

*Paologiovanni Maione*

**Passioni musicali in *commedeja*  
tra donne guerriere e pastori “partenopei”  
nel secolo dei lumi**

**ABSTRACT:** The *commedeja pe museca*, an entirely Neapolitan genre, is remarkable for its keen inclination to experimentation. It constitutes a performing experience which has among its most interesting features an extreme flexibility, in order to receive and assimilate every kind of influence deriving from the Neapolitan society. Numerous plots are based upon love and passions: most literary and theatrical sources are centered around the amorous delirium, in all its manifestations. Along with other authors from the 16th and 17th centuries, Tasso and Ariosto provide themes and situations for this comic genre. On the one hand, these contributions inspire the musical rendering; on the other, they reveal the timeless prestige of a literary production which continues to nourish the wide world of the performing arts. The exemplary love stories become essential models for all the librettists who work on the “classics” so as to adapt them to the new expectations of the early Settecento theatre in the best way.

**KEYWORDS:** Commedia per musica; Torquato Tasso; opera buffa; Francesco Antonio Tullio; Bernardo Saddumene.

**1.** I variegati percorsi intrapresi dal genere, tutto napoletano, della *commedeja pe museca* rivelano una frenetica predisposizione allo sperimentalismo e connotano una forma spettacolare che esibisce come propria cifra di riconoscibilità l'estrema duttilità ad acquisire le più disparate suggestioni che le vengono dalla stimolante società partenopea.

Amori e passioni costellano le storie allestite per le commedie, le molteplici fonti letterarie e teatrali alle quali si affidano hanno come ingranaggio portante il “delirio” amoroso obliterato in tutte le sue declinazioni. Sognante e spudorato appare l'universo degli amorosi, ingovernabili e indisciplinati, che, sempre in preda a flussioni ormonali incontenibili, gestiscono le proprie azioni in maniera dissennata. L'universo femminile, apparentemente continente e pudibondo, rivela strategie “sensuali” comparabili solo a invincibili condottieri; le battaglie del “cuore” non precludono nessuna arma e le “palpitanti” signore escogitano sempre nuove “arti” per legare nodi indissolubili. Passioni pacate, irrefrenabili, disciplinate, eroiche cadenzano l'indefinibile genere ricco di messaggi e votato a una catechesi degli affetti sorprendente. In questa sfera

non vanno dimenticate le pulsioni familiari e quelle per il mondo delle cose “immateriali”: l’abnegazione alle lettere, ai grandi del passato, alla tradizione sono alcuni degli elementi enfatizzati dalla scena “comica”.

Non v’è codice performativo e non che non trovi accesso all’interno dell’originale prodotto, tutto quanto riveli una particolare teatrabilità è convogliato sulle tavole destinate alla onnivora struttura. Tutti i “linguaggi” della scena sono indagati, fruiti, manipolati; una laboriosa officina delle arti è allestita da una sfaccettata umanità che trovava nei maggiorenti cittadini i promotori di un nuovo corso drammatico svincolato da univoche leggi e cerimoniali rappresentativi. L’eclettismo delle *chellete* disorienta coloro che cercano di omologare il genere, troppo sfuggente per essere incasellato e schedato in rassicuranti “gabbie”: la natura delle *commedeje* rivela sin dalla fase aurorale un dinamismo “ribelle” lontano da sussieghi alle norme imperanti e alle mode accorsate. Tutte le tecniche vengono acquisite senza alcuna remora e vivificate attraverso una progettualità ponderata e raffinata, ben presto il nuovo genere porta a un dibattito assai complesso che vede in campo maestranze e uomini di pensiero tutti tesi a riflettere sul portato, assai tellurico, del manufatto.

La città-teatro, per lungo tempo, appare come un laboratorio inesauribile alimentato da un proficuo e talvolta acceso dialogo delle forze intellettuali. Istanze sulle caratteristiche linguistiche e parametri sulla condotta formale si rivelano tutt’altro che irrilevanti in una società che fa dello spettacolo, in un’accezione decisamente ampia, una propria cifra di riconoscibilità nel contesto europeo.

Sono questi gli anni in cui il modello “napoletano”, e l’appartenenza a questa realtà, assurge a una notorietà strabiliante che segna inequivocabilmente le sorti delle arti della scena in ogni latitudine, i maestri “napoletani” invadono i territori portando con sé una conoscenza professionale impareggiabile destinata a scrivere larga parte della storia dello spettacolo<sup>1</sup>. Nell’ambito delle

<sup>1</sup> Sulla mobilità degli artisti si vedano almeno Detty Bozzi, Luisa Cosi, *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale fra Seicento e Settecento*, Roma, Torre d’Orfeo, 1988; Reinhard Strohm (edited by), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols; Paologiovanni Maione, *Classicità di Metastasio: la virtù del poeta e il mestiere del teatro. Musicisti viaggianti e itinerari della scena nell’Europa del Settecento*, in Mario Valente, Erika Kanduth (a cura di), *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Roma, Artemide Edizioni, 2003, pp. 281-301; Id., *La musica “viaggiante” nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento*, in «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», 8 (2012), a cura di Claudio Bacciagaluppi, Hans-Günter Ottenberg, Luca Zoppelli, pp. 101-170; Id., *Tra le carte della diplomazia napoletana: la musica e il teatro “viaggianti” nell’Europa del Settecento*, in *Society and Culture in the Baroque Period*, ENBaCH - European Network for Baroque Cultural Heritage, 2014, <https://enbach.eu/en/content/tra-le-carte-della-diplomazia-napoletana-la-musica-e-il-teatro-viaggianti-nelleuropa-del> (8 dicembre 2021); Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, «*Abilitarsi negli*

*commedeje* gli artefici si industriano nel sondare tutte le possibilità linguistiche letterarie formali musicali narrative affinché nulla resti intentato e soprattutto l'operazione tende a soddisfare e stupire gli spettatori golosi di novità oltre misura, novità naturalmente ammannite in un contesto ricco di rassicuranti meccanismi che non destabilizzano troppo le aspettative delle platee. È una miscela composta da tanti elementi che da un lato rafforza una consolidata tradizione, tra riferimenti vetusti e coevi, e dall'altro offre tratti di sfrontata sperimentazione talvolta destinati a segnare le sorti del genere.

**2.** Disparati sono, tra l'altro, i materiali e i modelli da cui attingono le azioni gli addetti ai lavori e l'ispirazione dei librettisti si alimenta a diverse fonti tutte comunque mosse da affetti esemplari. Aniello Piscopo, nel 1719 con la *Lisa pontegliosa*<sup>2</sup>, inaugura una fase desueta arrovellandosi «lo cerviello pè trovà na cosa nova»; il travagliato rimuginare lo conduce in “Arcadia” – «norata da tutti li Poviete Griecce, Latine, Toscuane, e d'aute Nazione, che llà nc'hanno nfinto tanta belle cose, e fra l'aute lo Sannazzaro nuosto, che facette l'Arcadia, lo Tasso, che nce fece l'Aminta, lo Guarino, che nce fece sguigliare lo Pastorfido; e bà scorrenno»<sup>3</sup> – che gli ispira un “intrico” sulle orme dell'«Aminta de lo Tasso, addove all'utemo non c'è scoprimiento de perzune, azzoè l'Agnizione»<sup>4</sup>. L'idea, inoltre, è caldeggiata «peccché le ffavole pastorale vonn'essere accossi schette, schette, ca nce fanno meglio vedè la semprecetate pecoraresca». I numi della drammaturgia e della letteratura – in special modo italiana, francese e spagnola – sono invocati a garanzia del manufatto e qualsiasi, apparente, incongruenza trova spiegazioni sondando il grande patrimonio di Bonarelli, della Porta, Molière.

Perzò mme ssò puosto fare st'auta Commeddea azzò canusce, ammecone mio, la defferenza de la fico dall'aglio, né bogliote annasconnere, ca mme sò servuto

*impieghi maggiori»: il viaggio dei comici fra repertori e piazze*, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, eds. Anne-Madeleine Goulet, Gesa zur Nieden, «Analecta Musicologica», 52 (2015), pp. 326-346; *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, a cura di Iskrena Yordanova, Francesco Cotticelli, Wien, Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2018.

<sup>2</sup> Lisa | Pontegliosa | Chelleta Pastorale pè Mmuseca | Da rappresentare a lo Teatro de li | Sciorentine sto Vierno dell' | Anno 1719. | Dedecata | A S. A. Menentissemma | Lo Signore Cardenale | Worfango | Aniballo | De Schrattembach | [...] Veceré [...] de chisto Regno de Napole. | A Napole MDCCXIX. | [...] Francisco Ricciardo [...], musica di Giovanni Paolo di Domenico. Le citazioni che seguono sono tratte dalla prefazione. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/LisaPontegliosa-0.jsp> (8 dicembre 2021).

<sup>3</sup> [«onorata da tutti i poeti greci, latini, toscani e di altre nazioni che in quel luogo ci hanno costruito tante belle cose, e fra gli altri il nostro Sannazzaro che ideò l'Arcadia, il Tasso che fece l'Aminta, il Guarino che fece sguigliare il Pastor fido ecc.»]

<sup>4</sup> [«Aminta del Tasso, dove alla fine non c'è l'Agnizione»]

a sta Commedea de li primm'uommene de lo Munno, comme songo lo Conte Bonarelli, e Giammattista de la porta, azzò bide nche manera l'aggio saputo copeare, e borria ch'ogne uno facesse accossì, ca tutte le cose sò state penzate dall'uommene antiche, e pò so state stemmate chille, che l'anno co na bella manera saputo nzembrare [...]⁵.

[...] Sentette lejere l'Autore lo libro de lo fammuso Jacovo Sannazzaro, che parla de li costumme, juoche, e zeremoneje de li Pasture de chille tiempe de la Genteletate: chillo de lo Cavaliero Titta Guarino, che 'facette lo Pastore Fido: co' ciert'altre cunte de chello, che scriverterro Vreggileio, ed altre de la maglia antica: e nnamoratese nfi à ll'uocchie de tanta belle cose, le venette ncapo de fà no mazedolicio horato co' ghirene pezzolejanno chello, che le parette de potè ghì cchiù de mesciescia pe me stampà no guazzabbuglio à la pastoralesca manera, nlengua Napoletana [...]⁶.

Dapò havè fatta la Commeddia ntetolata *la Mpeca scoperta*, figlia leggitima, e natorale mia, c'happe pe patre potativo chillo, che la copiaje; le venne voglia, de fare na Favola sarvateca, che no Toscano deciarria *boscareccia*; e data n'occhiarella a lo Pastor Fido, ed a l'Aminta pe piglià lo nziembro de lo designo lloro, ma no le pezze, perche non mmoleva fà no vestito de trapolino co le rretaglie d'altre, ma no tabbaniello co lo ccerrito mio, co lo muodolo de l'Aminta haggio tagliata chesta. Voglio dicere, ca no mmoze fa Traggecommeddia, comme fece lo Guarino, addove li perzonagge, si bè montagnuole, scennevano da la strepegne de li fauze Ddieje antiche; ma fice na Favola, addove le pperzune sonco bone nate, e ricche, comme fece lo Tasso, che non le deze carattere de Perzune Traggeche [...]⁷.

<sup>5</sup> [«Perciò ho pensato di fare un'altra Commedea affinché tu possa conoscere, amico mio, la differenza dal fico all'aglio, né voglio nasconderti che in questa occasione mi sono servito per scrivere questa Commedea dei primi uomini del mondo, quali sono il conte Bonarelli e Giambattista della Porta, acciò vedi in che maniera li ho copiati e vorrei che ognuno facesse così, ché tutte le cose sono state pensate dagl'uomini antichi e poi sono stat stimati coloro che l'hanno con bella maniera saputo imitare»] Lo Scagno | Fantasia Mareneresca | Da rappresentarse a lo Tiatro | de li Scioarentine | nchist'anno 1720. | Addedecata | A S.A. [...] | Lo Signore Cardinale | Wolfango | Annibale | De Scrottebacche [...] | A Napole MDCCXX | Se venne da Francisco Ricciardo, musica di Leonardo Vinci; il brano è tratto dalla prefazione.

<sup>6</sup> [«Sentii leggere il libro del famoso Iacopo Sannazzaro che parla dei costumi, giochi e cerimonie dei pastori dei tempi gentili, quelli del cavalier Battista Guarini che scrisse il Pastor fido insieme ad altri racconti che scrissero Virgilio ed altri dell'antichità. Innamoratosi di queste belle cose, gli venne di fare un'invenzione andando razzolando tutto ciò che gli sembrò congeniale a creare un intreccio alla maniera pastorale in lingua napoletana»] La Locinna | Traggecommeddia | De Col'Antuono Feralintisco | Da rappresentarse a lo Triato | de li Shioarentine nchisto Autunno | dell'anno 1723. | Addedecata | A l'Azzellentissimo Signore [...] | Carlo D'Altann | [...] | Napole MDCCXXIII [...], musica di Antonio Orefice; il brano è tratto dalla prefazione. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/Locinna-0.jsp> (8 dicembre 2021).

<sup>7</sup> [«Dopo aver scritta la Commeddia intitolata *La mpeca scoperta*, figlia leggitima e naturale mia, che ha per padre putativo quello che la copiò, gli venne voglia di fare una favola "selvatica"

Erudite citazioni costellano le raffinate trame in un dialogo ricco di ammicchi e celie tra il palcoscenico e la sala: Frabbizio, ne *Lo sagliemmanco falluto*<sup>8</sup>, mostra la sua erudizione citando «il Petrarco: | “La cola, il sogno, e l’oziose piumme | Hanno dal mondo ogni bertù sbannita”» (II.7) del *Sonetto VII* «La gola e ’l sonno et l’otiose piume | ànno del mondo ogni virtù sbandita», eppure la dotta ripresa appartiene al repertorio, a lui familiare, del magistero dell’Arte e precisamente alla *Consurta di Pulcinella*<sup>9</sup> – «Pollecenella, che siente? a mmè consurta? da mmè bolite parere? Io strasecolo non cadde no precipetò di sella. Consurta? È comme la deggio dare? Sfortonato, e comme farò? aibbò aibbò. Le donne i cavalieri l’armi e gli amori. Consurta? n’a cosa de nania, quanto arriva, e mpizze. *La Gola il sonno, e l’oziose piume anno dal mondo ogni virtù sbandita*.[...] Quia dicit Galenus, seguetuto da Apocrate, e Ali, AVECENNA, e altre: necessaria esset miedicus osservare, et videbunt; iddesto affacciarese allo cantaro; quia dice la scuola salernetana merda, et urina medici minestra prima. Ora tenenno solamente schitto mente alla facce de vosta Accellenza, saccio l’infermitate vosta, e saccio, come iate. Dunque se il mio parere bramate. Manteneteve lubreco, cha iate»<sup>10</sup> – alla quale ricorre anche per l’erudizione medica nella sua analisi degli amori senili:

Dice Ppocrate, e Galeno:

Ch’è lo vecchio nnammorato

che un toscano direbbe *boscareccia*; e data un’occhiata al Pastor fido, e all’Aminta per trarne il modello senza copiare brani perché non era sua intenzione fare un vestito fatto di ritagli d’altri, ma un vestitino originale ho deciso di ispirarmi all’Aminta. Voglio dire che non feci una tragicommedia come fece Guarini, dove i personaggi, sebbene montanari, discendevano dalla stirpe dei falsi dei antichi, ma feci una favola dove le persone sono ben nate e ricche, come fece Tasso, che non diede carattere di persone tragiche»] L’Ammore Fedele | Favola Sarvateca | Da rappresentarse a lo Teatro | de li Sciorentine a Primavera | de chist’anno 1724. | Addedecata | A l’Accellentissimo Signore | Lo Sio Conte | Carlo-Manuele | D’Altann | Nepote de S. Emenza lo Sì Cardinale | Michele-Federico D’Altann [...] | Napole MDCCXXIV [...], libretto di Francesco Oliva e musica di Leonardo Leo; il brano è tratto dalla prefazione.

<sup>8</sup> Lo Sagliemmanco Falluto | Commeddia Pe Musica | Da rappresentarse a lo Teatro Nuovo de la Pace st’Autunno de l’Anno 1724 | Addedecata | A la Llostriss. ed Accellentiss. Signora | [...] | D: Margarita Fortonato Caracciolo | [...], musica di Angelo Durante. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/Sagliemmanco1724-0.jsp> (8 dicembre 2021).

<sup>9</sup> Valentina Gallo, *La Selva di Placido Adriani*, Roma, Bulzoni, 1998.

<sup>10</sup> [«Pulcinella cosa senti? pretendi da me consulto? da me vuoi un parere? Io trasecolo non cadi, non precipiti di sella. Consulta? E come posso dartela? Sfortunato, e come farò? aibbò aibbò. Le donne i cavalieri l’armi e gli amori. Consulta? una cosa di bambini quando arriva e colpisce. *La Gola il sonno, e l’oziose piume anno dal mondo ogni virtù sbandita*.[...] Quia dicit Galenus, seguito da Apocrate, e Ali, AVECENNA, e altri: necessaria esset miedicus osservare, et videbunt; iddesto affacciarese allo cantaro; quia dice la scuola salernetana merda, et urina medici minestra prima. Ora tenendo solamente presente alla faccia di vostra Eccellenza, so l’infermità vostra e so come andate. Dunque se il mio parere bramate. Mantenetevi lucido, cha andate»]

N'arcabuscio sfoconato,  
 C'a sparà te vene meno,  
 Fà na vampa a lo focone,  
 E pò botta maje non fà.  
 [...]  
 E lo vecchio na vessica,  
 Che de viento stà abbottata;  
 Si no poco s'affatica.  
 Se ne sciulia già lo sciato,  
 Se scapezza a no pontone,  
 Tutto nfieto se nne v<sup>11</sup>.

Guarini – ne *Lo sagliemmanco falluto* «Che nc'è a lo Pastor fido? | “Non v'è pena maggiore | Ch'in vecchie membra il pizzicor d'ammore”»<sup>12</sup> (da *Il pastor Fido*, I, 1, vv. 114-115) –, Tasso – in *L'Ottavio* «Ottavio sulla loggetta, che sta leggendo l'Aminta del Tasso [...] | Ottavio: Picciola è l'Ape, e sa col picciol morso [...] e così immedicabili le piaghe»<sup>13</sup> (da *Aminta*, II, 1, vv. 1-10) –, Ariosto – nell'*Angelica ed Orlando*<sup>14</sup> di Tullio –, Marino – l'«aprimi il petto» dalla LXXXVI ottava del XII canto dell'*Adone* si trova ne *L'Arminio*<sup>15</sup> del 1744 ma il suo uso e già nell'*Artaserse* del '30 («Se al labro mio non credi, | cara nemica mia, | aprimi il petto e vedi | qual sia l'amante cor», I, 14) –, ma anche il teatro di Amenta e Belvedere contribuiscono alla fitta stratificazione di messaggi e segnali presenti<sup>16</sup>, sintonizzarsi con il portato ideologico dello spettacolo “buffo”

<sup>11</sup> [«Dice Ippocrate e Galeno: | che il vecchio innamorato è | un archibugio senza focone | che nello sparare viene meno, | fa una vampa al focone | e poi mai fa una botta. | [...] | È il vecchio una vescica | che di vento è piena | che se un poco si affatica | se ne scivola il fiato | si sgonfia in un angolo | e tutto in miasmi se ne va»] *Lo Sagliemmanco Falluto*, II, 7.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *L'Ottavio* | Commedia | per musica | di | Gennarantonio Federico | Napoletano. | Da recitarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'Inverno di questo anno 1733. | Dedicata | All'Eccellentissima Signora | D. Teresa | Contessa Visconti [...] | In Napoli a spese di Nicola di Biase [...], musica di Gaetano Latilla, I, 1. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/Ottavio1736-0.jsp> (8 dicembre 2021).

<sup>14</sup> *Angelica ed Orlando* | Commedia per musica | di | Tertulliano Fonsaconico, | Da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini in questo Autunno del Corrente anno 1735. | Consecrata all'Illustrissima, ed Eccellentissima Signora | La Signora | D. Zenobia | de Revertero | Duchessa di Castropignano. | In Napoli MDCCXXXV | A spese di Niccolò di Biase, musica di Gaetano Latilla. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/Angelica-0.jsp> (8 dicembre 2021).

<sup>15</sup> *L'Arminio* | Drama Per Musica | Di | Federico De Navarra | Da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini | nell'Autunno di quest'Anno 1744. | Dedicato | All'Illustriss., ed Eccell. Sig., | Il Signor | D. Paulo-Maria | Sanbiasi | Duca di Malvisto, e Santa Catarina [...] | In Napoli | A spese di Domenico Langiano, e Domenico Vivenzio [...], musica di Vincenzo Ciampi; I, 2.

<sup>16</sup> M. Scherillo, *L'opera buffa napoletana, passim* e Francesco Cotticelli, *Il teatro recitato*, in F.



è arduo e talvolta impossibile; poco proficuo è imbrigliarlo in letture o schemi che non gli rendono giustizia e che soprattutto minimizzano un fenomeno dalle mille sfaccettature poco propenso ad essere castigato e mortificato in definizioni troppo strette.

**3.** Il ruolo di Torquato Tasso, come può evincersi da quel che è stato sinora detto, è significativo nel divenire di un filone che esplicitamente si ispira alla pastorale e ai suoi giochi “passionali”. Non va dimenticato il forte sentimento nutrito dalla società napoletana per il grande scrittore che nel 1689 fu tradotto in lingua napoletana da Gabriele Fasano: *Lo Tasso Napoletano zoè La Gierosalemme Liberata de lo Sio Torquato Tasso votata a llengua nosta*<sup>17</sup> è un progetto articolato, che nasce nella consapevolezza della consuetudine del mondo con la somma opera – «v’ appresento na cosa, che cquase l’havite a mmente»<sup>18</sup> – e finalizzato a restituire il testo nella lingua locale. Non si dimentichi che nel diciassettesimo secolo si configurava l’uso del dialetto napoletano come determinante nel divenire di un repertorio drammaturgico e poetico dopo il fallito disegno “istituzionale”.

In effetti nel Seicento, «grazie a Cortese e Basile, il napoletano lanciava la sua sfida all’italiano affermandosi nell’*hortus conclusus* della letteratura» e di conseguenza accettava «il dato di fatto secondo cui esso non può essere più la lingua usuale della scrittura, né la lingua degli uffici o della legge. Un indizio più che evidente di una nuova situazione sociolinguistica e della posizione subalterna del dialetto si coglieva proprio nell’infervorata difesa del napoletano intessuta da Partenio Tosco che, pur manifestando la superiorità del napoletano sul toscano, rilevava di fatto l’inconsistenza delle proprie argomentazioni»<sup>19</sup>.

«Io haggio fatto lo Tasso, comme s’haverria potuto fare a llengua nosta; e ssi quarche bota songo juto fora via, è stato pe ppeglià no poco de decrio, ed è stato, perchè cquarche cchelleta no mme la poteva votà co ggrazia a llengua

Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, pp. 455-510. Anche la letteratura seicentesca contribuisce non poco al divenire del genere e pertanto si veda almeno Michele Rak, *Napoli gentile. La letteratura in «lingua napoletana» nella cultura barocca (1596-1632)*, Bologna, Il Mulino, 1994; Paologiovanni Maione, *Le lingue della commedeja* e Nicola De Blasi, *Teatro, letteratura in dialetto, città*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini edizioni, 2019, pp. 819-852. Per le fonti latine portate in scena cfr. S. Capone, *L’opera comica napoletana*, pp. 102-105, per i riflessi cinquecenteschi si veda P. Maione, *Lo “sbarco” dei turchi*, pp. 173-187.

<sup>17</sup> Napole, a la stamparia de Iacovo Raillardo, li 15 Aprile 1689.

<sup>18</sup> [«vi presento una cosa, che probabilmente conoscete»] *Ivi*, «A ttutta la nobeltà napoletana», p. n.n.

<sup>19</sup> *I dialetti italiani: storia, struttura, uso*, a cura di Manlio Cortellazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi, Giovanni Paolo Clivio, 2 voll., Torino, UTET, 2002, p. 657. Per Partendo Tosco si veda *L’eccellenza della lingua Napoletana con la maggioranza sopra la Toscana. Problema del Signore Partenio Tosco accademico lunatico*, Napoli, per Novello de Bonis, 1662.

mia»<sup>20</sup>; la “bella infedele” di Fasano rivela, senza ritrosia alcuna, i propri tradimenti in virtù di un’operazione editoriale che prevede la traduzione con il testo a fronte. L’impresa è votata a supportare il ruolo della «vulgaris Neapolitanæ Locutionis» come si sottolinea, con apparente noncuranza, nell’avvertimento stilato dal traduttore in cui oltre a elogiare la musicalità dell’eloquio partenopeo, «quanto è ddoce, e ggraziosa a sentirela parlare»<sup>21</sup>, si solleva l’annoso problema a riguardo della grammatica – il problema sarà ancora avvertito nel corso del Settecento e un ruolo non secondario lo svolgeranno i “poeti” dediti alla scrittura delle commedie per musica<sup>22</sup> – che la fa apparire tanto «ammara, e sgraziata» nella “scrittura” e “lettura”<sup>23</sup>. Pur non addentrandosi nei meandri spinosi della questione – non «ntenno de fare ccà la grammateca Napoletana»<sup>24</sup> – ne solleva i punti salienti destinati a infervorare le varie scuole di pensiero.

Di sicuro l’avallo di Giuseppe Valletta nel concedere la licenza per la stampa alla fatica del Fasano risulta eloquente e in sintonia con le istanze che l’avevano prodotta: «non solo non ho ritrovato cosa ripugnante alla Regal Giurisdizione, ma ne ho ammirato ancora l’ingegno; & gran lode, & obbligo se li deve in haver fatto anche felicemente parlar in tal lingua il Tasso in quel sublime, e gran Poema tradotto in tanti, e sì diverse lingue»<sup>25</sup>.

**4.** La consuetudine con la scrittura del sorrentino non scema con il trascorrere degli anni e particolarmente significativa è l’ostensione scenica nei primi anni Venti del secolo dei lumi del Canto Settimo in generi dissimili, nel ’22 l’episodio di Erminia è accolto nell’intreccio de *Li zite ngalera*<sup>26</sup> sulle tavole del Teatro dei Fiorentini per poi essere riproposto nel novembre del ’24 su quelle del Teatro della Lava facendo così idealmente da cornice alla «Serenata

<sup>20</sup> [«Io ho rifatto Tasso come si sarebbe potuto fare nella nostra lingua e se qualche volta sono andato lontano da lui è stato per prendere un poco di “divertimento”, ed è stato perché qualche cosa non la potevo rivestire con grazia nella lingua mia»] *Lo Tasso Napoletano zoè La Gierosalemme Libberata*, «A ttutta la nobeltà napoletana», p. n.n.

<sup>21</sup> [«quanto è dolce e graziosa sentirla parlare»] *Ibidem*.

<sup>22</sup> P. Maione, «Tanti diversi umori a contentar si suda», pp. 419-424.

<sup>23</sup> *Lo Tasso Napoletano zoè La Gierosalemme Libberata*, «Sio lettore mio de lo core», p. n.n.

<sup>24</sup> [«Intendo fare qua la grammatica napoletana»] *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ivi*, «Eccellentissimo Signore», p. n.n.

<sup>26</sup> *Li Zite | Ngalera | Commedeja | de lo Signore | Bernardo Saddumene. | Da recetarse a lo Triato de li Shiores- | tine nchisto Carnevale dell’Anno | che corre 1722. | Addedecata | a l’Azzelentissemma Segnora | Maria Livia | Spinola | Prencpeppa de Sulmona, e de Rossano, | e Veceregina de sto Regno | de Napole. | Napole 1722. | Co Lecienza de li Superiure. | E se realano a la Lebraria de Riccardo | addove se stampano, e se vennero | l’Avisse prubbeche. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/ZiteNgalera1722-0.jsp> (8 dicembre 2021).*



a 4.° Voci con | Varij Stromenti | Per L'Ecc.<sup>mo</sup> Sig. Principe di Stigliano | In occasione de suoi Sponsali» di Alessandro Scarlatti eseguita nel giugno del '23 dal titolo *Erminia*. Naturalmente non mancano altre opere ispirate a *La Gerusalemme liberata* eseguite in città e specialmente nel Teatro di San Bartolomeo negli anni precedenti ma nell'economia del percorso sulla ricaduta del Tasso nella *commedeja pe museca* appare decisamente interessante l'utilizzo dell'episodio nella composizione di Leonardo Vinci approntata dal librettista Bernardo Saddingene<sup>27</sup>. La dotta “lettura” è promossa dal velleitario barbiere Col'Agnolo che nel secondo atto promuove una pubblica declamazione fuori dalla sua bottega in un momento di proficuo ozio. Il barbitonsore ingiunge al proprio apprendista di riporre il *ferrajuolo* e di recargli il volume tassiano pregustandone il sommo piacere:

Che gusto c'aggio a lejere sto libro;  
Tutto ca nquanno nquanno  
Leggo quarche parola competanno<sup>28</sup>.

La lenta lettura, all'insegna del sottile gusto per i “suoni” e la “scansione” delle parole, rinvia a quell'articolazione intonata che era alla base delle pubbliche letture accompagnate, anche se il piacere della compitazione si rivelerà più in linea con un'istruzione discutibile. In effetti nella scena ottava l'artigiano intende godere solitariamente dei versi quando si trova attorniato da Belluccia e Rapisto quali “attenti” ascoltatori, Belluccia encomia per la scelta il coiffeur – «Bravo masto Col'Agnolo, | Co lo Tasso»<sup>29</sup> – e decide di “trattenersi” per suo “spasso”. I due “spettatori” si accomodano e Rapisto “legge” fra sé la prima ottava –

Intanto Erminia in fra l'ombrese piante  
D'antica selva dal cavallo è scorta  
Non più governa il fren la man tremante,  
E mezza quasi par tra viva, e morta.  
Per tante strade si raggira; e tante  
Il coridor che in sua balia la porta  
Ch'alfin dagl'occhi altrui pur si diledua

<sup>27</sup> Per i titoli al Teatro di San Bartolomeo cfr. Ulisse Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962, *passim* [ora si veda Id., *I Teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di Ermanno Bellucci, Giorgio Mancini, 3 tomi, Napoli, Il Quartiere edizioni, 2002] e F. Cotticelli, P. Maione, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*», pp. 323-359.

<sup>28</sup> [«Che gusto che provo a leggere questo libro | tanto che intanto | leggo qualche parola compitando»] *Li zite ngalera*, II, 8.

<sup>29</sup> *Ivi*, II, 9.

Ed è soverchio o mai ch'altri la siegua<sup>30</sup>.

– per rammentarla agli altri spettatori affinché maggiormente “apprezzassero” gli strafalcioni del volenteroso appassionato tassesco:

COL'AGNOLO (legge.)

Intanto Armenia in fra l'erbosi guanti  
D'ardica l'erva de cavallo è scotta,  
Non più taverna alfier l'arme tremante  
È messo gioco qui su via a la morra.

BELLUCCIA

Ah, ah, ah, li scianche bene mio.

RAPISTO

Non siente, la Sia Armenia  
Ca se spassava essa porzì a la mmorra.

BELLUCCIA

Ah, ah, ah, chesta è meglio assaje.

COL'AGNOLO

Dai tante sarde tu Reggina, e tante  
Al carro d'or che in tua balia,  
Balìa, balìa, azzoè mo' la nutricce!  
Al carro d'or, che in tua balìa la sporta.

RAPISTO

E lo sportone puro, oh la Sia Armenia  
Se cresceva li figlie all'uso nuosto  
Co lo sportone.

BELLUCCIA

Ah, ah, ah, è troppo bene mio.

RAPISTO

Si Peppo a chille tiempe  
Non s'ausavano connole cred'io.

COL'AGNOLO

Che l'alfier dà finocchi a tutti quanti  
Cca, che mmalora dice?

RAPISTO

N'è niente, è quarche bierzò a la nterlice.

COL'AGNOLO

Nce so' piede sopierchie.

RAPISTO

Ch'è quarche Scarrafone.

<sup>30</sup> *Ibidem.*

COL'AGNOLO  
 Tu saje, che so' li piede.  
 RAPISTO  
 Securo, eccole cca, chiste so' isse.  
 COL'AGNOLO  
 Vi' che freoma nce vole.  
 Che l'Alfier dà finucchie a tutte quante,  
 E caso vecchio assaje...  
 BELLUCCIA  
 Zitto no cchiù ah, ah, ah.  
 RAPISTO  
 Credo, ca pane; e bino nce ne steva.  
 COL'AGNOLO  
 Mo' m'aje tutto seje corde.  
 BELLUCCIA  
 Ah, ah, ah, fornisce gioja mia.  
 COL'AGNOLO  
 Che mmalor'à ussoria?  
 Vi' ca so' le parole corejose.  
 BELLUCCIA  
 Sine sine è lo vero.  
 COL'AGNOLO  
 Non è da tutte a lejere ste cose;  
 E massem'a lo tiempo, che simm'oje<sup>31</sup>.

L'esilarante, e faticosa lettura, induce l'affaticato figaro a cedere l'onore della declamazione a Belluccia che si esibisce in una pagina che si rivela decisamente interessante sotto il profilo della pratica della “lettura pubblica” come si può vedere il disegno musicale affidato agli strumenti procede per gradi congiunti e valori ampi, si noti che per le prime battute la tonica di fa maggiore fa da pedale a un'armonia lievemente variata e che con molta probabilità segnava una linea guida per degli strumentisti che all'occorrenza improvvisavano creando

<sup>31</sup> [«COL'AGNOLO: (...) BELLUCCIA: Ah, ah, ah, i fianchi bene mio. RAPISTO: Non senti, la signora Erminia | che si spassava anche lei alla morra. BELLUCCIA: Ah, ah, ah, questa è meglio assai. COL'AGNOLO: (...) RAPISTO: E lo sportone pure, oh la signora Erminia | si cresceva i figli all'uso nostro | con lo sportone. BELLUCCIA: (...) RAPISTO: Signor Peppo a quei tempi | non s'usavano culle cred'io. COL'AGNOLO: (...) RAPISTO: Non è niente, è qualche verso in tralice. COL'AGNOLO: Ci sono piedi superflui. RAPISTO: Che è qualche scarafaggio. COL'AGNOLO: Tu sai cosa sono i piedi. RAPISTO: Sicuro, eccoli qua, sono questi. COL'AGNOLO (...) BELLUCCIA: Zitto non più ah, ah, ah. RAPISTO: Credo che pane e vino ce ne era. COL'AGNOLO: Ora mi hai rotto sei corde. BELLUCCIA: Ah, ah, ah, finiscila gioja mia. COL'AGNOLO: Che malora ha vostra signoria? | Vedi che sono le parole curiose. BELLUCCIA: Sì, s'è vero. COL'AGNOLO: Non è da tutti leggere simili cose; | soprattutto in questi nostri tempi»] *Ibidem*.

un “paesaggio sonoro” a un testo che veniva restituito in tutta la sua bellezza da una linea vocale in cui è l’articolazione a farla da padrona in uno stile detto di *tuono mezzano*<sup>32</sup>:

Qual doppio lunga e faticosa caccia  
Tornansi mesti, ed anelanti i cani  
Che la fiera perduta abbian di traccia  
Nascosto in selva da gli aperti piani.  
Tal pieni d’ira, e di vergogna in faccia  
Riedono stanchi o Cavalier cristiani.  
Ella pur fugge, e timida è smarrita  
Non si volge a mirar s’anco è seguita<sup>33</sup>.



<sup>32</sup> Questa definizione si trova in Onore | Vince Amore | Melodrama | da rappresentarsi | Nel Teatro de' Fiorentini ad Au- | tunno del corrente Anno 1736. | Consegrato | All' Illustriss. ed Eccellentiss. Signora | la Signora | D. Anna | Colonna | Duchessa di Maddaloni, &c. | In Napoli MDCCXXXVI. | A spese di Nicola di Biase, dal quale si ven- | dono sotto la Posta; I, 3. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/Onore-0.jsp> (8 dicembre 2021).

<sup>33</sup> *Li zite ngalera*, II, 9. La riproduzione della partitura, custodita presso la Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella di Napoli con segnatura 18.5.12, è in Internet Culturale all'indirizzo <http://iccu01e.caspur.it/ms/internetCulturale.php?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0085473&teca=MagTeca+-+ICCU>

75<sup>a</sup>

*Selua de Caparrun* *tal'jei di ra e di uar' conpa in*

*juvia* *iedone panti* *i cantier cu' diam* *ella juvi*

This page contains a handwritten musical score for page 75a. It features a vocal line with lyrics in Italian and a piano accompaniment. The lyrics are: "Selua de Caparrun tal'jei di ra e di uar' conpa in" and "juvia iedone panti i cantier cu' diam ella juvi". The score is written on aged paper with various musical notations including notes, rests, and clefs.

*juva e sim' da e marria* *vò si uel' pe' m' vor' juva o se*

*gato* *u' se come dich' io* *in' se de uede a*

This page contains a handwritten musical score for page 75b. It features a vocal line with lyrics in Italian and a piano accompaniment. The lyrics are: "juva e sim' da e marria vò si uel' pe' m' vor' juva o se" and "gato u' se come dich' io in' se de uede a". The score is written on aged paper with various musical notations including notes, rests, and clefs. A circular stamp is visible on the right side of the page.



Dopo la sostenuta *performance* di Belluccia un insoddisfatto Col'Angelo riprende le redini della situazione imbarcandosi nella terza ottava ma non riesce ad andare oltre il primo endecasillabo:

COL'AGNOLO

È lesto, attienne.

Fuggì tutta la notte, e tutt'il giorno

Funge tutta la notte, e tutt'il giorno!

BELLUCCIA

Ah, ah, mo' moro.

COL'AGNOLO

Vide, che taluorno!

Che d'è non ghiesse buono.

BELLUCCIA

Funge tutta la notte?

COL'AGNOLO

Funge, funge.

BELLUCCIA

Ah, ah, ah.

COL'AGNOLO

Siente ll'espreca anemale.

BELLUCCIA

Oh lloco so' le botte.

COL'AGNOLO

Chist'era Genovese,

S'abbottava de funge juorno, e notte<sup>34</sup>.

La “bella lingua” diviene l'idioma prescelto da pastori e pastorelle che declinano affetti e semplicità rifacendosi ai grandi modelli cinquecenteschi recuperando una serie di “gesti” di repertorio e frammenti drammaturgici efficaci e rassicuranti.

**5.** È l'amore il motore di queste favole, amori contrastati e ricambiati, dolorosi e gioiosi, intricati, celati, osteggiati, differiti conditi da una girandola di peripezie già ampiamente sperimentate. Ai “racconti” e “narrazioni” di epiche gesta amorose fa da contraltare un quotidiano non meno eroico, i seriali

<sup>34</sup> [«COL'AGNOLO: (...) BELLUCCIA: Ah, ah, ora muoio. COL'AGNOLO: Vedi che noia! | Cos'è, non va bene? BELLUCCIA: Funge tutta la notte? COL'AGNOLO: Funge, funge. BELLUCCIA: Ah, ah, ah. COL'AGNOLO: Senti la spiegazione animale. BELLUCCIA: Oh, là sono le botti. COL'AGNOLO: Questo era genovese, | si riempiva di funghi giorno e notte»] *Li zite ngalera*, II, 9.



intrecci sentimentali di volta in volta si rinnovano abbracciando costumi e “regole” inedite; insidie e trabocchetti si rivelano, nella loro banale retorica del cuore, poco noti per creature sempre pronte a cedere all’“armonia” che regola il mondo. Non c’è trama che non presenti insidiosi e accidentati percorsi erotico-sentimentali dove non sempre il finale è lieto, spesso sono le convenienze a ripiegare gl’impeti e a svelare scenari tutt’altro che allettanti per un domani sul quale, fortunatamente, cala puntualmente il sipario. La rassegna del repertorio ispirato ai grandi “classici” non fa che avallare il disegno immaginato dai poeti per musica, votati a questa scena alternativa, nel delineare questo campionario scandito dai palpiti “irrazionali” di un organo perfetto e “meccanico”.

Nella «favola servateca» *L'ammore fedele*, ambientata presso «na Serva d’Arcadia, e chi no le piace chella, se la fegna addo’ vo’, ca lo Munno è granne»<sup>35</sup>, da subito sono esibiti gli spasimi e le confidenze amorose del giovane pastore Sirvio a Dorilla che segretamente lo ama, la tanto sospirata Merinna a sua volta è invaghita di Laurino fratello di Dorilla, gli ingredienti per avviare l’azione sembrano efficaci per condurre in porto una fabula che avrà un equilibrato esito in cui gli affetti di Sirvio per Merinna si riveleranno essere di “sangue” – un’opportuna rivelazione di segni fisici e oggetti svelerà la loro consanguineità – per cui i sospiri di Dorilla troveranno felice approdo nei lacci nuziali con il desiato Sirvio mentre Merinna convola a nozze con l’adorato Laurino. Lo sviluppo della storia, che parte dalle amare considerazioni dei due giovani –

DORILLA

Penza, ca nc’è chi more,  
E tu lo faje sperire  
Pe ssi bell’uocchie tuoje,  
Ma no lo ssaje.

SIRVIO

Penzo, ca n’haggio core,  
E chi me fa sperire  
Pe li bell’uocchie suoje,  
Lo ssape; ma pietà  
No nn’have maje.

DORILLA

Cagna pensiero, e boglia,  
Ca po starraje contento.

<sup>35</sup> [«Una selva d’Arcadia, e a chi non piace questa, se la finga dove vuole che il mondo è grande»] *L'ammore fedele*, «A chi legge».

SIRVIO

Amore no lo boglia,  
Morire mme contento  
Cchiù priesto, che lassà  
Chi tanto amaje.

DORILLA

Non fa cchiù sosperà  
Chi t'ama assaje<sup>36</sup>.

–, si snoda attraverso maldestri patti nuziali stipulati dagli anziani – la vedova Parma, ruolo *en travesti* sostenuto dal veterano Simone de Falco, destina la creduta figlia Merinna al vecchio Leocippo garantendosi così un possibile connubio con Sirvio –, una battuta di caccia dai risvolti poco proficui per Sirvio che uccide un orso senza ottenere alcun cenno dall'agognata Merinna, la presenza di una grotta sacra violata involontariamente da Sirvio e Merinna alla ricerca di un luogo solitario che gli varrà una condanna a morte per il sacrilegio del mancato rispetto dei patti nuziali contratti prima dell'opportuna agnizione che porta alla lieta conclusione. Lo svolgimento è all'insegna di un repertorio di occorrenze stilistiche assai variegate che culminano nel lacerante terzetto tra Dorilla Sirvio e Merinna «De tre scure nnamorate» che precede la scena della rivelazione salvifica in cui Sirvio e Merinna risulteranno non colpevoli perché fratelli:

De tre scure nnamorate  
Lagremate, oddio, la morte,  
Che la sciorte assaje crodele  
Senza corpa fa morì.  
E decite sosterranno,  
Ddove e quanno è socceduto,  
Chi l'hà bisto, e l'hà sentuto;  
Che l'Ammore cchiù fedele  
De sto muodo ha da fenì<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> [«DORILLA: Pensa che c'è chi muore | e tu lo fai desiderare | per questi begli occhi tuoi | e non lo sai. SIRVIO: Penso che non ha cuore, | e chi mi fa desiderare | per i suoi begli occhi | lo sa, ma pietà | non ha mai. DORILLA: Cambia pensiero e voglia | che poi sarai contento. SIRVIO: Amore non lo voglia | di morire mi contento | al più presto piuttosto che lasciare | chi tanto mai. DORILLA: Non fare più sospirare | chi t'ama assai»] *Ivi*, I, 1.

<sup>37</sup> [«Di tre poveri innamorati | piangete, oddio, la morte, | che la sorte assai crudele | senza colpe fa morire. || E dite sostando | dove e come è accaduto | chi l'ha visto e l'ha sentito | sa che l'amore più fedele | di questo mondo ha da finire»] *Ivi*, III, 12.

6. Are sacrificali più volte vengono allestite per motivi disparati, eroi ed eroine infrangono volontariamente o proditoriamente le sacre leggi per cui sono destinati a placare gli dèi con il loro immolarsi. Locinna, protagonista della commedia eponima<sup>38</sup>, accetta la volontà della dea appressandosi al passo estremo ma è “salvata” dai suoi due amanti che intendono immolarsi per lei prima che la dea vaticini nuovamente e scagioni la ragazza rivelando la sua vera identità: come per *L'ammore fedele* il sacrilegio non sussiste perché la fanciulla è sorella di Serpillo che non amato da colei ma destinatole si vede sciogliere da simili lacci per convolare a nozze con l'amato amante Armillo. L'attrezzatura teatrale e la gestione dello spazio scenico per questa grande scena appaiono assai dettagliati:

Escerranno nnante Pasture, che portarranno no vraseriello de ramma co fuoco: na scatola co cose addorse no vaso co Latte: ramme d'Auliva, de lavoro, e d'erva savina: n'Autariello pe lo Sagrefizeio: na Tovaglia de seta pe se mettere ad armacuollo, e na jorlanna de cepriesso, che serveno pe Sarvaggio; e a ll'utemo no Pastoriello, che porta la Cortella<sup>39</sup>.

Nel procedere dell'azione le assonanze con l'episodio di Sofronia e Olindo del secondo canto de *La Gerusalemme* appaiono alquanto esplicite così come la caccia del lupo, presente nel primo atto<sup>40</sup>, s'ispira a quanto narrato da Nerina nell'*Aminta*.

Tra le pieghe delle sorprendenti *commedeje* – non si dimentichi la natura eccentrica di questo contenitore capace di allinearsi a stili e generi tra i più disparati – non mancano fiere donne guerriere che in abiti virili impazzano per terre straniere o astute fanciulle che inscenano duelli sotto mentite spoglie per ripicche o per esibire edificanti lezioni d'amore<sup>41</sup>. Le intrepide combattenti si rivelano spadaccine temerarie e provette capaci di una supremazia sull'universo maschile sorprendente. Per Rosmonda e Lena Antonio Palomba nella sua commedia *La Rosmonda*<sup>42</sup> imbastisce in tempo di Carnevale una rocambolesca scena di abbattimenti; dopo aver ostentato un vorticoso campionato di situa-

<sup>38</sup> Cfr. *La Locinna*.

<sup>39</sup> [«Usciranno avanti dei pastori che reheranno un piccolo braciere di rame con fuoco, una scatola contenente cose odorose, un vaso con del latte, rami di ulivo, di alloro e di erba sabina, un altarino per il sacrificio, una tovaglia di seta per metterlo a mo' di stola e una ghirlanda di cipresso che servono per servaggio e alla fine un pastorello che porta un coltello»] *Ivi*, III, 14.

<sup>40</sup> *Ivi*, I, 4 *passim*.

<sup>41</sup> Cfr. P. Maione, *Travestimenti e trasformazioni nella commedeja pe museca*.

<sup>42</sup> La | Rosmonda | commedia per musica | di | Antonio Palomba | Napoletano. | Da rappresentarsi | Nel teatro Nuovo sopra | Toledo nel Carnovale | di quest'anno 1755. | In Napoli MDCCLV. | Per Raffaello Lanciano.

zioni estreme con pugnali, veleni, pistole il librettista ricorre alla più collaudata scena degli schermatori, la romana Rosmonda sotto mentite spoglie della fiorentina Orsolina giunge a Napoli per vendicare il tradimento perpetrato da Flavio e dopo vari espedienti trama con il supporto di Marcontontaro – che si sente lesa negli affetti da Flavio che cerca di sposare la sua amata – e Luigi – lusingato nei sentimenti dalla tradita creatura – una “mascherata” finalizzata all’uccisione del fedifrago ma Lena decide di sventare l’omicidio con il supporto di Lucinda – amante di Luigi – e di alcuni lacchè.

La lunga azione si snoda nel corso di tre scene – dalla quattordicesima alla sedicesima del secondo atto – e si inaugura con una «briève sinfonia» che introduce «Rosmonda Mascherata da Amazzone, Marcontontaro da Cavaliere Errante, e quattro schiavi incatenati, che li sieguono in trionfo»<sup>43</sup>. Lei sortisce in scena intonando «Da i regni dell’aurora» rivelando una sottile consuetudine con il magistero metastasiano affidandosi a un verso recitativo di Poro dall’*Alessandro nell’Indie* (I, 2) mentre Lena nella scena successiva, «mascherata da contadino Fiorentino, seguita da quattro altre maschere da contadini, ogn’una delle quali porta la sua zappa»<sup>44</sup>, si affida a «I’ son Tonin Tonin» con tutto un corollario di figure “basse” tra le quali compaiono Bertoldo e Cacasenno. Le tensioni tra i due gruppi va acuendosi sino al comando «Olà s’uccida» pronunciato dall’altera Rosmonda all’indirizzo di Flavio per cui gli «schiavi, i quali si danno indietro, spezzano le catene dalle quali sono legati, e si cavano le sciabole da sotto le vesti, colle quali d’ordine di Rosmonda vanno per ferire Flavio; costui subito cava la spada, e si difende mentre viene da loro incalzati, e da Rosmonda, che colla sciabla nuda se li avventa alla vita»<sup>45</sup>. Anche Lena ingiunge ai suoi di gettarsi nella mischia al grido di «Amici all’armi», il seguito dei «contadini [...] da dentro le zappe, insieme con Lena cavano le spade, e si pongono a difendere Flavio. Flavio entra battendosi con Rosmonda. Lena entra battendosi con Mar[contontaro] siegue battimento tra i schiavi con sciabole, e contadini con spada finalmente entrano i primi incalzati da’ secondi»<sup>46</sup>. Dopo di che «Torna Rosmonda con un contadino battendosi, lo vince, e lo disarmo; poi Lena viene incalzando Marcontontaro, e dopo briève combattimento Lena disarmo Marcontontaro»<sup>47</sup>. I successivi svelamenti portano a un *ensemble* conclusivo in cui i vari personaggi esprimono i propri sentimenti in un accumulo di codici linguistici dissimili di straordinario effetto:

<sup>43</sup> *Ivi*, II, 14.

<sup>44</sup> *Ivi*, II, 15.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ivi*, II, 16.

ROSMONDA

Al duol, che provo  
Nel mesto seno  
Posa non trovo.  
Pace non hò.

GIALLAURIENZO

Nc'è stato ccane  
No terrebilio,  
Ed appurarelo  
St'arma non pò.

MARCONTONTARO

Mascolo bello (*a Lena.*)  
Cossì bestuto  
No pollastriello  
Mme pare mo'.

LENA

De chisto pietto  
Tu si' la gioja,  
De nenna toja  
Fa nzò che buo'.

GIALLAURIENZO

Ah mmeciata (*a Lena.*)  
Chesto faje ne?  
Mo' te sdellommo.

MARCONTONTARO

Non fa dell'ommo,  
Ca Mangialardo  
T'uccidarrà.

LENA

Sangue del mio!  
Un Bertuccione  
Con tanto brio  
Mi sta a bravar.  
Adesso subito,  
Cospettunaccio  
Que' Baronaccio  
Vo' trucidar.

ROSMONDA

Già dalle funi  
Dall'empi eumenidi  
Mi sento l'anima  
Tutta agitar.

Tiranno barbaro, (*credendo di parlare con Flavio, parla con Marcontontaro.*)

Amante perfido

Voglio tra spasimi

Farti spirar.

GIALLAURIENZO

Fremmate a cancaro,

Potta dell'aglio... (*a Lena.*)

MARCONTONTARO

Chiano diavolo

Vi' ca faje sbaglio... (*a Rosmonda.*)

LENA

Fratello scusami, (*a Giallaurienzo.*)

Mi spasso qua.

ROSMONDA

Fratello scusami, (*a Marcontontaro.*)

Deliro già.

MARCONTONTARO - GIALLAURIENZO

(Che brutta cera!

Io tremmo già.)<sup>48</sup>

Un articolato torneo per accedere ai favori di Florinda è allestito nel corso de *Il finto turco*<sup>49</sup> e la “villica” Carmosina per difendere il geloso marito – anch’egli impegnatosi nella pugna credendo Fabrizio l’amante della moglie – dai pericoli delle armi e per redimerlo decide di travestirsi da uomo «armata io porzì co scuto, e lanza»<sup>50</sup>. Anche questa scena è introdotta dal

suono d’una maestosa sinfonia vengono da una parte Fabrizio armato con usbergo, celata, scudo, e spada, seguito da una comparsa, e Carmosina armata dell’istessa maniera. Dall’altra parte vengono Lucio, Bennardone, ed una com-

<sup>48</sup> [«ROSMONDA: (...) GIALLAURIENZO: Non c’è stato qua | un orrore | ed appurarlo | quest’alma non può. MARCONTONTARO: Bel maschio (*a Lena.*) | Così vestito | un pollastrello | ora mi sembri. LENA: Di questo petto | tu sei la gioia, | della ragazza tua | fai ciò che vuoi. GIALLAURIENZO: Ah impediata (*a Lena.*) | questo fai neh? | ora ti schiaffeggio. MARCONTONTARO: Non fa dell’uomo, | che Mangialardo | t’ucciderà. LENA: (...) ROSMONDA: (...) GIALLAURIENZO: Fermati perbacco, | potta dell’aglio... (*a Lena.*) MARCONTONTARO: Piano diavolo | vedi che sbagli... (*a Rosmonda.*) LENA: (...) ROSMONDA: (...) MARCONTONTARO - GIALLAURIENZO: (...)»] *Ibidem.*

<sup>49</sup> Il *Finto Turco* | Commedia per musica | di | Antonio Palomba | Napoletano | Da rappresentarsi nel Teatro de’ Fio- | rentini nell’Autunno di quest’ | Anno 1749. | Dedicata | All’Eccellentissimo Signore | Il Signor | D. Diego D’Avalos | Marchese di Pescara, e Vasto &c. | In Napoli MDCCIL. | A spese di Domenico Langiano, e dal | medesimo si vendono nella strada | della porta piccola di S. Giuseppe. Il testo è consultabile in Napoli, Turchini edizioni, <http://www.operabuffaturchini.it/operabuffa/libretti/FintoTurco-0.jsp> (8 dicembre 2021).

<sup>50</sup> *Ivi*, II, 14.



parsa, armati tutti, e tre come sopra, tutti sei con visiere calate. Un servidore porta sei lance<sup>51</sup>.

Dopo diversi assalti la scena si conclude con quello tra Carmosina e Bennardone «il quale timoroso, e con atti ridicoli combatte» e soccombe all'impeto della provetta spadaccina che «lo disarmo» e lo mortifica pubblicamente per la sua vigliaccheria<sup>52</sup>.

7. Più sofisticato è invece l'ingranaggio messo a punto dall'anonimo librettista del «melodrama» *Onore vince amore* musicato da Leo che ispirato a fatti storici –

Tra Cavalieri, cortese Leggitore, che vennero in ajuto del Re Ferrante I d'Aragona, per farlo di questo Regno, dal duo Padre Alfonso I. in morte lasciatogli, interamente impossessare; vi fù D. Giovanni Toreglia, Catalano, che venendovi con diece sue galee, a' di lui affari di guerra non fu di poco giovamento. Ma dopo per non mai penetrata cagione da lui gravemente disgustato si divise: ed in vendetta tutto il mare al Ré soggetto corseggiò, gran terrore, e ruina nelle Terre marittime recando; e finalmente l'Isola Enatia, volgarmente Ischia, ad occupar si pose. Alla di cui difesa Ferrante un valoroso Cavaliere Valenziano, che Fernando chiamaremo, prestamente spedì; e questi finche non si fe' la pace, e l'assedio si sciolsse, con gran vigore, e lode la sostenne, Il Summonte nella vita di Ferrante I<sup>53</sup>.

– è infarcito da una fitta trama amorosa all'insegna dei soliti congegni, per adeguarlo al genere, e dalla presenza di un agguerrito gruppo di comici che soddisfa i tratti stilistici esibiti dalle scene del teatro de' Fiorentini. Elmira e Arminda rivelano una dimestichezza con le armi fuori dal comune e con temerarietà affrontano i prodi condottieri, Elmira senza alcuna reticenza a celare la sua femminilità s'imbatte in Fernando rendendolo prigioniero<sup>54</sup>.

Le finzze cavalleresche del governatore non fanno inizialmente breccia nella superba “nemica” poi pronta a reclamarlo non prigioniero di guerra ma d'amore e a istruirlo così in quest'arte rivelandone la sua poca propensione. Anche Arminda scende in campo in abito «da guerriero con visiera» mossa da motivazioni affettive<sup>55</sup>, e dopo un dialogo tutto giocato tra le rivendicazioni

<sup>51</sup> *Ivi*, II, 17.

<sup>52</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>53</sup> *Onore vince amore*, «Soggetto del Melodrama».

<sup>54</sup> Cfr. *ivi*, II, 1.

<sup>55</sup> Cfr. *ivi*, II, 3.

guerriero dell'impavida donna e una serie di riflessioni assai gustose della semplice giardiniera Cecella, affronta Giovanni Toreglia in uno spossante duello che la vede cedere al maggior magistero del virile cavaliere interpretato dal castrato Giovanni Manzuoli:

*D. Giovanni, ed Arminda dal bosco, battendosi, e poi una comparsa.*

GIOVANNI

Cedimi, Cavaliere, a miglior sorte  
Serba tua vita.

ARMINDA

Vincer dunque stimi?

GIOVANNI

Tua destra indebolita  
Ne' suoi colpi l'addita.

ARMINDA

Pugna pure, c'hò core  
Perder la vita sì, ma non l'onore. (*qui D. Giovanni passa al guadagno della spada.*)

GIOVANNI

Lascia la spada, prigionier ti rendi,  
Se brami respirar.

ARMINDA

Barbaro fato. (*gli dà la spada.*)

A che più m'hai serbato? ahì che per duolo (*siede sopra un sasso.*)  
Io vengo meno.

GIOVANNI

Povero Guerriero

Il rossor d'esser vinto  
Lo fa svenire, vo' veder chi sia, (*le toglie il Cimiero.*)  
Se pur m'è noto... O Cielo,  
Che veggo! Olà soldati? Arminda, Oddio<sup>56</sup>.

Le ascendenze alla grande stagione letteraria sono esplicite e ostentate con compiacimento, naturalmente non mancano discreti “travestimenti” e meccanismi “celati” che derivano dall'autorevole modello. La *commedeja* continua la sua stagione sorprendendo e ravvivando un vivace dibattito sulle molteplici strade da inseguire, in effetti la trama del genere è assai complessa e poco lineare eppure se osservata rivela una sofisticata progettualità.

<sup>56</sup> *Ivi*, II, 5.

## Appendice bibliografica

Sulla nascita e sull'affermazione dell'opera buffa (oltre alle informazioni reperibili in FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, voll. 4, Napoli, Morano, 1882 - ristampa anastatica Bologna, Forni, 1969) si vedano BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Piero, 1891, pp. 233-252 e *passim* [l'opera è stata più volte ristampata, con aggiunte e modifiche, presso la casa editrice Laterza di Bari; della quarta edizione si è avuta una ristampa a cura di GIUSEPPE GALASSO presso Milano, Adelphi, 1992]; MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Palermo, Sandron, 1916; ANDREA DELLA CORTE, *L'opera comica italiana nel Settecento*, 2 voll., Bari, Laterza, 1923; HEINRICH BENEDIKT, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, Wien-Leipzig, M. Verlag, 1927, pp. 631-633; ULISSE PROTA-GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in FELICE DE FILIPPIS, ULISSE PROTA-GIURLEO, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952, pp. 17-146; ID., *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962, pp. 121-143 [ora si veda ID., *I Teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di ERMANNO BELLUCCI, GIORGIO MANCINI, 3 tomi, Napoli, Il Quartiere edizioni, 2002]; GIANPIERO TINTORI, *L'opera napoletana*, Milano, Ricordi, 1958 (studio confluito, rivisto e ampliato, in *I Napoletani e l'Opera buffa*, Napoli, Edizioni San Carlo, 1980). Per una rifondazione critica del problema cfr. EUGENIO BATTISTI, *Per un'indagine sociologica sui librettisti napoletani buffi del Settecento*, «Letteratura», VIII (1960), nn. 46-48, pp. 114-164; FRANCESCO DEGRADA, *L'opera napoletana*, in *Storia dell'Opera*, 3 voll., Torino, UTET, 1977, vol. I, t. I, p. 244 e pp. 250-251; ID., *Origini e destino dell'opera comica napoletana*, in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole (FI), Discanto, 1979, vol. I, pp. 41-65; ID., *La commedia per musica a Napoli nella prima metà del Settecento: una ricerca di base*, in LORENZO BIANCONI, FRANCO ALBERTO GALLO, ANGELO POMPILIO, DONATELLA RESTANI (a cura di), *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia: "Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale"*, 3 voll., Torino, E.D.T., 1990, vol. III, pp. 263-274; ID., *Lo frate 'nnamorato e l'estetica della commedia musicale napoletana*, in BIANCA MARIA ANTOLINI, WOLFGANG WITZENMANN (a cura di), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 21-35; FRANCO CARMELO GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981, pp. LXXXI-LXXXIV; MICHELE RAK, *L'opera comica napoletana di primo Settecento*, in LORENZO BIANCONI, RENATO BOSSA (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 217-224; PINO SIMONELLI, *Lingua e dialetto nel teatro musicale napoletano del '700*, *ivi*, pp. 225-237; MICHAEL FINLAY ROBINSON, *L'opera napoletana*, Venezia, Marsilio, 1984 (edizione originale inglese del 1972), pp. 211-296; PIERO WEISS, *Ancora sulle origini dell'opera comica: il linguaggio*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 1 (1986), pp. 124-148; ID., *La diffusione del repertorio operistico nel Settecento: il caso dell'opera buffa*, in SUSI DAVOLI (a cura di), *Civiltà teatrale e Settecento emiliano*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 241-256; REINHARD STROHM, *Aspetti sociali dell'opera italiana del primo Settecento*, «Musica/Realtà», II, n. 5, 1981, pp. 117-141; ID., *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991 (edizione originale tedesca del 1979), pp. 141-169; STEFANO CAPONE, *Autori, imprese, teatri dell'opera comica napoletana. Documenti per una storia del teatro napoletano del '700 (1709-1737)*, Foggia, Books & News, 1992; ID., *L'opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti, e documenti di un genere del teatro italiano*, Napoli, Liguori Editore,

2007; FRANCESCO COTTICELLI, PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Luciano, 1993; IDD., «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, *passim*; FRANCESCO COTTICELLI, *L'approdo alla scena. Ancora sulla nascita dell'opera buffa*, in GAETANO PITARRESI (a cura di), *Leonardo Vinci e il suo tempo*, Reggio Calabria, Iiriti Editore, 2005, pp. 397-406; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Lo "sbarco" dei turchi nella commedea pe mmuseca del primo Settecento*, in LAURA SANNIA NOWÈ – FRANCESCO COTTICELLI – ROBERTO PUGGIONI (a cura di), *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, Roma, Aracne, 2005, pp. 173-187; ID., «Tanti diversi umori a contentar si suda»: *la commedea dibattuta nel primo Settecento*, in G. PITARRESI (a cura di), *Leonardo Vinci*, pp. 407-439; ID., *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, 2 tomi, Napoli, Turchini Edizioni, 2009, I, pp. 139-205; ID., *Il sistema della commedea pe mmuseca e Goldoni*, in «Problemi di critica goldoniana», XIV (2007), pp. 105-120; ID., «La museca è na nzalata mmescata»: *la commedia "pasticcata" nel primo Settecento a Napoli*, in GAETANO PITARRESI (a cura di), *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'Età barocca: il Pasticcio*, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2011, pp. 257-324; ID., *Lo frate nnammorato «se rappresentaje ll'anno 1732. [...] e lo ssa agnuno; cco quanto gusto, e ssodesfazeone»*, in *Stagione Lirica 2011*, Jesi, Fondazione Pergolesi Sponcini, 2011, pp. 25-31; ID., «*Cantata*» e «*disfida*» per un esercizio teatrale: *Jommelli e la scena comica*, in LAURA VALENTE (a cura di), *Niccolò Jommelli: Don Trastullo*, Napoli, Teatro di San Carlo, 2012, pp. 11-35; ID., *Le lingue della commedea: «na vezzarria; che non s'è bista à nesciuno autro states»*, in BEATRICE ALFONZETTI, MARINA FORMICA (a cura di), *L'idea di nazione nel Settecento*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2013, pp. 179-195; ID., *Jommelli tra il Nuovo e il Fiorentini: un debutto in piena regola*, in Gaetano Pitarresi (a cura di), *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista "filosofo"*, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2014, pp. 3-82; ID., *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento (1726-1736): la scena della commedea pe museca*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», a cura di Francesco Cotticelli – Paologiovanni Maione, 9 (2015), pp. 733-763; ID., *The Role of Neapolitan Song in Comedic Dramaturgy of the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, in *The Neapolitan Canzone in the Early Nineteenth Century as Cultivated in the Passatempi musicali of Guillaume Cottrau*, edited by Pasquale Scialò, Francesca Seller, Anthony R. DelDonna, Lanham, Lexington Books, 2015, pp. 33-49; *Francesco Oliva Lo castiello sacchato Commedea. In appendice Francesco Oliva - Pietro Trinchera L'Emilia Commedia per musica*, a cura di Paologiovanni Maione, Venezia, lineadacqua edizioni, 2015, <http://www.usc.es/goldoni/doc/oliva-locastiello-oliva-trinchera-emilia-maione-bibliotecapregoldoniana10-definitivo.pdf> (8 dicembre 2021); ID., *Vokalität und schauspielerische Virtuosität: Comici im Neapel der ersten Hälfte des Settecento*, in *Singstimmen: Ästhetik, Geschlecht, Vokalprofil*, Hrsg. Saskia M. Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösche, Anno Mungen, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2017, pp. 225-242; ID., *Le stravaganze del conte o sia lo svelamento dell'ingranaggio comico*, in *Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, a cura di Antonio Carocchia, Avellino, ilCimarosa, 2017, pp. 377-407; ID., *L'amore in maschera: il ritorno di Jommelli al Teatro dei Fiorentini*, in *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Iskrena Yordanova, Napoli, Turchini Edizioni, 2018, pp. 303-373; ID., *Lo frate nnammorato «se rappresentaje ll'anno 1732. [...] e lo ssa agnuno; cco quanto gusto, e ssodesfazeone»*, «Drammaturgia», <http://drammaturgia.fupress.net/sag>

gi/saggio.php?id=7327 (8 dicembre 2021); ID., *Esibizione e vulnerabilità dei corpi sulla scena comica del primo Settecento*, in *Il tappeto rovesciato. La presenza del corpo negli epistolari e nel teatro dal XV al XIX secolo*, a cura di Tatiana Korneeva, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 95-113; ID., *Travestimenti e trasformazioni nella commedea pe museca*, in *Coding Gender in Romance Cultures*, a cura di Uta Felten, Tanja Schwan, Giulia Colaizzi, Francisco A. Zurian, Bern, Peter Lang, 2020, pp. 249-267; *Pietro Trinchera L'abbate Colarone Commesechiamma*, a cura di Paologiovanni Maione, Venezia, lineadacqua edizioni, 2020, <https://www.usc.gal/goldoni/upload/doc/trinchera-labbatecollarone-maione-bp29-definitivo.pdf> (8 dicembre 2021); LUCIO TUFANO, *Una scheda per il Flaminio di Federico e Pergolesi : « Benedetto, maledetto » tra memoria della scena ed equivoci del popolare*, «Studi Goldoniani», XVI, 8 (2019).