

INTERMEZZI NAPOLETANI DEL SETTECENTO

IX

GIUSEPPE VIGNOLA

LESBINA E MILO

anteprima
visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com

MUSICA TEATRALE DEL SETTECENTO ITALIANO

collana diretta da Anna Laura Bellina, Andrea Chegai e Claudio Toscani



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



UNIVERSITÀ
DI SIENA 1240



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (Università degli Studi di Padova)

Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali (Università di Siena)

Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali (Università di Roma "La Sapienza")

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali (Università degli Studi di Milano)

Serie III

INTERMEZZI NAPOLETANI DEL SETTECENTO

comitato editoriale

Claudio Toscani (direttore responsabile)

Livio Aragona

Marilena Laterza

con la collaborazione del



CENTRO
STUDI
PERGOLESI

Centro di Ricerca dell'Università degli Studi di Milano

GIUSEPPE VIGNOLA

LESBINA E MILO

Scene comiche di Carlo De Petris per *La fede tradita e vendicata*

Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1707

edizione critica a cura di

MARIA CHIARA OLMETTI



Edizioni ETS

MUSICA TEATRALE DEL SETTECENTO ITALIANO

Serie I: Drammi veneziani su testi di Goldoni

Serie II: Drammi per musica di Niccolò Jommelli

Serie III: Intermezzi napoletani del Settecento

Questo volume è stato realizzato grazie a un contributo dell'Università degli Studi di Milano - Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, erogato nell'ambito del Piano di Sostegno alla Ricerca 2015/2017 per pubblicazioni di collane tematiche e creazione di supporti multimediali per la comunicazione dei risultati della ricerca

In copertina: Antonio Joli (1700-1777), Napoli, Carnevale al Largo di Castello

Realizzazione grafica della partitura: Maria Chiara Olmetti

Impaginazione dei testi: Edizioni ETS

Le parti strumentali possono essere richieste all'indirizzo: centrostudipergolesi@unimi.it

Copyright © 2020

Edizioni ETS s.r.l.

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16 - 56127 Pisa

Tel. 050/29544-503868 - Fax 050/20158

e-mail info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

ISMN 979-0-705015-44-7

ISBN 978-884675959-7

SOMMARIO

Introduzione	VII
Fonti dell'edizione	XXI
Criteri dell'edizione	XXIII
Libretto	XXV
Organico e personaggi	XXXI
<i>Lesbina e Milo</i>	
Atto primo	
Scena VIII	
Recitativo «Gl'onori di soldato»	3
Aria di Milo «È l'arte del guerriero»	4
Recitativo «Cos'è? coll'armi adosso»	6
Aria di Lesbina «Oh che figura»	7
Recitativo «E che ancor non vedesti»	11
Duetto di Lesbina e Milo «Perché mercé così»	12
Atto secondo	
Scena XI	
Recitativo «Che mala sorte è questa»	17
Aria di Lesbina «Son tenera e vezzosa»	18
Recitativo «Allegrezza, allegrezza»	21
Aria di Milo «Labro candito»	24
Recitativo «Insolente, indiscreto»	26
Duetto di Lesbina e Milo «Fermati, ascolta»	27
Atto terzo	
Scena VIII	
Recitativo «Che rumor, che fracasso»	32
Duetto di Lesbina e Milo «Son fredda e son gelata»	33
Apparato critico	39

INTRODUZIONE

La fede tradita e vendicata fu la prima opera ad andare in scena al Teatro di San Bartolomeo di Napoli dopo l'avvio della nuova stagione politica guidata dagli Asburgo, subentrati al governo spagnolo nell'estate del 1707. La notizia della prima rappresentazione, cui presenziarono il nuovo viceré con la sua corte e la nobiltà napoletana, comparve nella «Gazzetta di Napoli» del 6 dicembre 1707, dalla quale ricaviamo anche la data precisa: «Giovedì primo del corrente [1 dicembre] andò per la prima volta in iscena nel teatro di S. Bartolomeo il dramma musicale intitolato *La fede tradita e vendicata*, ove fu a goderne il divertimento con tutta la nobiltà S. E. il viceré generale conte di Daun».¹ Si trattava della ripresa dell'omonima opera andata in scena a Venezia tre anni prima, con libretto di Francesco Silvani e musica di Francesco Gasparini. Il librettista Carlo De Petris e il compositore Giuseppe Vignola adattarono il dramma per la platea napoletana e vi inserirono per l'occasione le scene comiche affidate ai personaggi di Lesbina e Milo.

Giuseppe Vignola: l'organista e il compositore

L'attività di Giuseppe Vignola gravitò essenzialmente intorno alla città di Napoli, dove ancora oggi è conservato il maggior numero di partiture e libretti superstiti delle sue composizioni. Ci restano dieci opere teatrali, undici oratori, una messa, quattro cantate e una serenata. L'insieme della sua produzione rivela un professionista versatile e dinamico, capace di imporsi nel panorama cittadino attraverso una pluralità di attività: fu compositore, maestro di cappella, operista e organista presso la Cappella Reale e la Cappella del Tesoro di San Gennaro.²

Vignola nacque a Napoli il 15 febbraio 1662;³ l'unico riferimento alla sua formazione musicale lo dice allievo di Francesco Provenzale (1624-1704), uno dei maggiori compositori d'opera e musica

¹ Riportata in DANILO COSTANTINI – AUSILIA MAGAUDDA, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della "Gazzetta" (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2009, Appendice, p. 137.

² Esigie le notizie che riguardano la sua biografia nella letteratura musicale del passato: CHARLES BURNEY lo menziona come operista nel suo *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, 4 voll., London, Becket, 1776-1789, vol. IV, p. 79. A questa testimonianza si rifanno, con notizie scarse e talvolta imprecise, i primi autori che inseriscono Giuseppe Vignola in dizionari biografici: ERNST LUDWIG GERBER nel suo *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf, 1790-1792, vol. II, 1792; FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS nella sua *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, seconda ed., 8 voll., Paris, Firmin-Didot, 1860-1865, vol. VIII, 1865; ROBERT EITNER nel suo *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 11 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1905, vol. X, 1904. Il primo studioso del Novecento a ricostruire un profilo biografico più lineare di Vignola è ULISSE PROTA-GIURLEO nelle voci per l'*Enciclopedia della Musica*, diretta da Claudio Sartori, 4 voll., Milano, Ricordi, 1963-1964, vol. IV, 1964 e successivamente per *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, fondata da Friedrich Blume, prima ed., 18 voll., Kassel, Bärenreiter, 1949-1986, vol. XIII, 1966. Prota-Giurleo riporta il luogo e la data di nascita precisi e l'ipotesi su quella di morte; riferisce inoltre il suo impiego come compositore al Teatro di San Bartolomeo e come organista alla Cappella Reale. Quanto al catalogo, individua i titoli di otto opere teatrali e di cinque oratori. Tutti i dizionari successivi ribadiscono sostanzialmente queste informazioni, fino ad arrivare alla voce scritta da HANNS-BERTOLD DIETZ per *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, seconda ed., 29 voll., London, Macmillan, 2001, vol. XXVI, invariata quanto ai dati biografici ma un po' più aggiornata quanto al catalogo. Su quest'ultima è interamente basata la più recente voce relativa a Vignola, che si trova nella nuova edizione di *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, seconda ed., 29 voll., Kassel, Bärenreiter; Stuttgart, Metzler, 1994-2008, *Personenteil*, vol. XVI, 2006. È prossima alla pubblicazione la voce *Giuseppe Vignola*, curata da Danilo Costantini e Ausilia Magaudda, nel vol. 99 del *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020).

³ Parrocchia di Sant'Anna di Palazzo di Napoli, libro dei battezzati XIV, foglio 59t.

sacra napoletani dell'epoca, al Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini.⁴ Dopo aver sposato nel 1688 Antonia Falcone,⁵ iniziò un'ininterrotta attività di compositore durata fino alla morte, avvenuta nell'ottobre del 1712.

Il nome del compositore compare per la prima volta nel frontespizio del libretto dell'oratorio *La Giuditta trionfante*, eseguito a Napoli il 16 settembre 1690 per la Congregazione della Natività di Maria nella chiesa di Santa Maria degli Angeli. Tra il 1690 e il 1712 compose undici oratori, tutti su soggetti biblici o agiografici legati alla figura sacra di riferimento della confraternita committente;⁶ ciascuno di essi presenta da tre a sei personaggi affiancati quasi sempre dal coro. Notiamo che Vignola venne chiamato più volte a collaborare con le medesime istituzioni religiose, segno di una continuità di rapporto che riuscì a mantenere: ci restano tre oratori commemorativi della battaglia di Lepanto composti per la Congregazione di Santa Maria del Rimedio nel 1691, 1711 e 1712 e tre oratori celebrativi della festa della Madonna Addolorata per la prestigiosa Arciconfraternita dei Sette Dolori, nel 1694, 1696 e 1700.⁷ Molti tra questi vengono definiti nei libretti «scherzo drammatico» o «melodramma sacro».

Nel frontespizio del libretto per l'oratorio *L'alba oscurata*, eseguito presso la Congregazione dei Recitanti il Santissimo Rosario il 14 ottobre 1696, Vignola viene definito «maestro di cappella». L'appellativo, che non ricorre in altre fonti e potrebbe essere riferito all'attività svolta presso questa sola congregazione, è in ogni caso una conferma della sua competenza musicale. Per due oratori Vignola collaborò con Andrea Perrucci (1651-1704), il maggiore drammaturgo e librettista napoletano del tempo: *Il Gedeone*, eseguito nel 1701 nella Congregazione del Santissimo Rosario di Palazzo e *La Debora profetessa guerriera*, eseguito nell'ottobre 1711 nella Congregazione di Santa Maria del Rimedio. Degli oratori è nota una sola partitura, *Il giudizio universale* dell'ottobre 1710, conservata – insieme a quella di una sua messa e di due cantate – nell'Archivio dell'Oratorio dei Filippini a Napoli. Unica sua composizione allestita fuori dalla città di Napoli è l'oratorio *La fionda di David*, eseguito a Firenze presso la Confraternita della Purificazione di Maria Vergine e di San Zanobi nel 1707.

Il raggio d'azione dell'attività musicale di Vignola si estese anche alla committenza nobiliare, con il genere colto e raffinato della cantata.⁸ Al 1707 risale la prima testimonianza del suo lavoro in relazione all'altro caposaldo della committenza napoletana: la corte vicereale, la quale gestiva la Cappella Reale e il Teatro di San Bartolomeo anche allo scopo di amplificare avvenimenti di rilievo per il regno o più semplicemente l'avvicinarsi di nascite, matrimoni e onomastici di membri della famiglia reale. Vignola fu chiamato a comporre una serenata per il compleanno del re Carlo d'Asburgo, eseguita il 1° ottobre 1707 a Palazzo Reale come riferito dalla «Gazzetta» del 4 ottobre:

[...] per celebrare il di cui giorno natalizio [di Carlo III], sabato primo del corrente si portò la mattina nel R. Palazzo a felicitarne S. E. il viceré tutta questa nobiltà [...]. La medesima sera fece l'E. S. cantare nell'istesso regio Palazzo, ch'era da infinite torce illuminato, una ingegnossissima serenata, intitolata *Il Genio di Napoli consolato per il felicissimo giorno natalizio di Carlo III gloriosissimo monarca delle Spagne*,

⁴ PROTA-GIURLEO, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* cit.

⁵ Archivio della Curia Arcivescovile di Napoli, anno 1688, Archivio di Stato di Napoli, *Mandatorum*, volume 328, foglio 151.

⁶ Dettagliate informazioni sulle numerose confraternite attive a Napoli tra il XVII e il XVIII secolo si trovano in DANILO COSTANTINI – AUSILIA MAGAUDDA, *Attività musicali promosse dalle confraternite laiche nel Regno di Napoli (1677-1763)*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Atti del Convegno (Napoli, 13-14 maggio 2000), a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 79-204.

⁷ Per la Congregazione di Santa Maria del Rimedio: *La regina Ester coronata* (28 ottobre 1691), *La Debora profetessa guerriera* (ottobre 1711) e *La fede trionfante* (30 ottobre 1712); per l'Arciconfraternita dei Sette Dolori: *La nave della redenzione* (14 e 15 aprile 1696) più altri due oratori composti per le feste di Santa Maria Addolorata del 3-4 aprile 1694 e del 3-4 aprile 1700, di cui non conosciamo il titolo ma ricaviamo notizia dalle due note di pagamento registrate nel libro dei conti della stessa Arciconfraternita, carte 105v e 129r, citate in DANILO COSTANTINI – AUSILIA MAGAUDDA, *L'arciconfraternita napoletana dei Sette Dolori (1602-1778). Notizie musicali inedite da un archivio inesplorato*, «Musica e storia» XI/1, 2003, pp. 51-137: 94 e 95.

⁸ Delle quattro cantate attribuite a Vignola, due sono per soprano, archi e basso continuo e si conservano in raccolte compilate successivamente; le altre due sono per soprano, contralto e basso continuo e si trovano nell'Archivio dell'Oratorio dei Filippini: *Ardea d'amore il poveretto Silvio* (Napoli, 1701, partitura I-GI); *La pietà* («cantata a voce sola», partitura GB-Lbl); *Silentium, silete, o venti* («continuo a due», partitura I-Nf); *Su le falde d'un ruscello* («dialogo a due», partitura I-Nf).

re di Napoli, etc. composta dal maggiordomo di S. E. D. Francesco Maria Raffaellini gentiluomo romano, posta in musica dal maestro di cappella Vignola.⁹

Vignola, che a quest'epoca era compositore al Teatro di San Bartolomeo, è qui definito «maestro di cappella». Probabilmente venne chiamato, data la sua posizione di prestigio, a ricoprire l'incarico in questa occasione perché il primo maestro della Cappella Reale, Gaetano Veneziano (1665-1716), era stato allontanato dopo l'insediamento degli austriaci a Napoli nel luglio 1707. Il cambiamento della dinastia vicereale a capo dello stato aveva infatti scompaginato i ruoli della Cappella Reale con l'allontanamento dei componenti filospagnoli e l'inserimento di nuovi membri.

Il coinvolgimento di Vignola nel mondo dell'opera iniziò nel dicembre 1706, anno in cui venne scritturato come compositore al Teatro di San Bartolomeo dall'impresario Andrea Del Po. Vignola mantenne la collaborazione per il resto della vita, senza però abbandonare i rapporti con le confraternite. Nella sua attività al San Bartolomeo si specializzò nell'adattamento per il pubblico napoletano di opere già andate in scena altrove: a Napoli infatti era consuetudine riprendere opere di successo, di provenienza soprattutto veneziana, per proporle nei teatri della città.¹⁰ La nota più caratteristica di queste riprese, realizzate da librettisti e compositori stabilmente legati ai teatri cittadini, consisteva nell'inserzione di scene buffe nelle quali due personaggi comici, generalmente di basso livello sociale, proponevano un intreccio indipendente. A Venezia la prassi di inserire scene comiche nell'azione dei drammi seri cominciava ad essere abbandonata, in favore di intermezzi indipendenti; ma a Napoli si continuarono ad aggiungere parti buffe alle riprese di opere veneziane ancora per diversi anni.

Il primo lavoro di Vignola al Teatro di San Bartolomeo, per l'inaugurazione del carnevale del 1706, fu l'adattamento del *Mitridate*, opera seria già andata in scena a Genova nel 1701 con testo di Giacomo Maggi e musica di Giuseppe Aldrovandini. Vignola musicò le scene comiche e le altre parti aggiunte dall'anonimo librettista collaboratore. Il suo lavoro fu evidentemente apprezzato dal momento che il teatro gli commissionò subito *Il Tullo Ostilio*, la prima opera originale da lui interamente composta, che andò in scena il 26 febbraio 1707. Con questo dramma Vignola inaugurò la sua collaborazione con il librettista e adattatore Carlo De Petris, che si prolungò per la realizzazione di altre tre opere che furono allestite consecutivamente al San Bartolomeo.¹¹ I suoi interventi di adattatore in alcuni casi sono ben definiti nelle introduzioni dei libretti, laddove sono specificate le arie e le scene aggiunte; in altri sono indicati in maniera molto generica, come nell'introduzione del libretto della *Fede tradita e vendicata*: «La Musica è dell'ammirabilissimo Signor Francesco Gasparrini, con qualche cosa di più del Signor Gioseppe Vignola, che non meno di lui vanta il titolo di virtuoso».¹²

A questo punto del suo percorso artistico Vignola aveva acquisito una padronanza del mestiere di adattatore che lo rendeva visibile e ricercato anche da altre istituzioni teatrali: nel novembre 1708 adattò per il Teatro dei Fiorentini *L'inganno vinto dalla ragione*, ripresa del *Teuzzone* di Apostolo Zeno e Antonio Lotti andato in scena a Venezia nel 1707. La collaborazione col Teatro dei Fiorentini proseguì con la composizione di due opere originali: *La Rosmene ovvero L'infedeltà fedele* nel gennaio 1709 e la *Teodora Augusta* nell'aprile dello stesso anno. Di quest'ultima abbiamo un positivo resoconto apparso sulla «Gazzetta» del 28 aprile 1709:

⁹ Riportato in COSTANTINI – MAGAUDDA, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., Appendice, p. 135. Della serenata è stato individuato il libretto (I-MC), ma non la partitura.

¹⁰ La ricerca di LORENZO MATTEI (*La scena napoletana e il contesto europeo: l'opera seria*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: il Settecento*, a cura di Francesco Corticelli e Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini, 2009, vol. I, pp. 75-138: 79) conferma che a Napoli erano meno frequenti gli allestimenti che si avvalevano di nuovi libretti: su 153 opere serie messe in scena al Teatro di San Bartolomeo tra il 1700 e il 1737, anno della sua chiusura, 68 reintonavano libretti già musicati in precedenza (56 dei quali scritti per Venezia), 34 prevedevano testo e musica scritti *ex novo* per Napoli e 31 riproponevano poesia e musica di produzioni anteriori con aggiunte e modifiche di operisti napoletani.

¹¹ Oltre alla *Fede tradita e vendicata* (1707): *Le regine di Macedonia* (gennaio 1708, adattamento dell'omonima opera di Francesco Silvani e Marc'Antonio Ziani andata in scena a Genova nel 1706) e *L'umanità nelle fere ovvero Il Lucullo* (19 febbraio 1708, adattamento dell'omonima opera musicata da Alessandro Scarlatti andata in scena al Palazzo Reale di Napoli nel 1691).

¹² *La fede tradita e vendicata*, Napoli, presso Salvatore Votto, 1707, p. 5.

La sera del medesimo sabato [27 aprile 1709] andò in iscena per la prima volta nel teatro de' Fiorentini il dramma intitolato La Teodora Augusta, posta nobilmente in musica dall'organista della R. Cappella Giuseppe Vignola napolitano, riuscendo con molto plauso.¹³

In seguito Vignola tornò a collaborare con il Teatro di San Bartolomeo per i due suoi ultimi adattamenti conosciuti: *Amblecto*, andato in scena nel novembre 1711 (dall'originale veneziano del 1705 di Pietro Pariati e Apostolo Zeno con musica di Francesco Gasparini) e *La forza del sangue* (anch'essa da un originale veneziano del 1711 di Francesco Silvani e Antonio Lotti) andata in scena nell'ottobre 1712, anno della morte di Vignola.¹⁴ Non mancano testimonianze sulla sua carriera di organista: nel libretto dell'opera *L'inganno vinto dalla ragione*, del novembre 1708, viene citato come «Organista della Reg. Cappella di Napoli»¹⁵ e con lo stesso appellativo viene nominato anche nei libretti di tutte e quattro le sue opere successive, fino a *La forza del sangue* dell'ottobre 1712. L'incarico ricevuto testimonia il riconoscimento conferitogli dalla Cappella Reale, principale istituzione musicale napoletana in grado di offrire ai musicisti un lavoro stabile e qualificato, all'interno della quale l'organista rivestiva un ruolo di particolare spicco e prestigio.

Vignola venne assunto probabilmente il 17 gennaio 1708, in concomitanza con il riassetto dell'organico dovuto al passaggio dal governo spagnolo a quello austriaco che comportò l'inserimento di nuovi musicisti, scelti tra quelli disponibili in città e di comprovata esperienza.¹⁶ Sulle sue qualità di musicista ci resta una breve testimonianza coeva: in una lettera dell'11 ottobre 1711 indirizzata al viceré Carlo Borromeo Arese, l'allora primo maestro della Cappella Reale Alessandro Scarlatti riporta la lista dei musicisti in attività nella Cappella aggiungendo un proprio giudizio di valore su ciascuno, graduato dagli aggettivi «ottimo», «buono», «mediocre» o «meno che mediocre». Vignola, secondo organista dei tre presenti nell'elenco con uno stipendio di sei ducati al mese, è definito «buon sonatore».¹⁷

Come primo organista Vignola fece parte anche della Cappella del Tesoro di San Gennaro, illustre istituzione impegnata specialmente nelle solenni cerimonie delle feste patronali, sempre accompagnate da un ricchissimo programma musicale con la presenza di numerosi cantanti e strumentisti. La sua collaborazione iniziò probabilmente con l'ottavario della festa del patrono del maggio 1710, quando si cercò di venire incontro alle difficoltà del maestro di cappella che doveva contemporaneamente dirigere e svolgere la funzione di primo organista. Un documento del 17 dicembre 1709 pianifica infatti, per questo motivo, l'assunzione di Vignola come organista:

Habiamo ultimato di ponere et eleggere un altro organista nel primo Choro per la detta Ottava tantum di Maggio di ciascheduno anno, a finché il detto Magnifico mastro di Cappella batta le note, e guidi tutti li quattro Chori della musica; et havendono avuto riguardo alla persono del magnifico Giuseppe

¹³ Riportato in COSTANTINI – MAGAUDDA, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., Appendice, p. 159.

¹⁴ Per quanto riguarda la sua produzione operistica, si sono conservate copie delle partiture di *Il Mitridate* (I-Mc, I-Nc), *Il Tullio Ostilio* (I-Mc, I-Nc), *La Fede tradita e vendicata* (I-Nc) e *L'umanità nelle fere ovvero Il Lucullo* (I-Nc).

¹⁵ *L'inganno vinto dalla ragione*, Napoli, presso Michele Luigi Muzio, 1708, p. [10].

¹⁶ Possediamo un documento redatto il 15 marzo 1713 dalla segreteria di guerra del governo austriaco che riporta un elenco dei componenti della Real Cappella, specificando la data di assunzione di ciascuno a partire dal 17 gennaio 1708, data del mandato ufficiale di approvazione del nuovo viceré Wirich Philipp von Daun. In esso si legge «Joseph Vinola assento de organista en 17 de henero 1708 con el sueldo de 5 d. al mes» (Archivio Borromeo, faldoni Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Cariche, Viceré di Napoli). Il documento è pubblicato in ALESSIO RUFFATTI, *Musica e rito nella Napoli austriaca. I rapporti tra Alessandro Scarlatti e Carlo Borromeo Arese*, in *Devozione e Passione. Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 8-9 ottobre 2010), a cura di Nicolò Maccavino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 49-98: 91-93. Possiamo escludere che Vignola sia stato assunto prima del 17 gennaio 1708, dal momento che il primo elenco dei componenti della Cappella in cui compare il suo nome è proprio del gennaio 1708 (Cappellano Maggiore, Diversi, fascicolo 1161, atto n. 30, «Cappella Regia», fogli 93r-94r; riportato in RALF KRAUSE, *Das musikalische Panorama am neapolitanischen Hofe: Zur Real Cappella di Palazzo im frühen 18. Jahrhundert*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, a cura di Friedrich Lippmann, 2 voll., Laaber, Laaber-Verlag, 1998, vol. I, pp. 271-295: 279-280).

¹⁷ Archivio Borromeo, faldoni Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Cariche, Viceré di Napoli, lettera dell'11 ottobre 1711 riportata in RUFFATTI, *Musica e rito nella Napoli austriaca* cit., pp. 82-85.

Vignola (precedente sua richiesta) alla quale concorrono tutti gl'ottimi requisiti, sì per la sua bontà di vita, come per la sua virtù che perciò con la presente Conclusione concludiamo, che detto magnifico Giuseppe Vignola eserciti il posto di primo organista del nostro Tesoro per detta ottava di Maggio di ciascheduno anno, al quale se' li costituiscono per sua assistenza, e fatiche d. sette l'anno, da' pagarseli finita che sarà la detta festa, et ottava.¹⁸

La fine della carriera e della vita di Vignola sono testimoniate da documenti che lo riguardano in quanto musicista della Cappella Reale. L'ultimo elenco dove egli compare come organista è datato 1° aprile 1713 e accanto al suo nome si legge: «Questo morì nel mese di ottobre prossimo passato del 1712 e vostra eccellenza si degnò provvederme a Pietro Scarlatti, figlio del maestro di cappella antedetto [...]».¹⁹ Se ne deduce che Vignola morì nell'ottobre 1712, all'età di cinquant'anni, e che alla sua morte l'incarico passò a Pietro Scarlatti (1679-1750), figlio di Alessandro.²⁰

L'autore del libretto

I dieci libretti superstiti di Carlo De Petris, scritti tra il 1701 e il 1722, sono l'unica fonte per i pochi dati biografici che lo riguardano, a partire dall'accento alla sua origine contenuto nella prefazione alla commedia per musica *Lo Spellecchia*, redatta in dialetto napoletano, dove scrive: «benché [io] sia Napoletano tutte li vocabbole non saccio».²¹ Ci rimangono sei adattamenti di drammi seri (con l'aggiunta di scene comiche), due opere buffe, un dramma sacro e una *commedeja pe' museca*. Già questo elenco inquadra la sua propensione per il genere comico; molto, tuttavia, è andato certamente perduto, come conferma un breve accenno in cui sostiene di aver composto «molti Oratorii, trentacinque Commedie parte recitate, e date alle Stampe, parte recitate solo».²²

Il primo libretto pervenutoci è *La donna sempre s'appiglia al peggio*, un'opera «per bambocci» – cioè marionette alle quali i cantanti prestavano la voce – che andò in scena al teatro dei pupi al Largo del Castello di Napoli nel 1701, con musica di Tommaso De Mauro. Per il Teatro dei Fiorentini scrisse due opere comiche, anch'esse musicate da De Mauro: nell'ottobre 1706 *L'Ergasto*, prima opera musicale rappresentata in questo teatro storicamente di prosa, e nel dicembre 1709 *Lo Spellecchia*, «com-

¹⁸ Archivio Storico della Deputazione del Tesoro di San Gennaro di Napoli, Segnatura AB.14, carta 145, 17 dicembre 1709 (riportato in MARTA COLUMBRO – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La Cappella musicale del Tesoro di San Gennaro di Napoli tra Sei e Settecento*, Napoli, Turchini, 2008, p. 274, n. 87). A testimonianza dell'incarico ricoperto da Vignola possediamo due liste di pagamenti relative all'ottava della festa della Traslazione, una del maggio 1711 e l'altra del maggio 1712, nelle quali egli compare come organista del primo coro con lo stipendio di sette ducati. Archivio Storico della Deputazione del Tesoro di San Gennaro di Napoli, Segnatura GC.21, carta 35r, 12 maggio 1711 e carta 67r, 9 giugno 1712 (cfr. COLUMBRO – MAIONE, *La Cappella musicale del Tesoro di San Gennaro* cit., p. 275, n. 96 e p. 276, n. 104).

¹⁹ Archivio Borromeo, faldoni Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Cariche, Viceré di Napoli. Il documento è pubblicato in RUFFATTI, *Musica e rito nella Napoli austriaca* cit., pp. 93-95. Tutte le voci dei dizionari consultati riportano novembre come mese della morte, probabilmente sulla base del documento che indica il 26 novembre 1712 come giorno di ingresso del sostituto al suo posto di organista (cfr. nota 20).

²⁰ Il passaggio è ufficializzato da una nota del 26 novembre 1712 (Archivio di Stato di Napoli, Segreteria dei viceré, Affari diversi, fascicolo 1313, 26 novembre 1712); in allegato vi si trova anche la lettera di supplica di Pietro Scarlatti al viceré Carlo Borromeo al fine di ottenere l'assunzione (riportato in 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, pp. 70-71). Una testimonianza riguardo alla morte di Vignola si trova anche nell'Archivio della Cappella del Tesoro ed è relativa alla selezione tra due nuovi candidati organisti per la sua sostituzione: «Hanno concluso, che per martedì prossimo venturo si chiami il magnifico Nicola Fago, mastro di Cappella del nostro Tesoro, per pigliare l'informo delle persone di Domenico Altamura, e Carmine Giordano, quali concorrono per organista del nostro Tesoro stante la morte di Giuseppe Vignola» (Archivio Storico della Deputazione del Tesoro di San Gennaro di Napoli, Segnatura AB.15, carta 269v, 15 novembre 1712. Riportato in COLUMBRO – MAIONE, *La Cappella musicale del Tesoro di San Gennaro* cit., p. 277, n. 109). Poiché il documento è datato 15 novembre 1712, esso indica che Vignola mantenne l'incarico di organista alla Cappella del Tesoro fino al termine della sua vita, oltre a fornire un ulteriore termine *ante quem* per la sua data di morte.

²¹ *Lo Spellecchia*, Napoli, presso Michele Luigi Muzio, 1709, «L'Autore à Chi leje». Solo in questo libretto egli è citato con lo pseudonimo «Luccio De Petris».

²² Nota all'«amico lettore» preposta a *L'Ergasto*, Napoli, presso Michele Luigi Muzio, 1706, p. 5.

medeja pe' museca» in dialetto napoletano.²³ Quest'ultima ebbe un notevole successo di pubblico, come riferisce in una lettera il conte bolognese Francesco Maria Zambecari, assiduo frequentatore di teatri, raccontando con disappunto al fratello Alessandro come il pubblico napoletano disertasse l'opera seria contemporaneamente in cartellone al San Bartolomeo preferendole *Lo Spellecchia*.²⁴ Unico suo testo non comico pervenutoci è il dramma sacro *Dalla morte alla vita di Santa Maria Maddalena eremita*, musicato da Leonardo Leo e andato in scena ad Atrani per la festa della patrona Santa Maria Maddalena, con ben tre repliche, nel luglio 1722.²⁵

La parte più consistente della sua attività ruota comunque intorno al Teatro di San Bartolomeo, col quale egli ebbe un rapporto continuativo dal 1706 al 1708 nell'adattamento di sei opere, quattro delle quali musicate da Giuseppe Vignola.²⁶ Questa continuità fa presupporre che il Teatro di San Bartolomeo si servisse stabilmente di figure professionali adibite agli adattamenti, anche se le nostre conoscenze al riguardo sono limitate dal fatto che raramente nei libretti venivano indicati i nomi degli adattatori, sia del testo che della musica, che restano per noi in gran parte anonimi. De Petris comunque, nelle sei opere pervenuteci, fa il proprio nome nell'«avviso al lettore», parlando di sé in prima o in terza persona; nel *Tullo Ostilio*, adattamento di un testo di Adriano Morselli, ad esempio scrive:

Non imputare di troppo ardito, se vedi che Carlo de Petris ch'ebbe l'impegno di moderare questo Dramma all'uso di questa Città n'ha mutate l'arie tutte appena postecene due d'altro Autore, che per la cognitione grande che se n'ha fin da fanciulli Napoletani li è stato duopo di così fare.²⁷

De Petris intende palesemente accattivarsi la simpatia del lettore, prevenendo le eventuali critiche di eccessiva disinvoltura nelle manipolazioni eseguite e appellandosi alle consuetudini teatrali cittadine. Il suo lavoro infatti non tocca l'impianto e la strutturazione generale dei modelli originali, ma consiste essenzialmente nell'aggiunta di scene buffe a quei drammi che non le prevedevano o la loro sostituzione, ove fossero già presenti, per adeguarle ai gusti del momento. Sempre rivolgendosi all'«amico Lettore» nella *Griselda*, adattamento dell'omonima opera di Apostolo Zeno e Tommaso Albinoni andata in scena a Firenze nel 1703, segnala chiaramente il carattere dei suoi interventi: il taglio dei recitativi lunghi e poco espressivi, divenuti all'epoca funzionali solo all'avanzamento della trama; la sostituzione o aggiunta di arie nelle parti serie; il nuovo inserimento delle scene comiche. Il tutto «per desiderio di chi comandava qui rappresentarlo» e perché l'originale «non si accordava all'uso di questa città».²⁸

L'intervento principale degli adattatori consisteva nell'invenzione delle scene in cui due personaggi buffi trovavano spazio per esibirsi in un brillante dialogo, rapido e dinamico, quasi sempre di contenuto amoroso. Nei libretti di De Petris essi sono, come spesso avveniva, il servo del protagonista maschile e la damigella della protagonista femminile, che riportano a un livello popolare e dimesso le complesse vicende vissute dai loro padroni, sul tradizionale modello della commedia dell'arte. La loro presenza non è determinante per l'intreccio principale, ma a volte essi interagiscono per alcuni scambi

²³ Un interessante riferimento a *Lo Spellecchia* compare in una notizia della «Gazzetta» del 17 dicembre 1709, dalla quale ricaviamo la data della 'prima' e la testimonianza dell'esecuzione di un'anteprima svoltasi al palazzo del duca di Monteleone. Riportata in COSTANTINI – MAGAUDDA, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., Appendice, p. 170.

²⁴ Lettera di Francesco Maria Zambecari al fratello Alessandro, Napoli, 31 dicembre 1709; riportata in LODOVICO FRATI, *Un impresario del Settecento e la sua biblioteca*, «Rivista musicale italiana» XVIII/1, 1911, pp. 64-84: 71.

²⁵ Cfr. il dettagliato resoconto dell'allestimento apparso sulla «Gazzetta» del 4 agosto 1722, citata in COSTANTINI – MAGAUDDA, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., Appendice, p. 369. Di quest'opera non possediamo il libretto a stampa ma recentemente Dinko Fabris ha rinvenuto la partitura autografa di Leonardo Leo presso l'antiquario parigino Thierry Bodin; nel 2011 il manoscritto è stato acquistato dal Comune di San Vito dei Normanni, paese natale di Leonardo Leo. Cfr. DINKO FABRIS, *Il manoscritto ritrovato di Leo. Colletta a San Vito per acquistarlo*, «La Repubblica», 12 gennaio 2012.

²⁶ *La Griselda* (estate 1706) e *Il Vespesiano* (gennaio 1707) musicate da Domenico Sarri; *Il Tullo Ostilio* (26 febbraio 1707), *La fede tradita e vendicata* (1 dicembre 1707), *Le regine di Macedonia* (gennaio 1708) e *L'umanità nelle fere ovvero Il Lucullo* (19 febbraio 1708) musicate da Giuseppe Vignola.

²⁷ *Il Tullo Ostilio*, Napoli, presso Michele Luigi Muzio, 1707, p. 7.

²⁸ *La Griselda*, Napoli, presso Michele Luigi Muzio, 1706, p. 8.

di battute con i personaggi seri. La comicità di cui sono portatori risulta un po' grossolana, piena di lazzi, travestimenti e istrionismi, sapientemente maneggiata da De Petris che la calibra sulle aspettative del pubblico napoletano. La trama delle sue scene buffe è sempre minima, intessuta di frasi precostituite e incentrata sul *topos* della situazione amorosa conflittuale tra un uomo innamorato e una donna che sfugge. La frequente e quasi ovvia riconciliazione finale ribadisce il carattere convenzionale e ampiamente sperimentato del modello cui De Petris e gli adattatori suoi contemporanei si riferiscono.

Il dramma ospite: La fede tradita e vendicata

Il soggetto della *Fede tradita e vendicata*, scritta da Francesco Silvani e rappresentata per la prima volta al Teatro di San Cassiano a Venezia il 5 gennaio 1704 con musica di Francesco Gasparini,²⁹ ebbe un clamoroso successo e conobbe più di ottanta riprese, in Italia e in Europa: fu rivisitato addirittura fino al 1789, quando ricomparve per l'ultima volta a Napoli col titolo di *Ricimero* e la musica di Giacomo Siri. Si tratta di un percorso unico e duraturo, in grado di porre in evidenza la malleabilità del modello che venne infinite volte riadattato e rilanciato in contesti diversi.³⁰ Il dramma è incentrato sui temi dell'onore, della fedeltà, dell'amore e della giustizia; il classico conflitto tra amore e dovere vi è sostituito da quello tra l'amore per il padre e per la persona amata. Questo nodo affettivo irrisolvibile è il perno della scena principale dell'intreccio, mai mutata in nessuna delle riprese successive, nella quale la protagonista Ernelinda si trova costretta a scegliere se condannare a morte il padre o l'amato: momento di alta tensione emotiva, vero punto di forza del dramma.

La fede tradita e vendicata fu dunque il capostipite di una grande famiglia di successivi allestimenti, nei quali libretto e partitura vennero adeguati alle specifiche necessità locali. In alcuni casi il libretto venne in gran parte rispettato e venne ripresa anche la musica originale di Francesco Gasparini, con la sola variante dell'inserimento di alcune scene buffe; in altri il libretto venne rimaneggiato più o meno radicalmente, pur senza mai intaccare il nucleo originale del dramma, e si incaricò un musicista di reintonarlo *ex novo*.³¹ La prima reintonazione completa del libretto fu realizzata nel 1726 da Antonio Vivaldi per il Teatro di Sant'Angelo a Venezia, seguita – sempre nello stesso anno – da quella di Leonardo Vinci per il Teatro di San Bartolomeo a Napoli intitolata *Ernelinda*.³² Sempre a Napoli va segnalato il dramma del 1733 *Il prigionier superbo*, solo recentemente individuato come rivisitazione della *Fede tradita e vendicata*:³³ la musica fu composta da Giovanni Battista Pergolesi, il testo venne adattato da un letterato anonimo, probabilmente identificabile in Gennarantonio Federico, autore dei celeberrimi intermezzi *La serva padrona*, composti espressamente per questa occasione.

Il libretto veneziano della *Fede tradita e vendicata* si conforma ai principi dell'Accademia dell'Arcadia, tra i quali rientrano la totale assenza di elementi comici, il registro linguistico alto e la diminuzione del numero dei personaggi, tutti di nobile rango. La rappresentazione del 1704 non comprendeva scene buffe; tuttavia già alla prima ripresa assoluta del dramma, nel 1705 al Cocomero di Firenze, vennero aggiunte quattro scene affidate a due personaggi comici, Lesbina e Milo. Non si conoscono i nomi né del librettista né del compositore che effettuarono questa prima revisione della *Fede tradita e*

²⁹ *La fede tradita e vendicata*, Venezia, presso Giovanni Battista Zuccato, 1704; partitura in GB-Cfm.

³⁰ Il percorso del dramma è stato ricostruito da MARIO ARMELLINI, *Francesco Silvani e la fortuna italiana della "Fede tradita e vendicata" (1704-1789)*, tesi di dottorato in Musicologia, relatore Francesco Degrada, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1993-1994.

³¹ Per le riprese del dramma con musica di Francesco Gasparini cfr. MARTIN RUHNKE, *Gestaltwandel einer Oper im 18. Jahrhundert*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzelmann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 7-20 e Id., *Zu Gasparinis Oper "La fede tradita e vendicata" (Neapel 1707)*, in *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906-1996)*, a cura di Klaus Hortschansky, Tutzing, Schneider, 1997, pp. 453-464.

³² L'elenco completo di tutte le riprese del dramma dal 1704 al 1789 si trova in ARMELLINI, *Francesco Silvani* cit., Appendice IV (Catalogo delle redazioni e delle versioni) e Appendice V (Catalogo delle musiche esistenti).

³³ Il riconoscimento è dovuto a JOHN A. RICE, che lo ha reso noto in *Pergolesi's "Ricimero" Reconsidered*, «Studi pergolesiani» I, a cura di Francesco Degrada, Scandicci, La Nuova Italia, 1986, pp. 80-88. Puntuali considerazioni sull'opera si trovano in GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *Il prigionier superbo*, edizione critica a cura di Claudio Toscani, Milano, Fondazione Pergolesi Spontini – Ricordi, 2017.

vindicata, che mantenne la musica di Gasparini.³⁴ Pochi gli interventi sulle parti serie del dramma, che pur eliminando il personaggio secondario di Gildippe e sostituendo una decina di arie rimase sostanzialmente inalterato. Lesbina e Milo compaiono in quattro scene (I,8, II,9, III,5 e III,9), nell'arco delle quali distribuiscono la loro semplice storia d'amore, fatta di richieste, rifiuti, bisticci e pentimenti fino alla scontata rappacificazione matrimoniale. In altre quattro scene i due buffi interagiscono con i personaggi principali del dramma con brevi battute, non essenziali per il complesso della trama ma sufficienti a dare valore al loro ruolo.

Le scene comiche non furono in realtà composte per l'edizione fiorentina, ma vennero prese di peso da un altro dramma per musica, il *Tiberio imperatore d'oriente*, rappresentato nel maggio del 1702 al Palazzo Reale di Napoli e al Teatro di San Bartolomeo. Il dramma comprendeva sei scene buffe con protagonisti Lesbina e Milo, scritte da un librettista anonimo e musicate da Alessandro Scarlatti: quattro di esse vennero appunto trapiantate, identiche, nel libretto della *Fede tradita e vindicata* di Firenze.³⁵ Non è possibile stabilire se anche la musica delle scene comiche fiorentine, di cui non possediamo la partitura, fosse la stessa di quelle del *Tiberio imperatore d'oriente*; ma poiché i testi – a parte la sostituzione di una sola aria – combaciano perfettamente, si può a ragione supporre che anche la musica fosse la stessa.

L'allestimento napoletano del 1707

Giuseppe Vignola e Carlo De Petris si inserirono nella catena di trasmissione della *Fede tradita e vindicata* tre anni dopo la sua prima rappresentazione veneziana, scrivendo nuove scene buffe per l'allestimento napoletano del 1707. Nell'introduzione del libretto De Petris si dimostra consapevole di compiere un'operazione ormai abitualmente accettata, e anzi ritenuta necessaria per un dramma «lontano dal Costume napoletano»,³⁶ che nel giro di soli tre anni era già stato ripreso almeno cinque volte. La versione napoletana trova il suo antecedente immediato nell'allestimento fiorentino; aspetti comuni ai due libretti confermano la dipendenza dell'adattamento di Napoli da quello di Firenze.³⁷ Non essendoci pervenuta la partitura della versione di Firenze, è impossibile provare l'eventuale coincidenza musicale delle parti comuni. La musica delle scene serie, in ogni caso, fu quella di Gasparini sia nell'allestimento fiorentino che in quello napoletano, come indicano le introduzioni di entrambi i libretti.

Nel libretto napoletano ci sono, tuttavia, altri elementi che ne dimostrano la dipendenza anche dall'originale veneziano.³⁸ Carlo De Petris derivò direttamente da quest'ultimo (avendo evidentemente a disposizione entrambi i libretti) l'intera scena II,5, cinque arie e un duetto che erano stati espunti nell'adattamento fiorentino. Dei quaranta pezzi chiusi presenti nelle parti serie del libretto napoletano, ventisei possono derivare sia da Venezia che da Firenze, sei sono sicuramente ripresi da Venezia e solo uno da Firenze;³⁹ sette sono invece di nuova stesura.⁴⁰

³⁴ *La fede tradita e vindicata*, Firenze, presso Vincenzio Vangelisti, 1705.

³⁵ *Tiberio imperatore d'oriente*, Napoli, presso Domenico Antonio Parrino e Michele Luigi Muzio, 1702; partitura in F-Pc, I-Fc, I-Nc. Anche il *Tiberio imperatore d'oriente* era a sua volta una ripresa dell'omonima opera andata in scena a Venezia (senza parti comiche) nel 1702 al Teatro di Sant'Angelo con libretto di Giovanni Domenico Pallavicino e musica di Francesco Gasparini. Le scene buffe di Scarlatti ebbero molto successo e vennero ben presto separate dal dramma divenendo intermezzi autonomi.

³⁶ *La fede tradita e vindicata*, Napoli, presso Salvatore Votto, 1707, p. 6.

³⁷ Nello specifico essi sono: la soppressione del personaggio di Gildippe; la presenza di due personaggi comici, nel ruolo di servitori, i quali mantengono i nomi di Lesbina e Milo; la collocazione delle scene comiche nuovamente scritte, in sostituzione di quelle fiorentine, negli stessi punti del dramma (I,8; II,11; III,8); la ripresa praticamente identica delle quattro scene che erano state aggiunte nel libretto fiorentino, nelle quali Lesbina e Milo interagivano con i personaggi seri (I,1; I,5; III,6; III,11).

³⁸ ARMELLINI, *Francesco Silvani* cit., p. 68.

³⁹ L'aria di Lesbina «La speranza ch'è donzella» in I,5.

⁴⁰ Si segnala inoltre che le battute del recitativo scambiate tra Rodoaldo e Ricimero in I,10 (presenti sia nel libretto di Venezia che in quello di Firenze), in cui si tocca l'argomento politico della legittima successione al trono, vennero sostituite nel libretto napoletano con pochi versi di contenuto vago, probabilmente per intervento della censura.

Il cast della *Fede tradita e vendicata* prevedeva, per le parti serie, solo voci femminili; tutte le cantanti erano alla loro prima collaborazione al San Bartolomeo, forse chiamate a seguito del rinnovamento generale imposto dal nuovo regime austriaco. Solo Anna Maria Marchesini, nel ruolo della protagonista Ernelinda, era una professionista già affermata, avendo cantato nelle maggiori città italiane compresa Napoli, ed era destinata a una lunga carriera che sarebbe durata circa trent'anni. Nell'adattamento delle parti per il cast femminile, i ruoli vocali furono alterati rispetto alla versione di Venezia (nonché a quella di Firenze in cui già era stata introdotta qualche modifica): Rodoaldo passò da tenore a contralto; Ricimero e Vitige da contralti castrati a soprani; Ernelinda ed Edvige da soprani a contralti.

Se l'adattatore della *Fede tradita e vendicata* di Firenze si era limitato a inserire nel dramma scene comiche già scritte per un'altra opera, Carlo De Petris scrisse un nuovo intreccio da affidare ai due personaggi buffi, per i quali mantenne i nomi di Lesbina e Milo e i ruoli rispettivamente di damigella della principessa Edvige e servo di corte. Le scene aggiunte nella versione napoletana sono indipendenti da quelle precedentemente apparse in altri drammi che avevano protagonisti con lo stesso nome.⁴¹ La collocazione delle scene buffe nel corso del dramma rimase identica a quella del libretto fiorentino, anche se per l'allestimento napoletano ne vennero scritte solo tre anziché quattro (I,8; II,11; III,8). Tutte sono situate subito prima della mutazione di scena – probabilmente anche per lasciare il tempo di riallestire il palco prima del rientro dei personaggi seri – e interrompono la tensione drammatica dell'opera nonché la *liaison des scènes*, dato che i personaggi entrano ed escono sempre a scena vuota. Così disposte le scene comiche, oltre che isolate dal dramma, risultano anche distanziate tra di loro; a ogni nuova comparsa dei personaggi buffi si sottintende trascorso un lasso di tempo che giustifica il procedere e l'evolversi del loro rapporto.

Già il librettista fiorentino aveva cercato di creare collegamenti – anche se deboli – tra le parti buffe e il dramma principale. Lesbina e Milo infatti svolgevano un ruolo nei recitativi di alcune scene serie, che vennero mantenute identiche nella versione napoletana del dramma (I,1; I,5; III,6; III,11); inoltre Lesbina canta anche un'aria rivolta alla sua padrona Edvige (I,5). Queste battute tuttavia non incidono sullo svolgimento dell'azione, rivelando la sostanziale indipendenza delle scene comiche dalla trama principale, nonostante il tenue filo di qualche breve dialogo nel quale i personaggi buffi entrano in contatto con quelli seri.

Per De Petris era inoltre necessario creare piccole spie di relazione col dramma serio anche all'interno delle stesse scene comiche: nel recitativo iniziale dell'ultima di queste (III,8), Lesbina descrive brevemente la situazione della contesa per il trono di Norvegia, che riguarda i due protagonisti del dramma serio. Le sue parole tuttavia risultano scollegate dal contenuto e dal tono del dialogo con Milo che immediatamente segue. Le scene comiche avrebbero in seguito intrapreso la strada di una progressiva e totale indipendenza dal dramma ospite: esse vennero via via concepite e composte in maniera sempre più autonoma. Risultarono così compatibili, infine, con qualunque opera seria, comparando tra un atto e l'altro e acquisendo la definizione di 'intermezzi'. La separazione definitiva delle parti comiche ebbe inizio a Venezia almeno dal 1706, data del primo intermezzo stampato singolarmente,⁴² e a Napoli a partire dagli anni Venti.⁴³

⁴¹ Nello specifico, le scene comiche napoletane sono indipendenti da quelle con protagonisti di nome Lesbina e Milo delle versioni del *Muzio Scevola* di Roma 1695, Firenze 1696, Napoli 1697 e Torino 1700, con libretto di Silvio Stampiglia e musica di Giovanni Bononcini.

⁴² *Nuovi intermedi per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant'Angelo l'autunno dell'anno 1706*, inseriti nell'opera *Paride in Ida* (Venezia, Teatro di Sant'Angelo, novembre 1706, libretto di Francesco Mazzari, musica di Luigi Manza e Agostino Bonaventura Coletti). A Venezia infatti, da questo momento in poi, i testi degli intermezzi vennero stampati in libretti autonomi.

⁴³ Sulla storia del genere degli intermezzi cfr. GORDANA LAZAREVICH, *The Role of the Neapolitan Intermezzo in the Evolution of Eighteenth-Century Musical Style. Literary, Symphonic and Dramatic Aspects, 1685-1735*, PhD dissertation, Columbia University, 1970; IRÈNE MAMCZARZ, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1972; CHARLES E. TROY, *The Comic Intermezzo. A Study in History of Italian Opera*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979.

Gli interpreti di Lesbina e Milo

A Napoli, i ruoli delle scene comiche vennero affidati a Ludovica Petri e Amato Vacca, alla loro prima collaborazione come coppia buffa. Il loro sodalizio professionale, per quanto risulta dagli elenchi degli interpreti citati all'inizio dei libretti, si realizzò per due sole opere, *La fede tradita e vendicata* e *Le regine di Macedonia*, andate in scena l'una dopo l'altra nella stagione del carnevale 1708 al San Bartolomeo.

Non conosciamo il luogo di nascita del soprano Ludovica Petri, che in sette libretti è menzionata come «la Torinese»; questo appellativo può farci ritenere che sia nata a Torino, città nella quale risulta aver cantato solo nel 1717, alla fine della sua carriera, nel *Sesostri re d'Egitto*. Prima traccia della sua attività è l'interpretazione di un personaggio serio nel dramma *Alba soggiogata da' Romani*, rappresentato al Teatro del Cocomero di Firenze nel 1701. Nel 1703 lavora invece al Teatro di Santa Cecilia di Palermo come protagonista delle scene comiche della *Griselda* e di *Rodrigo in Algeri*, in coppia con il basso Giuseppe Ferrari, suo partner nella quasi totalità delle opere buffe da lei successivamente interpretate. Ritroviamo i due insieme al San Bartolomeo di Napoli nel 1706, in una ripresa della *Griselda* in cui rivestirono gli stessi panni dei personaggi interpretati a Palermo.

Al Teatro di San Bartolomeo Ludovica Petri svolse gran parte della propria carriera di cantante buffa negli anni in cui si susseguirono alla guida del teatro gli impresari Andrea Del Po e Nicola Serino. Fu infatti protagonista delle scene comiche di tutte le undici opere date in questo teatro tra l'estate del 1706 e il carnevale del 1709, in nove delle quali ebbe come partner Giuseppe Ferrari.⁴⁴ I rapporti economici tra la cantante e i due impresari non dovettero tuttavia essere semplici: sappiamo di un contenzioso sorto per ottenere i pagamenti che le erano dovuti da lungo tempo.⁴⁵ Si può ipotizzare che il prolungato impegno di Ludovica Petri nel ruolo comico abbia influenzato le scelte di librettisti e compositori, i quali tenevano chiaramente in considerazione le qualità vocali e attoriali degli interpreti disponibili: operazione tanto più frequente e necessaria per le parti buffe, nelle quali spesso si esibivano coppie fisse di cantanti specializzate e collaudate nel tempo.

Nei libretti delle prime cinque opere interpretate a Napoli, Ludovica Petri è nominata con l'appellativo di «virtuosa del Serenissimo di Mantova». Il titolo aveva una valenza onorifica e protettiva: dichiarare un legame con una casa reale aumentava la considerazione del pubblico riguardo a quel cantante e lo metteva al riparo da critiche malevole.⁴⁶ Non abbiamo notizie circa sue eventuali attività alla corte o nei teatri mantovani, ma è significativo che anche il suo principale partner Giuseppe Ferrari sia definito nei libretti «virtuoso del Serenissimo di Mantova», probabile indice di un comune apprendistato iniziale. L'ultima delle opere interpretate al San Bartolomeo dalla coppia Petri-Ferrari, nel gennaio 1709, fu *Il Teodosio*, dopodiché il ruolo di cantanti buffi passò a Santa Marchesini e Giovanni Battista Cavana, ingaggiati stabilmente in questo teatro negli anni successivi.

La carriera di Ludovica Petri non è tuttavia legata esclusivamente ai ruoli buffi: lasciata Napoli nel

⁴⁴ Nello specifico: *La Griselda* e *Il Mitridate* nel 1706; *Il Vespesiano* e *Il Tullo Ostilio* nel 1707; *L'umanità nelle fere*, *Artaserse*, *L'Agrippina* e *Il Maurizio* nel 1708; *Il Teodosio* nel 1709. Sempre in coppia con Giuseppe Ferrari cantò inoltre nelle scene comiche del *Radamisto*, opera fatta allestire dai duchi di Laurenziano il 30 aprile 1707 a Piedimonte per le nozze della loro figlia Cecilia, come riferito in una notizia della «Gazzetta» del 3 maggio 1707 riportata in COSTANTINI – MAGAUDDA, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., Appendice, p. 131.

⁴⁵ Nell'Archivio Storico del Banco di Napoli (Banco dello Spirito Santo, Giornale copia polizze del 1709, matricola 923, foglio 682, partita estinta il 10 dicembre 1709) si legge: «A Nicola Serino duc. 100 e per lui a Lodovica Petri a compimento di duc. 200 atteso l'altri ducati 100 detta Lodovica li ha rilasciati per altre pretenzioni che haveva con la medesima, e col presente pagamento altro non pretende, come girataria di Andrea del Po a beneficio del quale lui fece un bollettino di detta summa di duc. 200 quali brevi manu esso Andrea cedé e girò ad essa Lodovica a conto del suo honorario, seu fatighe fatte nelle recite rappresentate in tempo di detto Andrea». La nota prosegue con la descrizione di un contenzioso tra Andrea del Po, impresario del Teatro di San Bartolomeo fino al febbraio 1708, e il suo successore Nicola Serino che aveva evidentemente dovuto adempiere a pagamenti arretrati fin dalla gestione precedente. Il testo della polizza è citato in STEFANO CAPONE, *L'opera comica napoletana (1709-1749). Teorie, autori, libretti e documenti di un genere del teatro italiano*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 303-304.

⁴⁶ FRANCO PIPERNO, *Buffe e buffi. Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi*, «Rivista italiana di musicologia» XVII/2, 1982, pp. 240-284: 251.

1709, il suo nome compare in una decina di opere nelle quali interpretò sempre personaggi seri. Questa versatilità, comune anche ad altri cantanti coevi,⁴⁷ attenua la comune opinione che i cantanti buffi fossero di un rango sociale, professionale e artistico inferiore rispetto ai loro colleghi dell'opera seria. In realtà essi erano piuttosto depositari di una specializzazione professionale che richiedeva qualità vocali orientate a una chiara dizione del testo e a capacità recitative di grande espressività e realismo. Nella seconda parte della sua carriera Ludovica Petri cantò in diverse città della penisola tra cui Bologna, Padova, Piacenza e Torino; nella stagione del carnevale 1714 tornò a Napoli, dove esordì come prima donna al Teatro dei Fiorentini nella *Circe delusa* e cantò poi nel *Sidonio* e nel *Caligula delirante*. La versatilità delle sue doti è confermata dal fatto che nel 1715 la troviamo impegnata al Teatro Ducale di Piacenza nella *Vendetta del tradimento*, cioè una delle successive, numerose versioni della *Fede tradita e vendicata*, da lei già interpretata a Napoli: se nell'allestimento napoletano del 1707 aveva ricoperto il ruolo di buffa, questa volta ebbe la parte della prima donna.

Abbiamo pochissime notizie sulla carriera di Amato Vacca, l'altro interprete delle scene comiche di *Lesbina e Milo*, il quale è menzionato nell'elenco dei cantanti di un solo altro libretto, *Le regine di Macedonia* di Francesco Silvani e Marc'Antonio Ziani (sempre al fianco di Ludovica Petri nelle parti buffe). Anche questo dramma andò in scena al San Bartolomeo, nel gennaio 1708, e anche in questo caso le scene comiche furono scritte da Carlo De Petris e musicate da Giuseppe Vignola. Un documento dell'Archivio Storico del Banco di Napoli ci informa della sua partecipazione a una terza opera, la «commedeja pe' museca» *La Camilla*, andata in scena al Teatro dei Fiorentini nel luglio 1710 con musica di Antonio Orefice.⁴⁸

Lesbina e Milo: *il libretto e la partitura*

I personaggi di Lesbina e Milo esemplificano tipi comici caratteristici, già collaudati da tempo a teatro nella commedia dell'arte e presenti nella tradizione letteraria: il soldato vanitoso e corteggiatore e la serva perspicace e scontrosa. La trama, esile e stereotipata, non è molto più che un pretesto per presentare le usuali situazioni comiche e far emergere le qualità mimiche e attoriali degli interpreti. L'ultima scena comica è dominata da un lato dalle insistenti richieste di matrimonio di Milo, dall'altro dai fermi rifiuti di Lesbina, attraverso un dialogo intessuto di comicità farsesca e grossolana. La storia si interrompe, qui, in maniera brusca e contraria al prevedibile – e quasi obbligatorio – lieto fine matrimoniale, che caratterizzava invece il libretto fiorentino. In quest'ultimo, una scena successiva a quella del bisticcio presentava la riappacificazione dei due protagonisti buffi; di conseguenza il dramma serio si concludeva con tre coppie che si avviavano lietamente al matrimonio: Edvige ed Edelberto, Ernelinda e Vitige nonché Lesbina e Milo. Il libretto napoletano mantiene immutato questo finale, senza tenere conto dell'incongruenza con l'ultima delle scene comiche, nella quale i due personaggi si lasciano senza trovare un accordo; la riconciliazione è sbrigativamente affidata alle poche parole (anch'esse tratte dal libretto fiorentino) del recitativo che precede il finale del dramma:

⁴⁷ Come segnalato da FRANCO PIPERNO (*Appunti sulla configurazione sociale e professionale delle "parti buffe" al tempo di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi. Teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, 2 voll., Firenze, Olschki, 1982, vol. II, pp. 483-497: 494), sono note carriere di cantanti iniziate con ruoli buffi e proseguite con ruoli seri – ad esempio quelle di Fausta Bordoni e Giacinto Fontana – o viceversa passate dal serio al buffo, come quella di Antonio Ristorini. Più numerosi gli esempi di cantanti che alternarono i due ruoli: tra gli altri Girolamo Bartoluzzi, Domenico Ricci e Annibale Fabbri.

⁴⁸ «A Don Francesco della Monica ducati Dieceotto e per lui ad Amato Vacca in conto di ducati quarantacinque che li deve per le 15 recite che dovrà farli nel Teatro de' Fiorentini dell'opera intitolata La Camilla in questo corrente mese di Luglio 1710». Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco dello Spirito Santo, Giornale copia polizze del 1709, matricola 933, foglio 672, partita estinta il 5 luglio 1710. Riportato in CAPONE, *L'opera comica napoletana* cit., pp. 304-305. Francesco della Monica era il finanziatore dell'allestimento, insieme all'allora impresario Francesco Ricciardo, nonché il firmatario della dedica del libretto della *Camilla*. Nel libretto sono menzionati i nomi dei personaggi ma non quelli degli interpreti: pertanto non possiamo risalire al ruolo coperto da Amato Vacca.

MILO Ed io, cara Lesbina,
 del regno del mio cor ti fo regina.
 LESBINA Se tua regina son, Milo mio caro,
 una bella corona ti preparo.

La semplicità della trama, non sempre lineare e consequenziale, e delle forme poetiche adottate accomuna queste scene alla gran parte della produzione coeva, che era il risultato di assemblaggi continui di materiali teatrali e poetici già precedentemente sperimentati. Queste caratteristiche contribuirono ad attribuire alle scene buffe un carattere effimero, testimoniato dal loro rapido ricambio; ma nello stesso tempo conferirono loro una certa malleabilità, necessaria per adeguarsi con singolare rapidità ai cambiamenti di gusto e di sensibilità del pubblico, il quale si aspettava la ripetizione di alcuni elementi già noti ma contemporaneamente desiderava trovarne di nuovi che andassero incontro alle mode del momento. Il perno su cui ruotava la godibilità delle scene buffe era la stretta relazione del testo con la musica, la quale rivestiva un ruolo fondamentale nel sottolineare gesti, parole e contenuti amplificandoli in senso comico.

La partitura delle scene comiche prevede un organico di soli archi e basso continuo. Il tessuto polifonico viene spesso alleggerito tramite i raddoppi: le quattro parti degli archi possono ridursi fino a due parti reali, tramite l'unisono del primo e del secondo violino e il raddoppio in ottava del basso continuo da parte della viola. Nella maggioranza dei pezzi chiusi l'intreccio delle parti è imperniato sulla contrapposizione tra l'interesse melodico delle voci acute predominanti e la funzione di accompagnamento del basso. Non mancano tuttavia esempi in cui il secondo violino, la viola o il basso hanno un ruolo più dinamico, partecipando con interventi ritmicamente o melodicamente interessanti al procedere del discorso musicale; talvolta sono presenti anche processi imitativi o scambi di posizione tra le parti (ad esempio nell'aria di Lesbina «Son tenera e vezzosa»).

Nelle arie è raro che siano affidati agli strumenti spunti melodici diversi da quelli vocali (i ritornelli introduttivi anticipano infatti la prima frase del canto); nei duetti invece sono presenti, anche nei ritornelli iniziali, figure strumentali proprie e autonome. La melodia vocale comunque risulta sempre prevalente, con un fraseggio che segue l'andamento dei versi impiegando valori, pause e cadenze per assecondare il senso del discorso. La declamazione del testo è rapida e sillabica, com'è tipico dello stile comico che mira anche a una chiara comprensibilità del testo. Brevi e numerosi gli spunti melodici, prevalentemente giustapposti in maniera paratattica o più raramente ripetuti con variazioni; poche sono infatti le frasi di ampio respiro, mentre si fa largo uso di formule in progressione. La predilezione per i tempi veloci, per la scorrevolezza ritmica e per le tonalità maggiori contribuisce a determinare un'atmosfera dinamica e vivace.

Tutti e tre i duetti sono imperniati sul bisticcio, cifra caratteristica del rapporto tra Lesbina e Milo sempre sbilanciato verso il disaccordo e l'accusa reciproca. Un modello comune per riflettere musicalmente il litigio consisteva nell'accorciare progressivamente le frasi, sia musicali che testuali, scambiate tra i due personaggi, per dare l'idea della concitazione realistica del dialogo serrato. Nella prima sezione del duetto «Son fredda son gelata», per esempio, la parte in cui le voci si alternano finisce con ripetizioni dei versi sempre più brevi, su incisi melodici frammentati; l'effetto di rapidità e comicità del dialogo viene rafforzato dalla sillabazione veloce e dalla sovrapposizione dell'ultima nota di un inciso con la prima del successivo, come se i personaggi volessero sopraffarsi a vicenda.

Il rafforzamento reciproco di parole e musica non è sempre così evidente: spesso l'intonazione musicale è genericamente volta a rappresentare il sentimento espresso dai versi, più che a illustrarne il contenuto specifico. I testi di arie e duetti d'altronde sono concepiti in maniera abbastanza unitaria, e non presentano avanzamenti dell'azione che possano essere riflessi nell'intonazione musicale. Nella musica il contrasto della seconda sezione rispetto alla prima è comunque evidente, in particolare sul piano della strumentazione – che viene alleggerita facendo tacere alcuni strumenti – e su quello armonico, con modulazioni più frequenti.

Come è noto, le forme base del comporre operistico facevano riferimento a schemi abbastanza rigidi, che gli autori dovevano rispettare e che il pubblico si aspettava di riconoscere per una più age-

vole comprensione dello spettacolo. Tuttavia specifiche esigenze drammaturgiche potevano qualche volta giustificare variazioni nelle forme convenzionali, più frequentemente nelle scene comiche che si prestavano a una maggiore versatilità compositiva. La seconda scena comica di Lesbina e Milo offre in questo senso esempi interessanti di elasticità formale, presentando alcune modalità di compresenza tra aria e recitativo. La prima aria è affidata a Lesbina che esprime, senza sospettare di essere ascoltata da Milo, il suo desiderio di essere corteggiata e amata. Segue, come di consueto, il recitativo semplice, che dura però poche battute perché è subito interrotto dall'inaspettata ripresa del ritornello orchestrale dell'aria appena ascoltata. Milo infatti, finora nascosto, si mostra e intona il verso iniziale dell'aria che Lesbina ha appena finito di cantare, creando un effetto di sorpresa. Milo riprende poi il recitativo semplice inframmezzandolo per quattro volte con singoli versi dell'aria di Lesbina, sulla melodia originale e accompagnati dall'orchestra, inseriti coerentemente nel contesto del suo discorso. L'alternarsi dei due linguaggi in maniera così libera veniva probabilmente recepito dal pubblico dell'epoca come qualcosa di insolito; in questo caso offriva anche al tenore l'occasione di alzare il livello di comicità con l'imitazione buffa del soprano attraverso la mimica e le risorse attoriali.

La scena prosegue con l'aria di Milo «Labro candito», che presenta una forma diversa rispetto agli altri pezzi chiusi: alla fine dell'intonazione della prima strofa, infatti, Milo viene interrotto da Lesbina con alcune battute di recitativo; inizia quindi a cantare la seconda strofa, ma dopo solo quattro battute è di nuovo interrotto. Infine riesce a zittire Lesbina e ricomincia da capo la seconda strofa, stavolta portandola a termine; ma poiché l'azione è progredita (essendo mutata la posizione di Lesbina) manca il 'da capo', che sarebbe risultato incoerente. L'azione è distribuita all'interno sia dell'aria sia dei recitativi, fluendo tra le due sezioni senza soluzione di continuità. Milo, inoltre, nella sua aria si rivolge a Lesbina con il discorso diretto, rafforzando il legame dell'aria con il procedere dell'intreccio. Ne consegue un linguaggio musicale che privilegia la naturalezza espressiva e la dinamicità dell'azione, facilitando la scorrevolezza della narrazione. È proprio nel genere comico che risultava più evidente la necessità di ridurre la distanza tra recitativo e aria, nonché di rendere quest'ultima meno statica e isolata rispetto a quella del dramma serio, impostata sul blocco dell'azione scenica e sul conseguente emergere del momento lirico e riflessivo nel quale i cantanti potevano sfoggiare le proprie capacità. Nelle scene comiche, grazie anche alla maggiore libertà espressiva offerta a compositori e librettisti, troviamo alcuni segnali della volontà di smussare le differenze e ampliare il ventaglio delle possibilità dinamiche dell'aria, pensata non tanto come forma isolata ma come luogo in cui l'azione prosegue in dialogo con le altre parti della scena.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di novembre 2020