

SPARTITI DIVITA. TESTIMONIANZE
DOCUMENTALI SULLA VITA E LA MUSICA
DEGLI AVONDANO (XVIII SECOLO)
NELL'ARCHIVIO DELLA CHIESA DI LORETO
A LISBONA

CARLA MINELLI*

L'ARCHIVIO della Chiesa della Madonna di Loreto a Lisbona, denominata anche Chiesa degli Italiani, è venuto alla luce recentemente grazie al lungo lavoro di ricerca di Padre Sergio Filippi, sfociato nella pubblicazione *La Chiesa degli Italiani. Cinque secoli di presenza italiana a Lisbona nell'archivio della Chiesa di Nostra Signora di Loreto*. Dai documenti dell'archivio, che ora sono in fase di catalogazione e di digitalizzazione¹, è possibile ricostruire l'importantissimo ruolo che ebbe questa chiesa tra gli italiani a Lisbona fin dalla sua fondazione, all'inizio del 1500. L'archivio ci narra la storia degli italiani in questa terra straniera e la loro volontà di avere un tempio in cui celebrare la messa e le festività più importanti. In realtà la Chiesa degli Italiani fin dalla sua fondazione rivelò essere molto di più che un luogo dove esprimere la propria cristianità: fu anche un luogo dove si poteva parlare italiano, discutere di affari, esprimere l'italianità e la ricchezza econo-

* Docente di Musica presso la Escola Secundária Eça de Queirós a Lisbona e ricercatrice collaboratrice dell'Instituto de Etnomusicologia- Música e Dança, Universidade Nova de Lisboa.

¹ Il progetto, dal titolo *500 anos de história luso-italiana: o arquivo da Igreja dos Italianos de Nossa Senhora de Loreto em Lisboa. 1.ª Fase: Catalogação geral e digitalização dos documentos dos séculos XVI e XVII*, è finanziato dalla Fundação Calouste Gulbenkian ed è coordinato da Nunziatella Alessandrini.

mica attraverso la stessa chiesa e le sue celebrazioni. Infatti, se da una lato la Chiesa di Loreto fu fatta costruire e ricostruire (dopo gli incendi che la distrussero nel 1651 e nel 1755²) da uomini d'affari, banchieri e commercianti, detentori di un potere economico non indifferente, dall'altro esprimeva il suo splendore attraverso le opere di diversi artisti italiani tra cui scultori, pittori e musicisti.

Argomento di questo articolo sono gli Avondano, una famiglia di musicisti di origine italiana che, come attestato dai documenti dell'archivio, ebbero un importante ruolo nella Chiesa degli Italiani nel XVIII secolo. Per comprendere la presenza degli Avondano in questa chiesa, principalmente di Pietro Giorgio e del figlio Pedro António dei quali ci sono pervenute diverse testimonianze, è necessario ricostruire il contesto in cui lavorarono in Portogallo: la specificità della Chiesa degli Italiani e il suo particolare statuto e il ruolo della musica italiana a Lisbona sempre nel 1700.

Fin dalla sua fondazione la Chiesa di Loreto godeva di uno statuto speciale, essendo stata costruita, per donazione del terreno, in suolo lateranense. Godeva quindi dell'esenzione dalla giurisdizione del vescovo di Lisbona, dipendendo direttamente dal Pontefice e dai Canonici della Basilica di San Giovanni in Laterano³, quest'ultima considerata *mater et caput* di tutte le chiese di Roma e del mondo. L'indipendenza dalla Diocesi di Lisbona e l'aggregazione alla basilica romana, divenuta perpetua nel 1724 mediante il pagamento di una notevole somma di denaro, purtroppo portò agli italiani di Lisbona non solo i privilegi dell'extraterritorialità: diversi furono, nel XVIII secolo, gli attriti con il Patriarcato di Lisbona, attriti che durarono vari anni e che videro l'in-

² Fu l'incendio che seguì il terribile terremoto del 1755 a causare i maggiori danni alla Chiesa di Loreto. Cf. Sergio Filippi, *La Chiesa degli Italiani. Cinque secoli di presenza italiana a Lisbona nell'archivio della Chiesa di Nostra Signora di Loreto*, Lisbona, Fábrica da Igreja Italiana da Nossa Senhora do Loreto, 2014, p. 113.

³ *Ib.*, p. 40.

tervento del Pontefice, dei Canonici lateranensi e del Nunzio Apostolico a Lisbona⁴.

L'altra particolarità della Chiesa di Loreto a Lisbona è che, per più di tre secoli (cioè fino all'unità d'Italia), riuniva italiani appartenenti a stati diversi. A questo riguardo scrive Padre Filippi: "Se è vero che nella Penisola Italiana, un suddito del Re di Napoli o del Granducato di Toscana poteva considerarsi all'estero nel Regno della Sardegna, il fatto di vivere a Lisbona faceva dimenticare le varie differenze nazionali, per sentirsi tutti uniti in un Paese in cui lingua e tradizioni erano molto diverse"⁵. La coesione tra gli italiani a Lisbona fu talmente forte che il loro tempio venne a chiamarsi Chiesa di Nostra Signora di Loreto della Nazione Italiana, prefigurando ciò che sarà l'Italia molti anni più tardi con la sua unificazione⁶.

Dai documenti dell'archivio, sappiamo che nel '700 la musica e il canto erano parte essenziale nelle feste annuali di questa chiesa, feste dedicate all'Immacolata Concezione, al Natale, al Capodanno, all'Epifania, alla Settimana Santa e alla Pasqua, all'Ascensione e alla Pentecoste, alla festa dell'8 settembre in cui si celebrava la Natività di Maria⁷, ai 12 giorni di preparazione alle feste di Sant'Antonio e in altre occasioni importanti in cui per esempio si commemorava la morte di papi, di nunzi apostolici o di re⁸. Diverse sono le composizioni sacre di autori italiani che venivano eseguite in queste celebrazioni. Nel 1742, in occasione della guarigione del re D. João V, venne eseguita una messa solenne del già

⁴ *Ib.*

⁵ *Ib.*, p. 166.

⁶ Cf. Nunziatella Alessandrini, Mariagrazia Russo, Gaetano Sabatini, Antonella Viola (coord.), *"Di buon affetto e commercio". Relações luso-italianas na Idade Moderna*, Lisboa, CHAM, 2012.

⁷ La festa della Madonna di Loreto iniziò ad essere celebrata il 10 di dicembre solo nel XIX secolo.

⁸ Sergio Filippi, *cit.*, p. 129.

defunto Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)⁹ e il 26 e 27 ottobre del 1774, per l'anima del Papa Clemente XIV, risuonò una messa di Nicoló Jommelli¹⁰, compositore napoletano che negli ultimi anni della sua vita (morì a Napoli il 25 agosto del 1774), in cambio di una pensione del re D. José I, spediva copia delle sue partiture in Portogallo¹¹. Ma vi furono anche compositori, strumentisti e cantanti italiani o di origine italiana che nel '700 vennero chiamati a lavorare per la Chiesa di Loreto e i cui nomi sono registrati nei documenti dell'archivio. Tra questi troviamo per esempio il cantante Carlo Pera, l'oboista Francesco Saverio Buontempo e gli Avondano, importante famiglia di strumentisti e compositori. In realtà questi artisti non vennero in Portogallo appositamente per suonare o cantare in questa chiesa, ma fecero parte di una diaspora che caratterizzò il '700, secolo in cui i musicisti italiani dominarono gran parte del panorama musicale europeo al servizio di monarchie, teatri ed istituzioni ecclesiastiche. La venuta di musicisti italiani in Portogallo fu dovuta al re D. João V che volle collocare le diverse arti al servizio del fasto cortigiano, ostentando così ricchezza e potere¹². Investendo parte delle ricchezze provenienti dal Brasile nella *Capela Real*, elevata a *Basilica Patriarcal* nel 1716, il sovrano creò una corte ecclesiastica dentro la propria corte e una macchina cerimoniale talmente fastosa da essere paragonata alle cerimonie papali a Roma. Rafforzando la dimensione sacrale della monarchia assoluta, la *Capela Real* e *Patriarcal* di Lisbona cercò non solo di

⁹ *Ib.*, p. 96.

¹⁰ Archivio Nostra Signora di Loreto (ANSL), *Masso Cartão*, II, fasc.G, doc. 6.

¹¹ Cristina Fernandes, "Patronos da arte dos sons: a actividade musical na Patriarcal e na Capela Real de Lisboa entre 1750 e 1807", *Invenire, Revista dos Bens Culturais da Igreja*, 5, Julho-Dezembro 2012, p. 19.

¹² Cristina Fernandes, "La fortuna del *Coro dos Italianos* della Cappella Reale e della Patriarcale di Lisbona nel secondo Settecento", *Rivista Italiana di Musicologia*, XLII, 2, 2007, pp. 235-236.

emulare ma anche di sorpassare i modelli estetici e cerimoniali del pontificato romano, unendo in una logica di *opera d'arte totale*, la pompa liturgica e il cerimoniale aulico, le arti plastiche e la dimensione coreografica e teatrale del rituale sacro, il potere retorico della parola e della musica¹³. In tale contesto la musica ebbe un ruolo importantissimo non solo nell'alimentare questa prodigiosa macchina cerimoniale ma anche nell'adottare in Portogallo il modello del barocco italiano, con la contrattazione di musicisti, cantanti e illustri compositori, tra cui Domenico Scarlatti e Giovanni Giorgi, e ancora con il finanziamento degli studi di musicisti portoghesi in Italia, principalmente a Roma e a Napoli¹⁴. Nella seconda metà del '700 i successori di D. João V, D. José I e Dona Maria I, continuarono a sostenere le cerimonie fastose della *Capela Real*¹⁵ contrattando musicisti italiani e i loro figli che, nati a Lisbona, avevano studiato nel *Real Seminário de Música da Patriarcal*¹⁶. Infatti fu in questo seminario voluto da D. João V che, sotto la guida di compositori italiani e di quei portoghesi che avevano studiato in Italia, si garantiva la formazione musicale a nuove generazioni di musicisti locali e ai figli dei musicisti italiani nati a Lisbona¹⁷.

¹³ Cristina Fernandes, “*Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento*”: o *Real Seminário da Patriarcal*, 1713-1834, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos de Música e Dança da Universidade Nova, 2013, p. 16.

¹⁴ *Ib.*, pp.15-16.

¹⁵ Dopo il terremoto del 1755 che distrusse la Patriarcale e fino al 1792 la *Capela Real* e la *Basilica Patriarcal* ebbero due sedi diverse: la *Capela Real* venne trasferita presso la residenza reale dell'Ajuda e la *Basilica Patriarcal* ebbe sede in diverse chiese di Lisbona. Cf. Cristina Fernandes, “*Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento*”: o *Real Seminário da Patriarcal*, 1713-1834, p. 17.

¹⁶ Cristina Fernandes, “La fortuna del *Coro dos Italianos* della Cappella Reale e della Patriarcale di Lisbona nel secondo Settecento”, p. 236.

¹⁷ Cristina Fernandes, “*Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento*”: o *Real Seminário da Patriarcal*, 1713-1834, p. 18.

È in questo contesto che Pietro Giorgio Avondano venne a Lisbona, chiamato nel 1711 dal re D. João V per suonare come violinista nella *Capela Real*. Nato nel 1692 a Novi Ligure, Repubblica di Genova, da Giovanni Battista Avondano e Maria Caterina Bovone, si trasferì a Lisbona con solo diciannove anni. Qualche anno più tardi, l'11 febbraio del 1715, si sposò con Maria Luísa Lomporet che era figlia del medico di corte¹⁸. Si sa assai poco di Pietro Giorgio Avondano. Scrive Ernesto Vieira: “Compoz as sonatas e synphonias para os villancicos que se cantaram nas matinas de Santa Cecilia, em 21 de novembro dos anos de 1721 e 1722, por ocasião das festividades realizadas na igreja de Santa Justa pela irmandade dos musicos. Foi também o autor das sonatas para os villancicos cantados nas matinas de S. Vicente em 21 de Janeiro de 1721”¹⁹. Dai documenti dell’ *Irmandade de Santa Cecilia*, associazione che regolava l’attività dei musicisti a Lisbona²⁰, sappiamo che Pietro Giorgio fu un musicista importante, avendo lasciato la sua firma nello statuto del 1749. Sappiamo anche che nel ‘700 otto membri della famiglia Avondano furono strumentisti della corte portoghese, appartenendo alla *Capela Real* e all’ *Orquestra da Real Câmara*. Di questi musicisti, António José e Pedro António erano figli di Pietro Giorgio, João Francisco (Giovanni Francesco) probabilmente era un suo cugino, originario come Pietro Giorgio

¹⁸ Yordanova, Iskrena Dimova, *Contributos para o estudo da oratória em Portugal. Contexto de criação e edição crítica da “Morte d’Abel” de P.A. Avondano (1714-1782)*, Universidade de Évora, Tese de Doutoramento em Musicologia, 2013, pp. 55-56.

¹⁹ Ernesto Vieira, *Dicionario biographico de musicos portugueses*, Lisboa, Typographia Mattos, Moreira & Pinheiro, 1900, vol. I, p. 76.

²⁰ L’ *Irmandade de Santa Cecilia* venne fondata nel 1603 nel Convento do Espírito Santo da Pedreira. Nel 1688 venne trasferita nella Chiesa di Santa Justa, dopo il terremoto del 1755 nella Chiesa di S. Roque e nel 1787 nella Chiesa dos Mártires. Nel ‘700, questa associazione controllava, con l’appoggio della corona, tutti gli aspetti socio-professionali dei musicisti. Cf. Vanda de Sá Silva, *Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*, Universidade de Évora, Tese de Doutoramento em Musicologia, 2008, pp. 47-48.

di Novi, e João Baptista Avondano, che aveva studiato a Napoli per tornare in Portogallo nel 1769, probabilmente era nipote di Pietro Giorgio²¹.

Altre preziose informazioni sugli Avondano vengono da Joseph Scherpereel. Nel suo libro *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, sono citati cinque musicisti Avondano membri della *Real Câmara*, tutti violinisti ad eccezione di João Baptista André Avondano, importante violoncellista che nel 1769 venne mandato a Parigi dal re D. José I per studiare con Jean-Pierre Duport²².

Iskrena Yordanova così ricostruisce la famiglia Avondano attraverso i documenti dell' Irmandade de Santa Cecilia:

Pietro Giorgio Avondano (1692-1755?)

Pedro António Avondano (1714-1782), figlio di Pietro Giorgio

João Francisco Avondano (1713-1794), cugino di Pietro Giorgio

António José Avondano (1715-1784), figlio di Pietro Giorgio

Fernando António Avondano

João Baptista Avondano (?-1828)

João Baptista André Avondano (?-1800)

Joaquim Pedro Avondano (?-1802), figlio di Pedro António Avondano²³

Attraverso l'archivio della Chiesa di Loreto è possibile avere qualche tassello in più sulla vita degli Avondano a Lisbona. Tredici anni dopo il matrimonio di Pietro Giorgio, risiedeva a Lisbona un Avondano che poteva essere suo padre o comunque un parente stretto, visto che come Pietro Giorgio "era genovez"²⁴. Infatti nel *Livro da dezobrigação* dell'anno 1728 è registrato il nome di João Baptista (Giovanni Batti-

²¹ Iskrena Yordanova, *cit.*, pp. 55-57.

²² Joseph Scherpereel, *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 116, e Iskrena Yordanova, *cit.*, p. 57.

²³ *Ib.*, p. 57.

²⁴ Ernesto Vieira, *cit.*, p. 76.

sta) Avondano: “João Bautista Avondano Genoves caza(do) em Genova e morador na Cordoaria Velha freg.a dos Martires”²⁵.

Diversi sono i documenti su Pietro Giorgio. Nella stessa pagina del *Diario da Receita e Despesa* degli anni 1743 e 1744 appare, per ben tre volte, il suo nome con i relativi compensi per i servizi prestati:

- 1) il 30 dicembre del 1743 ricevette 60.000 *reis* per “La Musica della Notte del S. Natale”;
- 2) il 9 gennaio del 1744 ricevette 54.400 *reis*, dei quali 9.600 *reis* servirono per pagare il cantante Francesco Grisi per il “resto della Musica p la fonzione del S. Natale” e 40.800 *reis* per il “Te Deum p la promozione al Cardinalato di Monsig.re Noncio Oddi”;
- 3) il 23 settembre del 1744 ricevette 109.600 *reis* per “la Musica della fonzione della Natività di Nra Sig.ra”, dei quali 19.200 *reis* servirono per pagare il musico, probabilmente un cantante, Nicolò Reginella²⁶.

Anche se il documento non specifica la natura dei servizi prestati, cioè se lavorò come violinista o come responsabile dell’organizzazione della musica, le elevate somme di denaro ci fanno pensare che Pietro Giorgio fosse l’organizzatore della parte musicale di queste celebrazioni, contrattando strumentisti e cantanti e provvedendo ai loro compensi. Più chiara è la nota di pagamento del 1745, dalla quale sappiamo che Pietro Giorgio Avondano fu l’organizzatore della musica nella funzione solenne dell’8 settembre del 1745, dedicata alla Natività della Madonna. In questa celebrazione presero parte:

²⁵ ANSL, *Livro da Desobrigação*, anno 1728, p. 22.

²⁶ ANSL, *Diario da Receita e Despesa*, 1.^a série, livro 60, p. 9a (Figura 1).

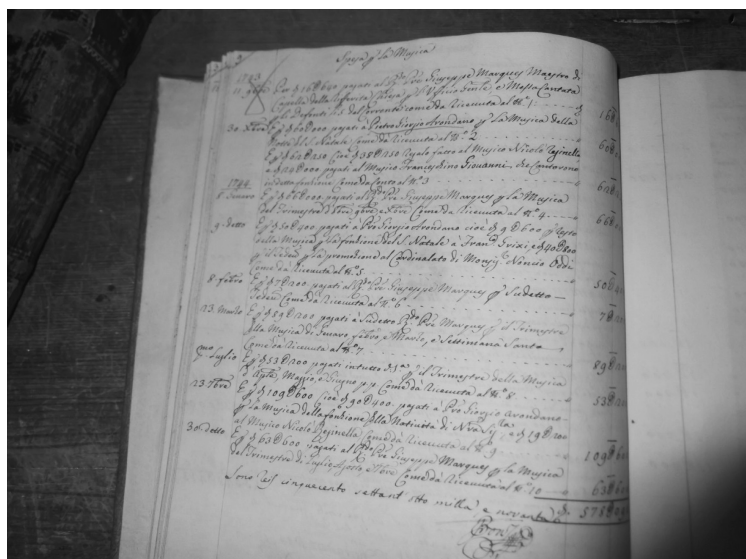


Figura 1. Pietro Giorgio Avondano pagato per le funzioni solenni del Natale del 1743 e della festa della Natività della Madonna del 1744 (Archivio Loreto, *Diario da Receita e Despesa*, 1.^a série, libro 60, p. 9a).

- “Muzicos Italianos tres e hum português”, che ricevettero 42.400 reis e che, a causa dell’elevata retribuzione, dovevano essere cantanti²⁷;

- “Instrumentos onze: seis rabecas [violini], hum obue, duas trombas [corni²⁸], rabecão pequeno [violoncello], rabecão grande [violoncello]”²⁹ che vennero retribuiti con 64.000 reis.

Questi musicisti, di cui purtroppo non vengono riportati i nomi, molto probabilmente venivano da quegli ambienti di corte che Pietro Giorgio, come violinista della *Capela Real*, conosceva molto bene. E infine non è da escludere che lo stesso Pietro Giorgio suonasse una delle sei “rabecas” di questa funzione solenne.

Pietro Giorgio Avondano lavorò anche come accordatore dell’organo della Chiesa di Loreto, effettuando ugualmente le riparazioni necessarie. Si parla dell’organo ordinato dalla giunta nel 1721 e che, fatto costruire a Roma dall’organaro Filippo Testa, arrivò via mare nel 1725 e costò 1.304.400 reis³⁰. Il 10 febbraio del 1745 Pietro Giorgio venne pagato per il “concerto dell’Organo”³¹, cioè per averlo messo a pun-

²⁷ Infatti all’epoca i cantanti italiani erano considerati un gruppo professionale prestigioso e per questo motivo erano ben pagati, ricevendo compensi molto superiori a quelli dei colleghi portoghesi. Cf. Cristina Fernandes, “La fortuna del *Coro dos Italianos* della Cappella Reale e della Patriarcale di Lisbona nel secondo Settecento”, p. 256.

²⁸ *Trombas* sta per *trompas*, corni in portoghese. A questo riguardo scrive Joseph Scherpereel sugli organici strumentali usati nelle funzioni solenni della seconda metà del 1700: “[as trompas] podem ser consideradas como obrigatórias, necessárias e inevitáveis a partir de cinco executantes”. Cf. Joseph Scherpereel, “Patrocínio e *Performance Practice* em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9, 1999, pp. 44-45.

²⁹ ANSL, *Masso IX*, fasc. 2, doc. 21 (Figura 2).

³⁰ Sergio Filippi, *cit.*, pp. 131-135.

³¹ In questo caso per “concerto” si intende *conserto* che significa accordatura, riparazione.

to³². Ben più lungo e difficile fu il lavoro eseguito un anno prima, nel 1744, quando la riparazione dello strumento durò quaranta giorni, come risulta da una nota di pagamento:

S.^{or} Franchino Canbiaggio,

O Portador deste he o Official que travagliou quarenta dias no Orgão de Nossa S.^{ra} de Loreto ò qual aggiustei a rezão de seis testoins por dia que faz a somma de 24000 reis os quais pode fazer favor d'intregalos ao mesmo, é para lhe Obedecer fico pronto como seu servo

De Caza 3.^a Feira

O seu servo muito obrigado

Pedro Jorge Avondano

Recebi de vos Franchino Canbiaggio os vinte e oito mil reis declarados asima³³

Da questo documento si intuisce che il legame tra Pietro Giorgio e la chiesa andava ben oltre il lavoro: quelle parole “seu servo” ripetute due volte, racchiudono un riconoscimento affettivo verso quel luogo in cui condivideva le sue origini e le sue radici con altre persone anche al di fuori della musica.

Ben differente fu il profilo di musicista di Pedro António Avondano, figlio di Pietro Giorgio. Differente fu anche il tipo di vita che condusse e che, come vedremo, rivela che era perfettamente integrato nella società locale. Nato a Lisbona nel 1714, si sa molto poco della sua gioventù. Molto probabilmente studiò il violino con suo padre, pratica che era molto in uso all'epoca. Vista la somiglianza di stile tra le sue composizioni e quelle dei migliori compositori della scuola napoletana, non si esclude che, tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 del 1700, possa avere studiato presso

³² ANSL, *Masso Cartão* II, fasc. A, doc. 16 e II, fasc. F, doc. 2.

³³ ANSL, *Masso Cartão* II, fasc. F, doc. 2 (Figura 3).

2. Sr. Francisco Canabaggio
O Portador deste he o Official g.^o Transpico
quarenta dias no Circo de Vozes e de Jorato
o qual aguardei a vossa de vós testoms por dia
que faz a somma de 24 Boas e. O qual
pode fazer favor d'intregalos ao mesmo, e
q.^o he Obedecer fico pronto como seu e vossa
de Cara B.^o Feira de V.M. servo M.^{to} Obriado
Beto Jorge Arondanoff
Qual: he Sr. Francisco Canabaggio e o Sr. Joao e Castro
mil deis de de vós a vossa de - 1 de 12
Sendo de Brio
Hesso X - 1

Figura 3. Pietro Giorgio Avondano lavora, nel 1744, alla riparazione dell'organo della Chiesa di Loreto (Archivio Loreto, *Masso Cartão* II, fasc. F, doc. 2).

iconservatori di Napoli, notizia che potrebbe essere confermata dal fatto che nel 1742 venne rappresentata a Macerata la sua opera *Berenice*. Dalla metà degli anni '50, fino alla sua morte nel 1782, fu violinista nell'*Orquestra da Real Câmara* con il titolo di "Virtuoso da Câmara da Sua Majestade o Rabequista da Câmara"³⁴. Nel 1756 entrò nell'*Irmandade de Santa Cecilia* disimpegnando, dopo il terremoto, un ruolo importantissimo nella riorganizzazione di questo sindacato dei musicisti, i cui fini, come sostiene Ernesto Vieira, non erano solo religiosi, costituendo una vera associazione di classe estremamente organizzata e attiva³⁵. Nella seconda metà del '700 organizzò, nella sua residenza, l'*Assembleia das Nações Estrangeiras*, incontri tra l'élite straniera e locale, in cui si realizzavano concerti pubblici, giochi, balli. Come sostiene Iskrena Yordanova, tali incontri si effettuavano fuori dalla dinamica della corte ed erano il riflesso di una società che cambiava, una società influenzata dalle idee cosmopolite dell'illuminismo e caratterizzata dall'ascesa di una classe dell'alta borghesia, costituita da uomini di affari che sentivano il bisogno di affermarsi e di acquisire nuovi spazi di socialità³⁶. Una decina d'anni prima della sua morte, Pedro António iniziò ad avere problemi finanziari di cui non si conosce esattamente la causa. Si pensa che potessero essere correlati a una lunga malattia, ipotesi suggerita da una lettera scritta il 7 aprile 1772 da John Hort, console inglese a Lisbona, al suo omologo di Berlino e in cui così si parla di Avondano: "[...] but that the unfortunate author has been so near his grave as to have had his house in possession of his executors"³⁷. Anche la morte di D. José I nel 1777 e il conseguente allontanamento dal potere del suo primo ministro Marchese

³⁴ Iskrena Yordanova, *cit.*, pp. 60-61.

³⁵ Ernesto Vieira, *cit.*, p. 66.

³⁶ Iskrena Yordanova, *cit.*, p. 65.

³⁷ *Ib.*, p. 73.

di Pombal, promotore di quell'alta borghesia che appoggiò il musicista nell'*Assembleia das Nações Estrangeiras*, potrebbe avere contribuito ad aggravare i suoi problemi finanziari. Sta di fatto che, dopo il 1777 e durante il regno di D. Maria, la musica di Pedro António non veniva eseguita a corte e la sua fama era stata dimenticata³⁸.

Pedro António Avondano scrisse oratori, opere, cantate, musica strumentale e musica sacra le cui partiture purtroppo sono andate in gran parte perdute. Dall'inventario dei suoi beni effettuato nel 1782, probabilmente dopo la sua morte³⁹, risulta che la parte preponderante delle sue composizioni era costituita proprio da musica sacra. Tra queste si trovava "Huma Missa, Tres Salmos com hum Tantum Ergo, e huma Ladainha, outra Ladainha mais com Varios papeis de Novena, Salmos Dixit Dominus...tudo da composição do mesmo Avondano [...], Vinte Salmos de Authores tem deversos em que há Huma Ladainha de Avondano [...], huma Partitura do Te Deum encadernado em folio grande"⁴⁰. Poche sono le testimonianze rimaste fino ai nostri giorni di questo repertorio. Presso la Cattedrale di Evora e di Viseu sono state rinvenute delle copie di pezzi sacri, fatte da copisti locali, tra cui figurano due litanie (*ladainhas*) e un *Tantum Ergo*⁴¹. Alla Biblioteca Nacional si trova un manoscritto incompleto di un *Tantum Ergo*⁴².

I documenti finora rinvenuti nell'Archivio della Chiesa di Loreto e riguardanti Pedro António Avondano sono solo

³⁸ Ib, pp.72-73.

³⁹ Questo inventario si trova nell' Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) ed è incluso in uno dei due testamenti lasciati da Pedro António Avondano. Cf. IskrenaYordanova, cit., p. 68 e ANTT, *Feitos Findos, Inventários*, Letra P, Mç. 19, N.º 6.

⁴⁰ Iskrena Yordanova, cit., p. 81.

⁴¹ Le copie presenti nella Cattedrale di Evora riguardano i seguenti pezzi: *Magnificat*, *Tantum Ergo*, *Ladainha em do menor*, *Salmo Lauda Jerusalem*. Alla Cattedrale di Viseu si trova una *Ladainha em do menor* (ib., pp. 81-82).

⁴² Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), collocazione M.M. 2509.

quattro. Sono comunque sufficienti per confermare che anche il legame tra Pedro António Avondano e la Chiesa di Loreto non fu, come quello di suo padre Pietro Giorgio, occasionale. Dai documenti dell'archivio sappiamo che Pedro António a metà del '700 viveva a Lisbona: nel *Livro da De-zobrigação* dell'anno 1750 si afferma che è figlio di Pietro Giorgio e che abitava a Lisbona “nas portas de S. Antão”⁴³. Gli altri tre documenti riguardano la contrattazione e il pagamento di musicisti (compositori, cantanti e strumentisti) e l'eventuale noleggio dell'organo e di partiture attraverso un agente musicale chiamato “director”. In questi documenti Pedro António figura in veste di compositore e anche di direttore d'orchestra. Il 15 agosto del 1760 la sua *Messa Nova* venne eseguita nella sacrestia, adattata dopo il terremoto a “piccola nuova chiesa”⁴⁴. La messa venne noleggiata per la somma di 4.800 *reis* e “Pietro Antonio Avondano”⁴⁵, il cui nome non appare tra i musicisti, non suonò come violinista. Dal documento rinvenuto e costituito da tre pagine⁴⁶, è possibile dedurre che assieme alla *Messa Nova* vennero noleggiati ed eseguiti anche un *Credo* e un *Te Deum*, dei quali però non è specificato l'autore. I tre pezzi sacri vennero cantati da tre soprani, Lorenzini, Pasqualino e Carlo Pera, due contralti, Costantini e Appolloni, tre tenori, Padre Pietro Antonio, Giovanni Ferreira e Leuterio, e tre bassi, Durelli (o Duvelli), Prazzia (o Pazzia⁴⁷) e Fazenda⁴⁸. Alcuni di questi cantanti, Carlo Pera, Costantini e Appolloni, venivano dal-

⁴³ ANSL, *Livro da dezobrigação*, anno 1750, p. 71v.

⁴⁴ In realtà nel documento non è specificato il luogo in cui si eseguì la *Messa Nova*. Dalle riunioni della Giunta effettuate dopo il terremoto si sa che la sacrestia venne adibita a locale di culto. Cf. Sergio Filippi cit., p. 114 e ANSL, *Actas das Sessões da Junta*, 2º, p. 2v.

⁴⁵ Nel documento Pedro António viene citato con il nome italianizzato.

⁴⁶ ANSL, *Masso Cartão*, II, fasc. M, doc. 11.

⁴⁷ I nomi di Durelli e Prazzia non sono chiari.

⁴⁸ ANSL, *Masso Cartão*, II, fasc. M, doc. 11, f.1 (Figura 4).

la *Basilica Patriarcal*⁴⁹ ed erano italiani così come lo erano probabilmente anche gli altri due soprani e il basso Durelli⁵⁰ che, proprio per le loro origini, ricevettero 4.000 *reis*, mentre i colleghi portoghesi ricevettero un compenso di 2.400 *reis*⁵¹. I cantanti erano accompagnati da otto/dieci violini⁵², due oboi, due violoncelli, due viole, un fagotto, due corni, due trombe e l'organo che venne affittato⁵³. Nell'elenco dei musicisti troviamo nomi di eccellenza, come il violoncellista Ferdinando Biancardi⁵⁴ e il violista Gio Batta (Giovanni Battista) Biancardi⁵⁵ che venivano dall'*Orquestra da Real Câmara*. "Director", cioè organizzatore della parte musicale dell'evento, fu Domenico Barzi, contralto presso la Basilica Patriarcale, che ricevette "reis Cento Mila Moneta Portoghese" per pagare i musicisti⁵⁶. Purtroppo non ci sono pervenute partiture, copie incomplete della musica o descrizioni della celebrazione, che ci possano dare qualche testimonianza sulla *Messa Nova* di Avondano. Possiamo quindi solo immaginare dall'organico piuttosto consistente e formato da musicisti all'epoca rinomati, che fu una funzione molto importante.

⁴⁹ Cf. la lista dei cantanti in Cristina Fernandes, *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, Vol II, Universidade de Évora, Dissertação de Doutoramento em Musicologia, 2010.

⁵⁰ Durelli potrebbe essere Sinibaldo Dorelli che faceva parte del coro della *Basilica Patriarcal* e che è citato in altri documenti dell'Archivio di Loreto.

⁵¹ ANSL, *Masso Cartão*, II, fasc. M, doc. 11., f.1.

⁵² Purtroppo una parte del documento non è leggibile e quindi non è chiaro il numero dei violinisti.

⁵³ Riguardo al noleggio dell'organo, il terremoto del 1755 aveva distrutto l'organo del 1725 e fino al 1767, anno in cui l'italiano Pietro Boni offrì il suo piccolo organo, la chiesa era costretta ad affittare questo strumento. Cf. Sergio Filippi, *cit.*, pp. 134-135.

⁵⁴ Joseph Scherpereel riferisce che questo violoncellista suonava *ao mais alto nível*. Cf. Joseph Scherpereel, "Patrocínio e Performance Practice em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX", p.47.

⁵⁵ ANSL, *Masso Cartão*, II, fasc. M, doc. 11., f.1v. (Figura 5).

⁵⁶ ANSL, *Masso Cartão*, II, fasc. M, doc. 11., f.2 (Figura 6).

Sig. Gonzallo		2400
Sig. Filippo Marzello	Oboc	2400
Sig. Pio. Francesco		2400
Sig. Balquale	Violoncelli	2400
Sig. Ferdinando Biancardi		2400
Sig. Giuseppe da Silva		2400
	Viollette	
Sig. Pio. Battista Biancardi		2400
Sig. Nelson	Fagotto	2400
		2400
Sig. Fagotto	Corni	2400
Sig. Mattia		2400
Sig. Federico	Trambe	2400
Sig. Giuseppe Romano		2400
Sig. Gaetano Romano		2400
	Organista	
Sig. Roachino Moreira		2400
Nolo d'Organo		2400

Figura 5. *Messa Nova* di Pedro António Avondano (1760): organico strumentale (Archivio Loreto, *Masso Cartão*, II, fasc. M, doc. 11., f.1v.).

Nolo della Messa Nova del. Sig. Pietro	4800
Antonio Avondano	800
Nolo del Credito To Deam	3200
Nolo di quattro Sedie	
Contra Bassi	2400
Sig. Pacchotti	2400
Sig. Fran. / 11000	
Somma in tutto Reij 100000	

Lo grato sottoscritto do Picueto do Sig. Giacomo Tealvo do Signor do Somma
 de Reij Cento Mila Moneta Portugheza p. Toda Mano Propria
 Domenico Bary

Figura 6. Nolo della *Messa Nova* di Pedro António Avondano (Archivio Loreto, *Masso Cartão*, II, fasc. M, doc. 11., f.2)

Il 30 settembre del 1773 nella Chiesa di Loreto vi fu una celebrazione solenne, come ringraziamento per la soppressione della Compagnia dei Gesuiti⁵⁷. Infatti il documento rinvenuto cita le “Despesas que se fez com os Muzicos que cantarão a missa e Te Deum nesta Igreja de N. Snr.a do Loreto em o dia 30 de setembro pro gratiarum actione na extinção dos Dominados Jezuitas”⁵⁸. Parteciparono alla celebrazione sette cantanti, di cui cinque italiani e due portoghesi. Anche in questo caso gli italiani ebbero un trattamento ben superiore rispetto ai colleghi portoghesi: ricevertero un compenso pari a 4.800 *reis*, esattamente il doppio dei cantanti locali che ne ricevertero 2.400. Accompagnarono i cantanti sei “rabecas” (violini), un oboe, due viole, due “rabecões”, probabilmente un violoncello e un contrabbasso⁵⁹, due corni e l’organo. Ciascun musicista ricevette 2.400 *reis*. Pedro António Avondano fu l’autore della messa e probabilmente anche del Te Deum, ricevendo 4.800 *reis* “por levar a sua missa e bater o compaço”⁶⁰, cioè per dirigere la sua musica. In questo documento purtroppo non sono citati i nomi dei cantanti e degli strumentisti. Sappiamo però con certezza che almeno una parte dei musicisti lavoravano per la corte portoghese e che quindi erano professionisti rinomati. Infatti questo do-

⁵⁷ In realtà in Portogallo la Compagnia dei Gesuiti venne estinta nel 1759 dal Marchese di Pombal, ma dipendendo la Chiesa di Loreto da San Giovanni in Laterano, si celebrò l’avvenimento solo dopo l’abolizione decretata dal Papa Clemente XIV nel luglio 1773. Cf. Filippi, *cit.*, p. 132.

⁵⁸ ANSL, *Caixa IV/Organo*, doc. 39.

⁵⁹ Joseph Scherpereel, analizzando un documento del 1777 dell’Irmandade de Santa Cecilia, scrive: “À semelhança do que acontece no estrangeiro, estes instrumentos graves não são geralmente discriminados em «pequenos» (quer dizer violoncelos) ou «grandes» (contrabaixos). No entanto, a partir de outros exemplos mais explícitos, encontramos, em 99% dos casos, a seguinte regra: «dois rabecões» indica um violoncelo e um contrabaixo”. Cf. Joseph Scherpereel, “Patrocínio e *Performance Practice* em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX”, p. 43.

⁶⁰ ANSL, *Caixa IV/Organo*, doc. 39 (Figura 7).

A753

Depois que se fa Com a Missas que cantadas
 Annua e Te Deum Nota: Depois de M. M.
 do Loreto em 30 de Setembro pro quibus
 rum actione na extincção das Dominadas das
 Quilças

6 Salvaes	- - - a 2400	- - - - - 14400
5 Vozes Italianas	- a 4800	- - - - - 24000
2 Vozes Portuguezas	- a 2400	- - - - - 4800
1 Voz	- - - - -	- - - - - 2400
1 Violão	- - - - -	- - - - - 2400
2 Violões	- - a 2400	- - - - - 4800
2 Trompas	- - a 2400	- - - - - 4800
organista	- - - - -	- - - - - 2400
Pedro Antonio Avondano por levar a sua missa e bater o Campanas	- - - - -	- 4800
3 Capas p. os Italianos	- - - - -	- 2400
Pay humo Cape tudo o dia em q. o Sr. Pio: vedor mandou a Paula pedir suplicas das mu- lheres p. o Virgem Maria da do Loreto	- - - - -	- 1600
Violon	- - - - -	- 2400
ORGÃO E HUILO 33	- - - - -	- 2400
	Soma	71200

Recebi do Sr. Manoel Masias a febre de
 quantos de lotentia e hum mil e duzenta
 p. a febre de deipeas Como mordomo Presi-
 da febre de deipeas do V. M. M. - do Loreto. L.
 3 de Maio 1773

11000 XIII - 3

Pedro Antonio Avondano

Figura 7. Pedro António Avondano dirige la sua messa e il *Te Deum* il 30 settembre del 1773 (Archivio Loreto, Caixa IV/Organo, doc. 39).

cumento non solo ci informa che, come succedeva spesso all'epoca, la Giunta fece trasportare a proprie spese gli italiani, probabilmente i cantanti, con tre seges, cioè tre carrozze a un posto trainate da cavalli. Da questo documento sappiamo anche che: "Hay uma Cege todo o dia em q' o Snr. Provedor mandou à Juda pedir dispença dos muzicos p.^a virem nesse dia a Loreto"⁶¹. È cioè menzionata un'altra carrozza che venne mandata dal Provveditore all'Ajuda, dove aveva sede la *Capela Real* e la corte, per chiedere la dispensa dei musicisti affinché potessero suonare nella Chiesa di Loreto. Abbiamo quindi la certezza che in questa celebrazione presero parte i migliori musicisti, cioè quelli che lavoravano al servizio del re D. José I⁶².

Nella celebrazione solenne dell'8 settembre del 1774, giorno della festa della Chiesa di Loreto, venne eseguita ancora una volta musica di Pedro António Avondano. Dal documento rinvenuto sappiamo che "Pedro Ant^o Avondano com a sua missa [ricevette] 4.800 reis"⁶³, esattamente come per la *Messa Nova* del 1760 e la messa e il *Te Deum* del 1773. Nello stesso documento, il nome dei musicisti viene menzionato senza discriminare se erano cantanti o strumentisti e, in questo caso, quale strumento suonavano. Sappiamo dai compensi che vi erano musicisti, forse cantanti, che ricevettero 3.200 reis, e musicisti che ne ricevettero la metà, cioè 1.600 reis. Tra i musicisti che ricevettero 1.600 reis è menzionato Bomtempo⁶⁴, cognome naturalizzato portoghese⁶⁵

⁶¹ *Ib.*

⁶² A questo riguardo è bene riflettere sul fatto che la Chiesa di Loreto godeva, a causa dei suoi statuti, di una certa autonomia dal Patriarcato, ma che nelle sue funzioni solenni non poteva abdicare da cantanti e musicisti che dipendevano dalla corte portoghese e quindi anche dalla *Capela Real* e dalla *Basilica Patriarcal*.

⁶³ ANSL, *Masso Cartão*, II, fasc. G, f.3 (Figura 8).

⁶⁴ *Ib.*

⁶⁵ I musicisti italiani, quando arrivavano a Lisbona, traducevano il loro nome e cognome in portoghese.

di Francesco Saverio Buontempo, originario di Foggia, che suonava come primo oboe nell' *Orquestra da Real Câmara*⁶⁶. Non sappiamo per quale ragione in occasione di questa celebrazione solenne i musicisti vennero pagati meno rispetto alla funzione con messa e *Te Deum* dell'anno prima. Forse era semplicemente una celebrazione meno importante.

In occasione dell'inaugurazione della nuova chiesa nel novembre del 1785, cioè della chiesa ricostruita dopo il terremoto del 1755, vennero organizzate delle celebrazioni solenni che contarono con una presenza musicale di grande rilievo. I festeggiamenti iniziarono la sera del 12 novembre con un *Te Deum* al quale parteciparono otto cantanti della Patriarcale⁶⁷. Il giorno 13 venne celebrata la Messa Pontificale dal Nunzio Cardinale Ranuzzi, alla quale presero parte un gran numero di cantanti e strumentisti⁶⁸. Nelle lunghe liste del documento che attesta i pagamenti dei musicisti, figurano nomi importanti come Biancardi e Avondano tra i suonatori di "rabecões pequenos" (violoncelli), e Bomtempo tra gli oboisti⁶⁹. Mentre troviamo i nomi di Ferdinando Biancardi e Francesco Saverio Bomtempo tra i musicisti delle celebrazioni del 1760 (Biancardi) e del 1774 (Bomtempo), il nome di questo Avondano non risulta nei documenti precedenti. Infatti Pedro António Avondano era violinista ed era morto nel 1782, per cui questo violoncellista doveva essere João Baptista André Avondano, il grande virtuoso che faceva parte dell' *Orquestra da Real Câmara*⁷⁰.

I documenti finora rinvenuti nell'Archivio di Loreto purtroppo ci raccontano solo molto parzialmente, attraverso gli organici musicali e le spese sostenute, come erano le funzioni

⁶⁶ Vieira, *cit.*, pp.108-109.

⁶⁷ ANSL, *Caixa IV/Organo*, doc. 17.

⁶⁸ Sergio Filippi, *cit.*, p. 125.

⁶⁹ ANSL, *Caixa IV/Organo*, doc. 16 (Figura 9).

⁷⁰ Joseph Scherpereel, *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, p. 116.

solenni in cui parteciparono gli Avondano come organizzatori, strumentisti o compositori. Nel fondo musicale dello stesso archivio non sono state trovate, per ora, partiture o copie anche parziali di composizioni di Pedro António Avondano o altro familiare. Il lavoro di ricerca è comunque solo all'inizio e spero che nuovi documenti ci aiutino ad avere qualche tassello in più sulla scena musicale della Lisbona del '700, in cui gli Avondano furono protagonisti anche per la loro attività nella Chiesa degli Italiani. I documenti dell'Archivio di Loreto finora rinvenuti, ci permettono comunque di aggiungere qualche informazione sulla vita degli Avondano e di capire quale era il loro ruolo nella Chiesa degli Italiani. Pietro Giorgio e Pedro António furono senza dubbio figure di primo piano in questa chiesa, anche se in maniera molto diversa. Pietro Giorgio, rinomato violinista presso la *Capela Real*, proveniva da Novi Ligure. Lavorò alla Chiesa degli Italiani come accordatore dell'organo e come organizzatore musicale di alcune festività solenni, nelle quali forse partecipò anche come violinista. Frequentava questa chiesa, come abbiamo constatato, con devozione e affetto verso un luogo in cui poteva parlare italiano e in cui condivideva le sue origini con altri genovesi e, più in generale, con altri italiani. Nel 1728 fu registrato nel *Livro da Desobrigação* Giovanni Battista Avondano che veniva sempre dalla Repubblica di Genova e che potrebbe essere il padre di Pietro Giorgio, probabilmente in visita al figlio. Nel 1750 venne registrato sempre nel *Livro da Desobrigação* Pedro António Avondano, figlio di Pietro Giorgio, forse appena tornato da un possibile soggiorno di studio a Napoli. La figura di Pedro António nella Chiesa di Loreto è completamente differente da quella di suo padre: la sua presenza è dovuta al fatto che Pedro António era un compositore affermato a Lisbona. Gli italiani della chiesa vollero quindi che le sue composizioni venissero eseguite a Loreto a causa delle sue origini italiane e della sua fama. Quando la sua carriera era in ascesa, Pedro António aveva poco tempo da

dedicare alla Chiesa di Loreto, tanto che molto probabilmente non presenziò alla funzione solenne del 1760, in cui la sua *Messa Nova* venne solamente noleggiata. Le cose cambiarono durante la sua vecchiaia, quando sembra che fosse malato e iniziò ad essere dimenticato negli ambienti di corte. Infatti nel documento del 1773 troviamo Pedro António Avondano direttore della sua stessa musica e nel documento del 1774 non si parla di noleggio ma del compenso ricevuto da Pedro António per la sua musica, il che ci fa pensare che fosse presente anche in quella celebrazione. Insomma, con i problemi sorti nella vecchiaia, Pedro António forse si avvicinò a quella chiesa che era stata, per suo padre, un po' la seconda patria. Diversa è la partecipazione dell'Avondano violoncellista alle celebrazioni solenni del 1785, in occasione dell'inaugurazione della chiesa ricostruita: João Baptista André non figura come compositore, è solo uno dei tanti affermati strumentisti di corte, alcuni dei quali italiani o di origine italiana, che suonarono in queste funzioni. Certamente il cognome Avondano contribuì ad affermare l'italianità a Lisbona anche attraverso la Chiesa degli Italiani. Furono comunque i due protagonisti di questo articolo, Pietro Giorgio e il figlio Pedro António che con le loro radici dirette (Pietro Giorgio) o ereditate (Pedro António) e attraverso quella musica che nel 1700 fu sinonimo di italianità, maggiormente contribuirono a costruire la Nazione Italiana della Chiesa di Loreto.