

Carlo Gesualdo da Venosa e la trasmissione dell'arciliuto a Napoli e nell'Italia meridionale*

Luigi Sisto

Conservatorio di musica di "San Pietro a Majella", Napoli
luigi_sisto@libero.it

§ Il presente contributo fornisce una lettura delle vicende che accompagnarono la diffusione dell'arciliuto a Napoli e nel meridione d'Italia nei primi decenni del Seicento.

Se alla sua progettazione e prima realizzazione, presso la bottega padovana del tedesco Cristofaro Eberle, contribuì sensibilmente il duca Alfonso II d'Este, ma soprattutto il liutista Alessandro Piccinini, certamente nella diffusione di questo nuovo esemplare nei territori meridionali (Napoli e il feudo di Gesualdo principalmente), ebbe un ruolo significativo il principe di Venosa, insieme ai tanti liutai tedeschi migrati in Italia in età moderna.

In questo articolo si ricostruiscono dunque i rapporti tra Alfonso II d'Este e Gesualdo, destinatario di due dei tre arciliuti realizzati da Eberle, le relazioni tra Gesualdo e Kapsberger, probabile protagonista quest'ultimo della diffusione della tiorba in ambito napoletano, il ruolo di Georg Kayser, liutaio tedesco attivo a Napoli, già allievo alla bottega padovana di Eberle-Hartung, la committenza di uno dei primi esemplari 'napoletani' dovuta al viceré Conte di Lemos, ed infine il ruolo avuto dall'Accademia degli Oziosi e dalla congregazione di Santa Cecilia e della sua cappella musicale.

§ This essay is an overview of the diffusion of *arciliuto* in Naples and southern Italy in the early XVIIth Century.

Although the Duke Alfonso II of Este and the liutist Alessandro Piccinini contributed to the design and achievement of the paduan shop of the german lute maker Cristofaro Eberle, Gesualdo da Venosa – together with other german lute makers – played an important role in the its diffusion in Naples and in Gesualdo's feud.

This article traces back the relationship between Alfonso II and Gesualdo, who received two of the three Eberle's *arciliuti* and the relationship between Gesualdo and Kapsberger, the latter being lately to be responsible for the diffusion of *tiorba* in Naples.

It is also about Georg Kayser, german lute maker active in Naples, who had been apprentice of Eberle-Hartung in Padua and the commission of one of the first Neapolitan *arciliuto* by the Earl of Lemos. Finally puts in evidence the important role played by *Accademia degli Oziosi* and by the *Congregazione di Santa Cecilia* and her *cappella musicale*.

LE vicende che sul finire del XVI secolo videro la nascita dell'arciliuto hanno favorito numerose quanto controverse interpretazioni. Oggetto di diversificate riletture è stata l'attendibilità delle dichiarazioni e il ruolo avuto dal liutista bolognese Alessandro Piccinini (1566 - ante 1639),¹ protagonista di una ben nota storia di committenza, raccontata grazie ad un'attenta ricostruzione dell'invenzione di questo nuovo strumento musicale insieme a quella che possiamo a ragion veduta definire come la 'rivitalizzazione' del chitarrone (PICCININI 1623).

Oggi è possibile ripercorrere tali interpretazioni, partendo dalla riconsiderazione del saggio del musicologo tedesco Georg Kinsky, *Alessandro Piccinini und sein Arciliuto* del 1938 (KINSKY 1938, pp. 103-118), e dai dubbi sull'attendibilità delle dichiarazioni del Piccinini che in esso l'autore pone, passando attraverso le analisi di Oscar Mischiati e Luigi Ferdinando Tagliavini (MISCHIATI-TAGLIAVINI 1962, coll. 1235-1237), Mirko Caffagni (CAFFAGNI 1965, p. 15), Robert Spencer (SPENCER 1976, pp. 403-423), Douglas Alton Smith nel 1979 e nel 2002 (SMITH 1979, pp. 440-462; SMITH 2002), Orlando Cristoforetti (CRISTOFORETTI 1983, pp. I-XI), Kevin Mason (MASON 1989), per giungere alla voce dedicata al Piccinini dal *New Grove*, redatta da Pier Paolo Scattolin (SCATTOLIN 2001).²

La loro analisi, la loro comparazione, ma soprattutto l'aggiunta di «nuove e sostanziali evidenze» che comprovano definitivamente l'attendibilità delle dichiarazioni del Piccinini, la dobbiamo però ad una risolutiva argomentazione proposta da Renato Meucci nel 2009, in un saggio che ha definitivamente conferito l'attribuzione della paternità dell'invenzione al Piccinini, e che riprende in maniera significativa lo stesso titolo del contributo di Georg Kinsky, come a voler chiudere il cerchio intorno alla vicenda (MEUCCI 2009, pp. 111-133).

Il nostro obiettivo in questa sede, dunque, non è quello di voler riproporre ancora una volta tale articolato dibattito, ma quello di ricostruire le vicende che accompagnarono la trasmissione delle prime forme di arciliuto, 'esportato' da Padova e Ferrara verso Roma e le corti meridionali, Napoli e i feudi dei Gesualdo in primo luogo. In qualche modo significativa e probabilmente inevitabile riteniamo pertanto sia la riletture dei rapporti tra Piccinini ed il duca Alfonso II.

* Il presente contributo è il testo della conferenza tenuta nell'ambito della MED-REN 2013, Medieval & Renaissance Music Conference, Certaldo (Firenze), 4-7 luglio 2013, sessione speciale "Carlo Gesualdo da Venosa and his time" on the 400th anniversary of his death. La sua redazione si avvale della presentazione di nuove fonti e della rielaborazione di argomenti tratti dal volume LUIGI SISTO, *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario*, presentazione di Renato Meucci, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma 2010, cap. v.2.1 *La committenza del conte di Lemos*, pp. 108-114 (= SISTO 2010a).

¹ Sulla biografia di Piccinini si veda *Mecenati e musicisti* 1999. Cfr. inoltre la prefazione di Francesca Torelli a KAPSBERGER-PICCININI 1999, pp. I-III.

² A questi lavori aggiungiamo la segnalazione del recente e pregevole volume monografico dedicato al liuto REBUFFA 2012; ed il volume *Die Laute in Europa* 2011.

Con la morte di Ercole II d'Este avvenuta nel 1559, il ducato di Ferrara passava nelle mani del suo successore, il duca Alfonso II mecenate e appassionato di musica. Sul finire del Cinquecento, al suo servizio stette Alessandro Piccinini, autore dell'*Intavolatura di liuto et di chitarrone libro primo* (1623), opera che gli diede la notorietà e nella quale trovarono descrizione i suoi contatti e le continue visite alla bottega del liutaio tedesco Cristoforo Eberle (1535 ca. – 20 marzo 1612):³

Ser.^{mo} Prencipe / Essendo io arrivato in Padua alli venticinque del presente [gennaio 1595] subito ordinai i Lauti, et ancora che gli mastri si siano mostrati alquanto difficultosi in far Lauti novi per questi tempi freddi non mancheranno pero di far il meglio che potranno, e certo se io non gli fossi in proprio fatto a ordinarli come voglio non farebbero cosa buona, e gli pare un lauto molto stravagante pero spero si farà qualche cosa di buono, ancora che io non ho trovato fondi longhi come desiderava che vengono di alemagna cosi fatti bisogna adunque far al meglio che si potra per hora mi dispiace solo che il sig:^r Prencipe non sara servito di havere al suo lauto quela gobba perche bisognerebbe far una forma nova il che sarebbe con longhezza di tempo, et contro la loro opinione la quale si e che niente di utilita debba apportarvi detta gobba ma avemo trovato delle forme piu appropriate et credo riusciranno et hanno gia dato bonissimo principio e staro adonque aspettando ottimo fine et fra tanto a V. Al.^{za} ser.^{ma} m'inchino et faccio humiliss.^a riverenza di Padua a li. 31. zenaro. 1595. / D. V.^a ser.^{ma} / Humili.^o et Devoti.^{mo} ser.^{re} / Aless.^{ro} pecinini[.]⁴

La realizzazione dei nuovi liuti (ai quali fu aggiunta una ulteriore 'tratta' per le corde dei bassi) avrebbe suscitato non poco stupore alla corte estense, attenta in quegli anni ad offrire ospitalità a Carlo Gesualdo da Venosa, lì dal 1594. All'indomani dell'uccisione della prima moglie, Maria d'Avalos, sorpresa in adulterio con il nobile Fabrizio Carafa duca d'Andria nella notte tra il 17 ed il 18 ottobre 1590, le relazioni tra i Gesualdo e gli Este avevano trovato nuovo vigore grazie alla intermediazione di Alfonso Gesualdo, zio di Carlo, ritenuto possibile candidato al soglio pontificio. La fitta corrispondenza tra il cardinale Gesualdo ed il vescovo di Modena Gaspare Silprandi avrebbe condotto al matrimonio il principe di Venosa con Eleonora d'Este, figlia di Alfonso, marchese di Montecchio (zio di Alfonso II), favorita la loro unione da sicuri presupposti, non ultimo quello di evitare la sottrazione del ducato di Ferrara alla casata d'Este. A Ferrara, Carlo sposava Eleonora il 21 febbraio 1594, anch'ella in seconde nozze, dove trattenutisi per pochi mesi, diretti a Venezia, accolto il principe con onori il 21 maggio dal doge Pasquale Cicogna,⁵ ed infine

³ Cristoforo Eberle (1535 ca. – 20 marzo 1612) era nipote per parte di madre di Vendelio Venere della cui attività fu successore e continuatore. Cfr. KIRALY 1994, pp. 26-32; ID. 1995, pp. 73-75. E soprattutto il più recente e chiarificatore LIGUORI 2010, pp. 77-78.

⁴ Archivio di Stato di Modena, *Archivio Segreto Estense*, Archivi per materie, Musica e musicisti, Busta 3, fasc. B «Fabbricanti di strumenti musicali». La lettera è pubblicata in VALDRIGHI 1884; rist. anastatica, Bologna, Forni, 1967, comprendente le aggiunte del 1888 e del 1894, p. 272; TIELLA 1995, p. 156; MEUCCI 2008, p. 145 (foto).

⁵ La presenza di Gesualdo a Venezia e l'incontro con il doge Cicogna (1585-95) è attestata dal documento che qui parzialmente presentiamo: «M.D.XCiii. à xxi. Maggio / Venuta in questa città del Principe di Venosa / Essendo capitato in questa Città il Principe di Venosa, uno di SS.ri di

a Gesualdo, vi avrebbero fatto ritorno solo sul finire dello stesso anno, con Eleonora già gravida del figlio Alfonsino.⁶

La sua nuova permanenza ferrarese, in concomitanza con la visita del Piccinini alla bottega di Eberle, avrebbe potuto favorire un qualche ruolo – finora non documentato – avuto anche da Carlo Gesualdo nella creazione del nuovo esemplare. In assenza di riscontri più certi, potrebbe supportare tale ipotesi l'unica intavolatura sopravvissuta, riferita al madrigale gesualdiano *Com'esser può ch'io viva* (compreso nel suo *Primo libro di madrigali a cinque voci*, stampato a Ferrara dal Baldini nel 1594), visto come una sorta di omaggio al principe di Venosa reso dal tedesco Johannes Hieronymus Kapsberger nel suo *Libro primo d'intavolatura di chitarone*, stampato a Venezia nel 1604 (OSTUNI 2004, pp. 271-297). Una data dunque che assume particolare significato non solo nella ricostruzione delle possibili frequentazioni tra Gesualdo e Kapsberger, ma che segna probabilmente un momento significativo della biografia del tiorbista tedesco.⁷

Nei primi giorni di quell'anno documentiamo la presenza di Kapsberger a Napoli il 9 gennaio, data in cui presso la parrocchia dei Santi Giuseppe e Cristoforo all'Ospedaletto (la stessa dei liutai tedeschi Georg Kayser e Magno Longo I, di cui diremo più avanti) si celebra il battesimo della figlia Dorotea, avuta dal matrimonio con la napoletana Geronima de' Rossi:

a di 9, de gennaio 1604 / Dorotea Kapsberg figlia de Gio: Geronimo Kapsberg et de geronima de rossi fu bap<tiza>ta da me D<on> Gioseph de Avitaja et furno compari alphonso de tintis, et gioanna vitella [levatrice]⁸

È evidente dunque che il tributo reso da Kapsberger al principe di Venosa sia del tutto conseguente ad una frequentazione tra i due, consumatasi in quegli anni proprio a Napoli, o probabilmente presso la corte del piccolo borgo di Gesualdo. È inoltre possibile ipotizzare, sebbene tale congettura sia ancora tutta da documentare, che le frequentazioni avutesi tra il 'Tedesco della tiorba', i tanti liutai connazionali, in molti domiciliati a Napoli nella stessa area di pertinenza della parrocchia di San Giuseppe Maggiore, e l'accademia gesualdiana abbiano potuto favorire anche la diffusione della tiorba, esemplare nato con molta probabilità proprio in ambito napoletano.⁹ Ipotesi, quest'ultima, avvalorata dalle non poco significative attestazioni terminologi-

Seggio del Regno di Napoli e Nipote dell'III.mo Cardinal Gesualdo [...]». Archivio di Stato di Venezia, *Cerimoniali*, Registro 1, c. 127v.

⁶ Considerata la vastità di studi sull'opera e la biografia gesualdiana, si rinvia ai più recenti atti di convegno *La musica del Principe* 2008 e al catalogo *Gesualdo da Venosa. Fasti dimenticati* 2009.

⁷ Sulla biografia di Kapsberger cfr. DRAGOSITS 2012.

⁸ ASDN, *Parrocchia dei Santi Giuseppe e Cristoforo all'Ospedaletto*, Libri dei battezzati, vol. I, atto n. 1238, c. 179r. Cfr. SISTO 2010a, p. 110.

⁹ La documentazione in questa sede di una presenza napoletana di Kapsberger conforta ulteriormente le riflessioni sulla nascita di questo esemplare formulate in MEUCCI 2001, pp. 37-57.

che eufoniche del termine tiorba, che proprio a Napoli trovano concreto riscontro anche nelle fonti letterarie.¹⁰

Ad ogni modo, due dei tre arciliuti costruiti a Padova da Eberle furono donati da Alfonso II al principe di Venosa, «[...] il qual con esso lui li portò alla volta di Napoli, & ne lasciò uno in Roma, che vi capitò alle mani del Cavalier del Liuto,¹¹ il quale sempre l'adoperò gustandoli infinitamente tale inventio- ne».¹² Quel viaggio, intrapreso nel 1596 dopo due anni di permanenza alla corte estense, si sarebbe concluso presso il feudo di Gesualdo, dove uno dei due arciliuti sarebbe rimasto anche dopo il 1613, anno di morte del principe, stando alle informazioni emerse dalla lettura di un inventario dei beni del castello di Gesualdo risalente al 1630:

Camera a mano dritta [...] Una chitarra di grandezza ordinaria con il manico di avolio con tastatura bianca e nera, vi è l'organo leggero à manticetto,¹³ consiste detto organetto in diciassette canne di legno tutte sane di lunghezza un palmo in circa et altri tredici cannolini di stagno alti circa sei dita, il fonno è di legno trasforato e lavorato foderato di taffetta torchina, detta chitarra è però scassata e guasta. Si conserva dentro una cascina di legno coperta di corame antica. / Un arce leuto grande con due rose nella tabula chiuso dentro una cascina di legno coperta di corame nero, foderato di raso rosso, ogni cosa assai consumato.¹⁴

Non siamo in grado di identificare la chitarra dell'inventario gesualdiano, né precisare se si tratti di una chitarra alla spagnola, e ciò è probabile, dal momento che Scipione Cerreto riferisce del Venosa come abile suonatore di questo strumento.¹⁵ Non è da escludere, però, che il redattore dell'inventario si

¹⁰ È il caso della celebre raccolta di sonetti e canzoni, parodia in dialetto napoletano del petrarchismo, di Filippo SGRUTTIENDO DE SCAFATO 1646; ristampa moderna a cura di Elvira Garbato, Napoli, s. ed., 2010. Nell'opera si affrontano diversi temi: l'amore, la bellezza, il dialogo con gli accademici, la musica, il ballo, tutti ruotanti attorno alla popolana Cecca. Va ricordato, infine, che con il termine 'taccone', presente nel titolo, si fa riferimento ad un plectro in cuoio.

¹¹ Il Cavaliere del liuto è stato identificato in Vincenzo Pinti, nobile nato a Roma il 2 luglio 1542. Pinti fu prima al servizio di Giulio III, dal 1581 gentiluomo della corte del cardinale Alessandro Farnese, passando quindi alla morte di quest'ultimo alle dipendenze del cardinale Alessandro Peretti Montalto. Significativo fu il suo ruolo come soprintendente della congregazione dei cordari romani dal 1589; nel 1602 visse presso il palazzo della Cancelleria, dove rimase fino alla morte sopraggiunta nel 1608. Tali informazioni insieme ad un chiarimento sulle identificazioni dei personaggi di Lorenzino 'bolognese', 'fiammingo', 'romano' e il Cavaliere del liuto, sono contenute in PESCI 2005, pp. 349-360.

¹² Il passo è tratto da PICCININI 1683, p. 8.

¹³ Perdute le tracce della chitarra e dell'organo, è certo che fino al 1980 presso il palazzo Pisapia di Gesualdo, sia stato custodito un clavicembalo appartenuto presumibilmente al Venosa, ceduto poi ad un collezionista francese (vedi figg. 4-5). Un particolare significativo di tale esemplare è dato dalla presenza della stella di Davide nel foro di risonanza della tavola armonica, particolare che si rileva anche nel cosiddetto *Cembalo del Trasuntino* (oggi a Milano, Castello Sforzesco, inv. S.M. 600). Come nel caso del clavicembalo oggi 'francese', anche l'intarsio della rosetta di quest'ultimo esemplare è caratterizzato infatti da due triangoli equilateri, l'uno all'interno dell'altro, formanti una stella. Inoltre, all'interno della ribalta del *Cembalo del Trasuntino* è dipinto un blasone con leone rampante dorato in campo verde, inequivocabilmente lo stemma dei Gesualdo (vedi fig. 6).

¹⁴ Archivio Segreto Vaticano, Archivio Boncompagni Ludovisi, Anno 1630-Copia pubblica dell'Inventario delli mobili esistenti nel castello di Gesualdo, prot. 274, serie V, n. 6, ff. 1-28.

¹⁵ CERRETO 1601; rist. anastatica Bologna, Forni, 2003, libro III, p. 157.

riferisse ad una chitarra 'italiana', descritta come «chitarra di grandezza ordinaria» quasi a volerla distinguere da un chitarrone.¹⁶ Una più dettagliata descrizione è riservata al piccolo organo «leggero à manticetto», evidentemente un 'portativo', date le inequivocabili indicazioni sulle sue dimensioni.

Difatti, quella che più ci interessa è la descrizione dell'arci-liuto. In questo caso il sostantivo «arce leuto» è accompagnato dall'aggettivo «grande». Inoltre, l'unica caratteristica costruttiva evidenziata dal redattore fa riferimento alla presenza di «due rose nella tabula». Tali elementi, evidentemente non solo comuni agli esemplari in questione, ci consentono di immaginare una stretta somiglianza dell'arci-liuto appartenuto al Gesualdo con uno dei tre esemplari costruiti da Eberle (l'unico sopravvissuto), donato dal Piccinini ad Antonio Goretti e conservato oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna,¹⁷ esemplare che il Piccinini nei suoi *Avertimenti all'Intavolatura per liuto [...]*, aveva così descritto:

[...] essendo io l'Anno M.D.LXXXVIII. al servizio del Serenissimo Duca di Ferrara, andai à Padoua alla Bottega di Christofano Eberle, principalissimo Liutaro, & li feci fare per prova vn Liuto di corpo così lungo, che seruiua per tratta de i contrabassi, & haueua due scanelli molto lontani, vno da l'altro.¹⁸

Un «Liuto di corpo così lungo», quindi «grande», come quello dell'inventario gesualdiano, con «due scanelli molto lontani», i due ponticelli distanti l'uno dall'altro, e due fori di risonanza, come nel caso del liuto di Gesualdo, avente «due rose nella tabula».¹⁹

È noto che il principe di Venosa allestì presso la residenza gesualdina una vera e propria corte musicale, presso la quale fu attivo un buon numero di musicisti e principalmente Pomponio Nenna, l'organista Mutio Effrem e Giovan Battista de Paola,²⁰ musicista che con tutta probabilità fu in rapporti di parentela con quel Francesco di Paola «suonatore di viola d'arco».²¹ E da quel feudo, Gesualdo non solo si rese artefice della trasmissione nel meridione di repertori musicali, ma anche di nuove tipologie di strumenti musicali le cui caratteristiche in ambito napoletano si andavano definendo proprio in quegli anni.²²

¹⁶ Per comprendere appieno tale trasformazione si veda MEUCCI 2001.

¹⁷ Vienna, Kunsthistorisches Museum, SAM. 42.

¹⁸ Il passo è riportato in PICCININI 1683, p. 8.

¹⁹ Ribadiamo, tale comparazione vuole solo evidenziare alcune affinità costruttive che accomunerebbero i due esemplari, separati sin dalla loro nascita da comprovate motivazioni storiche. D'altra parte sappiamo che anche nell'inventario del banchiere di Augusta, Raymund Fugger junior, redatto nel 1566, era presente «un liuto con la sua rosa da un lato», probabilmente una rosa laterale proprio come nell'arci-liuto di Eberle-Piccinini-Gesualdo. Sull'inventario in questione cfr. SMITH 1980; esso è peraltro commentato in REBUFFA 2012, pp. 117-120.

²⁰ Sul periodo vissuto dal principe di Venosa presso il feudo di Gesualdo e sui musicisti al suo servizio si veda SISTO 2008, pp. 5-20.

²¹ CERRETO 1601, Libro III, p. 157. Sulle varianti terminologiche del termine 'viola' in ambito napoletano e meridionale nel Cinquecento si veda anche SISTO 2010b, pp. 567-578.

²² Più in generale sul repertorio cfr. POHLMANN 1975⁴; FABRIS 1987; COELHO 1995.

Un significativo contributo in tal senso fu offerto dai liutai tedeschi lì attivi, in molti casi eredi degli insegnamenti dovuti ai rappresentanti delle più celebri dinastie liutarie attive a Venezia e a Padova sul finire del Cinquecento, i Tieffenbrucker in primo luogo, oltre al celebre Michael Hartung (1568 ca. – 21 agosto 1614),²³ alle cui scuole si formarono molti liutai di origine tedesca trasferitisi poi a Napoli. Tra questi Georg Brunner, formatosi alla bottega veneziana di Marc'Antonio della Porta, lavorante a Padova nel 1602 «alla Vicaria grande» presso l'Hartung, passato anch'egli a Napoli, e soprattutto Georg Kayser, entrato probabilmente a contatto con la bottega di Cristoforo Eberle intorno al 1595, l'anno dei documentati rapporti tra il Piccinini e il liutaio tedesco, stando all'etichetta di un suo liuto a sei cori così descritta: *Georg Kayßer favricatto / da Vendelino Dieffenbruger, 1595* (LAYER 1978, p. 148). L'autenticità di questa attestazione non è comprovata però da quanto egli stesso dichiara al momento del giuramento prestato dinanzi al Vicario Generale della Curia arcivescovile di Napoli il 4 maggio 1601 in occasione della sua promessa di matrimonio resa a Vittoria Arzen, figlia di un connazionale, nata in Italia.²⁴ Inoltre, va precisato che Wendelino Tieffenbrucker era morto già da alcuni anni (nel 1587), pertanto dobbiamo ritenere che Kayser fosse apprendista (o sia passato solo per breve periodo) alla bottega di Eberle, depositario del marchio WT (Wendelin Tieffenbrucker).²⁵

I rapporti professionali maturati tra liutai di origine tedesca in territorio veneto e nelle altre città italiane toccate dalla loro migrazione trovavano così espressione non solo nelle usuali relazioni tra connazionali, ma soprattutto nella realizzazione di nuove tipologie di esemplari. Non a caso la bottega napoletana di Kayser fu destinataria intorno o poco prima del 1615 della committenza di un arciliuto rivoltagli dal Viceré Pedro Fernández de Castro, II conte di Lemos.²⁶

Tanto attesta una procura notarile del 14 settembre di quell'anno, grazie alla quale il liutaio tedesco recuperava la somma di ottantotto ducati, saldo dell'intero importo di cento ducati corrisposto per il tramite di Didaco del Ysato, servitore del Viceré:

procura pro georgio Cayser. / Die 14 mensis 7bris 14.^e jndictionis neap<oli> 1615
constitutus jn nostri presentia georgeus Cayser alemanus liutaro jn platea sancti
Jacobj sponte constituit procuratorem suum Petrum meulz similiter alemanum
absentem ad esigendum recuperandum et habendum seu recepisse et habuisse
confitendum tam de contantis quam per medium bancj ab jllustrissimo et
Excellentissimo domino prorege presentis regnj et pro eo a Didaco del ysato eius
camerario ducatos octuaginta octo eidem constituentj debitos ex resta ducatorum
centum pro pretio venditionis et consignationis ej facte de uno jnstrumento de

²³ Sulla biografia e l'attività di Michele Hartung a Padova si veda ancora LIGUORI 2010, pp. 78-82.

²⁴ Cfr. ASDN, *Processetti matrimoniali*, anno 1601, lettera G, n. 436. Per una ricostruzione pressoché completa della biografia di Kayser cfr. SISTO 2010a.

²⁵ Sull'adozione del marchio del capostipite da parte di diverse generazioni di costruttori si veda MEUCCI 2008, pp. 139-147.

²⁶ Pedro Fernández de Castro II conte di Lemos fu Viceré dal giugno 1610 al giugno 1616.

sonare nominato Arceleuto, et de perciendis dictos Illustrissimum dominum prorage et didacum aliosque eorum nomine solventes quietandum apocas et cautelas de recepto faciendum et in iudicio comparendum et <...> porrigendum et omnes actus faciendum usque ad integram exactionem promiserunt habere ratum & omne totum & sub obligatione et pro <...> juraverunt & mihi & in cujus rei ut supra & Presentibus iudice francesco ferraro de neapoli ad contractus jeronimo bascio et fabritio de bianco de neapoli.²⁷

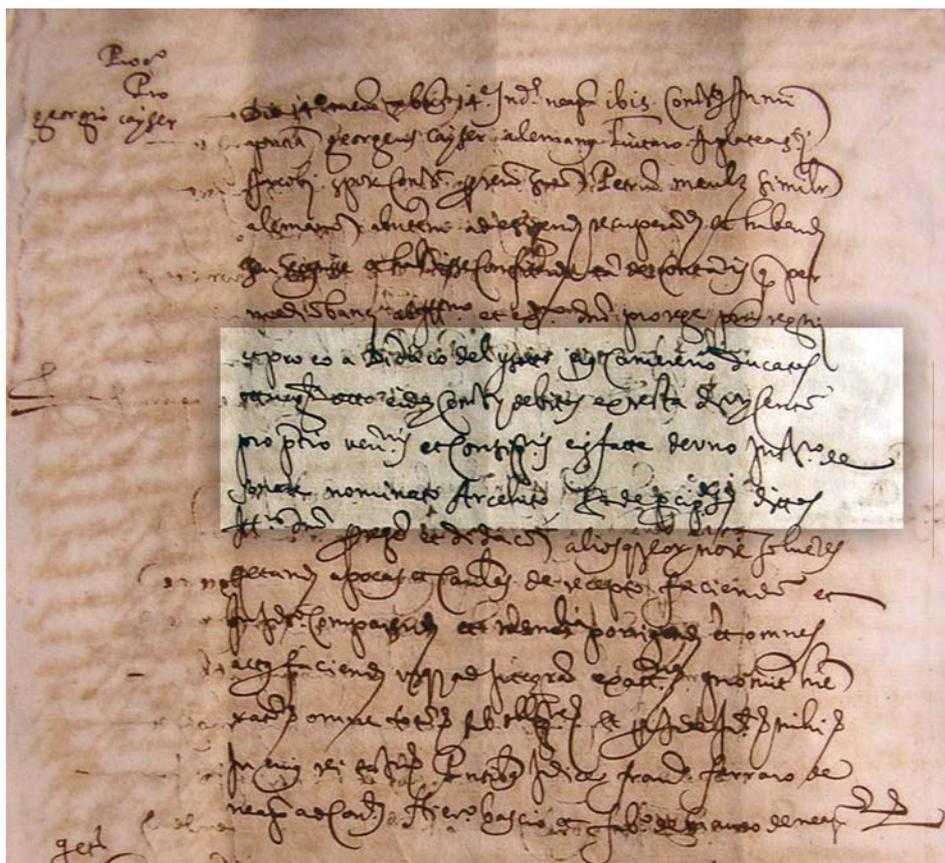


Figura 1

ASNA, *Notai del '500*, notaio Pietro Antonio Rosanova, anni 1615-1616, scheda 558, prot. 10, c. 126v (documento di saldo del prezzo di un arciliuto costruito da Georg Kayser per il Viceré Pedro Fernández de Castro). Il doc. è trascritto e pubblicato in SISTO 2010a, cit., pp. 112-113 (trascrizione integrale), p. 141, tavola XIII (foto).

La committenza del nuovo esemplare – «uno instrumente de sonare nominato Arceleuto» – così come descritto dal redattore dell'atto notarile,

²⁷ ASNA, *Notai del '500*, notaio Pietro Antonio Rosanova, anni 1615-1616, prot. 10, c. 126v; il documento qui pubblicato integralmente, era già segnalato in *Documenti per la storia le arti le industrie 1883-1891*, vol. v, p. 450 (rist. 2002). La sua trascrizione è in SISTO 2010a, pp. 112-113 e 141 (foto).

nasceva dalle frequentazioni artistiche legate alla corte vicereale, ed in particolar modo intorno all'ambiente culturale dell'Accademia napoletana degli Oziosi. Nata nel 1611 sotto gli auspici dello stesso Viceré, per opera di Giovan Battista Manso, ad essa furono legati aristocratici, nobili, giuristi, artisti, il botanico Fabio Colonna (1567 ca. – 1640), accademico Linceo iscritto agli 'oziosi' tra il 1613 ed il 1614,²⁸ insieme a letterati come Giambattista Basile, Arcangelo Spina e Orazio Cataneo, orientati verso una produzione destinata anche alle esecuzioni musicali.²⁹ Intorno ad essa, comune denominatore tra la committenza dei de Castro (non solo il conte di Lemos, ma anche suo fratello Francisco, già Luogotenente generale del Regno) ed i Gesualdo, fu promossa la trasmissione di mode e stili musicali (quindi anche di esemplari).

La diffusione dell'arciliuto fu oltremodo favorita, evidentemente in maniera del tutto inconsapevole, dal legame che i Conti di Lemos ebbero con Margherita d'Austria, moglie di Filippo III di Spagna,³⁰ legata a quella Isabella d'Austria (1566-1633), dedicataria dell'*Intavolatura [...] del Piccinini*, e quindi ulteriore possibile tramite per la diffusione in ambito napoletano della nuova 'invenzione' del liutista bolognese.³¹

L'attestazione dello strumento in ambito napoletano trovò ben presto riscontro anche nelle esecuzioni musicali di ambito sacro, laddove alla sua diffusione avrebbero concorso non poco le attività della cappella musicale di corte e di altre istituzioni cittadine.³² Non da meno furono le tendenze pittoriche, ormai proiettate verso una nuova stagione, in una capitale dove convivevano ad un tempo le istanze spagnole con gli esiti del folgorante passaggio a più riprese di Caravaggio, insieme alle rappresentative correnti fiamminghe e di area tedesca.³³

Intorno al 1613, pochi anni prima della costruzione dell'arciliuto realizzato da Kayser per il conte di Lemos, il napoletano Carlo Sellitto (1581-1614), caravaggesco formatosi alla bottega del fiammingo Loyse Croys, dipingeva con molta probabilità su committenza del Trabaci, la *Santa Cecilia* destinata alla

²⁸ Sugli interessi per la musica e gli strumenti musicali di Fabio Colonna si vedano gli studi di Patrizio Barbieri; in particolare il recente BARBIERI 2007, pp. 50-79.

²⁹ Sulla vita e l'attività dell'Accademia degli Oziosi (1611-1645), cfr. GREEN 1933, pp. 290-308; DE MIRANDA 2000. Riguardo il costume e la pratica musicale a Napoli al tempo di Giovan Battista Basile si veda FERRARI-BARASSI 1967, pp. 74-110. Cfr. inoltre ZIINO 1992, pp. 499-513.

³⁰ Margherita d'Austria (Graz, 25 dicembre 1584 – El Escorial, 3 ottobre 1611) fu regina consorte di Spagna e Portogallo dal 1598 fino alla morte.

³¹ Uno degli elementi che conforterebbe l'attendibilità delle dichiarazioni del Piccinini, risiede, secondo Meucci, nel fatto che l'opera di Piccinini sia dedicata ad un personaggio così autorevole e influente. Cfr. MEUCCI 2009, p. 113.

³² Anche l'organico della cappella musicale della Real Casa dell'Annunziata, una delle principali istituzioni assistenziali cittadine, comprendeva un suonatore di arciliuto, Vincenzo Salsilli, assunto nel 1610. Cfr. COLUMBRO 2001, pp. 157-189: 167.

³³ La produzione bibliografica sulla pittura napoletana del Seicento è vasta ed esaustiva. Si segnala il solo catalogo della mostra *Civiltà del Seicento a Napoli* 1984. Più in generale sul Seicento musicale napoletano si veda *La musica a Napoli durante il Seicento* 1987, ed il più recente FABRIS 2007.

«Cappella delli musici di Sua Eccellenza»,³⁴ ospitata nella chiesa di Santa Maria la Solitaria di Palazzo.³⁵ La tela, nella quale la Santa è ritratta all'organo, affiancata dalla raffigurazione di due angeli in atto di suonare il violino e l'arciliuto, o forse più precisamente uno strumento con il manico prolungato, rappresenta una delle più antiche testimonianze iconografiche dello strumento pervenute in ambito napoletano.³⁶

Georg Kayser non fu però l'unico liutaio tedesco attivo a Napoli a realizzare liuti con la 'tratta', ossia dotati di due caviglieri. Una bella e significativa descrizione riportata in un inventario della *Guardaroba medicea*, risalente al 1700, rende conto di un esemplare di liuto andato perduto, realizzato nel 1619 dal celebre Johannes Magnus Lang (Magno Longo I):

Un leuto doppio, con fondo d'abeto con tre rose filettato torno torno di avorio et ebano e intarsiato di madre perla, con corpo scannellato di ebano con stecche piccole filettato d'avorio, con due cordiere nere filettate e intarsiate come sopra, e manico d'ebano per di dietro su le testate filettato e nel mezzo rabescato d'avorio e vicino ai bischeri di sopra vi sono alcuni scudetti di madre perla con diversi lavori in due de' quali vi sono paesi e per davanti filettato d'avorio e intarsiato di madre perla con tre scudetti pure di madre perla che in uno vi è un arme con spicchi di cavaliere nell'altro un mascherone e nell'altro un rabesco con due uccelli, lungo braccia tre e un quarto scarso, con un polizzino manuscritto nel corpo per di dentro che dice: *Magno Longo in Napoli 1619*, con sua contro cassa nera con gangheri e toppa.³⁷

³⁴ L'opera e il suo autore sono affiancati da un'ampia bibliografia che va dal XVIII secolo ad oggi. Si segnala in questa sede la sola analisi di Nicola Spinosa in *Dipingere la musica* 2000, pp. 210-213 (scheda III.30). Va ribadito che l'attribuzione al Sellitto ha trovato conforto non solo in evidenze stilistiche largamente condivise dagli storici dell'arte, ma anche giustificazione nella non casuale e forte presenza di simboli musicali. In assenza tuttora di riscontri documentari certi, sia relativi alla datazione che alla paternità dell'opera, sentiamo di condividere tali posizioni, anche perché più volte si è posto l'accento sulle documentate frequentazioni vissute dal Sellitto presso «la bottega del Croys, ove l'artista montemurrese si era formato, meta del compositore fiammingo Jean de Macque, maestro della R. Cappella di Palazzo, e di Giovan Maria Trabaci, organista e compositore di grande talento, che alla morte del maestro (30 settembre 1614) sarebbe stato nominato dal Viceré conte di Lemos a succedere al Macque». Si legga la scheda di Vincenzo Pacelli in SPINOSA 1984, vol. I, pp. 446-447 (con relativa bibliografia).

³⁵ È recente invece il tentativo di smentita firmato da una giovane studiosa napoletana, la quale ipotizza un'attribuzione al Caravaggio (principalmente perché l'opera così era stata catalogata in un inventario dei beni del Conservatorio della Solitaria risalente al tardo Seicento) e una retrodatazione del dipinto al 1609, coincidente con l'anno di fondazione della cappella musicale. Sarebbe stato inusuale - secondo la studiosa - commissionare una tela, dedicata alla santa titolare della cappella, solo dopo alcuni anni. Cfr. FIORE 2012, pp. 25-44.

³⁶ Tra i contributi a carattere iconografico-musicale sulla stessa opera si segnalano SISTO 1999, pp. 18-21; STAITI 2002, pp. 100-101.

³⁷ ASF, Guardaroba medicea, (GM) 1117, *Inventario di diverse sorti d'instrumenti musicali in proprio del serenissimo sig.r Principe Ferdinando di Toscana, c. 79r*. Doc. pubblicato in GAI 1969, pp. 6-22:15.



Figura 2

Carlo Sellitto (attr.), *Santa Cecilia*, Napoli,
Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte (inv. Q 313)

In conclusione, possiamo affermare che la diffusione di questo nuovo strumento musicale, anche in ambito napoletano e meridionale, come a Ferrara e in area veneta, fu principalmente favorita e accompagnata dalla

committenza nobiliare. Protagonisti indiscussi, nella Napoli di primo Seicento, insieme a Kayser e Magno Longo I, furono certamente i rappresentanti della dinastia Stadler, originaria di Füssen, destinatari della committenza di Geronima Colonna, appartenente allo stesso gruppo nobiliare che aveva favorito l'arrivo di Caravaggio a Napoli, il liutaio napoletano Giulio Cesare Camardella che ricevette incarichi dal duca di Nocera, e i liutai tedeschi Hans Scafitner e Jacob Temeter, in rapporto con Tiberio Carafa, Principe di Bisignano. Accanto alle scelte provenienti dalle istituzioni religiose, essa trovò espressione, prima ancora che nella Corte vicereale, attraverso le accademie ufficiali, in alcuni casi soppresse per volere dei Viceré in quanto ritenute potenziali fonti di sedizione.³⁸ I rapporti non sempre così manifesti tra nobili e liutai furono celati il più delle volte – come si è accennato – dalla presenza di un procuratore che di persona commissionava il nuovo esemplare da costruire. In qualche caso gli artigiani dimoravano nelle case di proprietà nobiliare o restavano sotto la loro protezione, divenendo parte del loro *entourage*.³⁹

³⁸ Circa i rapporti tra attività musicali e committenza nobiliare nel periodo di riferimento si segnalano LARSON 1983, pp. 61-77; DONISI 2005, pp. 177-191.

³⁹ Cfr. SISTO 2010a, pp. 105-119, Cap. v *La committenza*.



Figure 3 e 4

Clavicembalo appartenuto a Carlo Gesualdo da Venosa
[intero e part. - foto realizzata nel castello di Gesualdo, Avellino], Francia, Collezione
privata (provenienza Gian Ludovico Mazza, discendente di Andrea Pisapia)

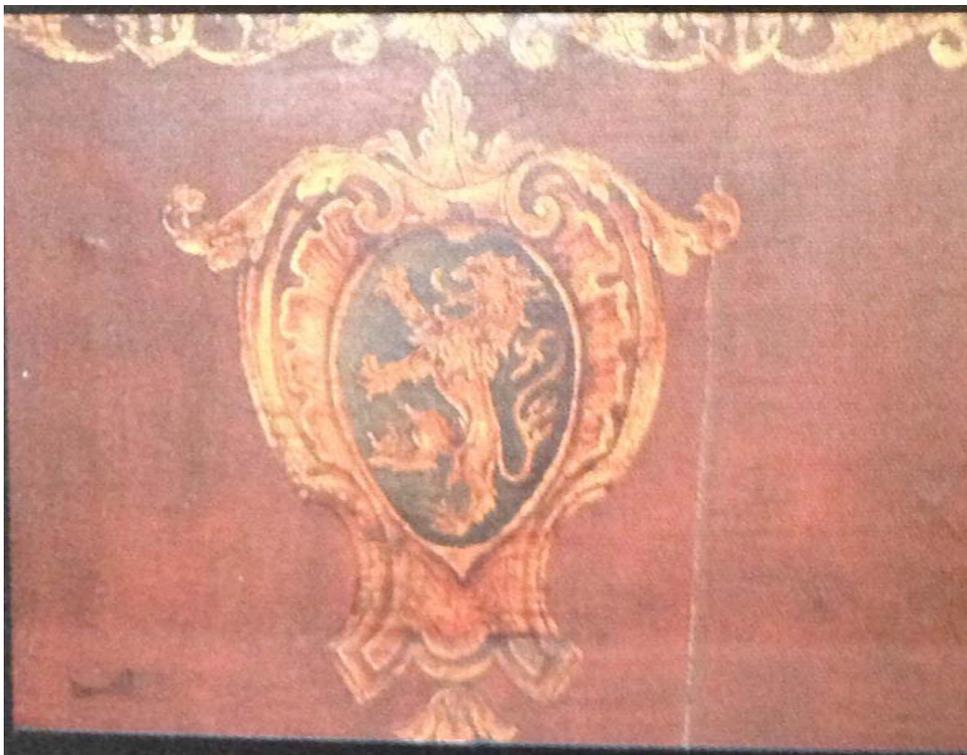


Figura 5

Stemma dei Gesualdo, particolare dipinto all'interno della ribalta del Clavicembalo del Trasuntino (attr.), Milano, Museo degli strumenti musicali, Castello Sforzesco, inv. S.M. 600.



Figura 6

Clavicembalo del Trasuntino (attr.), Milano, Museo degli strumenti musicali, Castello Sforzesco, inv. S.M. 600.

Bibliografia

- BARBIERI, P. (2007), *La «Sambuca Lincea» di Fabio Colonna e il «Tricembalo» di Scipione Stella. Con notizie sugli strumenti enarmonici del Domenichino*, in Scipione Stella, *Inni a cinque voci. Napoli 1610*, a cura di F. Colusso – D. A. D'Alessandro, Lucca, LIM (Musica Theatina, II), pp. 50-79.
- CAFFAGNI, M. (1965), *Alexandri Piccinini Opera*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna.
- CERRETO, S. (1601), *Della pratica musica vocale, et strumentale*, Giovanni Giacomo Carlino, Napoli (rist. anastatica Bologna, Forni, 2003).
- Civiltà del Seicento a Napoli. Catalogo della mostra (Napoli, ott. 1984 – aprile 1985)* (1984), a cura di N. Spinosa, 2 voll. Electa Napoli, Napoli.
- COELHO, V. A. (1995), *The Manuscripts Sources of Seventeenth-Century Italian Lute Music*, Garland, New York.
- COLUMBRO, M. (2001), *Formazione e produzione musicale a Napoli fra '500 e '600: la Santa Casa dell'Annunziata*, in Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo. *Atti del Convegno di Studi (Foggia, 7-8 aprile 2000)*, a cura di F. Seller, LIM, Lucca, (Strumenti della ricerca musicale, 5), pp. 157-189.
- CRISTOFORETTI, O. (1983), prefazione a Alessandro Piccinini, *Intavolatura di chitarrone. Mss. Modena*, ed. anastatica SPES, Firenze, pp. I-XI.
- DE MIRANDA, G. (2000), *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Fridericiana Editrice Universitaria, Napoli (Fridericiana Historia. Studium Generale, 6).
- Die Laute in Europa 2* (2011), a cura di A. Schlegel – L. Johachim, The Lute Corner, Menzichen.
- Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque-Seicento* (2000), a cura di S. Ferino-Pagden, Skira, Milano.
- Documenti per la storia le arti e le industrie delle province napoletane raccolti e pubblicati a cura di Gaetano Filangieri* (1883-1891), Napoli, Tip. Accademia Reale delle Scienze, 6 voll.; rist. a cura della Società Napoletana di Storia Patria, Napoli 2002.
- DONISI, E. (2005), «*La deve essere stata una bella, et non mai più udita musica*». *Gli organisti, i nobili e le accademie culturali a Napoli dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, in *Napoli e l'Europa: gli strumenti, i costruttori e la musica per organo dal xv al xx secolo. Atti del convegno internazionale di studi (Battipaglia, 12-14 novembre 2004)*, a cura di L. Sisto – E. Cardi, Battipaglia, Accademia Organistica Campana, pp. 177-191.
- DRAGOSITS, A. M. (2012), *Giovanni Girolamo Kapsperger (ca. 1581-1651): Betrachtungen zu seinem Leben und Umfeld, seiner Vokalmusik und*

seinem praktischen Material zum Basso continuo-Spiel, PhD in the creative and performing arts, Universiteit Leiden.

- FABRIS, D. (1987), *Andrea Falconieri napoletano. Un liutista-compositore del Seicento*, Torre d'Orfeo, Roma, (Studi e testi, 2).
- (2007), *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Ashgate, Aldershot.
- FERRARI-BARASSI, E. (1967), *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giovan Battista Basile*, «Rivista Italiana di Musicologia», 2, pp. 74-110.
- FIGLIORE, A. (2012), *La Cappella di Santa Cecilia dei Musicisti di Palazzo. Nuove acquisizioni dall'Archivio del Conservatorio della Solitaria*, «Fonti Musicali Italiane», 17, pp. 25-44.
- GAI, V. (1969), *Gli strumenti musicali della corte medicea e il museo del Conservatorio «Luigi Cherubini» di Firenze*, Licoso, Firenze.
- Gesualdo da Venosa. Fasti dimenticati di un principe del Rinascimento* (2009), a cura di O. Tarantino Fraternali – K. Toma, Luciano de Venezia editore, Avellino.
- GREEN, O. H. (1933), *The Literary Court of de Conde de Lemos at Naples, 1610-1616*, «Hispanic Review», 4 (ottobre), pp. 290-308.
- KAPSBERGER, G. – PICCININI, A. (1999), *Intavolatura di chitarrone. Mss. Modena*, rist. anastatica, SPES, Firenze.
- KINSKY, G. (1938), *Alessandro Piccinini und sein Arciliuto*, «Acta Musicologica», 10, 1938, pp. 103-118.
- KIRÁLY, P. (1994) *Some New Facts about Vendelio Venere*, «The Lute. Journal of the lute society», 34, pp. 26-32.
- (1995), *Some New Facts about Vendelio Venere: Errata in The Lute 1994*, «The Lute. Journal of the lute society», 35, 1995, pp. 73-75.
- LARSON, K. (1983), *Condizione sociale dei musicisti e dei loro committenti nella Napoli del Cinque e Seicento*, in *Musica e Cultura a Napoli dal xv al xix secolo*, a cura di L. Bianconi – R. Bossa, Leo S. Olschki, Firenze, pp. 61-77.
- LAYER, A. (1978), *Die Algäuer Lauten- und Geigemacher*, Verlag Schwäbischen Forschungsgemeinschaft, Augsburg.
- LIGUORI, F. (2010), *L'arte del liuto. Le botteghe dei Tieffenbrucker prestigiosi costruttori di liuti a Padova tra Cinquecento e Seicento*, Il Prato, Padova.
- MASON, K. (1989), *The Chitarrone and Its Repertoire in Early Seventeenth-Century Italy*, Boethius Press, Aberystwyth.

- Mecenati e musicisti. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)* (1999), a cura di D. Fabris, LIM, Lucca.
- MEUCCI, R. (2001) *Da 'chitarra italiana' a 'chitarrone': una nuova interpretazione*, in *Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo. Atti del Convegno di Studi (Foggia, 7-8 aprile 2000)*, a cura di F. Seller, LIM, Lucca (Strumenti della ricerca musicale, 5), pp. 37-57.
- _____ (2008), *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Marsilio, Venezia.
- _____ (2009), *Alessandro Piccinini e il suo arciliuto*, «Recercare», 21/1-2, pp. 111-133.
- MISCHIATI, O. – TAGLIAVINI, L. F. (1962), *Piccinini, Alessandro*, in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bärenreiter, Kassel, vol. x, coll. 1235-1237.
- La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 11-14 aprile 1985)* (1987), a cura di D. Antonio D'Alessandro – A. Ziino, Torre d'Orfeo, Roma.
- La musica del principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo. Convegno internazionale di studi, Venosa-Potenza, 17-20 settembre 2003* (2008), a c. di L. Curinga, LIM, Lucca.
- OSTUNI, P. (2004), *Il chitarrone 'col suono solo' e la sua destinazione 'in seguitare quelli che cantano': la riscoperta del 'Libro terzo d'intavolatura di chitarone' di Girolamo Kapsberger (Roma, 1626)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 39/2, pp. 271-297.
- PESCI, M. (2005), *Lorenzini fra Parma e Roma. Nuova luce su Lorenzino 'bolognese', Lorenzino 'fiammingo', Lorenzino 'romano' e il Cavaliere del liuto*, «Recercare», 17, pp. 349-360.
- PICCININI, A. (1683), *Di Alessandro Piccinini bolognese intavolatura di liuto et di chitarrone libro primo*, appresso gl'Heredi di Gio. Paolo Moscatelli, ne gl'Orefici, Bologna 1623, rist. anastatica SPES, Firenze.
- POHLMANN, E. (1975⁴), *Laute Theorbe Chitarrone*, Eres, Brema.
- REBUFFA, D. (2012) *Il liuto*, L'Epos, Palermo.
- SCATTOLIN, P. P. (2001), *ad vocem* «Piccinini, Alessandro», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, ed. by S. Sadie, 29 voll., MacMillan, London, vol. XIX, p. 707.
- SGRUTTIENDO DE SCAFATO, F. (1646), *La Tiorba a taccone*, Napoli 1646; rist. mod. a cura di E. Garbato, Napoli 2010.
- SISTO, L. (1999), *Iconografia musicale e organologia nella pittura sacra napoletana del Seicento*, Maffucci, Calitri.
- _____ (2006), *Gesualdo, Florimo, D'Arienzo: modernità o continuità ritrovata?*, in *All'ombra prinpesca. Atti del Convegno di Studi*

- (*Gesualdo-Taurasi, 6-7- dicembre 2003*), a cura di P. Mioli, LIM, Lucca, pp. 163-182.
- _____ (2008), *Mutio Effrem e la corte del Principe di Venosa a Gesualdo*, in *La musica del Principe 2008*, pp. 5-20.
- _____ (2010a), *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario*, presentazione di R. Meucci, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma.
- _____ (2010b), *La confisca dei beni di Matteo Sansone musico sefardita (Palermo 1513). Considerazioni sull'introduzione della violecta spagnola in Italia*, in *Musica tra storia e filologia. Studi in onore di Lino Bianchi*, a cura di F. Nardacci, Istituto Italiano per la Storia della Musica, Roma, pp. 567-578.
- SMITH, D. A. (1979), *On the Origin of the Chitarrone*, «Journal of the American Musicological Society», 32, pp. 440-462.
- _____ (1980), *The Musical Instrument Inventory of Raymung Fugger*, «Galpin Society Journal», 33, pp. 36-44.
- _____ (2002), *A History of the Lute from the Antiquity to the Renaissance*, The Lute Society of America, s. I.
- SPENCER, R. (1976), *Chitarrone, theorbo and archlute*, «Early Music», 4, pp. 403-423.
- STAITI, N. (2002), *Le metamorfosi di Santa Cecilia. L'immagine e la musica*, LIM, Lucca (Bibliotheca Musicologica, 7).
- TIELLA, M. (1995), *L'Officina di Orfeo. Tecnologia e pratica degli strumenti musicali*, Il Cardo, Venezia.
- VALDRIGHI, L. F. (1884) *Nomocheliurgografia antica e moderna, ossia Elenco di fabbricatori di strumenti armonici con note esplicative e documenti estratti dall'Archivio di Stato di Modena*, Società Tipografica, Modena; rist. anastatica, Forni, Bologna 1967, comprendente le aggiunte del 1888 e del 1894.
- ZIINO, A. (1992), *Nota su Francesco Lambardi e l'introduzione della monodia a Napoli*, in *Centri e periferie del Barocco. Barocco napoletano*, a cura di G. Cantone, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato – Libreria dello Stato, Roma, pp. 499-513.

Luigi Sisto, violinista e violista, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio "D. Cimarosa" di Avellino e conseguito la Laurea in lettere moderne ad indirizzo musicale sotto la guida di Agostino Ziino presso l'Università di Napoli "Federico II". Ha frequentato un master in Beni musicali e nuove tecnologie presso le Università di Parigi Sorbonne e Saint-Denis, e conseguito il dottorato di ricerca in Storia della Musica presso l'Università di Roma "Tor Vergata". Presso lo stesso ateneo è stato docente di Metodologia della ricerca musicale e di Storia e classificazione degli strumenti musicali. Ha curato diverse esposizioni di strumenti musicali. Ha pubblicato numerosi studi scientifici oltre ad aver curato gli atti di convegni di studio internazionali, tra cui *Napoli e l'Europa: gli strumenti, i costruttori e la musica per organo dal xv al xx secolo*. Curatore del catalogo degli strumenti musicali del Museo del Conservatorio di Napoli, ha pubblicato per l'Istituto Italiano per la Storia della Musica le monografie *Organologia e altri saggi e I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario*, con la prefazione di Renato Meucci (premio "Curt Sachs" 2012). Dal 2005 è Ispettore del Mibac per il patrimonio organologico del Polo Museale Napoletano, componente della commissione nazionale per la redazione della scheda SM (strumenti musicali) per i musei italiani, e dal 2009 membro del collegio dei revisori dei conti della Società Italiana di Musicologia. È docente titolare nei licei e professore di Storia e tecnologia degli strumenti musicali presso il Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli.