

TURCHINI SAGGI
*Collana a cura del
Centro di Musica Antica
Pietà de' Turchini*

Il Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini si costituisce come Associazione senza scopo di lucro nel 1997 con l'idea fondante di dare vita ad un progetto di valorizzazione ricerca interdisciplinare, dedicato al patrimonio musicale e teatrale napoletano dei secoli XVI-XVIII e ai suoi riflessi nella contemporanea produzione musicale europea. Da subito il Centro raccoglie importanti riconoscimenti: l'ambitissimo premio della critica musicale Franco Abbiati per l'intraprendente e insostituibile contributo alla riscoperta esecutiva e critico editoriale del barocco napoletano; il Premio Efesto – Mediterraneo per il contributo allo sviluppo culturale del territorio, e al prestigio della regione Campania in Italia e nel mondo.

Dal 2010 l'Associazione si trasforma in Fondazione di diritto privato, proponendosi sempre più come polo di aggregazione, di produttivo scambio tra musicisti, ensemble, studiosi, ricercatori a difesa di un'immagine positiva e colta della città di Napoli nel mondo intero. Presieduto da Marco Rossi dal 2003 al 2018 e da Mariafederica Castaldo dal 2019, il Centro si avvale di due comitati, uno artistico e l'altro scientifico per la programmazione musicale e didattica e l'attività di ricerca ed editoriale. Produzione e diffusione, ricerca, editoria ed alta formazione sono gli ambiti nei quali la Fondazione, impegna le migliori energie. La Fondazione svolge le proprie attività in due sedi operative molto prestigiose: il Monastero e la Chiesa di Santa Caterina da Siena, e la Chiesa di San Rocco a Chiaia.

Pur agendo a beneficio del territorio in cui le due sedi si collocano, il Centro è riuscito a proiettare sul campo nazionale e internazionale il proprio messaggio artistico e culturale. Le attività del Centro di Musica Antica si orientano in molteplici direzioni: dalla produzione e diffusione di spettacoli musicali dal vivo, in forma scenica o concertistica, alla formazione altamente qualificata di giovani musicisti e cantanti, attraverso masterclass, corsi e laboratori; dalla ricerca scientifica all'editoria, dai concorsi internazionali di canto barocco ai progetti per i bambini. La missione che da anni porta avanti la Fondazione è quella di recuperare all'attenzione del pubblico, una moltitudine di artisti cui si vuol ridare "voce" attraverso progetti musicali e discografici realizzati in collaborazione con musicisti di prestigio internazionale ed anche con giovani talenti emergenti. Non c'è dubbio che l'aspetto più originale e caratterizzante del Centro sia proprio quello di coniugare esecuzione e messinscena con ricerca e riflessione scientifica, in un dialogo che nel tempo è divenuto sempre più vivo e fecondo.

La ricerca scientifica ha come risultato più significativo la realizzazione di diversi convegni di studi internazionali e la conseguente realizzazione di progetti editoriali, in una doppia collana: Turchini Edizioni, di partiture e saggi, La Fondazione è membro del REMA (Resau Européenne Musique Ancienne); Federculture, Sistema MED (Sistema Musica e Danza in Campania nell'ambito dell'Agis).

Storia della musica e dello spettacolo a Napoli

Il Seicento

Tomo I

a cura di

FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE

Turchini Edizioni – 2019

Con il contributo di

Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali

Regione Campania
Direzione Generale Politiche culturali e Turismo

Scabec SpA
Società Campana dei Beni Culturali SpA

Coordinamento scientifico
Mariafederica Castaldo

Coordinamento editoriale
Adelaide Mascolo

In copertina
Luca Giordano (Napoli 1634-1705),
Morte di Cleopatra,
olio su tela, Collezione privata

I curatori del presente volume intendono ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile questo lavoro e in particolare Domenico Antonio D'Alessandro, prodigatosi, con generosità, per il buon risultato dell'opera. I saggi di Domenico Antonio D'Alessandro e Alberto Mammarella presentano dei criteri editoriali dissimili, nell'apparato di note, da quelli adottati dagli altri contributori per una ottimizzazione degli spazi.

In allegato CD-Rom con apparato documentario.

Centro di Musica Antica Pietà de' Turchini
Via Santa Caterina da Siena, 38 – 80132 Napoli
www.turchini.it

ISBN 978-88-89491-18-8

Sommario

Tomo I

<i>Prefazione</i> di Aldo Masullo	VII
Paologiovanni Maione <i>La scena sfuggente</i>	1
Giovanni Muto <i>La Napoli spagnola</i>	19
Domenico Antonio D'Alessandro <i>Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento e condizione sociale del musicista. I casi di Giovanni Maria Trabaci e Francesco Provenzale</i>	71
José María Domínguez <i>Napoli e l'opera italiana nel Seicento</i>	605
José María Domínguez <i>L'opera durante il primo periodo napoletano di Alessandro Scarlatti (1683-1702)</i>	653
Francesco Cotticelli <i>Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli</i>	737
Nicola De Blasi <i>Teatro, letteratura in dialetto, città</i>	819
Bianca Maurmayr <i>Sirene e Cigni coreutici. Il ballo nella Napoli secentesca</i>	853
Pier Luigi Ciapparelli <i>La scenografia a Napoli</i>	883

Tomo II

Alberto Mammarella <i>“Per diletto e devozione”: la musica sacra a Napoli nel Seicento</i>	1003
Teresa M. Gialdroni <i>La cantata da camera nel Seicento napoletano</i>	1391
Cesare Corsi <i>Villanelle, arie, canzonette. Il repertorio della canzonetta e le sue funzioni sociali</i>	1457
Paolo Sullo <i>Il madrigale a Napoli</i>	1479
Guido Olivieri <i>La musica strumentale a Napoli</i>	1493
Enrico Baiano <i>«Mille fughe, pause e riprese»: clavicembalisti napoletani</i>	1537
Simone Ciolfi <i>Dalla cadenza all’affetto: madrigale e recitativo nel Seicento napoletano</i>	1643
Alessandro Abbate – Rosa Cafiero <i>«Questo mio ordine distinto, non ancora da altri tenuto»: appunti sulle Riflessioni armoniche di Domenico Scorpione (1701)</i>	1663
Rossella Del Prete <i>L’industria creativa: creazione, regolazione e dinamiche del mercato musicale a Napoli in età moderna</i>	1715
Francesco Nocerino <i>Gli strumenti musicali a Napoli</i>	1767
Francesca Seller <i>L’editoria musicale a Napoli</i>	1815

*Napoli e l'opera italiana nel Seicento**

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ

Nella presentazione al lettore della *Storia dell'opera italiana* dell'EDT, Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli giustificano così la divisione dell'opera in due parti: «Non solo la narrazione di 'come effettivamente sono andate le cose', ma anche la persistenza e la tenacia di sistemi e strutture paiono elementi essenziali alla identificazione e comprensione del quadro storico: sistemi e strutture che poi, a ben vedere, si muovono anche loro, come le vicende, ma molto più lentamente, e richiedono perciò lenti e mess'a fuoco particolari». Questo capitolo vuole essere, semplicemente, una di queste «lenti e mess'a fuoco particolari» concentrate sul sistema dell'opera a Napoli nel corso del XVII secolo, perché le vicende si conoscono oggi con una certa puntualità, grazie alla pubblicazione di fonti documentarie degli ultimi anni.

Punto di partenza per qualsiasi racconto delle “vicende” e, in definitiva, per qualsiasi investigazione dell'opera a Napoli è l'articolo di Lorenzo Bianconi *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti*, pubblicato nel 1979¹. L'articolo comincia con la constatazione di una condizione di debolezza storiografica del fenomeno prima del Settecento (in contraddizione con il successo internazionale di interpreti e compositori napoletani attivi in tutta Europa dal 1700 in poi, come ebbe a constatare Burney). Tra le cause, Bianconi segnala il fatto che gli storici locali (Florimo, Benedetto Croce, Ulisse Prota-Giurleo) elaborarono le loro ricostruzioni sulla base

* Traduzione dal castigliano di Francesco Cotticelli. Per le fonti musicali citate si usano le seguenti sigle RISM: I-Bu, Biblioteca Universitaria di Bologna; I-Nc, Biblioteca del Conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli; I-Rc, Biblioteca del Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma.

¹ LORENZO BIANCONI, *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlatti*, in *Colloquium Alessandro Scarlatti. Würzburg*, 1975, a cura di Wolfgang Osthoff – Jutta Ruile-Dronke, Tutzing, Hans Schneider, 1979, pp. 13-111, 220-227. Per qualsiasi studio sull'opera di quest'epoca si dà per imprescindibile il catalogo di CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani di opera a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994.

di fonti presenti sul territorio (libretti e manoscritti del Conservatorio, cronache cittadine e documentazione amministrativa dell'Archivio di Stato di Napoli), mentre una parte notevole delle fonti utili per la storia dell'opera napoletana (in special modo i libretti) si conservano fuori Napoli, a differenza di quanto accade con Venezia, Bologna o Roma. È significativo che la principale collezione di libretti d'opera napoletani di questo periodo fu raccolta non da un intellettuale napoletano, ma da un bolognese, il conte Francesco Maria Zambecari, attivo nel mondo teatrale e alla corte vicereale tra 1708 e 1719. La sua collezione è attualmente alla Biblioteca Universitaria di Bologna² e presenta – nonostante tutto – problemi di continuità e sistematicità molto più grandi di quelli di raccolte simili, a Venezia (la raccolta Zeno alla Marciana) o a Milano (la Corniani Algarotti alla Biblioteca Braidense). La recente pubblicazione delle notizie raccolte dalla *Gazzetta di Napoli* contribuisce a completare (e, in alcuni casi, a confermare o a correggere) la cronologia di Bianconi, benché le informazioni partano dal 1675 e presentino lacune in alcuni periodi di particolare rilievo, come l'arco di tempo che va dal 1681 al 1685³, in coincidenza con la fase saliente del melodramma al tempo del Marchese del Carpio (viceré tra 1683 e 1687) e con l'arrivo, al suo seguito, di Alessandro Scarlatti. La logica segnalata da Bianconi e l'impulso a cercare fonti all'infuori di Napoli hanno promosso nuove ricerche sul teatro d'opera, in lavori come quelli di Domenico Antonio D'Alessandro negli archivi di Venezia, Modena, Firenze e Roma o quelli di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione negli archivi di Vienna e nel napoletano Archivio del Banco di Napoli (non completamente esplorato, però), tra gli altri. Le personalità dei viceré e il loro ruolo di committenti, i loro epistolari privati e la ricca documentazione custodita negli archivi di Spagna rappresentano i contributi più recenti allo studio dell'opera a Napoli, che inizia ad avere un quadro dai contorni

² Gli studi sulla raccolta di Zambecari precedenti al 1979 sono LUDOVICO FRATI, *Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca*, «Rivista Musicale Italiana», XVIII (1911), pp. 64-84 e ANTONIO TOSCHI, *Il conte Francesco Maria Zambecari e la sua biblioteca*, «Almanacco dei Bibliotecari Italiani», 1952, pp. 104-110.

³ AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011. Un'altra lacuna vistosa, anche se di minore durata, è quella da maggio a dicembre del 1699. Si vedano le pp. 11-12.

ben definiti, ma ancora non completo nei dettagli né adeguatamente conosciuto⁴.

1. *Origini, funzioni, storiografia*

Se Venezia ebbe l'onore di intraprendere il processo di formazione del teatro d'opera all'italiana nel 1637, a Napoli toccò quello di portarlo a compimento nel 1652. In questo periodo si realizzò, da una parte, la sintesi fra commedia dell'arte e melodramma; dall'altra, si stabilizzò un pubblico nuovo, con un primo slancio dato dalla accademia veneziana degli Incogniti che ebbe ulteriori sviluppi nella diffusione delle compagnie mercenarie nei teatri accademici e principeschi di Bologna, Milano, Modena, Piacenza e Firenze. Si trattò di una sintesi stilistica e istituzionale insieme, «e quest'istituzionalizzazione può *grosso modo* dichiararsi avvenuta quando, negli anni '50, l'opera dei 'letterati' veneziani si insedia in pianta stabile tra il 'popolo' napoletano, dopo di che non tarderà ad assumere in tutt'Italia quell'unico assetto organizzativo ed artistico che si chiama, semplicemente, opera italiana»⁵.

Tra il 12 ottobre 1650 e il 23 dicembre 1652 si verificano a Napoli gli avvenimenti fondamentali per intendere la storia del teatro d'opera in città nel corso del Seicento. Si tratta dei debutti di *Didone et Incendio di Troia* di Giovanni Francesco Busenello e Francesco Cavalli e di *Veremonda, l'Amazzone d'Aragona* di Giulio Strozzi e Cavalli, l'una nella stanza del pallonetto di palazzo e l'altra nella nuova Sala grande espressamente costruita a Palazzo per accogliere questo genere di rap-

⁴ Da segnalare la scarsa attenzione riservata all'opera a Napoli nel secolo XVII nei volumi collettanei *Musiche nella storia. Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, a cura di Andrea Chegai et al., Roma, Carocci, 2017 e *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, a cura di Sandro Cappelletto, Roma, Treccani, 2018.

⁵ LORENZO BIANCONI – THOMAS WALKER, *Dalla 'Finta pazza' alla 'Veremonda': storie di Febiarmonici*, «Rivista italiana di musicologia», X (1975), pp. 379-454: 454. Una sintesi aggiornata dell'opera italiana del XVII secolo, con particolare attenzione alle caratteristiche intrinseche in cui si radica la capacità di adattamento dell'opera veneziana a contesti socio-politici molto diversi è in GLORIA STAFFIERI, «Versi, macchine e canto»: il teatro in musica del Seicento, in *Musiche nella storia* cit., pp. 131-187: 172 ss. Un'altra sintesi recente, che si sofferma sulla nascita veneziana dell'opera nel contesto festivo è in NICOLA BADOLATO, *Amazzoni e sovrani, la festa e il teatro*, in *Il contributo italiano* cit., pp. 156-163.

presentazioni. Gli eventi teatrali che separano i due momenti rivelano già alcuni tratti definitivi, che si ripropongono continuamente fino a fine secolo: la configurazione di diversi modelli di fruizione, la dialettica fra identità locale e identità nazionale (ovvero, quel che accade a Napoli è in funzione di quel che accade in altre piazze teatrali d'Italia) e la dipendenza dell'agenda teatrale dagli accadimenti dinastici e politici attraverso la volontà – e la formazione, il gusto, gli intenti – del viceré.

Prima del 1650 il teatro musicale a Napoli era fruito sporadicamente. Alla corte dei viceré, come in qualsiasi corte italiana, esisteva una tradizione di spettacoli con musica intercalata (balli, canti) simile agli intermedi fiorentini, ai *masques* inglesi o al *ballet de cour* francese. Una parte della storiografia locale ha visto in queste esperienze l'«anticamera del teatro in musica napoletano» soppiantata dal dramma per musica a partire dal 1653⁶. In realtà, queste forme di teatro musicale non scompaiono con l'avvento dell'opera, anzi continuano a esser parte del cerimoniale vicereale, esattamente come convivevano con la commedia di parola prima del 1650. Tra le rappresentazioni anteriori a questa data si possono segnalare *Il Giudicio di Paride*, intermezzo su testo di Antonio Basso per le nozze di Placido e Isabella di Sangro (1639), l'opera agiografica di provenienza romana *Santa Elisabetta Regina di Portogallo* rappresentata a Palazzo reale il 18 febbraio 1640 o l'opera in musica ancora di origine romana *Galatea* di Loreto Vittori, eseguita tra il 6 e il 9 febbraio 1644 nella villa di Sangro a Chiaia, nel palazzo del Principe di Cariati Scipione Spinelli e a Palazzo reale, sempre alla presenza del viceré Medina de las Torres⁷. La funzione encomiastica, il fatto di esse-

⁶ In ULISSE PROTA-GIURLEO, *I Teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di Ermanno Bellucci – Giorgio Mancini, Napoli, Il Quartiere, 2002, tomo 1, pp. 114-116, Pietro Andrisani descrive i tornei eseguiti nel 1612 per il duplice matrimonio di Filippo IV e Anna d'Austria e altri simili nel 1620, nel 1631 e nel 1649.

⁷ Su questi spettacoli si veda il pionieristico articolo di DOMENICO ANTONIO D'ALESSANDRO, *L'opera in musica a Napoli dal 1650 al 1670*, in *Seicento napoletano: arte, costume e ambiente*, a cura di Roberto Pane, Milano, Edizioni di Comunità, 1984, pp. 409-430; 543-549: 409 e 543, n. 4, e il suo nuovo contributo contenuto in questi volumi. Sulla *Santa Elisabetta* del 1640, cfr. BIANCA MARIA ANTOLINI, *Anco- ra sulle prime opere in musica a Napoli*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, a cura di Domenico Antonio D'Alessandro – Agostino Ziino, Roma, Torre d'Orfeo, 1987, pp. 345-349: 346. Su Vittori e *La Galatea* del 1644 cfr. EADEM, *La carriera di*

re rappresentazioni uniche, concepite *ad hoc* per un pubblico cortigiano e come parte di una trama festiva o celebrativa più complessa sono aspetti che le differenziano dal teatro d'opera che si imporrà durante la seconda metà del secolo. Nella tradizione o nella «sequenza formale» (per dirlo con Kubler⁸) del *Giudicio di Paride* si inseriscono anche altre manifestazioni in cui la musica, pur presente, non svolge la funzione di guidare drammaturgicamente l'azione: altri esempi potrebbero essere l'azione allegorico-encomiastica dedicata a Oñate *Il Trionfo di Partenope liberata* (4 luglio 1649), la rappresentazione – per la maggior parte in musica – de *La fedeltà occulta* (23 gennaio 1650), la commedia con danze per festeggiare la gravidanza della regina (31 gennaio 1651) e, dopo il 1652, *La gara degl'Elementi* (23 febbraio 1653) e l'operetta *Il Nuovo Sole* (15 febbraio 1654)⁹. In realtà, si trattò di una *Introduzione alla mascherata* non molto diversa da quelle che ancora si celebravano a fine secolo nel Real Palazzo, come la mascherata del 5 febbraio 1696 «Nella Gran Sala di questo Regio Palaggio, dalla Nobiltà Napoletana», consistente in un ballo di quadriglie introdotto da una cantata a solo intonata dalla «Sirena Partenope». Un altro episodio dal medesimo tenore si ebbe nove mesi più tardi: fu la «maschera e ballo» che si rappresentò su un «teatro boscareccio» costruito probabilmente nella stessa sala del Real Palazzo, con figurazioni pertinenti alle quattro parti del mondo, le stagioni dell'anno e un preludio della Fama (probabilmente un'altra cantata) «ch'ivi vedeasi sull'erto di un monte», stando alla *Gazzetta di Napoli*¹⁰. Conviene ricordare in questa sede che, sebbene dal punto di vista drammatico, stilistico-musicale e tematico-letterario le differenze fra queste rappresentazioni e gli intermedi fiorentini siano nette, quanto

cantante e compositore di Loreto Vittori, «Studi musicali», VII (1978), pp. 141-188: 155 e 188, doc. 29.

⁸ GEORGE KUBLER, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Torino, Einaudi, 2002 (traduzione dall'originale inglese del 1972), p. 43.

⁹ Per le date di rappresentazione di queste cinque azioni drammatiche e commedie con musica si veda D'ALESSANDRO, *L'opera in musica a Napoli* cit., pp. 410, 413, 417 e 418.

¹⁰ Un esemplare a stampa della *Relazione della pomposa maschera celebrata la sera di Domenica 5. di Febraro 1696* si conserva nell'Archivio Ducal de Medinaceli, Archivio Histórico, (d'ora in poi, ADM, AH) legajo 214, ramo 5. Sulla festa del 6 novembre 1696, cfr. MAGAUGDA – COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel regno di Napoli* cit., Appendice, p. 74 e nota 248, con ulteriori riferimenti bibliografici.

al sistema di produzione, alla modalità di fruizione e alla finalità ideologica esse sono minime, come sottolinea Franco Piperno¹¹. L'irripetibilità dello spettacolo, la forma di diffusione (non attraverso la partitura ma attraverso cronache e relazioni), il modello di fruizione imperniato sul committente e non sul pubblico, il cui gusto rimane indifferente, sono ulteriori tratti che differenziano queste produzioni dall'opera mercenaria che si sviluppa parallelamente¹². La sua affermazione a Napoli darà luogo a un sistema doppio o misto, a cavallo fra i teatri pubblici di Venezia e il teatro di corte.

Torniamo al 1650 ed esaminiamo in dettaglio i due anni che separano il debutto di *Didone* da quello della *Veremonda*. Dopo la rivoluzione di Masaniello, nel 1647, cominciò un periodo di pace per il regno che, solo con alcuni isolati momenti di tensione (ad esempio, la rivolta di Messina, tra 1674 e 1678), durò fino al 1701. La politica di stabilità in cui si impegnarono i viceré successivi si basava sulla legge, con la magistratura come garante, dinanzi all'abuso di potere di un baronaggio che, prima del 1647, si era impossessato di tutte le risorse politiche ed economiche. Il principio del protagonismo del popolo civile nella vita pubblica in sostituzione dell'aristocrazia fu definito da Paolo Mattia Doria «popolarismo». È un tratto fondamentale per intendere la funzione dell'opera a Napoli¹³. Uno degli obiettivi del programma culturale subordinato

¹¹ FRANCO PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi – Giorgio Pestelli, vol. 4, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 1-75: 4-5.

¹² Ivi, pp. 7-8. Non v'è da meravigliarsi che le serenate di Carpio e dello stesso Medinaceli si studino insieme con gli spettacoli nuziali della Firenze medicea, le cerimonie veneziane o gli spettacoli ferraresi, mantovani e milanesi in RENATO BOSSA, *Le feste di corte*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET, 1995, vol. 1, *Il teatro musicale dalle origini al primo Settecento*, pp. 25-58.

¹³ Sul concetto di «popolarismo» in Doria e sull'equilibrio politici tra 1647 e 1701 cfr. MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ, *El mundo desordenado: el cambio de dinastía en el reino de Nápoles (1707)*, in *Vida cotidiana en la España de la Ilustración*, ed. Inmaculada Arias de Saavedra Alías, Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 463-485. Per comprendere appieno la vita politica, sociale e culturale di questo periodo imprescindibile la monografia di GIUSEPPE GALASSO, *Napoli spagnola dopo Masaniello: politica, cultura, società*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005 (1ª edizione Firenze, Sansoni, 1982). Non sarebbe rigoroso fondare una interpretazione di insieme dell'opera in quest'epoca esclusivamente su altri lavori storici meno solidi di quello di Galasso, come per esempio GIUSEPPE CONIGLIO, *I Vicerè spagnoli di Napoli*, Napoli, Fausto Fio-

alla restaurazione politica promossa dal conte di Oñate dal suo arrivo a Napoli fu precisamente quello di riconfigurare l'equilibrio fra baronaggio e ceto civile. Solo così si spiegano il protagonismo della Piazza del Popolo nella festa di San Giovanni Battista, nel giugno del 1649 («un capolavoro di propaganda politica» che includeva una trasformazione dell'inferno in paradiso rappresentata in musica, «ove comparse Partenope cantando molte lodi a Sua Eccellenza»¹⁴), e l'interesse nell'aprire a un pubblico pagante le rappresentazioni delle opere dei Febiarmonici. Per tanto, sin dagli inizi è l'agenda politica a dettare forme e funzioni del teatro d'opera a Napoli. Fu un dato costante in tutto il XVII secolo. L'opera è un'emanazione del cerimoniale: una novità, una emancipazione da un ambito cerimoniale non codificato prima del 1650 ma che finisce col consolidarsi come spazio di sociabilità e di mediazione fra viceré e città¹⁵. Come si vedrà nel capitolo successivo, al termine di questa epoca i viceré sono perfettamente consapevoli della necessità dell'opera.

Nel 1650, dunque, l'opera era una novità introdotta a Napoli come gesto di volontà politica. Sebbene non sia impossibile che nel 1646 Oñate, allora ambasciatore di Spagna a Roma abbia avuto lì un primo contatto col napoletano Francesco Cirillo, il quale a partire del 1654 collaborò poi con i cosiddetti Febiarmonici nei teatri di Napoli, l'organizzazione delle compagnie liriche nel suo complesso non è romana: origine e tipologia delle opere che arrivarono a Napoli quattro anni dopo

rentino, 1967. È questa la monografia su cui si basa NORBERT DUBOWY, *Opernpraxis im Königreich Neapel am Ende des 17. Jahrhunderts*, in *Der Fürst und sein Volk. Herrscherlob und Herrscherkritik in den habsburgischen Ländern der frühen Neuzeit*, hrsg. von Pierre Béhar-Herbert Schneider, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2004, pp. 465-480.

¹⁴ BIANCONI – WALKER, *Dalla 'Finta pazza' cit.*, pp. 388-389. In questa linea del protagonismo della Piazza del Popolo nelle feste musicali si possono inserire le celebrazioni per la nascita di Filippo Prospero che, sostenute dall'Eletto del Popolo Felice Basile si incentrarono sulla rappresentazione del *Trionfo della Pace* il 28 febbraio 1658. Si veda D'ALESSANDRO, *L'opera in musica a Napoli cit.*, p. 420. Uno studio monografico di queste feste è nell'articolo di IDA MAURO, «*Pompe che sgombrarono gli orrori della passata peste et diedero lustro al presente secolo*»: le cerimonie per la nascita di Filippo Prospero e il rinnovo della tradizione equestre napoletana, in *Fiesta y Ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, a cura di Giuseppe Galasso – José Vicente Quirante – José Luis Colomer, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 355-384.

¹⁵ Sul cerimoniale e l'opera cfr. *infra* II. *Fonti*.

furono veneziane¹⁶. I Febiarmonici portarono un repertorio incentrato su Francesco Cavalli, producendo ogni anno due o tre opere fra 1650 e 1653, sulla base di un sistema impresariale, come eventi pubblici che prevedevano vendita di biglietti e affitto di palchi (proprio come a Venezia) ma in un teatro di corte e con l'intervento personale del viceré (come accadeva nelle corti di Modena, Firenze o Parigi). Questo doppio *target* e quindi questa duplice organizzazione pubblico-cortigiana dell'opera a Napoli fu così forte da consolidarsi come caratteristica del sistema produttivo ben oltre la permanenza di Oñate, attraverso la ricollocazione dei Febiarmonici a partire dal 1654 nella stanza della commedia pubblica di San Bartolomeo¹⁷. Questa duplice struttura è la causa di una progressiva divaricazione nel repertorio del teatro musicale che si instaura negli anni Cinquanta del Seicento. Accanto all'opera di tipo veneziano, puntualmente rimaneggiata o adattata da compositori locali alle circostanze della produzione napoletana, vi furono varie iniziative di teatro autoctono che si concretizzarono in tre generi musicali distinti¹⁸. La separazione fra opera veneziana e opera napoletana si amplia negli anni Sessanta – ed è, per sua stessa natura, irrecuperabile: mentre le compagnie dei Febiarmonici si dedicarono al repertorio veneziano, per gli intellettuali del ceto civile erano le produzioni drammatiche da loro sostenute le pubbliche dimostrazioni di lealtà alla politica del viceré, il che finì col produrre il disinteresse per l'opera da parte della classe intellettuale di Napoli, al contrario di quel che accadde in altre città italiane come Venezia e Bologna, dove, attraverso le accademie, l'opera poté godere di un prestigio particolare nella vita urbana e nella storia della città, laddove essa a Napoli fu relegata esclusivamente

¹⁶ Sulla congettura di Ulisse Prota-Giurleo riguardo a un'origine romana dei Febiarmonici e sul fatto che egli non conoscesse fonti estraterritoriali che dimostrano l'organizzazione "veneziana" e l'attività per tutta Italia come compagnie girovaghe si veda BIANCONI – WALKER, *Dalla 'Finta pazza'* cit., pp. 396-397.

¹⁷ Riassumo qui e nel paragrafo seguente le idee del saggio fondamentale di BIANCONI, *Funktionen des Operntheaters in Neapel* cit., pp. 13-116, § 2 e 3. Sul modello misto di gestione teatrale, le similitudini con altri teatri (Reggio Emilia, Sorgenti di Firenze, Fontanelli di Modena, ma anche a Vicenza, Udine e Treviso), cfr. LORENZO BIANCONI – THOMAS WALKER, *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV (1984), pp. 209-296, § III.6.

¹⁸ Si veda *infra* III. Periodizzazione.

alla corte¹⁹. La specificità del regno napoletano, con una gran parte del ceto civile dedicata allo studio del diritto, alla sua legittimazione come gruppo sociale e alla difesa di una giurisdizione continuamente minacciata (da Roma, dal baronaggio e dai tentativi di introduzione della Inquisizione spagnola) furono fattori che contribuirono alla divisione fra *intelligenza* e ambito teatrale. Ma questa tendenza generale conobbe una eccezione verso la fine del Seicento. Non è un caso che, in questa congiuntura, le uniche cinque opere su libretti nuovi composti espressamente per Napoli da Silvio Stampiglia siano un riflesso dei temi storici e giuridici (particolarmente notevole nel caso de *La caduta de' decemviri* su musica di Alessandro Scarlatti, 1697) che nello stesso tempo erano al centro di un dibattito nell'Accademia Palatina del viceré Medinaceli (in carica tra 1696 e 1702). Il ciclo di Stampiglia, sul cui contesto si tornerà nel capitolo successivo, è una sorte di sintesi che aspira a superare quella dicotomia. Ad esso diede impulso il potere vicereale e, nella piena consapevolezza della tradizionale identità cortigiana dell'opera, provò a includere gli interessi della classe intellettuale partenopea²⁰.

Nonostante il fatto che il modello produttivo che si impose a Napoli fin dalle sue origini fosse strettamente collegato all'opera veneziana, vi sono comunque alcune differenze specifiche. Forse la principale consiste nella varietà dei cartelloni veneziani che non ha equivalente a Napoli. In altre parole: a fronte dell'offerta variegata dei teatri veneziani, il cartellone partenopeo si limita al massimo a tre titoli diversi in ogni stagione, per lo più interpretati da una stessa compagnia. Prendiamo ad esempio l'inizio del decennio aureo dell'opera a Venezia, gli anni Ottanta, con sei teatri attivi in città. Fra la stagione d'autunno e quella di carnevale del 1681-1682 si rappresentarono *L'Olimpia vendicata* (Teatro di Sant'Angelo), *Flavio Cuniberto* (San Giovanni Grisostomo), *Il Pausania* (San Salvatore), *Bassiano ovvero Il maggior impossibile possibile* (SS. Giovanni e Paolo), *Antioco il Grande* (San Giovanni Grisostomo), *Dionisio ovvero La virtù trionfante del vizio* (SS. Giovanni e Paolo), *Giulio Cesare trionfante* (Sant'Angelo), *La bugia regnante ovvero Iphi-*

¹⁹ Ma si veda ora il saggio di Domenico Antonio D'Alessandro in questo volume.

²⁰ Sul ciclo di Stampiglia, con una analisi schematica della drammaturgia di ciascuno dei cinque titoli che lo compongono, cfr. JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Cinco óperas para el príncipe: el ciclo de Stampiglia para el teatro de San Bartolomeo en Nápoles*, «Il Saggiatore Musicale», XIX/1 (2012), pp. 5-39.

de greca (Cannaregio), *Carlo, re d'Italia* (San Giovanni Grisostomo) e *Lisimaco riamato da Alessandro* (San Salvatore), oltre ad altre opere di ambito privato, accademico, o di marionette²¹. In questo stesso periodo nel cartellone napoletano appaiono solo tre titoli: *Mitilene Regina delle Amazoni* (che debuttò il 13 novembre 1681), *Gl'equivoci nel sembiante* (21 dicembre) e *L'Orfeo* (probabilmente nel carnevale), tutti e tre rappresentati nel Real Palazzo, oltre a un *Ulisse in Feacia* in casa del Duca d'Atri per le sue nozze con Lavinia Ludovisi, e un imprecisato *Narciso*, il cui libretto indica solamente che fu rappresentato nell'anno 1682 in Pietra Bianca²². A fronte dei dieci drammi veneziani, a Napoli nello stesso tempo ne furono rappresentati meno della metà. Il che comporta un'ulteriore differenza fra i due centri: i libretti a Napoli erano sottoposti a giudizio, passavano una selezione. Ovvero, esisteva un controllo dell'offerta. In generale, ci si limitava a scegliere alcuni titoli già conosciuti e rappresentati in precedenza. Da una parte questa procedura potrebbe essere interpretata come un'imposizione della legge di mercato che, all'interno del duplice modello di gestione del teatro d'opera a Napoli, suggeriva un cartellone soggetto alla domanda di un pubblico limitata a drammi di successo già eseguiti a Venezia. Che il repertorio si limitasse a libretti importati e, pertanto, non espressamente scritti per la corte, riduceva le possibilità di identificazione fra teatro e potere locale²³. Tuttavia, il fatto che avvenisse una scrematura può esser letto

²¹ Per una visione d'insieme del decennio aureo e maggiori dettagli su ciascuna delle opere menzionate, cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 136-154.

²² Sul cartellone napoletano in questa stagione, cfr. BIANCONI, *Funktionen des Operntheaters* cit., pp. 74-75. La data del debutto di *Mitilene*, che secondo il libretto fu il 6 novembre, fu posticipata a causa della indisposizione della viceregina: MARGAUDA – COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel regno di Napoli* cit., Appendice, p. 16. Sulla produzione de *L'Ulisse in Feacia*, opera pubblica napoletana rappresentata in un contesto privato, si veda LOUISE K. STEIN, *Opera and the Spanish Family. Private and public opera in Naples in the 1680s*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di José-Luis Colomer, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica-CEEH, 2009, pp. 423-443: 425 e la ricca documentazione bancaria nelle note 21-27 a p. 440.

²³ Così DUBOWY, *Opernpraxis im Königreich* cit., p. 478, che cita come esempio opposto a quello napoletano il caso dei «Wiener Schlüssellibretti», ovvero le opere in chiave viennese.

come un gesto intenzionale volto a identificare un dramma e non un altro perché più o meno adeguato all'interesse politico. Ovvero, la corte vicereale sceglieva i drammi tenendo in considerazione l'opportunità, la fruibilità e l'utilità didattica. Questo è ancora più evidente dal momento in cui si istituzionalizzò la doppia rappresentazione della stessa messin-scena a partire dal 1676 (prima a Palazzo, poi al Teatro di San Bartolomeo²⁴), con il conseguente sussidio dato dal viceré all'impresario che, come osserva Bianconi, è il corrispettivo economico dell'intenzione e della volontà politica. Un caso paradigmatico è il libretto de *L'Amor per vendetta, o vero l'Alcasta*, testo di Giovanni Filippo Apolloni. Se ne conservano due edizioni a stampa: una della rappresentazione al San Bartolomeo e l'altra relativa all'esecuzione a Palazzo (benché si sia trattato di un'opera proveniente da Roma e non da Venezia, essa era stata concepita in origine per essere messa in musica da Antonio Cesti, e dal punto di vista drammatico e stilistico può considerarsi un'opera veneziana²⁵). Il prologo del libretto palatino allude espressamente alla rivolta di Messina: «La Guerra de' Giganti, Ch'ergendo Monti sopra Monti vogliono salir al Cielo per rapire il Regno a Giove; alludendosi all'audacia de' Nemici del Re Cattolico, e de' Ribelli di Sua Maestà in Messina»²⁶. Si tratta di una forma di condizionamento della ricezione dell'opera, per quanto essa sia importata. Il prologo compie di fatto la funzione di "fissare" il significato per quel luogo «adattato alla circostanza» di un dramma che viaggiava per luoghi assai diversi e si adattava agli usi delle varie piazze cambiando la sua stessa morfologia. È una norma rivolta allo spettatore, un condizionamento all'ascolto in senso politico più che estetico²⁷. Altri due esempi evidenti di libretti veneziani caricati di intenzionalità politica e che obbligano a una lettura del dramma in chiave filo monarchica a Napoli sono *Enea in Italia* e *Giustino*. Il libretto del primo (Sala Reale, 6 novembre 1677) si apre con un sonetto

²⁴ Cfr. *infra* III. Periodizzazione.

²⁵ VALERIA DE LUCCA, *L'Alcasta and the Emergence of Collective Patronage in Mid-Seventeenth-Century Rome*, «The Journal of Musicology», XXVIII (2011), pp. 195-230.

²⁶ BIANCONI, *Funktionen des Operntheaters* cit., p. 25, n. 92.

²⁷ ANNA TEDESCO, «Capriccio», «comando», «gusto del pubblico» e «genio del luogo» nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento, in *Norme per lo spettacolo. Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'«Arte Nuevo»*, a cura di Giulia Poggi – Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea editrice, 2011, pp. 345-358.

encomiastico che presenta Enea come immagine del monarca spagnolo Carlo II («... è ben giusto, | Che l'eroe che fondò novello impero | Che tanto crebbe sovr'ogn'altro antico | Quasi imagin fra noi del nostro Augusto | Venga...»). Il *Giustino* era stato allestito per la prima volta a Venezia nel 1683: era la storia di un contadino che, divenuto soldato, arrivò ad essere imperatore di Bisanzio. Nel 1684 si rappresentarono a Napoli lo stesso libretto (N. Beregan) e la stessa musica (G. Legrenzi revisionata da A. Scarlatti). Ciò nonostante, il suo significato fu molto diverso. Mentre lo spettacolo veneziano difendeva gli ideali eroici della repubblica, quello napoletano si trasformò in una glorificazione della monarchia soprattutto grazie al prologo composto espressamente per l'occasione. In esso, Nino, Ciro, Alessandro Magno e Cesare si disputavano il primato della regalità – che alla fine dovevano cedere a Carlo: questo obbligava persino il più refrattario degli spettatori a interpretare il dramma di Giustino in senso filomonarchico²⁸. Musicalmente il prologo si articola secondo la forma ciclica propria della serenata²⁹: un'aria e un recitativo (in quest'ordine) per ogni sovrano, seguito da un secondo momento in cui intervengono le allegorie della Monarchia, della Giustizia e della Pietà, e i sette personaggi concludono con un gran coro di lode: «Viva». L'unità e la coerenza della struttura armonica sulla tonalità di Do maggiore potrebbe lasciare intendere (ma è pressoché indimostrabile) una maniera simbolica di rappresentare l'immagine di totalità del mondo sotto il dominio di Carlo II, a giudizio di Norbert Dubowy³⁰.

²⁸ LORENZO BIANCONI, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1991, pp. 206-207. Per un caso anteriore di ricezione di una stessa opera con significati opposti in un dramma prodotto in pratica quasi simultaneamente a Venezia e a Napoli, si veda l'articolo di WENDY HELLER, *Amazons, Astrology and the House of Aragon: Veremonda tra Venezia e Napoli*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'Opera Veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini edizioni, 2005, pp. 147-164.

²⁹ Sulla funzione di omaggio e autocelebrativa coincidente nei prologhi delle opere e nelle serenate, cfr. ANNA TEDESCO, *La serenata a Palermo alla fine del Seicento e il duca di Uceda*, in *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2007, tomo II, pp. 547-598: 564 e 581; alle pp. 559-562 si analizzano dal punto di vista della loro funzione esempi concreti di prologhi a Palermo.

³⁰ Lo schema di tonalità e modulazioni nei recitativi, insieme con il resto dell'analisi, è in DUBOWY, *Opernpraxis im Königreich* cit., pp. 476-478. Dubowy non sembra

A riprova della funzione politica assolta dai prologhi è la riduzione radicale della loro durata negli anni Novanta e la loro quasi completa scomparsa nei libretti dell'epoca di Medinaceli, il che sottolinea il cambio di funzione dell'opera in musica, dal momento che si attenua il suo carattere cortigiano e si intensifica, per opposto, la sua proiezione urbana. È il momento in cui si perde l'uso della duplice rappresentazione, o meglio la funzione encomiastica e celebrativa dei prologhi passa alle feste di quadriglie e mascherate in onore del monarca, svincolate dalla rappresentazione del melodramma³¹.

A margine delle differenze di fruizione dell'opera tra Napoli e Venezia in un primo momento, dopo il 1650, bisogna pensare che l'offerta teatrale era completata dalle commedie in prosa che continuavano ad eseguirsi nei teatri, in particolare nelle case private, nel Real Palazzo e anche nel San Bartolomeo. Forse la storiografia, ponendo un'enfasi eccessiva sulle specificità dell'opera e sul suo stretto legame con il potere vicereale, ha distorto la percezione che si aveva (o poteva aversi) del fenomeno all'epoca. Ciò che oggi percepiamo come un genere musicale chiaramente distinto dalla commedia e dal teatro in prosa, in gran parte delle fonti d'epoca (cronache cittadine, corrispondenze, diari, e anche interpreti), si confonde continuamente senza distinzioni chiare. A questo occorre aggiungere il pregiudizio storiografico verso «le traduzioni e riduzioni e ricomposizioni dei drammi spagnuoli» che nel corso della seconda metà del Seicento soppiantarono la «commedia di derivazione latina e quella che traeva i suoi motivi dalla novellistica italiana» esauritasi con Giambattista Della Porta. In questo quadro, «l'opera o dramma musicale finì col soverchiare il teatro di prosa». Sulla base di questa impostazione Croce praticamente ignorò la produzione del teatro di prosa nella secon-

prestare importanza alla disparità che esiste fra la partitura che lui cita I-Nc, Rari 6.5.4 (*olim* 32.3.32) e il libretto della rappresentazione del 1685 conservato in I-Bu, Aula V.tab.I.E.III.22a, in cui non compaiono le arie della Giustizia e della Pietà. Si veda al riguardo LOUISE K. STEIN, «*Para restaurar el nombre que han perdido estas comedias*»: *The Marquis del Carpio, Alessandro Scarlatti, and Opera Revision in Naples*, in *Fiesta y Ceremonia* cit., pp. 415-446: 429, che ipotizza che il prologo nasca con l'intento di trapiantare nell'opera la *loa* eroica propria del teatro musicale spagnolo. Esiste un'altra copia della partitura in I-Rc, Ms. 2572 probabilmente di origine napoletana, in cui manca il prologo che compare nella copia conservata a Napoli: CLAUDIO SARTORI, *Due Legrenzi Ricuperati*, «Acta Musicologica», XLVI (1974), pp. 217-221.

³¹ Cfr. *infra* III. Periodizzazione.

da metà del secolo³². Di conseguenza, conosciamo molto meglio la produzione operistica. La storiografia dell'opera napoletana ha a mala pena prestato attenzione alle compagnie di comici spagnoli che si esibirono a Napoli³³, con il risultato di doversi confrontare con opere ed eventi di difficile concettualizzazione come *El robo de Proserpina*³⁴, la traduzione in spagnolo della *Cloridea* o la rappresentazione – nel 1682 – di *Celos aun del aire matan*³⁵. Analogamente, pochissimo si sa delle commedie rappresentate a Palazzo, di cui danno costantemente notizia gli avvisi e la documentazione amministrativa³⁶. Solo di recente sembra che si stia cambiando tendenza e si profili una futura, proficua linea di ricerca³⁷. In

³² BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1992 (1ª edizione Napoli, Piero, 1891), p. 113.

³³ Sono disperse tra vari studi le notizie su queste compagnie: cfr. PROTA-GIURLEO, *I Teatri di Napoli* cit., tomo 3, pp. 99-102; sul gusto per la commedia spagnola dell'epoca di Lope de Vega e la presenza di compagnie spagnole al Teatro dei Fiorentini cfr. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., pp. 72-78. Per uno sguardo attualizzato cfr. DINKO FABRIS, *España y los españoles en el teatro napolitano del siglo XVII*, «Artigrama», XII (1996-97), pp. 179-191; strumento imprescindibile per future ricerche sull'argomento è ora il *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* – DICAT, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.

³⁴ FILIPPO COPPOLA – MANUEL GARCÍA BUSTAMANTE, *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter 1678*, a cura di Luis Antonio González Marín, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996. Sull'ipotesi che l'opera fosse in realtà una partitura spagnola interpretata in Spagna e adattata da Coppola per Napoli si veda la recensione del volume di Dinko Fabris nella «Revista española de musicología», XIX (1996), pp. 421-425.

³⁵ STEIN, *Opera and the Spanish Family* cit., pp. 423-443: 425-427.

³⁶ Sulle commedie a Palazzo e in altre sedi si veda MAGAUDDA – COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel regno di Napoli* cit., pp. 193-209, nonché STEIN, *Opera and the Spanish Family* cit., p. 426 e tavola a p. 428.

³⁷ Per uno stato dell'arte e una visione panoramica del problema cfr. ANNA TEDESCO, *Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance*, «Críticón», 116 (2012), pp. 113-135 e, più recentemente, *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci – Anna Tedesco, Firenze, Leo S. Olschki, 2016. Un caso di commedia tradotta e riadattata a partire da un originale di Lope de Vega pubblicata e rappresentata a Napoli «in casa del Sig. D. Diomede Carafa d'Aragona» nel carnevale del 1650, cfr. LORENZO BIANCONI – SARA ELISA STANGALINO – ANTONIO VINCIGUERRA – SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Lope de Vega napoletano: L'ingelosite speranze di Raffaele Tauro*, in *Traduzioni, riscritture, ibridazioni. Prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, a cura di Michela Grazia-

tal senso risultano stimolanti le osservazioni di Paologiovanni Maione riguardo alla necessità di superare il *topos* della «rivalità tra i comici e gli armonici» in virtù di una documentazione che dimostra non soltanto la loro convivenza, ma anche gli interscambi «tra le specifiche competenze dei generi», anche se è chiaro che tempi e modalità di produzione di opera e commedia sono irriducibilmente diversi. In ogni caso, è fuor di dubbio che gli spazi, i teatri erano utilizzati per molteplici forme di spettacolo. È altresì interessante riflettere sulla non linearità delle ingerenze di Palazzo nelle questioni teatrali, dal momento che – come sottolinea Maione – «il sovvenzionamento dello spettacolo avviene secondo modalità distinte che mutano nel tempo e sono asservite alla volontà dei singoli viceré che si insediano nella capitale meridionale, l'«aiuto di costa» avviene secondo un'ottica propagandistica e nella consapevolezza dell'utilità del palcoscenico quale fulgido oggetto della magnificenza regia»³⁸.

La «volontà dei singoli viceré» è stata frequentemente il motivo che si è addotto per spiegare la discontinuità non solo del teatro d'opera ma del mecenatismo musicale a Napoli: «The viceroys changed so frequently that it was very difficult or even imposible to establish consistent patterns of patronage associated with a single individual»³⁹. Quest'idea, strettamente connessa al principio di una specifica diffe-

ni – Salomé Vuelta García, Firenze, Olschki, 2016, pp. 17-39 (citazione a p. 28). Sulla rappresentazione si veda il saggio di D'Alessandro in questo volume.

³⁸ PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le metamorfosi della scena tra generi e imprenditoria nella seconda metà del Seicento a Napoli*, in *Commedia dell'arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi – Paologiovanni Maione, Napoli, Editoria Scientifica, 2003, pp. 295-328, in particolare pp. 296 e 309-310. Maione rinvia a un documento di importanza fondamentale per comprendere il meccanismo finanziario variabile secondo le disposizioni di ciascun viceré, pubblicato in FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Per una storia della vita teatrale napoletana nel primo Settecento: ricerche e documenti d'archivio*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», III (1999), pp. 31-115: 78-104. Alcune riflessioni preliminari in tal senso erano già state esposte anni prima nelle sue ricerche su Giulia de Caro: PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Giulia de Caro «seu Ciulla» da commediante a cantarina. Osservazioni sulla condizione degli «armonici» nella seconda metà del Seicento*, «Rivista italiana di musicologia», XXXII (1997), pp. 61-80, in particolare pp. 73-79, in cui si dimostra come «la generica dicitura di commedianti preveda anche l'esercizio del genere operistico».

³⁹ DINKO FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 15.

renza tra Napoli e le altre capitali europee⁴⁰ comincia a essere superata nell'ambito degli studi di storia dell'arte, che si sono concentrati nel sottolineare la continuità e analizzare i vincoli e gli interscambi con la Spagna, e non solo. «Other obstacles to the study of patronage have included the notion of early modern Naples isolation, which suggested that Spain had no influence over Neapolitan art, and the idea that the viceroy's short terms [...] rendered them unable to affect the local cultural scene». Nell'ambito della storia dell'arte si è proposto un cambiamento nella visione del viceré come mecenate: attualmente si riconosce che il suo modello non sarebbe il monarca, ma che si ispirerebbe alle pratiche tipiche di altre famiglie aristocratiche. Infine, gli storici dell'arte stanno dimostrando che il mecenatismo nel campo delle arti figurative va concepito come un ulteriore elemento della strategia politica del governo spagnolo, proiettata sulla stabilità e sul consolidamento della lealtà dei gruppi locali nei confronti del sovrano, il che implica di per sé una certa coerenza e continuità: una politica di mecenatismo che si discute spesso a Madrid nelle riunioni del Consejo de Italia⁴¹.

Nel caso della musica e più segnatamente dell'opera (che con frequenza si impone all'attenzione negli epistolari dei viceré, soprattutto negli ultimi decenni del secolo), questa prospettiva critica si rivela molto pertinente. I viceré discutevano con i consiglieri del re a Madrid sull'importanza delle spese per le commedie che questi consideravano superflue (se ne vedano esempi nel capitolo successivo), così come si discutevano le feste o i lavori nel Palazzo Reale o nell'arsenale come

⁴⁰ «During Provençale's age, Naples was like an island, where the dynamics of patronage and production and the consumption of music and spectacle were part of an entropic and self-sufficient mechanism with few or no links with the main Italian or European cultural centres», FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples* cit., p. XV. Un chiaro esempio di esaltazione dell'autosufficienza napoletana nei confronti del "forestiero" è il libro di PROTA-GIURLEO, *I Teatri di Napoli* cit., che enfatizza continuamente il ruolo dei "nostri" al cospetto dei "forestieri".

⁴¹ DIANA CARRIÓ-INVERNIZZI, *Royal and Viceregal Art Patronage in Naples (1500-1800)*, in *A Companion to Early Modern Naples*, a cura di Tommaso Astarita, Leiden, Brill, 2013, pp. 383-404: 383-384. Particolarmente riuscita la collaborazione multidisciplinare nel volume *Visiones cruzadas. Los virreyes de Nápoles y la imagen de la Monarquía de España en el Barroco*, a cura di Ida Mauro – Milena Viceconte – Joan Lluís Palos, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

atti di una consueta politica mecenatesca⁴². L'idea di una Napoli inserita in una rete di contatti e scambi musicali si è consolidata in questi ultimi anni; se ne sono avvalsi gli studi sul mecenatismo musicale e in particolare quelli che si sono concentrati sugli ultimi tre viceré del XVII secolo, ma può riferirsi con sicurezza anche fino all'epoca di Oñate⁴³.

Un altro aspetto che ha suscitato poca attenzione da parte della storiografia musicale negli ultimi anni è la formazione ricevuta dai viceré prima del loro arrivo a Napoli. Si sa che Oñate e successivamente Carpio e Medinaceli furono ambasciatori a Roma prima di ottenere la carica di viceré, ma appena si considera che Santisteban (viceré tra 1688 e 1696), ad esempio, fu viceré di Sardegna (1676-1678) e di Sicilia per nove anni (1678-1687) prima di trasferirsi a Napoli, e che Pedro Antonio de Aragón (a Napoli tra il 1666 e il 1671) o il marchese di Astorga (1672-1675) erano stati – come Oñate – ambasciatori a Roma. Sappiamo poco dei loro rapporti con la musica in queste città, pochissimo degli esordi delle loro carriere in Spagna (solo bene studiati nel caso del marchese del Carpio). Non mancano informazioni puntuali sulle fasi preliminari all'arrivo di ciascun viceré, ma quel che manca è una riflessione seria e documentata sull'influenza di queste esperienze precedenti sul loro gusto e sulle reti clientelari e i modelli di mecenatismo che da esse scaturirono.

Strettamente collegato alla questione della formazione dei viceré è

⁴² Emblematico il caso dei rifacimenti di Palazzo come parte di un progetto comune dei viceré dopo la rivoluzione di Masaniello: «Ello era imperativo tras las continuas afrentas que había sufrido la institución virreinal en los últimos años. Los virreyes de la segunda mitad del siglo, y muy especialmente los Aragón, hicieron suyo el proyecto colectivo del palacio intuyendo que tal actitud iba a ser una garantía de supervivencia del propio sistema político al que representaban» (DIANA CARRIÓ-INVERNIZZI, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008, p. 308).

⁴³ Si vedano gli articoli citati di Louise K. Stein e di Anna Tedesco. Uno studio monografico della rete italiana al di fuori di Napoli che si sofferma specialmente sulla produzione delle opere all'epoca di Medinaceli è JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Redes y mecenazgo musical en torno a Nápoles entre 1696 y 1702*, in *Studi sulla musica dell'età barocca*, a cura di Giorgio Monari, Miscellanea Ruspoli II-2012, Lucca, LIM, 2013, pp. 145-232. Non è necessario ricordare l'importanza pionieristica degli studi di Lorenzo Bianconi e di Thomas Walker, che dimostrano il ruolo di Napoli nella costruzione del nuovo pubblico e del nuovo genere dell'opera nazionale italiana. In effetti, le ricerche più recenti si sono sviluppate a partire dalle considerazioni dei due studiosi, con il contributo delle fonti al di fuori dell'Italia e, più concretamente, spagnole.

il ruolo dei segretari in quanto elementi di continuità e responsabili dell'attività letteraria nell'*entourage* del viceré. Alcuni di essi rimasero in servizio per decenni ed erano loro che avevano il compito di informare il viceré entrante sulla personalità e le qualità dei loro futuri ministri (ovvero, dei suoi collaboratori), come Pedro Sanz de Palomera y Velasco, autore e traduttore del libretto de *La Cloridea* (1660) e dedicatario de *La Bisalva*. Sanz, che era stato testimone di nozze del probabile compositore di questa opera, Francesco Provenzale, nel 1699 era ancora «veditore delle galee», quando il viceré Medinaceli scrisse al re che «se halla con crecida edad y muchos achaques»⁴⁴. La sua avvertenza al lettore agli inizi del libretto illustra bene i compiti letterari svolti dai ministri (oggi diremmo funzionari) dal suo profilo:

Compadece las faltas de la Cloridea y, en particular, de esta española, pues debes de advertir que es una copia de su original. Y habiendo querido el autor traducirla palabra por palabra y, los versos, hacerlos con los mismos pies para que la misma música que se ha puesto a la italiana pueda servir a

⁴⁴ ADM, AH, legajo 40, ramo 1, Napoli, 16 ottobre 1699. Il documento conferma l'incarico di «veditore delle galee» già documentato da ULISSE PROTA-GIURLEO, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII*, in *Il teatro di corte del palazzo reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952, pp. 17-146: 26, pur senza citare la sua fonte. È un dettaglio che non figura neanche nell'atto matrimoniale pubblicato sempre da Prota-Giurleo in *Francesco Provenzale*, «Archivi d'Italia», serie 2, XXV (1958), pp. 53-79: 73-74. Palomera compare come «veditore» in vari documenti dell'epoca di Medinaceli: il 3 settembre 1696 trasmette un'informativa al viceré su uno schiavo della duchessa de Nájera (Archivio di Stato di Napoli, d'ora in poi ASNa, Segreterie dei Viceré. Viglietti originali, busta n. 975). Il 28 giugno 1697 è imprigionato per essersi rifiutato di imbarcarsi sulle galere per la Spagna (ivi, busta n. 1001): secondo questo documento, aveva settant'anni e molti acciacchi. Il suo nome non compare nella memoria della consegna delle asce ai segretari e agli ufficiali di segreteria che risiedevano a Palazzo conservata ivi, busta n. 1093, del 12 novembre 1700, il che costituirebbe un indizio del fatto che sia morto prima di questa data. I documenti provano che non si tratta né del cognato del viceré né del compositore Pedro Velasco, come ha suggerito Bianconi, con obiezioni da parte di D'Alessandro e Fabris: si veda al riguardo FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples* cit., p. 183, nota 41 e la bibliografia citata; sulla dedica de *La Bisalva*, cfr. ivi, p. 161. Ho ampliato questo tema in JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Secretarios, oficiales y literatos: mediación cultural en torno a los virreyes de Nápoles (c. 1650-c. 1700)*, «Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro», VI/2 (2018), pp. 539-552.

esta, por esta causa le hallarás muchos defectos. Y también porque el Autor tiene de Poeta solo lo que le basta para divertirse. Si le compadesces, darasle ocasión de trabajar para darte otras muestras de su poco ingenio. Y si no, te habrá de agradecer el acostarse más temprano. Dios te guarde⁴⁵.

Sorprendentemente il periodo meno studiato dell'opera a Napoli fino a poco fa è stato proprio quello che copre i due ultimi decenni del secolo. Con l'eccezione dell'unica visione d'insieme offerta da Lorenzo Bianconi nel suo *Funktionen des Operntheaters* de 1979, in linee generali la storiografia si è soffermata soprattutto sui primi venticinque anni del genere, quelli successivi alla istituzionalizzazione realizzata da Oñate e grosso modo fino all'arrivo del marchese de Los Vélez (1675-1683) o, per meglio dire, fino al termine della carriera di compositore d'opera di Provenzale (1678) e agli scandali che videro protagonista, con il consenso del viceré, Giulia de Caro, che ha assorbito tutta l'attenzione degli studi sull'opera all'epoca del marchese d'Astorga. Non è un caso che sia stata lei la protagonista dell'ultima opera di Provenzale, *Stellidaura vendicante*⁴⁶. Per la storiografia napoletana dell'opera, si tratta di una fase molto più interessante di quella che si apre dopo la morte di Filippo Coppola (22 febbraio 1680) con la nomina del veneziano Pietro Andrea Ziani (1616-1684) a Maestro di Cappella, o va da sé, con la nomina di Alessandro Scarlatti dopo la morte di Ziani il 12 febbraio 1684. L'articolo di D'Alessandro termina di fatto con il 1670: dopo l'individuazione dell'origine della «via napoletana all'opera in musica»⁴⁷, vi si racconta la gestazione dei due generi rappresentativo-musicali che caratterizzeranno il teatro d'opera napoletano a partire dal 1670: il dramma per musica del Teatro San Bartolomeo con molte rappresentazioni

⁴⁵ Cito e modernizzo l'ortografia dell'esemplare conservato in I-Nc, Rari 10.4.1(5).

⁴⁶ Sull'interesse per i due melodrammi di Provenzale e una loro analisi si veda FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples* cit., pp. 161-179; su Giulia de Caro cfr. l'articolo di MAIONE, *Giulia de Caro «seu Ciulla»* cit., in cui si riporta la cronologia dell'attività della cantante (p. 64) e si pubblicano notizie interessanti sui conflitti amministrativi con evidenti conseguenze sulla *performance*: si veda in particolare il caso relativo alla rappresentazione del *Giasone* del 1672 (p. 79).

⁴⁷ Con riferimento alla *Tragedia del figliuolo del re Demetrio di Macedonia* che si rappresentò il 29 ottobre 1651 nel Collegio dei Nobili dei Gesuiti con assistenza del viceré Oñate, ovvero il «filone che univa la tradizione del dramma recitato allo scenotecnico musicale», secondo D'ALESSANDRO, *L'opera in musica a Napoli* cit., p. 414.

veneziane (e napoletane, anche se in misura minore) e, dall'altra parte, il dramma sacro musicale di autori indigeni che proveniva dalle fucine dei conservatori, di cui l'esempio più significativo sarebbe *La colomba ferita*. «Entrambi i generi confluirono molte volte alla corte vicereale di Palazzo, e “nella viva pratica teatrale – scrive Francesco Degrada – non furono esenti da reciproci rapporti d'influenza e da scambi anche vistosi; per non dire degli elementi che anche da essi confluirono nell'intermezzo e nell'opera buffa”»⁴⁸. D'altra parte, è molto significativo che Ulisse Prota-Giurleo concepisca l'opera come una emanazione della vita musicale della città e che, nel suo discorso, colleghi quel che accade a teatro con la cronaca più asettica della vita musicale in generale (chi nasce, chi muore, chi è ammesso o viene licenziato dalla Cappella Reale; si veda al riguardo il paragrafo seguente). È motivo di riflessione anche il fatto che il teatro musicale degli ultimi decenni del Seicento sia stato studiato per lungo tempo quasi esclusivamente da musicologi non napoletani, tra cui Roberto Pagano, Reinhard Strohm, Lowell Lindgren e Thomas Griffin.

2. Fonti

Le fonti tradizionali su cui si è costruita gran parte del discorso storiografico dell'opera a Napoli sono state le cronache cittadine, le gazzette e gli avvisi, fino al punto che, in alcuni casi, l'opera si concepisce come una emanazione della vita urbana legata alla cronaca annuale, mensile, quotidiana della musica in generale. Riferendosi alla storia dell'opera a Napoli come a un «sottile virgulto, avulso dal gran ceppo originario», Ulisse Prota-Giurleo sottolinea la necessità di «guardare a tutto il panorama musicale dell'epoca» (circoscritto a Napoli, ovviamente) per poter-

⁴⁸ D'ALESSANDRO, *L'opera in musica a Napoli* cit., p. 430. Un approccio sull'origine dell'intermezzo diverso di quello proposto da Degrada è in REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991 (traduzione di *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, 1979), pp. 113-116. L'analisi più approfondita de *La colomba ferita* e il suo rapporto con altri melodrammi sacri è in FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples* cit., pp. 131-147. Non si deve scordare l'importanza de «la specializzazione professionistica dei ruoli e la fungibilità delle scene buffe» negli origini dell'intermezzo, al di sopra delle «ragioni di purgazione classicistica» già segnalate da BIANCONI, *Il Seicento* cit., p. 224.

la comprendere⁴⁹. Lorenzo Bianconi tuttavia ha illustrato l'insufficienza di questo approccio e la gran quantità di imprecisioni che risulta dalla fiducia incondizionata a queste fonti senza prendere in considerazione le informazioni che si possono desumere sistematicamente dai libretti⁵⁰. Uno dei problemi principali di queste fonti è costituito dalla loro parzialità, non sempre evidenziata, dal momento che sono state sempre lette come diari neutrali della vita quotidiana a Napoli. Niente di più falso. Un esempio: quando l'ateismo è la tendenza intellettuale di gran forza nella capitale alla fine del Seicento, il diarista più citato dalla musicologia, Domenico Confuorto, si schiera chiaramente contro questa «setta ebraica o piuttosto atea». Commentando l'accademia che si riunì per celebrare l'onomastico di Carlo II nel 1696 scrive: «Questa [accademia di letterati] fu promossa dal dottor don Nicola Caravita, che si mostra molto intendente delle lettere umane ed erudito, tirando al suo volere tutta la setta nuova de' letterati di questa città o, per dir meglio, che presumono d'esser tali, e, col fare un epigramma latino o vero un sonettuccio, imitando lo stile degli antichi poeti [...] si credono non altri che della

⁴⁹ PROTA-GIURLEO, *I Teatri di Napoli* cit., tomo 3, p. 13. Si consideri che l'opera di Prota-Giurleo, pubblicata nel 2002 (condivide la base documentaria e metodologica di lavori fondamentali come ULISSE PROTA-GIURLEO, *Francesco Cirillo e l'introduzione del melodramma a Napoli*, Comune di Grumo Nevano, 1952) è stata definita da Pietro Andrisani come una «opera di storia patria»: PROTA-GIURLEO, *I Teatri di Napoli* cit., tomo 1, p. 109.

⁵⁰ BIANCONI, *Funktionen des Operntheaters* cit., p. 41. La maggior parte di queste fonti sono rimaste manoscritte, benché la Società Napoletana di Storia Patria cominciasse a pubblicarle nella serie «Cronache e documenti per la storia dell'Italia meridionale dei secoli XVI e XVII»: voll. I-II: DOMENICO CONFUORTO, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, a cura di Nicola Nicolini, Napoli, 1930-1931; vol. III: INNOCENZO FUIDORO, *Successi del governo del Conte d'Onate MDCXLVIII-MDCLIII*, a cura di Alfredo Parente, Napoli 1932; vol. IV: ANTONIO BULIFON, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, tomo I, a cura di Nino Cortese, Napoli 1932; voll. V-VIII: INNOCENZO FUIDORO, *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, a cura di Franco Schlitzer – Antonio Padula – Vittoria Omodeo, Napoli 1934-1943. Il secondo tomo del IV volume non arrivò a pubblicarsi, ma si conservano in forma manoscritta gli anni 1685, 1687 e 1702 in I-Nsn ms. XXII.A.10, stando a DOMENICO ANTONIO D'ALESSANDRO, *La musica a Napoli nel secolo XVII attraverso gli avvisi e i giornali*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi – Renato Bossa, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, pp. 145-164: 149, nota 23 e p. 150, nota 35. Questo contributo è una guida imprescindibile fra i diari e le relazioni di eventi in città con notizie di interesse musicale conservati a Napoli.

loro scola o assemblea». Risulta imprescindibile considerare questi fattori per comprendere e contestualizzare i giudizi o i silenzi di Confuorto in merito alla musica nel contesto dell'emergente ceto civile. La produzione culturale di questa *élite* intellettuale che fu poco dopo istituzionalizzata nella Accademia Palatina di Medinaceli (a partir dal 1698) è da mettere in relazione diretta con il ciclo di cinque opere di nuova composizione per Napoli composte su libretto di Silvio Stampiglia e rappresentate al San Bartolomeo tra 1696 e 1702. Ovviamente, fonti così parziali come il diario di Confuorto non sono le più utili per indagare su questo fenomeno. O lo sono purché se ne tengano presenti i limiti⁵¹.

In generale a questo tipo di fonti si attribuisce un grado di generalizzazione che non ebbero alla loro epoca, quando erano confinate in ambito privato e avevano una circolazione molto minore degli avvisi e delle gazzette, per esempio. Sebbene spesso si rilevi la loro funzione di critica al potere vicereale, occorre non trascurare che a corte di solito si conosceva (e per tanto si controllava, forse talora si tollerava come valvola di sfogo) l'identità di questi poeti, chiamati nelle fonti d'epoca «compositori di satire». È il caso di Antonio de Santis. Alcune istruzioni per il governo di Napoli redatte probabilmente da Juan Vélez de León e indirizzate al nuovo viceré Medinaceli nel 1696 affermano, a proposito di questo personaggio (in un tono critico molto simile a quello utilizzato da Confuorto nelle sue critiche agli intellettuali): «Gran compositor de sátiras contra el virrey y su familia, fantasma inexcusable de palacio que igualmente atisba lo que se come y descome, sabio en todo, docto en nada. [El auditor] debe ser muy buen letrado y don Antonio es saladísimo poeta; y ¡abrir el ojo! Pues si Vuestra Excelencia le mantiene en su empleo, no le faltarán cuentos entre la familia, de cuyos cuartos no sale». Nell'occuparsi degli ufficiali di segreteria di Stato e Guerra, queste istruzioni menzionano don Antonio Díaz, e di lui dicono che «caerá luego en gracia [del nuevo Virrey] como discípulo

⁵¹ DOMÍNGUEZ, *Cinco óperas para el príncipe* cit. Un'eccellente introduzione alla vita culturale dal 1685, con interpretazioni acute sulla produzione di libri, sui dibattiti filosofici e politico-giuridici, sulle attività dei librai, sulla circolazione di manoscritti, con speciale attenzione all'Accademia Palatina centro di effervescenza intellettuale è la monografia di HAROLD SAMUEL STONE, *Vico's Cultural History: the Production and Transmission of Ideas in Naples, 1685-1750*, Leiden, E. J. Brill, 1997.

de sus habilidades de Don Manuel García de Bustamante»⁵², il librettista de *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter* (1678).

Vélez de León fu coinvolto nello scandalo che vide protagonista la sorella di Alessandro Scarlatti nel 1684, per cui fu costretto a lasciare il suo posto di segretario del marchese del Carpio, stando al racconto di Confuorto. Inoltre, Vélez de León compendiò vari manoscritti con una selezione di opere letterarie dell'epoca, soprattutto di poesia, tra le quali figura una copia de *Il bordello sostenuto* di Don Antonio Muscettola, attualmente conservata alla Biblioteca Nacional de Madrid, manoscritto Mss. 2100⁵³. Questa fonte contiene altri poemi, alcuni di essi significativamente in castigliano, come ad esempio a c. 106v un sonetto «Al canto, honestidad y hermosura de Margarita Bonzini armónica florentina en el teatro de Nápoles, año 1686». Il mondo della satira, del libello polemico, la cronaca pungente e la critica al viceré sono strettamente legati al contesto dei segretari di corte (italiani e spagnoli), a sua volta connesso al teatro d'opera. Le fonti che si produssero in questo ambito non possono sempre essere interpretate come una critica contro la politica di un viceré ignaro ed estraneo, ma come valvole di sfogo autorizzate e sfruttate dal governo vicereale. Risulta pertanto emblematica la seguente avvertenza, inclusa tra le istruzioni:

Es Nápoles muy amigo de los públicos espectáculos y magnificencias. Y así se esmerará Vuestra Excelencia en las comedias, en los carnavales y en los Pusiipos. Y sin gastar nada de lo propio, sólo con mostrar gusto, costearán el de Vuestra Excelencia los caudales ajenos, y en medio de la alegría no distingue la multitud quién lo gasta, sino [que] bendice al que lo permite o lo fomenta⁵⁴.

La copia de *Il Bordello sostenuto* conservata a Madrid, forse in relazione con Vélez de León, contiene in appendice una preziosa *Di-*

⁵² ADM, AH, legajo 24, documento 3 (senza data, però probabilmente successivo alla nomina di Medinaceli a viceré, il 29 dicembre 1695).

⁵³ Facilmente accessibile in rete attraverso la Biblioteca Digital Hispánica.

⁵⁴ ADM, AH, legajo 24, documento 3, citato (con leggere discrepanze nella lettura) da ANNA TEDESCO, *Música política: los embajadores en la vida musical de los siglos XVII y XVIII*, in *Música e História: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Manuel Pedro Ferreira-Teresa Cascudo (coord.), Lisboa, Edições Colibri, 2017, pp. 143-153: 153.

chiarazione (c. 70v), in cui non solo si identificano i nomi delle persone cui si allude⁵⁵, ma sono anche spiegati i riferimenti impliciti in numerose sestine, quasi una legenda per lettori poco informati. Vale la pena di segnalare alcune di queste *dichiarazioni* per l'immagine vivida che trasmettono del mondo teatrale intorno a Giulia de Caro (durante la sua carriera napoletana tra 1669 e 1676). Per esempio, nella settima sestina del canto II «Sì, disse, e persuase immantinente, | Diesse alla Zolfa, e vi fé tal profitto, | Che in quattro lezzion subitamente | Fé da Puttana a Musica tragitto: | Stupendo ognun ch'udia con voce flebile | Amor ch'io viva più non è possibile» il commento segnala «*Amor ch'io viva più* & principio d'una canzone solita cantarsi da Giulia»⁵⁶. Nella sestina 14 del canto III: «Oh con qual doglia il popolo galano | I suoi sberleffi ad osservar si pone | Tentando ognor coi detti e con la mano | I sibili frenar di Giovannone; | Anzi si odon per lor l'insulse scene | Tutto suonar di mendicati Oh bene». Per Giovannone, il codice di Napoli dichiara che si tratta di «Giovanni di Ligoro» ossia Giovanni di Carrioglio (come soggiunge Maione). Nella sestina 16 dello stesso canto, che contiene un riferimento a la «Fregona Chigia», cioè a Cecilia Siri Chigi, «puttana Romana, vecchia Comica», il manoscritto di Madrid puntualizza: «Antonia Rotina dalla quale ogni comico dipendeva»⁵⁷. Alla

⁵⁵ Come accade nella copia di Napoli: PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Giulia de Caro «Famosissima Armonica» e Il Bordello sostenuto del signor don Antonio Muscettola*, Napoli, Luciano Editore, 1997, pp. 57-58, in cui le glosse ai margini del testo risultano, però, molto meno ricche di quelle del codice madrileno. La lezione del testo di Madrid in alcuni versi cambia sostanzialmente rispetto a quella napoletana, il che lascerebbe pensare a una circolazione manoscritta complessa del poema di Muscettola. Le trascrizioni che seguono derivano dal codice madrileno; quello napoletano è facilmente accessibile attraverso l'edizione curata da Maione. Ringrazio Lorenzo Bianconi per aver contribuito a migliorare la mia lettura del manoscritto.

⁵⁶ CROCE, *I teatri di Napoli* cit., p. 105: «E colei, che per l'innanzi a mala pena canticchiava le arie più volgari ("la sfacciata", l'"aer nuovo" e la "varchetta"), si udì a un tratto beare gli orecchi della gente coll'«Amor, ch'io viva più non è possibile!». È probabile che la fonte di Croce sia il poema di Muscettola, considerato che nella sestina numero 6 si fa riferimento a «la sfacciata | et anco l'aria nuova alla varchetta», sebbene non sia chiaro che si tratta di titoli di canzoni. «Amor ch'io viva più...» potrebbe essere l'aria di alcune cantate del principe di Cursi, Giovanni Cicinelli, o delle opere da questi prodotte (e in parte scritte): cfr. MAIONE, *Giulia de Caro «seu Ciulla»* cit., p. 64, nota 19 e FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples* cit., p. 184, nota 58.

⁵⁷ Sembra tuttavia che il commentatore confonda Cecilia Siri Chigi con Antonia

strofa 22, «Venne Zannetti, e Marietta, e quella | Gloria d'ogni Teatro, e d'ogni scena, | Perni⁵⁸, che par se canta, o se favella | Un nobile scolar del Padre Rena: | Ed all'incontro lor più giorni avante | Manda il Bracciere suo ser Fioravante», che contiene ovvi riferimenti a musicisti (come segnala già il codice napoletano), il manoscritto di Madrid precisa che son «Musicisti venuti a sua istanza in Napoli». Non mancano dettagli scabrosi⁵⁹, né i riferimenti alla messa in scena di opere. Alla sestina 56, «Sorgeano in tanto a più poter ornate | Sul gran teatro le superbe scene | Dell'amatori suoi fra le brigate | Chi assiste al Lavorio, chi va, chi viene: | E già le Trombe additan d'ogn'intorno | Sacro a Carilda il sontuoso giorno», dice la *dichiarazione* corrispondente «si mette in ordine una comedia in musica». L'ultima sestina che merita attenzione per la sua curiosità è la numero 61, «Corse il Fisico da Pignataio⁶⁰ | Che diè rimedij ottimi, e veloce, | Ond'ella poscia di Cavalli un paio | Li diè in mercè dell'acquistata voce; | Per mostrar poi ch'era tornata Armonica | Sù la Tromba cantò Stenterofonica». È chiaro, come recita la didascalia di Napoli, che il medico Pignataro le restituì la voce, ma non che cosa significhi la «tromba stenteronomica». Qualche lume proviene dal manoscritto di Madrid: «Il fisico Catarese Pignataio, medico primario di Napoli: al quale per la recuperata voce Giulia donò due cavalli. Cantò ella con la tromba marina», che deve essere il raro megafono proveniente dalla Germania di cui parla Fuidoro in un noto aneddoto⁶¹.

Significativamente sono stati i musicologi tra i primi a valorizzare questo tipo di fonti (diari, cronache), successivamente presi in considerazione anche in altri campi, in particolare quello delle arti figurative⁶².

Rutini: su di loro cfr. MAIONE, *Giulia de Caro «seu Ciulla»* cit., p. 80.

⁵⁸ Val la pena di ricordare che la copia napoletana dice qui «Pori», probabile riferimento a Caterina Pori. Su di lei e sugli altri musicisti ingaggiati per Napoli (Ziani, Provenzale, Perrucci) dalla de Caro nel suo ruolo di impresaria cfr. *ivi*, pp. 72-73.

⁵⁹ La didascalia della sestina 42 del canto III dice: «Dei due fidi amatori: il bello: Il Marchese di Cerella Grimaldi; il brutto: il duca di Giovenazzo, ambi d'origine genovesi; il primo fodeva [*recte* fotteva] Giulia per la parte naturale; l'altro lo taccia di vizio nefando; il primo lo confessava, l'altro per vergogna lo taceva; il primo se ne tornò in Genova; il 2.^o per timore d'esser scoperto, cessò dalla pratica».

⁶⁰ Maione legge «Pignataro», *ivi*, p. 128.

⁶¹ PROTA-GIURLEO, *I Teatri di Napoli* cit., tomo 3, p. 85.

⁶² «De hecho, durante el siglo XX los únicos que consideraron nuestra crónica

Nella storiografia italiana non è molto diffuso il ricorso alle cronache conservate in Spagna, sia pur con eccezioni: riferendosi alle rappresentazioni del febbraio del 1651, che inclusero probabilmente *L'incoronazione di Poppea*, Dinko Fabris scrive: «I can add to this already well-documented performance a further source from Spain, as yet unknown, that shows how uninterested [sic] the court of Madrid was in theatrical news from the Kingdom of Naples», citando subito dopo il manoscritto 1432 della Biblioteca Nacional de España, *Cartas de Aviso de Nápoles el año 1651* (cc. 13v-14r): «El virrey da una comedia de música italiana en el corredor de la Pelota, que es donde llaman el corral de los comediantes: no la admiten las damas de buena gana, pero no hay otra»⁶³. Un altro manoscritto simile della stessa raccolta, il 2437, per quanto ne so sconosciuto alle ricerche musicologiche, aggiunge una notizia interessante su una «comedia musical» nel febbraio del 1649:

1649. Jueves por la tarde once de febrero de mil y seiscientos y cuarenta y nueve años el virrey conde de Oñate y Villamediana salió en público a caballo con un numeroso acompañamiento de todo lo mejor de la nobleza de Nápoles, que en esta ciudad esta función se llama cabalgata, con cuatro compañías de caballos corazas delante suya [y] de lanzas de retaguardia habiendo procedido la noche antes [i.e., 10 febbraio 1649] una gran fiesta en el salón grande de Palacio. Fue una gran comedia musical, id est, hablando los que la representaban en voces sonoras al son de muchos y bien acordados instrumentos, cosa que solamente en Italia he visto este modo de representar, con tan raras tramoyas que el Teatro tuvo seis transformaciones diferentes. Esta cabalgata y fiestas se celebraron a los contratos hechos del feliz himeneo y gloriosas bodas del Rey nuestro señor don Felipe cuarto el

como fuente fueron los estudiosos de historia de la música y del espectáculo, como Domenico Antonio D'Alessandro...» secondo IDA MAURO, *Crónica festiva de la Nápoles virreinal. La Notitia de Andrea Rubino (1648-1669)*, «Cuadernos de Historia Moderna (Universidad Complutense)», XXXIV (2009), pp. 67-93: 77. Per una revisione storiografica della festa e delle arti figurative che purtroppo non considera gli apporti recenti della musicologia, cfr. GABRIEL GUARINO, *Public Rituals and Festivals in Naples, 1503-1799*, in *A companion to Early Modern Naples* cit., pp. 257-279: 258-260.

⁶³ Modernizzo la punteggiatura e correggo alcuni errori tipografici della trascrizione di FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples* cit., p. 155.

grande, que Dios nos guarde felices edades, con su sobrina doña María Ana de Austria hija del Emperador Ferdinando tercero⁶⁴.

L'autore di questa annotazione è Jacinto de Aguilar y Prado, nominato governatore («presidente») di Trani a marzo del 1649 da Oñate. Il tono del diario ricorda quello di José Alfonso de Guerra y Villegas, che viaggiò in Italia tra 1680 e 1681 a seguito del violinista napoletano Pablo Capoccio e che assisté a una rappresentazione d'opera a Roma, raggiungendo successivamente Napoli⁶⁵. Lo stesso manoscritto contiene il libretto di un'altra «gran comedia musical» allegato da Aguilar alle sue «narraciones históricas». Si tratta dell'*Argomento et allegoria della comedia musicale intitolata Chi Soffre Speri rappresentata nelle sontuose nozze delli Eccellentissimi Signori Don Carlo Carafa Duca d'Andria e D. Costanza Ursina*, pubblicato a Trani, da Lorenzo Valeri, nel 1649 (cc. 232r-247v) una rielaborazione della commedia musicale di Rospigliosi e Virgilio Mazzocchi che debuttò a Roma al Teatro Barberini nel 1637, anche se con il doppio delle pagine delle edizioni romane. L'esemplare si conserva insieme con la corrispondenza tra Aguilar e il duca di Trani, datata febbraio 1650, da cui si deduce che il 17 febbraio del 1650 vi fu una seconda rappresentazione dell'opera per il battesimo di un figlio del duca e per le nozze di Filippo IV. Nell'occasione, il governatore compose un epigramma che, su richiesta del duca, fu stampato per inviarne 50 copie a Napoli. Aguilar giustifica la scrittura di un epigramma a lode di «una cosa tan digna de admiración en

⁶⁴ *Papeles varios manuscritos y impresos tocantes a la guerra de Nápoles*, Mss. 2437, c. 88v, citato da JOSÉ HERNANDO SÁNCHEZ, *Teatro del honor y ceremonial de la ausencia. La Corte virreinal de Nápoles en el siglo XVII*, in *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, a cura di José Alcalá-Zamora – Ernest Belenguer, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, pp. 591-674: 610, nota 85.

⁶⁵ Si tratta del ms. 8406. Cfr. ÁLVARO TORRENTE – PABLO-L. RODRÍGUEZ, *The 'Guerra Manuscript' (c. 1680) and the Rise of Solo song in Spain*, «Journal of the Royal Musical Association», CXXIII (1998), pp. 147-189: 154. La cronaca di José Alfonso de Guerra è la base su cui Stein propone l'esistenza di un gruppo di cantanti spagnoli al servizio del principe di Piombino che potrebbero essersi esibiti nelle opere «in musica» da questi patrocinate a Napoli tra 1682 e 1683: cfr. STEIN, *Opera and the Spanish family* cit., p. 427. Su Guerra cfr. EAD., *Three Spaniards Meet Italian Opera in the Age of the Spanish Imperialism*, in «Passaggio in Italia». *Music on the Grand Tour in the Seventeenth Century*, a cura di Dinko Fabris – Margaret Murata, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 231-245.

el siglo presente, cuanto digna de memoria en los siglos futuros», con l'obiettivo di «dar a conocer al mundo tanta ostentación de grandeza que pudo envidiarla cualquier príncipe Soberano». Sottolinea altresì che l'epigramma reca le armi del duca «para que ambos sean conocidos que su origen fue de la casa de Vuestra Excelencia» e «para que unánime corra con el Argumento de la Comedia estampado, de quien [el epigrama] es hijo legítimo» (c. 252r). Poco dopo, il duca risponde da Andria, il 26 febbraio 1650, ringraziando per la spedizione della stampa «quale domani appunto voglio rimettere in Napoli a diversi Cavalieri amici, acciò ammirino non la lode che Vostra Signoria così cortesemente da all'opera, ma la fecondità del suo stile» (c. 254r). La pura relazione mecenatesca (adulazione vs. gratitudine), la circolazione (Roma, Trani, Napoli) e l'azione di propaganda risultano così documentate in una fonte che mette in risalto il ruolo svolto dagli uomini di lettere (in questo caso spagnoli) e recupera un possibile modello italiano, per il viceré Oñate, relativo alla produzione e alla fruizione dell'opera in musica⁶⁶. Infine, l'epigramma di Aguilar documenta una forma di circolazione delle opere (titoli, contenuto, allegoria) finora poco studiata. Lo scenario di Trani corrisponde quasi alla perfezione, scena per scena, al testo del manoscritto Vat. lat. 13.538: vi sono alcune discrepanze nelle scene comiche dell'atto III e sono distinti i personaggi del prologo e del primo intermezzo⁶⁷. Il secondo intermezzo nel libretto è presentato come «Intermedio della Fiera» e probabilmente è un adattamento della famosa «Fiera di Farfa»⁶⁸ che, nel manoscritto vaticano, presenta

⁶⁶ Sui nobili italiani come modello di mecenatismo per la arti in generali si veda *supra* «I. Orígenes, funciones, historiografía». La duratura relazione tra Aguilar e gli Oñate è documentata nella corrispondenza fra lui e il segretario di stato nel 1650: ASNa, Segreteria dei Viceré. Viglietti originali, busta 154, citato da ANA MINGUITO, *Linjaje, poder y cultura: el gobierno de Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate, en Nápoles (1648-1653)*, tesis doctoral, Universidad Complutense, 2002, pp. 113-114.

⁶⁷ GIULIO ROSPIGLIOSI, *Melodrammi profani*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio editoriale fiorentino, 1998. Se ne veda la recensione a cura di Davide Daolmi, «Il Saggiatore Musicale», IX (2002), pp. 230-249.

⁶⁸ Sulla partitura di questo intermezzo cfr. BIANCONI – WALKER, *Production, Consumption and Political Function* cit., pp. 219 e 220-221; FREDERICK HAMMOND, *Bernini and the «Fiera di Farfa»*, in *Gianlorenzo Bernini: New Aspects of His Art and Thought*, ed. by I. Lavin, University Park – London, Pennsylvania State University Press, 1985, pp. 115-178.

i personaggi senza nomi, ma solo con una numerazione, dal primo al decimo, e – in più – una donna e uno zanni. Qui non v'è traccia, infine, del «Gioco della Gatta Cieca», inserito nel finale del libretto de Trani. Se davvero l'intermezzo della «Fiera di Farfa» fu aggiunto solo per la rappresentazione romana del 1639, è probabile che la produzione di Trani si sia basata su questa e non sull'allestimento del 1637. Dopo le rappresentazioni della *Santa Elisabetta Regina di Portogallo* (Napoli, Palazzo reale, 1640) e de *La Galatea* di Loreto Vittori (Napoli, carnevale del 1644) questo libretto è la terza testimonianza di un'opera in tutto il regno. Il fatto che sia «in periferia» le attribuisce un valore aggiunto⁶⁹.

Questo libretto pone un problema mai affrontato dalla storiografia: la scarsità di libretti italiani del XVII secolo in Spagna. Benché l'invio di libretti dall'Italia alla Spagna sia documentato nelle corrispondenze, c'è da chiedersi come mai non si siano conservati in maggior numero soprattutto i libretti dedicati, in origine, a spagnoli che svolsero le loro carriere in Italia⁷⁰. Il problema è ancora più grave nel caso specifico dei libretti napoletani, dal momento che finora non se ne conoscono esemplari in Spagna. In un certo senso, come accade con il *Chi soffre spera* di cui si è appena detto, possono esistere più copie passate inosservate nel processo di catalogazione o conservate in luoghi impropri (come la documentazione d'archivio). L'esistenza di libretti non napoletani in alcune biblioteche pubbliche lascia pensare che sia possibile trovarne altri in collezioni simili⁷¹. Le testimonianze di circolazione dei libret-

⁶⁹ Devo alla generosità di Lorenzo Bianconi il confronto con l'edizione di Romei e le conclusioni sul libretto di Trani; a lui va il mio sincero ringraziamento. Una descrizione più dettagliata è in JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Dos representaciones de Chi soffre spera en Andria, 1649-1650*, in *La comedia nueva e le scene italiane* cit., pp. 103-116.

⁷⁰ Per un elenco ragionato a partire dal catalogo di Sartori cfr. ENRICA BOJAN – ANNA VENCATO, *La committenza spagnola in Italia durante la dominazione*, in *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di Anna Laura Bellina, Treviso, Diastema, 2000, pp. 47-99, con un'interpretazione suggestiva del mecenatismo femminile, ma forse esagerando il ruolo delle donne nella produzione delle opere (pp. 69-70), almeno considerando quel che può leggersi in fonti d'altro genere come le corrispondenze.

⁷¹ A titolo d'esempio si vedano i casi seguenti: Madrid, Biblioteca del Real Palacio: *Amore non vuol diffidenza* (S. Stampiglia, Roma 1695) MF/253; Biblioteca Nacional: *La caduta del Regno dell'Amazzoni* (G.D. de Totis, Roma, 1690) T/1970; Biblioteca de la Academia de la Historia: *Il Seleuco* (A. Morselli, Roma 1693) 3/5525(2); *Il trionfo*

ti tra spagnoli sono numerose; meno abbondanti, ma non per questo meno significative, sono le notizie sulle spedizioni di opere napoletane a Madrid o sulla ripercussione che i fasti napoletani ebbero alla corte di Carlo II. Ad esempio, il conestabile Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689) ricorse al marchese di Villagarcía, ambasciatore spagnolo a Venezia, nel settembre del 1680, per farsi spedire alcuni campioni «de los trajes que aquí se usan en la representación de las óperas en música»⁷²; il 23 gennaio 1683, ancora Villagarcía scrisse a Carpio a Napoli: «me encamino a ver la comedia en música que empieza esta noche, pues siendo dedicada a Vuestra Excelencia, no he querido dejar de concurrir como buen mosquetero; ahora me la traen y, sin verla, la remito adjunta»⁷³. Si tratta, ovviamente, del libretto di *Marzio Coriolano*, di Francesco Silvani, rappresentato con musica di Giacomo Antonio Perti nel Teatro dei SS. Giovanni e Paolo nel 1683. Tre anni dopo, la corrispondenza di Villagarcía con il marchese di Astorga (ex viceré di Napoli) rivela che nel Coliseo del Buen Retiro si rappresentò una «comedia de gran teatro» che proveniva da Napoli dal viceré del Carpio⁷⁴. Meglio documentato è il processo di richiesta, invio e ricezione delle copie delle partiture delle opere di Alessandro Scarlatti (*Flavio Cuniberto* e *Lucio Manlio l'Imperioso*) da Firenze a Madrid tra 1702 e 1705⁷⁵. È emblematico che la partitura d'opera italiana completa più antica che si conservi in Spagna sia una copia del *Massenzio* di Antonio Sartorio concordante con la fonte napoletana della rappresentazione del 1674, dedicata da Giulia de Caro al viceré Astorga. Ma ancora più emblematico è la collocazione periferica della fonte, la biblioteca pubblica di

degli dei serenata a 4 voci (Messina, 1695) 9/3505(10); Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March en Palma de Mallorca: *Enea in Italia* (Genova, 1676) 67-03-75/04, *Finta pazza* (Piacenza, 1644) 67-02-51.

⁷² Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección Estado, Libro 197, settembre 1680, citato da LETICIA DE FRUTOS, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid, Fundación Artes Hispánico, 2009, p. 647, nota 158.

⁷³ Ivi, *El Templo de la Fama* cit., p. 650, nota 245.

⁷⁴ Biblioteca Nacional de España, Mss. 7951, cc. 303r-304r, citato da STEIN, «*Para restaurar el nombre...*» cit., p. 442, nota 38.

⁷⁵ JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, «*La música de Alessandro Scarlatti entre el duque de Medinaceli y el cardenal Francesco Maria de' Medici*», in *Devozione e Passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, a cura di Luca della Libera e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2014, pp. 45-66.

Palma de Mallorca (ms. 1202), in cui si conserva pure una *scelta di arie della Teodora Augusta* (ms. 1205), provenienti molto probabilmente dalla rappresentazione napoletana del 1692, dal momento che le arie che in essa furono sostituite nella rappresentazione romana del 1693 non figurano nel manoscritto⁷⁶. La particolarità di questo manoscritto, che lo allontana dal mondo operistico per avvicinarlo alla ricezione spagnola delle cantate, è che alcune arie presentano una traduzione in spagnolo dei testi, come accade in altri manoscritti di cantate che pure si conservano a Mallorca.

Forse le fonti spagnole più rilevanti per l'opera a Napoli sono quelle amministrative e la corrispondenza. Una documentazione abbondante poco esplorata finora si conserva negli Archivi di Simancas e Histórico Nacional. I documenti delle Secretarías Provinciales⁷⁷ nel primo e della sezione Estado nel secondo sono di grande interesse. Sebbene siano pochi i musicologi che si sono occupati di questo tipo di fonti⁷⁸, diverso è il caso degli storici dell'arte, i cui lavori possono fungere da guida per future ricerche sull'opera⁷⁹. Nell'Archivo Histórico Nacional, se-

⁷⁶ Tuttavia, non si può escludere che le arie provengano da rappresentazioni posteriori (come Torino 1695), visto che il manoscritto contiene un'aria che non compare né nel libretto del 1692 né in quello del 1693: «Congiurati mi fan guerra», fol. 107 v. Possono escludersi le rappresentazioni di Firenze del 1696 (con musica di G. A. Perti) e di Napoli del 1709, il cui testo appena coincide con quello del libretto scarlattiano.

⁷⁷ Cfr. GIOVANNI ZARRILLI, *La serie 'Nápoles' delle 'Secretarías provinciales' nell'archivio di Simancas. Documenti miscellanei*, «Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato», XL (1969). Per un primo approccio all'archivio sono imprescindibili la guida di ÁNGEL DE LA PLAZA BORES, *Archivo General de Simancas. Guía del Investigador*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992 e gli indici pubblicati da RICARDO MAGDALENO REDONDO, *Papeles de Estado de la correspondencia y negociación de Nápoles*, Valladolid, CSIC, 1942; ID., *Títulos y privilegios de Nápoles (siglos XVI-XVIII). I.- Onomástico*, Valladolid, Archivo General de Simancas – Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1980, in cui si fa riferimento – tra gli altri – al documento di concessione dell'ufficio di credenziero maggiore a Matteo Sassano (ivi, p. 512).

⁷⁸ Segnalo alcuni riferimenti puntuali senza pretesa di sistematicità: FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples* cit., p. 185; STEIN, «*Para restaurar el nombre...*» cit., p. 443, nota 42; *El robo de Proserpina* cit., p. 15.

⁷⁹ Eloquentemente sull'integrazione di fonti napoletane e spagnole per lo studio della festa è l'articolo di MAURO, «*Pompe che sgombrarono gli orrori...*» cit. Per un uso più circoscritto al mecenatismo artistico si vedano gli studi di DE FRUTOS, *El Templo de la Fama* cit.; MUÑOZ GONZÁLEZ, *El IX conde de Santisteban* cit. e JORGE FERNÁNDEZ-SAN-

zione Estado, si conserva una serie di libri con una ricca corrispondenza fra agenti spagnoli nell'Italia dell'epoca, fra cui spicca quella di Villagarcía con vari personaggi, già nota⁸⁰, che lascia intendere la possibilità di trovare altre informazioni in altre serie dello stesso fondo. I fascicoli sciolti della medesima sezione contengono un'ingente quantità di documentazione napoletana del secolo XVII⁸¹. Un esempio è il «Bilancio dell'esatto e pagato dell'anno 1700 dell'entrate che Vostra Maestà tiene del Regno di Napoli cossi ordinarie come straordinarie», all'interno di un volume che registra i pagamenti per il debutto de *Gli inganni felici* (si veda il capitolo successivo) di Alessandro Scarlatti. In questo libro si riscontrano anche i «soldi de' Ministri» che ammontano a 37125 ducati all'anno per il viceré o più di 19890 ducati per il Reggente della Sommara (c. 19r), o le spese segrete straordinarie pagate al Reggente della Vicaria, Giuseppe de Medici, che superarono i 56161 ducati, per un totale di 94635 ducati in spese segrete nel corso del 1700 (c. 21r/v). Anche se sfortunatamente non si sa in che cosa furono investiti, è chiaro che gran parte furono destinati alle opere. Possiamo confrontare queste somme con quelle che guadagnarono le maggiori stelle alla fine del secolo quando cantarono a Napoli: il soprano Vittoria Tarquini detta Bombace incassò 1000 ducati per le sue recite nella stagione 1696-1697, mentre Maria Maddalena Musi detta Mignatta incassò 1800 ducati nella stagione seguente e di nuovo la Bombace guadagnò 2000 ducati per questa stessa stagione e altrettanti per la successiva⁸².

TOS, «*In tuono lidio sì lamentevole*». *Regia magnificencia y poética arcádica en las exequias napolitanas por Catalina Antonia de Aragón, VIII duquesa de Segorbe (1697)*, in *España y Nápoles* cit., pp. 481-511: 501, nota 27.

⁸⁰ Cfr. in particolare le note 11, 13, 17, 25 e 42 del saggio di STEIN, «*Para restaurar el nombre...*» cit., con informazioni desunte da queste serie. Su Villagarcía si veda ora JUAN CARLOS RODRÍGUEZ PÉREZ, *Las embajadas italianas del marqués de Villagarcía: correspondencia y noticias durante el período genovés (1672-1677)*, tesi di dottorato, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

⁸¹ In particolare, quelli che vanno dal numero 2002 al 2151, che contengono corrispondenze, memoriali, ordini di pagamento e minute di dispacci del Re, consulte del Consiglio di Stato, documenti sopra la Cappellania maggiore, concessione di privilegi. Nel fascicolo 1418 di questa sezione si trova la pianta della Real Cappella di Napoli nel 1704 pubblicata da NICOLÁS A. SOLAR-QUINTES, *Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápoles: Facetas líricopalaciegas del último Austria y del primer Borbón*, «Anuario Musical», XI (1956), pp. 165-193: 180-181.

⁸² Archivio Storico del Banco di Napoli, Santa Maria del Popolo, Giornali copia-

Infine, è da segnalare l'importanza degli archivi privati dell'aristocrazia⁸³. Il caso meglio conosciuto attualmente è quello dell'Archivo Ducal de Medinaceli⁸⁴, ma ve ne sono altri come quello di Medina Sidonia e quello dei duchi di Alburquerque (Cuéllar) ancora poco esplorati⁸⁵. Analogamente, in Italia abbiamo gli archivi della famiglia Azzolino a Jesi e degli Ottoboni nell'Archivio Storico del Vicariato di Roma o nell'Archivio di Stato di Firenze, sezione Mediceo del Principato⁸⁶. Un esempio del genere di informazioni che si possono ritrovare in questo giacimento è la lettera del viceré Medinaceli al cardinale Ottoboni nel novembre del 1697:

Y suplico a Vuestra Eminencia me dé ocasiones en que acreditarle mi servidumbre que, con razón, se queja de que Vuestra Eminencia la tenga ociosa cuando el ejercitarla sólo pudiera hacerme menos *noioso* este gobierno en que ni aún en elecciones de frailes para generales puede emplearse un hombre solo tratando en aceite y vinagre, que era cosa más propia de tratarse de los espíritus que aconsejaron la demolición del teatro de Tordinona y yo de ello no doy a Vuestra Eminencia el pésame [...] sino escribo la enhorabuena porque espero que esto me facilite el tener a Vuestra Eminencia por acá este invierno a ver estas comedias, no pareciéndome harán a Vuestra Eminencia

polizze, matricole 631 (c. 349); 642 (c. 399); 644 (c. 350) e San Giacomo, Giornale matricola 516, c. 139.

⁸³ Molti di essi attualmente riuniti nell'Archivo Histórico de la Nobleza de Toledo.

⁸⁴ Numerose notizie di ambito napoletano tratte da questo archivio sono state utilizzate nell'elaborazione della mia tesi di dottorato: JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Mecenazgo musical del IX duque de Medinaceli: Roma-Nápoles-Madrid, 1687-1710*, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁸⁵ Documentazione proveniente da questo archivio è stata pubblicata in diverse sedi da Annibale Cetrangolo, raccolta in ANNIBALE CETRANGOLO, *La Arcadia entre las vicuñas. Secretos y sátiras en los peregrinajes de la ópera napolitana*, Madrid, ePraxis, 2012.

⁸⁶ Sulla fortuna dell'archivio Azzolino di Jesi, complementare all'altro fondo attualmente conservato a Stoccolma, si veda TOMASO MONTANARI, *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolino, gli Ottoboni, e gli Odescalchi*, «Storia dell'arte», XC (1997), pp. 250-300: 260 e 276, nota 113. La tesi di dottorato di FRANCESCA FANTAPPIÈ, «Un garbato fratello et un garbato zio». *Teatri, cantanti, protettori e impresari nell'epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, Università degli Studi di Firenze, 2004 contiene numerosi riferimenti all'attività di Alessandro Scarlatti a Napoli, come si vede nell'appendice del capitolo successivo.

reparo las reflexiones de los celantes espíritus de esa corte si se observa este viaje⁸⁷.

Si è già detto dell'importanza che ebbero i segretari dell'*entourage* vicereale nella produzione delle opere. In alcuni casi furono gli stessi viceré e ambasciatori a mostrare un interesse e una competenza straordinaria in materia letteraria nelle loro corrispondenze. Un caso che merita speciale attenzione è quello del conte de la Roca, Juan Antonio de Vera y Figueroa (1583-1658), autore del trattato *El embajador* (Sevilla, De Lyra, 1620) e di altre opere tradotte in varie lingue. Fu ambasciatore straordinario a Torino e ordinario a Venezia, tra 1632 e maggio del 1642, passando poi a Milano come consigliere del governatore⁸⁸. I suoi contatti con Virgilio Malvezzi e la sua corrispondenza con Oñate suggeriscono che possa aver svolto un ruolo negli scambi culturali tra Venezia e Napoli⁸⁹. Roca fu, di fatto, il promotore delle *Essequie poetiche in memoria di Lope de Vega* a Venezia, 1636, cui collaborarono numerosi accademici Incogniti⁹⁰.

Ultima documentazione di grande rilievo per comprendere il sistema di produzione delle opere e che non è ancora stata utilizzata per i primi decenni è quella dell'Archivio Storico del Banco di Napoli. Per la

⁸⁷ Napoli, 10 novembre 1697, Roma, Archivio Storico del Vicariato, Fondo Ottoboni, vol. TTTT.

⁸⁸ VENTURA GINARTE GONZÁLEZ, *Instrucciones al conde de la Roca para la embajada extraordinaria en Saboya y ordinaria en Venecia*, «Hispania», XLIX/172 (1989), pp. 733-752. Ringrazio Adolfo Carrasco per avermi segnalato questo personaggio. Cfr. anche CONCHI GUTIÉRREZ, *The diplomacy of letters of the Count of La Roca in Venice (1632-1642)*, in *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la Edad Moderna*, a cura di Diana Carrió-Invernizzi, Madrid, UNED, 2016, pp. 187-204.

⁸⁹ Malvezzi era principe della Academia de' Gelati, strettamente collegata agli inizi dell'opera «veneziana» a Bologna: cfr. BIANCONI – WALKER, *Dalla 'Finta pazza'* cit., p. 426. Successore del conte de la Roca alla ambasciata veneziana fu il marchese de la Fuente, la cui corrispondenza con l'ambasciatore a Roma tra 1640 e 1651 si conserva, in parte, nell'Archivo Histórico Nacional, Estado, Libros 115.

⁹⁰ ANNA TEDESCO, «Scrivere a gusti del popolo». *L'Arte nuevo di Lope de Vega nell'Italia del Seicento*, «Il Saggiatore Musicale», XIII/2 (2006), pp. 221-245: 240. Cfr. anche SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Lope de Vega nel Parnaso italiano del Seicento*, in «Por tal variedad tiene belleza». *Omaggio a Maria Grazia Profeti*, a cura di Antonella Gallo-Katerina Vaiopoulos, Firenze, Alinea, 2012, pp. 271-280.

complessità e la laboriosità del processo investigativo s'intende perché gli studiosi non abbiano privilegiato il lavoro in questo archivio, ma per i dettagli informativi che fornisce sarebbe auspicabile un approfondimento. Le singole notizie che si sono desunte non sono solo interessanti per il loro contenuto, ma anche per la possibilità che offrono di estendere la ricerca ad altri ambiti e per la necessità di incrociare dati di provenienza assai diversa (come si vedrà nel capitolo successivo).

Ultimo problema in relazione alle fonti che merita attenzione è quello della terminologia, cioè la denominazione degli spettacoli teatrali (con o senza musica) nei documenti dell'epoca. Da una parte, le fonti più vicine ai musicisti – come le scritture bancarie (riportate nei giornali copiapolizze dove si registravano i pagamenti effettuati tramite le bancali, una specie di assegni odierni, emesse dal pagatore al destinatario) – fino alla fine del secolo parlano chiaramente di «opera» o di «opera in musica» e di «stagione», anche se quest'ultimo termine compare di solito con riferimento alla «stagione di primavera»⁹¹, mentre le restanti rappresentazioni si definiscono di «carnaval»⁹². Il problema si complica man mano che ci allontaniamo dal circuito corporativo specialistico. Se ancora le fonti bancarie all'altezza di maggio del 1673 fanno distinzione tra «Comedie, et opere», altri documenti, specialmente le *gazzette*, le cronache urbane e gli avvisi sono più ambigui: «nelle carte archivistiche, dalla seconda metà del Seicento, a Napoli il termine *opera* (in alcuni casi seguito da *armonica* o *in musica*) è genericamente, correntemente e diffusamente adottato per indicare lo spettacolo musicale, così come il termine *comedia*» che non sempre è accompagnato «dalle diciture *in musica* o *armonica* per non confonderlo con lo spettacolo *parlato*»⁹³, soprattutto nelle fonti di origine spagnola. Un cerimoniale di corte annota così la notizia della rappresentazione

⁹¹ «A Nicola Serino ducati dieci e per esso a Baldasserre Las Infante [sic: fa riferimento al violinista Baldassare Infantas] per onoraggio di sue fatiche fatte nell'opera della Didone rappresentata nella prossima passata stagione di primavera nel Teatro di S. Bartolomeo, e resta intieramente sodisfatto così per detta causa come del pagamento, e per esso ad Antonio d'Arco per altri tanti», Archivio Storico del Banco di Napoli, Santa Maria del Popolo, giornale copiapolizze, matricola 621, c. 642, 10 luglio 1696.

⁹² Si veda nel capitolo successivo, il paragrafo III. Produzione.

⁹³ Il documento del 1673 e la citazione sono in MAIONE, *Giulia de Caro «seu Ciulla»* cit., pp. 74-75.

de *Il Giustino*, che coincise con l'arrivo delle galere del granduca di Toscana: «se hizo una comedia en Palacio por los años del rey; su excelencia mandó que se le diese [al general de las Galeras] un palquete para verla». La versione italiana del cerimoniale riporta: «ed essendoci comedia a Palazzo per gl'anni del re [Carpio] ordinò che se li fusse dato [al general] un palchetto per vederla»⁹⁴. Nelle corrispondenze dei viceré il termine «comedia» compare anche come sinonimo di libretto a stampa; si è già visto il caso di *Marzio Coriolano* spedito a Carpio da Venezia. Medinaceli così scrive all'ambasciatore spagnolo a Vienna per dirgli che non ha ricevuto un libretto che gli era stato promesso in alcune lettere precedenti: «La comedia que Vuestra Excelencia dice me envía no ha llegado, y así se lo aviso a Vuestra Excelencia pido y espero, pues alabándomela Vuestra Excelencia tanto me pone en mayor deseo y curiosidad de leerla» anche se con maggior precisione terminologica in una minuta posteriore conferma: «yo estimo mucho a Vuestra Excelencia el librillo de la ópera que me envía»⁹⁵. Tuttavia, in altre occasioni scrive in maniera più disinvolta (pur rivolgendosi a un *connoisseur* come il cardinale Francesco Maria de' Medici): «Para que el señor Conde de Altamira esté aquí más bien divertido, he ordenado se repitan las dos comedias antecedentes porque la última dio en que había de tener mala fortuna, y cada día más se salía con ello»⁹⁶, con un chiaro riferimento a *Il trionfo di Camilla* e a *L'Emireno*, che, probabilmente a causa del libretto di Paglia, ottenne un successo decisamente inferiore all'altra. La traduzione spagnola più precisa del termine opera è «comedia armónica»⁹⁷, probabilmente in misura minore di quello di «comedia» semplice; non manca neppure il calco «ópera» in lettere scritte in spagnolo⁹⁸. Si è già visto, infine, come l'imprecisione di diari,

⁹⁴ ASNa, Cerimoniali, 1483 c. 116r, e ivi, 1489, c. 54r: cito dall'edizione *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco* cit., pp. 404-405.

⁹⁵ Entrambi i riferimenti sono nell'ADM, AH, legajo 33, ramo 2, Napoli, 2 settembre e 21 ottobre 1698.

⁹⁶ Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, filza 5616, Napoli, 12 febbraio 1697.

⁹⁷ «Deseando así mismo que la comedia armónica [= *La caduta del regno dell'Amazzoni*, libretto di G. D. Totis, musica di B. Pasquini] que tenías prevenida y que se había de ejecutar el domingo pasado haya merecido el mayor aplauso, y satisfacción, como no dudo habrá sucedido», Napoli, 17 gennaio 1690, Santisteban a Medinaceli a Roma, Biblioteca Bartolomé March de Mallorca, B81-B-03, c. 388v.

⁹⁸ «Doy a Vuestra Excelencia las gracias de las novedades de esa Corte que se digna

avvisi e gazzette risulti problematica quando si tratta di stabilire una cronologia delle rappresentazioni d'opera a Napoli. Un avviso spedito dal nunzio a Roma che fa riferimento a *L'Emireno* segnala: «Anco il signor Conte d'Altamira continua il suo soggiorno nell'istesso Palazzo, e si lascia spesse volte vedere in carrozza con il signor Viceré non solamente al passeggio, ma ancora nel Teatro di San Bartolomeo, dove si è dato principio alle recite della terza comedia, la quale non pare che incontri l'applauso dell'altre due antecedenti»⁹⁹. Tuttavia, la garanzia di precisione cronologica che offrono i libretti va a detrimento di quelle rappresentazioni per cui non si stampò il libretto (o non si è conservato): «In questo teatro di S. Bartolomeo si è dato principio alla terza opera intitolata la Casta Penelope che riesce assai bene e nel palazzo ancora del principe di Montesarchio si va rappresentando un'altra opera in musica»¹⁰⁰. In ogni caso, siamo dinanzi al riflesso locale di un fenomeno generale nella tassonomia e nella terminologia delle forme teatrali italiane del XVII secolo¹⁰¹.

Il problema terminologico non è solo correlato alla novità di un teatro d'opera appena consolidatosi, o alle questioni più generali come «la perdita di competenza nella produzione e nel consumo della musica»¹⁰², ma anche alla genealogia e alla origine illuministica della nostra categoria di genere¹⁰³, difficilmente compatibile con la prospettiva seicen-

participarme, y de aquí puedo decir a Vuestra Excelencia que continúan las máscaras y tercera ópera en estos pocos días de carnestolendas», Francisco Resta al III Marqués de los Balbases, Napoli, 7 febbraio 1698, Archivo Casa Ducal de Alburquerque, Cuéllar, 107, n. 4.

⁹⁹ Archivio Apostolico Vaticano, Segreteria di Stato, Napoli, vol. 122, c. 79r, 5 febbraio 1697. Resta significativo il fatto che le fonti italiane che si riferiscono a eventi teatrali presentano gli stessi problemi di imprecisione, definendo «óperas» quello che ai nostri occhi erano chiaramente «zarzuelas»: «Venerdì scorso queste Reali Maestà si portarono al Ritiro ove pranzarono e la sera assistirono ad un'opera in musica che si fece in quel teatro per celebrare il compimento degli anni della regina madre», ivi, Spagna, vol. 171r, c. 4r, Madrid, 28 dicembre 1690.

¹⁰⁰ Ivi, Napoli, vol. 121, c. 79r, 14 febbraio 1696.

¹⁰¹ Per esempio, lo scenario de *L'incoronazione di Poppea* (Venezia, 1643) la denomina «opera regia», dove «opera» è una delle denominazioni generiche correnti per definire le «commedie» (senza implicare la presenza di musica), mentre «regia» indica che i personaggi che vi compaiono sono di rango reale.

¹⁰² BIANCONI, *Il Seicento* cit., p. 69.

¹⁰³ Si veda LAURENCE DREYFUS, *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge

tesca. Nel caso delle relazioni festive (specialmente quelle a stampa), è chiaro che le chiavi del testo non corrispondono alle nostre domande (o alle domande che porremmo dal nostro attuale punto di vista), come segnala Ida Mauro: «nell'uso del testo si riscontra una tendenza comune alla gran parte delle relazioni ufficiali delle feste barocche, secondo la quale l'importanza di una cerimonia è avvallata dalla dimostrazione di una sua filiazione diretta dagli esempi narrati nelle fonti classiche». Così, ad esempio, la descrizione a stampa «ufficiale» delle feste per la nascita di Felipe Próspero nel 1658 a Napoli, non si sofferma a fornire dettagli sui testi cantati dai musicisti sui carri organizzati dall'Eletto del Popolo (cantati dalle dame «forastiere» arrivate in città per cantare nelle commedie, cioè probabilmente da parte dei Febiarmonici), ma preferisce citare un'epistola di Orazio, lodando il primo «che cantò ne' Carri» perché in tal modo «introdusse il vanto, e le glorie de' Principi in note armoniche»¹⁰⁴.

3. *Periodizzazione*

I termini di inizio e fine del periodo che si sta qui esaminando coincidono grosso modo con grandi avvenimenti politici che implicano cambiamenti di strutture politiche, sociali ed economiche nel regno di Napoli (molto più radicali all'inizio, molto meno evidenti alla fine). D'Alessandro ha sottolineato magistralmente la necessità di far riferimento ai fatti storici per comprendere l'affermazione del teatro d'opera e le modifiche sostanziali ad essa connesse; in primo luogo la pacificazione, quindi la repressione e, infine, la celebrazione del potere con un nuovo genere che implica modifiche non solo sul piano del significato, ma anche su quello della fruizione. La nuova funzione del teatro d'opera alla veneziana, di fatto, era collegata a una diversa fruizione: «il solo fatto di pagare un biglietto per assistere ad una rappresentazione voleva dire fare una scelta certamente più consapevole di quella che era

(Mass.), Harvard University Press, 1996, pp. 135-168. Il concetto di genere è già presente nella *Allgemeine Geschichte der Musik* di Forkel (1788).

¹⁰⁴ MAURO, «*Pompe che sgombrarono gli orrori...*» cit., p. 360. Una descrizione delle rappresentazioni musicali collegate a queste feste può leggersi in D'ALESSANDRO, *L'opera in musica a Napoli* cit., p. 420.

stata la partecipazione di *routine* agli spettacoli di corte che si facevano prima della venuta dell'Oñate e della rivoluzione di Masaniello». A ciò si aggiunga l'altra novità successiva alla rivoluzione, l'ampliamento dello spettro sociale degli spettatori, la nobiltà cortigiana (napoletana e spagnola) certo, ma anche la nobiltà feudale e il ceto del popolo¹⁰⁵. Meno radicale dal punto di vista sociale ed economico è il termine finale del periodo, che potrebbe fissarsi al 1701, con l'inizio della guerra di successione o, chiaramente, al 1707, con il passaggio dal vicereame spagnolo a quello austriaco. Musicalmente parlando questa data è più significativa per il teatro d'opera, collocandosi a ridosso delle prime opere comiche napoletane¹⁰⁶, che segnano uno spartiacque nello sviluppo dell'opera italiana. Se per quel che riguarda la produzione, il 1707 costituisce una data indiscutibile, la rinuncia di Alessandro Scarlatti al ruolo di maestro di cappella nel 1702 e il suo ristabilirsi a Roma pone un problema strettamente collegato al «buen gusto romano» dei viceré (di cui si discuterà nel capitolo successivo).

Si rivela molto più problematico individuare momenti rilevanti all'interno di quest'arco cronologico – dal 1650 al 1707 – che consentano di distinguere periodi più brevi concettualmente coerenti e funzionali alla narrazione storica. Alcune date imprescindibili sono il 1653, quando, subentrando a Oñate il conte di Castrillo si interrompe il programma di restaurazione. L'anno seguente, il 1654, tuttavia, segna l'inizio dell'attività operistica del San Bartolomeo, che resta escluso dal subaffitto del *jus repraesentandi*, restando la sala «ad esclusivo beneficio di detti affittatori» ovvero dei Febiarmonici¹⁰⁷. Nel 1656 fu la peste a interrompere qualsiasi attività teatrale da maggio a dicembre, colpendo le compagnie di musicisti e di cantanti. Nel 1670 il debutto de *La colomba ferita* dimostra la maturità del dramma sacro per musica composto da autori locali in relazione con l'attività dei conservatori, come di continuo rimarca la storiografia napoletana. La prassi della duplice rappresentazione di uno stesso dramma e di una stessa scenografia prima a Palazzo e poi al teatro pubblico, iniziata dal conte di Peñaranda nel

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, pp. 412 e 543, nota 3.

¹⁰⁶ Per una visione aggiornata della cronologia della nascita delle prime rappresentazioni di opera comica a Napoli, si veda PIERO WEISS, *L'opera italiana nel '700*, a cura di Raffaele Mellace, Roma, Astrolabio, 2013, pp. 77-94.

¹⁰⁷ PROTA-GIURLEO, *I Teatri di Napoli* cit., tomo 3, p. 20.

1662 con *Alessandro vincitor di se stesso*, viene istituzionalizzata per iniziativa del marchese de Los Vélez nel 1676; il doppio sistema ha un riscontro economico nel sussidio che viene erogato agli impresari. Nel 1683 ha inizio il cosiddetto periodo scarlattiano: dopo l'incendio del San Bartolomeo (1681), il nuovo viceré del Carpio introduce modifiche nel sistema di produzione¹⁰⁸, intervenendo egli stesso non solo nella contrattazione dei musicisti, ma anche in quella dei cantanti e dei compositori e nel gusto, a imitazione degli usi di Roma. Nel 1688 il governo interinale del conestabile Lorenzo Onofrio Colonna rappresenta un momento di instabilità benché breve non meno importante, giacché egli tentò di portarsi Scarlatti a Roma, fatto di per sé sintomatico degli scambi crescenti fra le due città. Infine, con l'arrivo di Medinaceli nel 1696 (in realtà il suo ritorno, visto che era già stato capitano delle galere tra 1685 e 1686), i cambiamenti introdotti all'epoca di Carpio giungono al culmine: si arriva ad allontanare definitivamente l'impresario Nicola Serino dalla gestione del teatro, a differenziare nettamente le feste di corte dalle rappresentazioni d'opera (ponendo così quasi completamente fine alla tradizione introdotta nel 1662 o portandola alle sue estreme conseguenze scindendo la festa dinastica palatina dalla rappresentazione d'opera nel teatro pubblico, senza allusioni ai sovrani), a dare impulso – con Silvio Stampiglia – al gusto arcadico di stampo graviniano e a incrementare i legami tra il ceto intellettuale locale e l'opera. L'arrivo dell'ultimo viceré spagnolo, il duca di Escalona, nel 1702 determina un prolungamento delle dinamiche stabilite da Medinaceli (sia pur con minore intensità), essendo anch'egli un membro dell'accademia di Arcadia.

Le dinamiche di cambiamento (più evidenti in alcune delle date segnalate che in altre) convivono con i tratti di continuità. La subordinazione dell'agenda teatrale agli avvenimenti e alla volontà politica, il carattere aulico o cerimoniale della maggior parte delle rappresentazio-

¹⁰⁸ Sulla concessione del *ius* alla compagnia di Nicola Vaccaro, Francesco Della Torre e Filippo Schor si veda MARIACLAUDIA IZZO, *Nicola Vaccaro impresario, librettista e scenografo del pubblico teatro di Napoli San Bartolomeo dal 1683 al 1689*, in *Ricerche sul Seicento Napoletano*, 2002, pp. 44-61, interessante in particolare per le considerazioni sulla scenografia, ma con qualche lacuna bibliografica che sottrae peso al lavoro. Va segnalata la ricostruzione dell'*entourage* di Francesco Della Torre e dei suoi legami con Roomer, Vandeneynnden e Luca Giordano (cfr. *ivi*, p. 53, nota 9).

ni (accentuato dall'uso della duplice rappresentazione), la dipendenza dal repertorio veneziano adattato agli usi di Napoli, la partecipazione di musicisti della Real Cappella accanto alle compagnie dei Febiarmonici sono elementi che si confermano e unificano tutto il periodo. Al contrario, la reazione locale (la «via napoletana all'opera in musica», che non fu necessariamente una reazione cosciente e organizzata), la maggiore o minore competenza dei viceré in ambito di gestione teatrale (la statura di Oñate, Vélez, Carpio o Medinaceli sembra mettere in ombra Castrillo, gli Aragón o Santisteban), la presenza o l'assenza di compagnie veneziane o il coinvolgimento della *intelligenza* locale caratterizzano momenti di cambiamento non necessariamente irreversibili.

Si possono stabilire molteplici divisioni del periodo 1650-1702, a seconda dei criteri che si utilizzano. Se si dà priorità ai criteri di produzione e di stile, si possono tracciare tre grandi stagioni: la prima andrebbe dal 1650 al 1675 e si caratterizza per la sua instabilità. La seconda andrebbe fino alla morte del marchese del Carpio nel 1687, contraddistinta dalla maturità del sistema promosso dal marchese de Los Vélez e consolidata da Carpio. L'ultima, fino alla partenza di Medinaceli nel 1702, sarebbe determinata dagli interscambi con Roma e dalla produzione – per la prima volta – di vari libretti che si esportano (a fronte della tendenza a importare fino a quel momento predominante). A ogni buon conto, come si vedrà nel capitolo successivo, dal punto di vista politico appare sensato considerare come un periodo a sé stante i tre ultimi governi vicereali del XVII secolo (Carpio, Santisteban e Medinaceli). Vediamo in dettaglio i periodi che sono stati qui proposti¹⁰⁹.

4. *Da Oñate al marchese di Astorga (1650-1675).*

L'instabilità e la mancanza di continuità caratterizzano le rappresentazioni d'opera del periodo. Allo stesso tempo, si constata una tendenza all'istituzionalizzazione del teatro d'opera che culmina nel 1676,

¹⁰⁹ Riassumo qui di seguito le idee principali di BIANCONI, *Funktionen des Operntheaters* cit., pp. 13-40. Gli esempi che si adducono e i documenti che si citano sono desunti da questo saggio.

quando il marchese de Los Vélez regolarizza gli aiuti economici all'impresario del San Bartolomeo.

Tra 1650 e 1653 a Napoli si producono due o tre opere all'anno, secondo il sistema di eventi pubblici con vendita delle entrate e affitto dei palchi (come a Venezia), ma in un teatro di corte sottoposto alla volontà del viceré (come a Modena, Firenze o Parigi). Dopo la partenza di Oñate nel 1654, si registra un'interruzione di questa dinamica: da una parte, il San Bartolomeo si apre alle opere, ma dall'altra le stagioni non sono continue. Nel 1656 non v'è stagione a causa della peste e tra le rappresentazioni de *La Cloridea* nel 1660 e 1665 sono documentate dai libretti come opere vere e proprie, *Alessandro vincitor di se stesso* (Francesco Sbarra) e *Gl'avvenimenti de Orinda* (Pietro Angelo Zaguri) tra l'ottobre e il dicembre del 1662.

Nel repertorio prevale l'importazione da Venezia, ancorché non esclusivamente: vi sono doppie produzioni (fu forse il caso di *Veremonda*) e, fino al 1660, le opere veneziane risultano intonate *ex novo* oppure rimaneggiate e adattate da compositori locali come Francesco Cirillo (*Oronthea*) o Provenzale (*Xerse*, *Artemisia* e *Theseo*). Riguardo a *Veremonda*, importa segnalare come fino ad ora non sia stato possibile stabilire con sicurezza se l'opera fu allestita a Venezia nel carnevale del 1652, cioè prima della rappresentazione napoletana del dicembre 1652, ovvero nel gennaio del 1653, cioè dopo (gli argomenti a favore dell'una o dell'altra data si equivalgono, ed entrambi presentano difficoltà concettuali apparentemente insuperabili; anzi, non c'è certezza che l'opera sia stata davvero recitata a Venezia, sebbene sia indubbiamente di pugno di Cavalli). I nomi dei compositori veneziani di solito non compaiono nei libretti, ma la collazione delle partiture dimostra che, in alcuni casi, la musica veneziana originale fu eseguita a Napoli, come nel caso dell'*Ercole in Tebe* (1672) e *Caligula delirante* (1673); di quest'ultima fu probabilmente autore Nicola Beregan (e non Domenico Gisberti, a cui solitamente si attribuisce).

Accanto al repertorio "veneziano" del San Bartolomeo, ritroviamo fino al 1675 nuove opere basate sulla drammaturgia veneta ma composte da autori napoletani; opere allegoriche per eventi occasionali unici e, infine, drammi ecclesiastici interpretati a Palazzo o nel Conservatorio di Loreto. La presenza protagonista di Giuseppe Castaldo, «napolitano originario», varie volte Eletto del Popolo e autore dei libretti di questi dramma sacri è il tratto più rilevante, che suggerisce la par-

tecipazione del ceto intellettuale napoletano nell'amministrazione e un desiderio di maggiore peso politico. Erano i maestri del conservatorio a metterli in musica e, in alcune occasioni, Francesco Provenzale¹¹⁰. In questo contesto, il carattere mondano del mecenatismo musicale del marchese di Astorga (collegato alle stravaganze di Giulia de Caro) contrasta con la solida politica culturale dei due viceré successivi.

5. *Los Vélez e Carpio (1675-1688)*

La presenza di un'intera scena comica desunta da *La colomba ferita* e inserita senza modifiche nell'opera *Il Teodosio* (1676-77) come «intermezzo secondo», sebbene non significhi che essa sia stata composta integralmente da Castaldo e Provenzale, dimostra tuttavia l'intento di combinare le due tendenze della vita operistica manifestatesi durante il vicereame de Los Vélez. Di fatto, questa volontà ebbe un corrispettivo economico nell'istituzionalizzazione dell'«aiuto di costa» agli impresari del San Bartolomeo. Nel 1676, la pubblicazione di due edizioni del libretto di una stessa opera, *Amor per vendetta* (una per il teatro pubblico, l'altra per il palazzo) indica la regolarizzazione di una pratica già messa in atto in precedenza: la rappresentazione con una medesima scenografia di un dramma in due sedi differenti. Questo sistema garantiva il controllo del viceré sul teatro che, nel periodo seguente, arriverà all'esautorazione totale dell'impresario. La distinzione tra opera «veneziana» e dramma urbano si intuisce altresì nei libretti dell'epoca: Giulia de Caro spera «di vedere il [...] Drama [...] da Vostra Eccellenza onorato, e dalla frequenza de' Nobili, e Cittadini viepiù favorito», secondo la lettera dedicatoria di *Eraclio* (1673), mentre Fuidoro segnala come il *Teodosio* fu rappresentato dai musici della Cappella e vi accorse «Nobiltà infinita Napoletana, Spagnola, et anco molta gente Civile del Popolo a goderla».

L'unico viceré che provò a coniugare queste due tendenze in una medesima linea di azione fu il marchese de Los Vélez, favorendo l'autorappresentazione del potere (con *Il Teodosio*, ma anche con *Chi tal nasce tal vive* nel 1678 che, eseguita nel teatro pubblico, contiene una chiara allusione

¹¹⁰ Uno studio contestuale delle prime opere di Provenzale, di cui non si conoscono partiture, può leggersi in FABRIS, *Music in seventeenth-century Naples* cit., pp. 154-161.

alla Sala dei Viceré del Palazzo Reale). Il tentativo più rilevante fu costituito da *El robo de Proserpina* (1678), contraddistinto da una drammaturgia musicale distinta da quella veneziana, più tipica dei modelli ispanici. Punto culminante della politica culturale de Los Vélez furono le celebrazioni festive per le nozze di Carlo II e Maria Luisa di Borbone-Orléans nel 1678.

Oltre che Castaldo, il marchese de Los Vélez riuscì ad attrarre nel suo programma culturale unificatore altri intellettuali come Baldassarre Pisani e Andrea Perrucci, che crearono nuovi drammi per la corte e il San Bartolomeo, guardando sempre al modello veneziano, ma utilizzando in precise occasioni soluzioni musicali differenti. È il caso della scena di Floridaspe nel *Disperato innocente* I.1, che è un'aria più simile a quelle delle commedie musicali di Jacopo Melani o Marco Marazzoli che a quelle che si riscontrano nel «dramma per musica» alla veneziana. In altre parole, la musica dell'aria (composta da Francesco Antonio Boerio, come recita il frontespizio del libretto) non si concepisce qui come la rappresentazione indiretta dell'affetto, ma come una forma di articolazione del poema drammatico, diviso in sezioni strofiche con formule cadenzali simili ripetute al finale di ciascuna strofa di recitativo. Un altro esempio potrebbe essere il lamento tragico di Floristella nell'*Adamiro* di Pisani e Netti (III.2), che si differenzia dalle scene veneziane simili per il fatto che un monologo intero è messo in musica come un'aria uniforme, senza recitativo o cavate. Spicca in questi prodotti locali in primo luogo la distribuzione più casuale delle arie nel corso dei tre atti e, quindi, l'alto numero delle strofe.

Durante il vicereame di Los Vélez sembrò che l'opera di tradizione locale potesse dar corso a uno sviluppo autonomo, indipendente dall'opera di marca veneziana "vicereale". Lo lascia intendere la maggiore partecipazione di poeti del luogo nelle due forme di teatro in musica (quella aulica e quella delle feste musicali del «Popolo»): rilevante il coinvolgimento non solo dei poeti già menzionati ma anche di compositori come Francesco Andrea Boerio, Filippo Coppola, Cristofaro Caresana, Giovanni Cesare Netti, Pietro Andrea Ziani e Giovanni Buonaventura Viviani. È in questa congiuntura che matura l'arrivo di Alessandro Scarlatti su iniziativa del marchese del Carpio e l'adozione definitiva di una via "veneziana" a detrimento di quella napoletana, a seguito forse dei modelli che il viceré aveva avuto modo di assimilare a Roma quando era stato ambasciatore. Con l'obiettivo di distinguere l'aristocrazia urbana da quella feudale, debilitando

l'influenza di quest'ultima, Carpio realizza una politica culturale dal gusto francese. In campo musicale, il controllo del viceré sull'opera pubblica diventa diretto e la Cappella Reale si fa organo della politica operistica¹¹¹.

Stando così le cose, la via napoletana all'opera in musica è accantonata a beneficio di un teatro di corte dominato da Scarlatti. Tra 1683 e 1696 l'unica opera napoletana documentata con certezza è *Epaminonda* (1684). Le feste musicali del «popolo» scompaiono del tutto, così come le rappresentazioni private della nobiltà; l'oratorio spirituale resta confinato alla tradizione interna dei conservatori, che non compete con il teatro d'opera.

6. *Il conte di Santisteban e il duca di Medinaceli (1688-1702)*

Sebbene fino ad ora sia stata poco considerata la figura di Santisteban (trovandosi a confronto con due viceré dal rilievo culturale assai maggiore), egli ha un'importanza fondamentale¹¹².

Arrivato a Napoli dopo una lunga esperienza in Sardegna e Sicilia e con il merito eccezionale (agli occhi della corte di Madrid) di aver soffocato la rivolta di Messina, Santisteban mette in atto una politica culturale discreta ma lunga ed efficace, segnata da due circostanze: il desiderio di Scarlatti di stabilirsi a Roma svincolandosi da Napoli e gli interscambi di musicisti con la corte papale, dove Medinaceli svolge le funzioni di ambasciatore di Spagna (esercitando a sua volta una sua influenza – anche se molto discreta – su Santisteban, e farà tutto il possibile per sottrargli il posto di viceré a partire dal 1692).

¹¹¹ Sull'idea interessante della produzione d'opera a Napoli come un fenomeno non esclusivamente «italiano» cfr. LOUISE K. STEIN, *A Viceroy behind the Scenes: Opera, Production, Politics and Financing in 1680s Naples*, in *Structures of Feeling in Seventeenth-Century Cultural Expression*, ed. by Susan McClary, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 209-249: 210.

¹¹² Un indizio del suo gusto per la musica italiana è l'insieme dei quattro ritratti di musicisti e artisti napoletani strettamente collegati al teatro d'opera che portò con sé a Madrid: Alessandro Scarlatti, Matteuccio, Pietro Ugolino detto Petruccio e Filippo Schor. Sulla fortuna di questi quadri nel patrimonio di Santisteban e sulla loro attuale ubicazione, cfr. LETICIA DE FRUTOS, *Virtuosos of the Neapolitan opera in Madrid: Alessandro Scarlatti, Matteo Sassano, Petruccio and Filippo Schor*, «Early Music», XXXVII/2 (2009), pp. 187-200.

La meccanicità nella scrittura musicale (e nella pianificazione drammaturgica) sembra essere caratteristica delle opere di Scarlatti in questa fase. Il caso delle tre arie di sostituzione che egli compose per la rappresentazione della *Dori* di Cesti nel 1689 è indicativo, giacché costituiscono una rottura nello stile della partitura generale. Accade anche nell'aria «Parisatide adorata» che segue la scena chiave dell'opera, l'apparizione a mo' di oracolo dell'ombra di Parisatide (II.13). A fronte del monologo in recitativo dalla forte carica emotiva che prevedeva l'originale di Cesti e Apolloni, pare che nella versione napoletana questo momento fu rimpiazzato dalla formula convenzionale di recitativo semplice + aria (anche se non possono escludersi altre soluzioni, mancando studi filologici più dettagliati, dal momento che il salto generazionale e stilistico fra Cesti e Scarlatti è enorme).

Altra caratteristica è la scarsa ricezione della musica di Scarlatti da parte degli intellettuali napoletani in contrasto con quanto avviene con quelli romani o bolognesi, e anche senesi. A Napoli l'efficacia della sua musica non fu molto grande e tuttavia si rivelò un'ottima strategia di diplomazia culturale. A fronte dell'uniformità fino al più piccolo dettaglio imposta dal sistema impresariale veneziano, il preziosismo declamatorio delle opere di Scarlatti viene colto e valorizzato da circoli molto ristretti (come, giustappunto, l'*entourage* di Medinaceli, che è in un certo senso una replica napoletana dell'*entourage* culturale romano della regina di Svezia), ma non tanto dal gran pubblico del Teatro di San Bartolomeo. Potrebbe essere questa la spiegazione della vistosa incoerenza nel fatto che solo tre dei cinque drammi napoletani di Stampiglia furono musicati da Scarlatti, in chiara competizione con lo stile di successo di Bononcini (malgrado i problemi che si vedranno nel capitolo successivo). Non a caso Edward Dent segnalò la qualità händeliana de *La caduta* mettendola in relazione appunto con Bononcini.

Qui si sono indicate varie linee future di ricerca, ma un lavoro che la musicologia deve intraprendere prima o poi è lo studio filologico delle fonti e l'edizione critica dei testi. È questa la sfida più grande con cui la storia dell'opera a Napoli deve misurarsi. L'unico modo per approfondire le nostre conoscenze non solo degli autori, ma anche delle stesse opere è la recensione e la collazione di tutte le fonti musicali e testuali conosciute per ciascun titolo. Solo così potranno correggersi

le false attribuzioni (spesso avanzate semplicemente per il fatto che determinate partiture si trovavano nella collezione di manoscritti del Conservatorio di San Pietro a Majella) e prodursi testi affidabili su cui basare ulteriori studi¹¹³. Una volta sondati il contesto, l'uso politico e la fruizione, rimane da realizzare un'analisi più dettagliata della musica.

¹¹³ Sui problemi della raccolta di San Pietro a Majella si veda BIANCONI, *Funktionen des Operntheaters* cit., pp. 41-44. Tra i possibili modelli di approccio genetico ai testi poetici e a quelli musicali segnalo qui Rudolf Bossard, *I viaggi del 'Giustino'*, in *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco*, a cura di Francesco Passadore – Francesco Rossi, Firenze, Olschki, 1994, pp. 459-544; e Valeria Conti – Nicola Usula, *Venetian opera texts in Naples from 1650 to 1653: Poppea in context*, in *Monteverdi's Venetian Operas: Sources, Performance, Interpretation*, a cura di Ellen Rosand, London, Routledge, 2020 (in preparazione).



FRANCESCO SOLIMENA (?), PAOLO DE MATTEIS (?), *Ritratto di Alessandro Scarlatti*, 1692.
Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria.