ducati*

<i>Anno</i>	<i>Messe</i>	<i>Chiesa e Sagrestia</i>
1753	869,18	387,85
1754	960,18	174,77
1755	1.876,38	263,24
1761	1.084,28	240,52
1762	1.088,18	324,25
1763	1.067,23	241,80
1764	1.008,55	208,62
1765	788,07	181,11
1766	950,79	249,17
1767	987,60	207,43
1768	961,58	202,54
1769	1.183,58	200,44
1771	1.121,12	208,87
1772	1.042,31	172,92
1774	1.072,53	218,35
1775	1.041,87	305,04
1776	1.198,26	344,48
1777	2.013,15	465,12
1778	1.091,17	208,16
1779	1.187,77	238,29

Fonti: Giornali di Introito ed Esito del Mensario negli anni 1753-1779 (Bilanci Mensuali 1753-1779).

Un discorso a parte meritano le spese di fabbrica, che si riferiscono alla manutenzione della chiesa e dell’annesso oratorio o alla buona conservazione e all’aumento dei beni stabili. Dai conti esaminati, gli “accomodi”, sia allo stabile che alle suppellettili del Conservatorio, erano

abbastanza frequenti. Consistente fu la spesa per lavori di fabbrica ed accomodi negli anni 1754, 1761 e 1762, pari a duc. 2.531,28, a duc. 2.539,03 e a duc. 1.115,18. Cifre molto alte, che si discostano di gran lunga da quelle registrate negli altri anni riportati nella tab. 14.

Tabella 14 – *Conservatorio della Pietà dei Turchini. “Spese di Fabbrica ed Accomodi” negli anni 1753-1779, in ducati*

<i>Anno</i>	<i>Spese di fabbrica ed accomodi</i>
1753	866,37
1754	2.531,28
1755	909,61
1761	2.539,03
1762	1.115,18
1763	370,75
1764	58,22
1765	117,47
1766	156,87
1767	91,59
1768	94,60
1769	54,15
1771	227,49
1772	435,46
1774	325,17
1775	144,42
1776	312,09
1777	156,56
1778	505,39
1779	411,64

Fonti: Giornali di Introito ed Esito del Mensario negli anni 1753-1779 (Bilanci Mensuali, 1753-1779).

Tra le voci più ricorrenti ritroviamo le riparazioni del tetto e dei lastrici a causa di continue infiltrazioni pluviali, ma soprattutto lavori di falegnameria per porte, stipi, stalli ed altri mobili. Altrettanto frequente fu l'intervento del fabbro per la riparazione di serrature, cancellate ed infissi esterni. Più sporadiche le voci relative a lavori di muratura per la fabbrica di case o per ampliamenti, come quella, per esempio, relativa alla costruzione di una stanza destinata agli Eunuchi, affinché il loro dormitorio fosse lontano da quello dei “figlioli mezzani”.

Esprimere un giudizio sull'amministrazione del Conservatorio non è

certo facile, in parte per le lacune nella documentazione archivistica ed in parte per l'esiguità di studi specifici che possano fornire un retroterra per l'interpretazione dei dati, anche in rapporto al variare del potere d'acquisto della moneta dalla fine del secolo XVI a tutto il secolo XVIII. Il periodo fu segnato, d'altra parte, da momenti di importanti trasformazioni in campo sociale, politico e religioso (affermazione della Controriforma, pressante fiscalismo spagnolo, creazione di un regno autonomo nel 1734, Concordato del 1741, terremoto e peste che decimò la popolazione napoletana). Tuttavia, nel complesso, la gestione del Conservatorio si presenta incisiva, apparentemente corretta e orientata per lo più alle spese necessarie piuttosto che a quelle superflue.

Il Conservatorio della Pietà dei Turchini, alla fine del secolo XVIII, cercherà di riorganizzare la sua vita interna e i suoi rapporti con l'esterno su moduli meglio definiti, precisando le frontiere dei suoi possibili utenti e gli strumenti per contenere i rischi connessi allo scadere della sua fama. Alle intenzioni corrisponderanno i risultati: il trasferimento al Real Collegio di San Sebastiano, la Supplica al Re per la salvaguardia dell'Istruzione musicale a Napoli, la sua trasformazione da orfanotrofio in Scuola di Musica.

ROSSELLA DEL PRETE
Università del Sannio, Benevento