

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

La cantata da camera nel Seicento napoletano

TERESA M. GIALDRONI

La storiografia musicale che si è occupata di cantata da camera italiana fra Sei e Settecento ci ha abituato a inquadrare questo genere secondo una prospettiva “geografica”. È sufficiente dare una veloce scorsa alla voce del *New Grove* che la riguarda¹, secondo cui la storia della cantata inizia a Venezia – e in diverse altre città del nord-Italia – intorno agli anni Venti del Seicento, per poi svilupparsi a Roma e approdare a Napoli alle soglie del Settecento dove celebra il suo trionfo ma anche il suo inevitabile epilogo nella seconda metà del diciottesimo secolo. Per quanto riguarda il Seicento napoletano, si fa solo un generico accenno alle cantate di Provenzale (ma solo a quelle studiate da Riemann²) e a quelle di Cataldo Amodei, stampate nel 1685. Un lieve accenno a Provenzale, a Simone Coxa e a Cataldo Amodei è presente anche nella voce dell’MGG, ma, ancora una volta, solo come premessa a quello che viene considerato il vero periodo d’oro della cantata a Napoli, cioè dall’età scarlattiana in poi³. Se per quanto riguarda gli inizi questa prospettiva può essere, se non condivisa, almeno accettata, da una conoscenza appena superficiale del repertorio non si può non rilevare che in tal modo viene totalmente ignorata la presenza, in ambito napoletano, di un discreto gruppo di composizioni che, a vario titolo, possono essere riferite a ciò che mettiamo di solito sotto l’ombrello, non sempre adeguato, sufficiente, e talvolta perfino scomodo, che risponde all’espressione “cantata da camera”. Del resto, una prospettiva “geografica” anche se può forse avere una sua giustificazione come punto di partenza, non rende tuttavia giustizia alla storia

¹ Cfr. COLIN TIMMS – MALCOLM BOYD, *Cantata*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. V.

² HUGO RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904-1913, vol. II, pp. 384-390.

³ Cfr. REINMAR EMANS, *Kantate*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Ludwig Finscher, Kassel, Bärenreiter, *Sachteil* 4, 1996, coll. 1705-1725: 1720. L’autore riserva una scarna colonna alla cantata a Napoli tuttavia, in controtendenza, accenna al repertorio seicentesco, ma considerando esclusivamente quello preso in esame dalla esigua bibliografia qui citata in nota 27, liquidando incredibilmente la fase settecentesca in poche righe.

di questo genere musicale, che deve tener conto, come altri generi, della fitta rete di scambi e migrazioni che informavano la vita sociale e culturale delle più importanti città italiane ed europee. Dunque è necessario prendere atto dell'esistenza di una notevole quantità di fonti "cantatistiche" riconducibili all'ambiente napoletano e tentare di rompere un silenzio – e capirne le ragioni – che risulta incomprensibile proprio in quanto si tratta di una produzione che rivela un interesse degno della massima attenzione e, a tratti, anche una sua specificità⁴.

Una prima considerazione potrebbe essere che il repertorio vocale da camera a Napoli prima di Scarlatti sembra avvolto in una nuvola indistinta: difatti, pur essendo abbastanza consistente, benché non sterminato come quello prodotto in altri contesti o anche in quello partenopeo dalla fine del secolo fino al Settecento avanzato, si fa tuttavia fatica a trovare un filo conduttore, un motivo unificante, un tessuto connettivo che lo riporti a una ragione d'essere.

Nei suoi esordi veneziani, e in genere nordici, la cantata si diffonde principalmente attraverso la stampa⁵, il che garantiva la possibilità di una sua precisa collocazione spazio-temporale e di un suo adeguato inquadramento nel contesto culturale, data anche la presenza di dediche, spesso rivelatrici di occasioni e committenze. La straordinaria fioritura di cantate avvenuta a Roma, al contrario, è testimoniata da un imponente *corpus* di fonti manoscritte, a fronte di una esigua produzione a stampa. Tuttavia i documenti archivistici relativi alle tante famiglie intorno alle quali ruotava l'attività culturale della città – Barberini, Chigi, Colonna, Pamphilj, Ruspoli, solo per citarne alcune – hanno permesso in molti casi di delineare il contesto, le occasioni e le modalità in cui questo repertorio trovava la sua collocazione dato che, come è noto, pressoché quotidiana era la consuetudine di accompagnare le

⁴ La necessità di una seria ricognizione su questo repertorio era stata già auspicata in DINKO FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 200-201. Solo episodici e di carattere prettamente monografico sono stati gli interventi su segmenti del repertorio napoletano del Seicento, oltre al capitolo dedicato alla musica vocale da camera nel libro di Fabris appena citato.

⁵ Le primissime stampe sono veneziane ma numerose anche quelle prodotte in altre città del nord Italia. Per uno studio sulla fortuna a stampa della cantata italiana cfr. GIULIA GIOVANI, «*Col suggello delle pubbliche stampe*». *Storia editoriale della cantata da camera*, Roma, SEdM, 2017.

tradizionali “conversazioni” che si svolgevano in palazzi e accademie con interventi musicali costituiti in massima parte, ma non solo, da cantate. Ora, tutto questo manca per Napoli, o almeno così sembra: manca quella sostanziosa produzione a stampa che ha caratterizzato quella nordica delle origini e manca, soprattutto, una testimonianza, se non occasionale, dell’attività musicale presso i palazzi nobiliari cittadini a causa della dispersione – o della impossibilità di accedervi – di molti archivi familiari paragonabili a quelli romani. Certamente, comunque, anche a Napoli la cantata avrà trovato nel ristretto ambiente dei palazzi nobiliari la sua naturale collocazione. Come ha già rilevato Paologiovanni Maione, la consuetudine di proporre cantate per gli svaghi di palazzo è ben illustrata a Napoli da una testimonianza riportata nelle celebri *Memorie* di Bonifacio Pecorone e riferita a un episodio del 1705:

[...] Due volte la settimana [il principe di Bisignano D. Carlo] voleva udirmi cantare, ed invitava tutti della sua Corte, ed i suoi Vassalli d’intervenirvi; e quantunque le cantate avessero potuto variarsi per le molte che io ne aveva, gradiva egli assai la seguente in lingua Napoletana, posta in Musica dal Canonico Signor D. Carlo Ferro di Saponara, come quella, che gli sembrava la più propria per ogni stato, sì che ad ognuno giovasse di diletto, ed anche d’insegnamento [segue il testo della cantata *A Buje parlo a buje dico*]⁶.

Anche se si tratta di una testimonianza riferita a un episodio del 1705 – e indirizzata a sottolineare la natura particolare del testo in lingua napoletana – si intuisce chiaramente che ci troviamo di fronte a una consuetudine che doveva essere ampiamente diffusa già nel secolo precedente.

Dunque, solo episodiche, ma decisive, le testimonianze riguardanti esecuzioni di cantate in contesti privati: dovevano essere probabilmen-

⁶ È la citazione con cui opportunamente esordisce il saggio di PAOLOGIOVANNI MAIONE, “*Chisse so’ li sospire*”: *le cantate in napoletano*, in *La cantata intorno agli anni italiani di Händel*, a cura di Teresa M. Gialdroni, Roma, Accademia Nazionale di S. Cecilia, 2009, pp. 45-84: 45. Cfr. *Memorie dell’Abate D. Bonifacio Pecorone della città di Saponara. Musico della Real Cappella di Napoli* [...], Napoli, Nella Stamperia nuova di Angelo Vocola a Fontana Medina, 1729, pp. 19-20 (ne è ora disponibile una edizione moderna a cura di Dinko Fabris, Irsina, Giuseppe Barile Editore, 2017).

te a base di “cantate” le *performance* che la celebre canterina Giulia de Caro offriva dal balcone del palazzo di Giovanni Cicinelli principe di Corsi: «dal sensuale vecchio Cicinelli [...] fu fatta venire la Ciulla de Caro, famosa e ricca puttana, con un'altra compagna [...]»⁷.

Recentemente, tuttavia, gli studi di José María Domínguez sul mecenatismo della nobiltà di corte a Napoli tra la fine del Seicento e i primi del Settecento hanno iniziato a portare alla luce nuove fonti, soprattutto carteggi e documenti di tipo amministrativo che, testimoniando concretamente una intensa attività mecenatesca della nobiltà che circolava intorno alla corte, hanno gettato una nuova luce anche sui modi di fruizione della cantata, principale genere musicale praticato in contesti privati⁸. I documenti esaminati, relativi all'attività mecenatesca di tre nobili spagnoli presenti a Napoli alla fine del Seicento, testimoniano, in alcuni casi, che quotidiano era l'esercizio del fare musica “in camera”⁹.

⁷ Cfr. Notizia del 10 febbraio 1676 riportata in INNOCENZO FUIDORO, *Giornali di Napoli dal MDCLX al MDCLXXX*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1934-39, citata in PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Giulia de Caro “seu Ciulla” da commedianta a cantarina: osservazioni sulla condizione degli “armonici” nella seconda metà del Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXII (1997), pp. 61-80: 69. La notizia sottolinea anche l'uso di una sorta di “megafono” da parte della de Caro e della compagna, invitata con lei ad esibirsi. Il fatto che il Cicinelli sia autore di almeno sei cantate, fa pensare che possano essere state composte per lei, o che, se non altro, rientrassero nel suo repertorio: che queste cantate furono scritte per la de Caro lo afferma Protagiurleo che spende qualche parola anche per rilevarne talune caratteristiche melodiche collegabili a ipotetiche peculiarità vocali della virtuosa (cfr. ULISSE PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli, Fausto Fiorentino editore, 1962, pp. 301-303; cfr. anche MAIONE, *Giulia de Caro “seu Ciulla”* cit., p. 64n. Le cantate in questione sono conservate nel ms. I-Nc 33.4.15(A) (*olim* Arie 45) ora schedato in *Clori. Archivio della cantata italiana* (d'ora in avanti *Clori*), schede nn. 8395-8398 e 8406. Per i suoi rapporti con Cicinelli va ricordato che la de Caro fu anche «capo dei recitanti» per una commedia in musica presso il suo palazzo nel settembre del 1674: cfr. BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli, Pierro, 1891, pp. 176-177.

⁸ JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Oltre il viceré: mecenatismo musicale della nobiltà di corte a Napoli alla fine del Seicento*, «Studi pergolesiani/Pergolesi Studies», X (2015), pp. 63-97.

⁹ Secondo quanto osserva giustamente Domínguez, sarebbe proprio questa quotidianità a rendere solo occasionale e fortuita la notizia di tali eventi. E questa potrebbe essere un'altra delle ragioni del “silenzio” su questo repertorio seicentesco di cui si parlava (cfr. *infra*). Poche le notizie musicali riguardanti eventi privati anche nei libri ceri-

Particolarmente interessante è il carteggio intercorso fra Francesco Maria Carafa, III principe di Belvedere e il principe Filippo II Colonna dal quale si evince che molto intenso dovette essere lo scambio di partiture e testi per musica fra Roma e Napoli: in particolare, in una lettera del 6 giugno 1691 il primo invia a Filippo il testo di una cantata (a suo dire scritto da “un amico”) che prega di far mettere in musica «da chi gli parerà che possa farlo, con quella vivacità di spirito che richieggono»¹⁰. Questo carteggio, nel rivelare l'intenso scambio di materiali musicali fra Roma e Napoli e viceversa, sottolinea come ciò fosse dovuto al desiderio continuo di fruire di novità provenienti da fuori, perché «le cose forastiere da per tutto sono in maggior preggio, in Roma si desiderano le cantate di Napoli et in Napoli quelle di Roma»¹¹. Dal carteggio di casa Colonna emerge, fra l'altro, anche una lettera di Marcello Castellari, ministro inviato a Napoli da Filippo II per il disbrigo di varie questioni amministrative. Nella lettera indirizzata al principe, datata 29 aprile 1690, Castellari dichiara, in relazione a una sua visita presso il marchese d'Aytona, che «domani li porterò due cantate sapendo che se ne diletta non poco»¹². Dunque l'invio di cantate anche come dono era una consuetudine diffusa che molto ci illumina sul gusto musicale della nobiltà fra Roma e Napoli e sul ruolo di questo materiale musicale anche come “strumento di diplomazia informale”. Viene da sé, dunque,

moniali della corte, recentemente pubblicati, che riguardano principalmente occasioni pubbliche: cfr. *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, a cura di Attilio Antonelli, Soveria Mannelli, Rubettino, 2012, *passim* (tali notizie musicali vengono riportate anche in DOMÍNGUEZ, *Oltre il viceré* cit.).

¹⁰ Subiaco, *Archivio Colonna, Fondo Filippo II Colonna*, anno 1691, lettera del 6 giugno, cit. in Ivi, p. 93 e p. 86. Pubblicata anche in CHIARA PELLICCIA, *L'età di Filippo II Colonna (1689-1714). Mecenatismo e collezionismo musicale. Con un'ipotesi di ricostruzione del Fondo musicale della Libreria Colonna*, Tesi di dottorato di ricerca in Italianistica-Indirizzo musica, Roma, Università di Roma “Tor Vergata”, a.a. 2013-14, p. 515 e commentata a p. 231. Numerose sono le lettere citate in questo lavoro che testimoniano tale continuo scambio di musica.

¹¹ Subiaco, *Archivio Colonna* cit., lettera del 26 giugno 1691, cit. in DOMÍNGUEZ, *Oltre il viceré* cit. p. 94 e in PELLICCIA, *L'età di Filippo II Colonna* cit., p. 516.

¹² La lettera è oggetto di studio in CHIARA PELLICCIA, *El regalo de cantatas para el marqués de Aytona y su valor diplomático en la corte de Nápoles (1688-1690)*, in *Embajadores culturales. Transferencias y Lealtades de la Diplomacia Española de la Edad Moderna*, a cura di Diana Carrió-Invernizzi, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 321-344. Sul mecenatismo di Aytona cfr. anche DOMÍNGUEZ, *Oltre il viceré* cit. pp. 66-72.

ancora una volta, l'impossibilità di considerare la cantata isolandola in contesti locali, senza prendere nella dovuta considerazione, come si è già detto, il continuo scambio che avveniva fra una città e l'altra.

Tuttavia, nonostante queste importanti acquisizioni, le testimonianze sull'ambiente napoletano o regnicolo che ci sono pervenute non sono ancora tali da poter tracciare una panoramica adeguata, dando conto solo in parte di quella regolarità, di quella ritualità che invece è possibile riscontrare attraverso gli archivi romani, ricchi soprattutto di note di pagamento per copisti, musicisti, cantanti e strumentisti impegnati, fra l'altro, anche nella copiatura, composizione ed esecuzione di cantate. Dunque, come ho già detto, quello che abbiamo per ora relativamente a Napoli è soprattutto un significativo, anche se non sterminato, patrimonio di fonti musicali manoscritte che però, pur se adeguatamente interrogate, possono venirci incontro solo per individuarne alcuni elementi specifici.

Un'altra premessa essenziale dovrebbe consistere in un chiarimento su ciò che intendiamo per cantata. Il problema, ovviamente, non riguarda solo l'ambiente napoletano, ma è questione che si lega strettamente alla storia della cantata fin dai suoi esordi. Tradizionalmente tali origini si collocano all'apparire stesso del termine "cantata" in una raccolta a stampa, e precisamente le *Cantade et arie a voce sola* di Alessandro Grandi (Venezia, Vincenti, 1620) in cui è evidente che ai due termini, "cantada" e "aria" corrispondono due diverse tipologie formali e compositive. Mentre l'aria presenta una comune organizzazione strofica, consistente in un testo poetico la cui musica è ripetuta identica per tutte le strofe, la cantata si presenta principalmente come variazione strofica, in cui le diverse strofe vengono intonate con lo stesso basso ma con linee melodiche diverse. A questo tipo di organizzazione si può accompagnare, ma non sempre, almeno nei primi anni, anche un'alternanza nel trattamento ritmico-mensurale delle varie stanze o, più in generale, una sorta di diseguaglianza che porterà gradualmente a identificare la cantata come un pezzo articolato in più parti in contrasto fra loro¹³. Sulla natura di questo contrasto si può discutere: l'idea che una cantata sia un pezzo in cui si alternano stile recitativo e stile arioso (che si cristallizzano poi in recitativi e arie) rappresenta solo un certo tipo

¹³ Per un quadro dettagliato delle diverse tipologie di pezzi definiti cantata cfr. GIOVANI, «*Col suggello delle pubbliche stampe*» cit.

di cantata, quello codificato dalla trattatistica del primo Settecento e che connota questo genere, in maniera incontrovertibile, dalla fine del Seicento in poi, mentre fino al Seicento inoltrato le modalità di questo contrasto possono riguardare diversi aspetti, anche di tipo contenutistico. Non si può prescindere da questo assunto se vogliamo prendere in considerazione il repertorio di cantate del Seicento napoletano, difficilmente riconducibile a un unico comun denominatore per quanto concerne le forme, le strutture, l'articolazione interna, i contenuti e, forse, anche la destinazione.

Va detto innanzitutto, che, come in altri contesti, non si può parlare di cantata senza legarla alle prime esperienze monodiche che anche a Napoli hanno trovato spazio già agli albori del secolo in stretta connessione con quanto avveniva in altri contesti: ne è un esempio prima di tutto la villanella a voce sola *O mia vita, o mio cor, Anima mia*, pubblicata nella raccolta *Villanelle a tre et a quattro voci, et Arie di Francesco Lambardi [...] Libro Primo* (Napoli, Gio. Battista Sottile, 1607): si tratta di un'aria strofica bipartita che rappresenta forse la prima testimonianza di una consapevole presenza a Napoli del nuovo stile¹⁴. Ancora più significativa, se vista in un rapporto con la futura produzione cantatistica, è la raccolta *I lieti giorni di Napoli* di Girolamo Montesardo, pubblicata nel 1612 e idealmente – ma non solo idealmente –, collegata alla raccolta *Le allegre notti di Fiorenza*, del 1608, una esplicita testimonianza del soggiorno fiorentino durante il quale l'autore aveva avuto modo di frequentare quell'ambiente che era già

¹⁴ La presenza di questa villanella a una voce e basso continuo nella raccolta del 1607 è segnalata in AGOSTINO ZIINO, *Nota su Francesco Lambardi e l'introduzione della monodia a Napoli*, in *Centri e periferie del Barocco*, vol. II, *Barocco napoletano*, a cura di Gaetana Cantone, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato. Libreria dello Stato, 1992, pp. 499-513; a p. 503 l'autore ne propone una trascrizione. Precedentemente William Park Stalnaker Jr. si era occupato delle due composizioni a voce sola e basso continuo dello stesso Lambardi pubblicate nel *Secondo libro di Villanelle a tre, a quattro, et a cinque. Con alcune à modo di Dialoghi, et nella parte del Tenore due arie in fine...* (Napoli, 1614): cfr. WILLIAM PARK STALNAKER JR., *The beginnings of opera in Naples*, PhD. diss., Ann Arbor, UMI, 1986, pp. 45-54. Altre cinque arie monodiche, sempre di Francesco Lambardi, figurano nella raccolta *Canzonette a tre, et a quattro, et a cinque voci, con alcune Arie per cantar solo nella parte del tenore [...] Libro Terzo*, Napoli, Costantino Vitale, 1616. Purtroppo di questa raccolta ci sono pervenute solo le parti del canto e del basso: quella del tenore è attualmente irripetibile.

stato terreno di coltura della monodia¹⁵. Delle composizioni per voce sola contenute nella raccolta, che l'autore stesso considera, come ho già detto, una risposta napoletana alla sua *L'allegre notti di Fiorenza*¹⁶, alcune sono arie strofiche, mentre altri pezzi rivelano una consapevole e ricercata mobilità e articolazione interna. Ne è un esempio il dialogo *Alm'afflitta che fai? Piango la vita* per soprano, tenore e basso continuo, il cui testo è il seguente¹⁷:

T Alm'afflitta che fai?
 S Piango la vita mia e mi disfaccio
 T Chi ti conduss'in questo loco
 S Crudel crudel amore
 T Dunqu'Amor può tanto
 Condurre l'alm'in tant'amaro pianto
 S Ahi ben può a ch'il segue tanto
 T Potrov'io dar aita
 S Ahi che no, che gli è mortal ferita
 T Dunqu'alma che faremo

¹⁵ Ne esiste una edizione anastatica in *Rome and Naples: songs by Antonio Cifra, Filippo Vitali, Stefano Landi, Girolamo Montesardo and others*, introduzione di Gary Tomlinson, New York, Garland, 1986 ("Italian secular song 1606-1636", a cura di Gary Tomlinson, 3), pp. 228-268. Sul rapporto fra le due raccolte cfr. MARIA GRAZIA BARONE, *Da «L'allegre notti di Fiorenza» a «I lieti giorni di Napoli». Itinerario di un compositore del '600*, in *La musica a Napoli durante il Seicento*, a cura di Domenico Antonio D'Alessandro – Agostino Ziino, Roma, La Torre d'Orfeo, 1987, pp. 105-124; DINKO FABRIS, *Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell'Italia del Seicento*, in *Rime e suoni alla spagnola*, a cura di Giulia Veneziano, Firenze, Alinea Editrice, 2003, pp. 15-33. A proposito della diffusione a Napoli della monodia accompagnata quasi in concomitanza con le prime esperienze fiorentine è significativo ricordare che nel 1611 un cantante già affermato come Giovanni Gualberto Magli fosse mandato proprio a Napoli dal suo protettore Don Antonio de' Medici per studiare tecnica vocale e strumentale nel corso di un soggiorno di due anni: cfr. WARREN KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993, p. 306.

¹⁶ «Ampie et Illustre Città sono per l'Italia: ma fra tutte la più vagha, e più gentile (dicono) sia Napoli, che se ben in un'altra Opera di Musica lodai Fiorenza, per le notti allegre, non mi pareva conveniente tacer le devute lodi della mia bella, e gentile Napoli, con darglene [sic] questo titolo al mondo de LIETI GIORNI [...]», p. 230 dell'ed. anastatica citata.

¹⁷ Cfr. pp. 10-12 della stampa originale; pp. 238-240 dell'edizione anastatica citata.

S Fuggiremo
 T Andianne liet'o vita mia godendo
 Che non si vinc'Amor se non fuggendo.

Il dialogo, strettissimo, fra le due voci non segue nessuno schema predefinito ma si muove tra una libera apertura melodica che molto concede al virtuosismo vocale e uno stile recitativo esplicitamente debitore dell'esperienza fiorentina dell'autore. Questa scelta non dipende esclusivamente dalla organizzazione dialogica del pezzo, dato che un altro dialogo presente nella stessa raccolta, *Anima dove sei, dov'hai ricetto*, sempre per soprano, tenore e basso continuo, ha una banale e semplicissima organizzazione strofica, analogamente ad altri pezzi per voce sola presenti nella raccolta. Sembra quindi che ci sia la precisa volontà di dare a questo pezzo – *Alm'afflitta che fai* – un taglio particolare, con una mobilità funzionale piegata anche, ma non solo, alle esigenze del testo (cfr. Esempio 1). Una analoga scelta è stata fatta per *Hor che la nott'ombrosa* (“Eccho”)¹⁸ e *S'è ver la tua partita* (“Grave”)¹⁹.

¹⁸ Cfr. pp. 27-31 dell'originale; pp. 255-259 dell'edizione anastatica.

¹⁹ Cfr. pp. 24-26 dell'originale; pp. 252-254 dell'edizione anastatica.

TERESA M. GIALDRONI

Soprano
Pian - go - la vi ta - *

Tenore
Al - m'af - flit - ta che fa - i?

bc

5
S
mia e mi dis - fac - cio

T
Chi ti con - dus - se in que - sto lo - co

bc

10
S
Cru - del _____ cru - del _____ A - mo - re

T
Dun - qu'A - mor può tan -

bc

* L'intera battuta è così nella stampa originale

LA CANTATA DA CAMERA NEL SEICENTO NAPOLETANO

15

S

T

bc

to Con-dur-re l'al-m'in-tant' a-ma-ro pian-to in tant' - a-ma -

20

S

T

bc

Ahi ben può a -

- - - ro pian - to

20

25

S

T

bc

- - ch'il se-gue tan - to

Po - tro - v'io dar a - i - ta

25

* Così nella stampa originale

TERESA M. GIALDRONI

31

S Ahi che no _____ che gli è mor - tal _____ fe - ri - ta

T

bc 31

36

S Fug - - - - -

T Dunqu' - al - ma che fa - re - mo

bc 36

41

S - - - - - gi - re - mo

T An - dian - ne lie - ti_o

bc 41

* Così nella stampa originale

LA CANTATA DA CAMERA NEL SEICENTO NAPOLETANO

46

S

T

bc

46

vi - ta mia - go - den - do che non si vin - c'A - mor - se non fug -

52

S

T

bc

52

An - dian - ne lie - ti_o vi - ta mia go - den - do

gen - do

An - dian - ne lie - ti_o vi - ta mia go - den - do

58

S

T

bc

58

che non si vin - c'A - mor se non fug - gen - do

che non si vin - c'A - mor se non fug - gen - do

Es. 1: GIROLAMO MONTESARDO, *Alm'afflitta, che fai?*, in *I lieti giorni di Napoli* (Napoli, 1607)

Se è spontaneo pensare che questa scelta “aperta” sia dovuta a una pregressa esperienza madrigalistica che piega la musica alle minute esigenze del testo, non si può non intravedere anche una ricerca consapevole di ampliamento e articolazione della struttura musicale che guarda oltre e sperimenta nuove e più intriganti modalità di espressione, rispondenti anche a istanze puramente musicali, e non solo di

sottomissione al testo poetico. In questo contesto non dovrebbe essere trascurata la raccolta *ARIE AD UNA | E A PIU VOCI, | CON ALCUNE PARTITE SOPRA ROGGIERO | E SOPRA LA ROMANESCA, | DI | GIO. BATTISTA FOSSATO | GENOVESE [...]*, pubblicata proprio a Napoli dall'editore Ottavio Beltrano nel 1628 e dedicata a Giovanni Battista Serra principe di Carovigno²⁰. Su Fossato abbiamo a disposizione solo poche notizie, ricavabili quasi esclusivamente proprio dalla prefazione a questa raccolta, firmata dallo stesso autore²¹: egli ne parla definendola «primo parto dell'ingegno mio». Nell'«Avviso ai Lettori» Fossato giustifica con la sua giovane età il proprio ardire nell'aver dato alle stampe una raccolta di sue composizioni in un momento in cui altri compositori ben più titolati lo fanno, dato che ad essa «è permesso l'avventurarsi nelle difficili imprese che mal si frena un giovanil desio». Si dichiara inoltre che queste composizioni avevano goduto in precedenza di vita autonoma ma in forma anonima, per cui si è ritenuto giusto raccogliarli sotto il nome del suo autore. In fine si legge che

le Partite sopra Roggiero, e sopra la Romanesca, debbonsi cantare à battuta larga, havendosi da noi havuto riguardo in facilitare il Cantante, per che più agevolmente cantar le possa. In oltre dove nella parte del Basso sarà questo segno _____ sappiasi, che è segno solo per sonare.

Non ho notizie circa interessi musicali della famiglia dedicataria, Serra di Carovigno: si tratta di una famiglia genovese i cui membri di uno dei tre rami ottengono, proprio alla metà del Seicento, il titolo di principi di Carovigno (in Puglia). Ottavio Serra, padre di Giovan Battista e citato da Fossato nella dedica, vi farà edificare un castello nel 1629. Senza voler azzardare ipotesi troppo fantasiose c'è da notare però che Fossato è genovese, quindi proprio questo sembrerebbe il collegamento con la famiglia Serra; inoltre c'è da rilevare che la data della stampa napoletana presso Ottavio Beltrano, 1628, è molto vicina

²⁰ La raccolta è citata in KEITH A. LARSON – ANGELO POMPILIO, *Cronologia delle edizioni musicali napoletane del Cinquecento*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi – Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, p. 129.

²¹ Su questa prefazione Colin Timms ricava le notizie per la voce a sua firma in *The New Grove online*.

all'acquisizione da parte della famiglia Serra del principato di Carovigno (1625) suggellata dall'edificazione del castello²².

Poco si sa, dunque, su Fossato, interessa però sottolineare che, analogamente a quella di Montesardo, anche la sua raccolta di arie a tre e a quattro voci in stile omofonico è completata da alcune arie a voce sola. La prima è sopra Ruggero²³, la seconda sulla Romanesca²⁴ e l'ultima è un'aria variata.

Dunque, già nei primi decenni del Seicento circola a Napoli un repertorio monodico che si esprime con diverse modalità, in analogia a quanto avviene in altri centri della Penisola più o meno nello stesso periodo. Trovare quel sottile discrimine che separa un generico brano per voce sola, come un'aria strofica o un madrigale monodico, da quella che potremmo definire una cantata risulta a Napoli complesso tanto quanto lo è in tutti gli altri centri culturali italiani.

Un'indagine circostanziata sul repertorio cantatistico in ambito napoletano dovrebbe avere come premessa anche un chiarimento su cosa si intenda per "napoletano": composizioni prodotte a Napoli da musicisti napoletani? O prodotte a Napoli da musicisti anche non napoletani ma operanti in quell'ambito? O, ancora, prodotte da musicisti napoletani operanti anche lontano dalla città d'origine? È questione che per il momento deve rimanere aperta²⁵. Essa risulta particolarmente difficoltosa anche perché poche sono le personalità di rilievo alle quali è possibile associare con certezza le fonti che ci sono state tra-

²² Cfr. ENZO FILOMENA, *Il castello di Carovigno. Storia feudale, architettura militare e civile, vita privata dei castellani, araldica ed esoterismo* [...], Martina Franca, Artigrafiche Pugliesi, 1990, pp. 104-107.

²³ Si tratta dell'aria *Ohimè, che fia di questa amara vita*, p. 34. Il modello dell'aria di Ruggero si presenta qui in modo del tutto analogo alla formulazione più antica.

²⁴ Si tratta dell'aria *Rida chi rider vuol ch'a me conviene*, p. 37. Lo schema di Romanesca utilizzato è proprio quello diffuso nel XVII secolo basato sull'ottava rima. Ciascun distico di endecasillabi corrisponde all'enunciazione della Romanesca.

²⁵ Solo per fare un esempio: possiamo considerare "napoletane" le diciassette cantate di Giuseppe Tricarico composte durante il suo soggiorno a Vienna come maestro di cappella presso la corte imperiale, e dedicate all'imperatrice Eleonora, solo in virtù della sua formazione napoletana? Come ho già detto credo che la questione debba rimanere aperta, ma tendenzialmente limiterei l'eventuale aggettivo "napoletano", per quanto riguarda un genere privato come la cantata, a quanto prodotto a Napoli, come frutto di un ambiente, di un territorio che è diretto partecipe e "attore" della sua genesi.

mandate²⁶: direi che il nome di maggior spicco è senz'altro Francesco Provenzale il cui già piccolo *corpus* autentico è stato però recentemente messo in discussione da Dinko Fabris²⁷. Una certa attenzione è stata riservata anche a Cataldo Amodei, cui si deve l'unica raccolta a stampa di cantate nel Seicento napoletano²⁸. Le fonti però ci consegnano anche un repertorio attribuito a numerosi compositori per i quali non solo non riusciamo a definire un preciso percorso biografico e professionale, ma di cui spesso non conosciamo altro che il nome.

Un primo sguardo su questo repertorio, raccolto principalmente in una serie di volumi manoscritti conservati presso la biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella" di Napoli, è stato offerto da Dinko Fabris nella sua monografia dedicata a Francesco Provenzale²⁹, ma soprattutto in un saggio dedicato alla serenata a Napoli in epoca pre-scarlattiana³⁰ nel quale vengono presi in considerazione e descritti, appunto,

²⁶ Questa difficoltà ad identificare talvolta con precisione l'autore di una cantata è forse legata anche alla reticenza (inspiegabile) che accompagnava la loro composizione e circolazione: in una lettera a Filippo Colonna, ad esempio, il principe di Belvedere cerca di sapere, forse invano, chi sia l'autore della cantata inviata da Roma: «Rendo a V.E. infinite grazie degli avvisi e della cantata inviatami che non si è ancora provata per essermi pervenuta tardi, et avrei caro sapere da chi sia stata composta». Lettera a Filippo II del 3 luglio 1691, cit. in DOMÍNGUEZ, *Oltre il viceré* cit. p. 94 e in PELLICCIA, *L'età di Filippo II Colonna (1689-1714)* cit., p. 516.

²⁷ In ambito cantatistico Provenzale è l'unico che ha goduto di una duratura attenzione fin dai tempi di Riemann: cfr. RIEMANN, *Handbuch* cit.; EUGEN SCHMITZ, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914, pp. 145-146; GUIDO PANNAIN, *Francesco Provenzale e la lirica del suo tempo*, «Rivista Musicale Italiana», XXXII (1925), pp. 497-518; TERESA M. GIALDRONI, *Francesco Provenzale e la cantata a Napoli nella seconda metà del Seicento*, in *La musica a Napoli durante il Seicento* cit., pp. 125-150; FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)* cit., p. 192.

²⁸ Ne esiste una edizione moderna: *Cataldo Amodei, Cantate a voce sola 1685*, a cura di Giuseppe Collisani, Firenze, Olschki, 1992. Sono state prese parzialmente in esame in GIALDRONI, *Francesco Provenzale* cit., pp. 130-131 e più recentemente in GIOVANI, «*Col suggello delle pubbliche stampe*» cit., pp. 203-205. A firma della stessa Giovanni sono le schede in *Clori*, relative a questa stampa (scheda madre n. 294 e spogli collegati).

²⁹ Fabris discute la produzione vocale da camera di Provenzale proprio nel contesto di queste raccolte: FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples. Francesco Provenzale (1624-1704)* cit., pp. 187-201.

³⁰ DINKO FABRIS, *La serenata a Napoli prima di Alessandro Scarlatti*, in *La serenata fra Seicento e Settecento: Musica, poesia, scenotecnica*, a cura di Nicolò Maccavino,

alcuni manoscritti di musica vocale da camera di ambiente napoletano che contengono composizioni esplicitamente denominate “serenata”³¹. In questi manoscritti, accanto a musicisti per i quali abbiamo, se non altro, alcune coordinate biografiche – e mi riferisco, per esempio a Simone Coya, Giovanni Salvatore, Giovanni Solino, Orazio Antonio Fagilla, Lorenzo Minei e Giovanni Cesare Netti³² –, ne troviamo altri per i quali si stenta a ricostruire un profilo ben definito e riconoscibile. Emblematico il caso di Antonio Farina, di cui ci è arrivato un repertorio di cantate e, soprattutto, di serenate che è notevole, non solo dal punto di vista quantitativo. Recentemente è stata realizzata, da parte di Andrea Friggi, l’edizione critica delle sue serenate e cantate con archi: si tratta di un lavoro estremamente accurato e coraggioso, che apre un nuovo varco agli studi sulla cantata seicentesca³³. L’occasione di questo *focus* monografico porta infatti l’autore a operare anche una ricognizione sui manoscritti che ci tramandano la produzione di Farina sia dal punto di vista materiale sia da quello del loro contenuto, al fine di riuscire a contestualizzare tale repertorio e a stabilirne una cronologia grazie anche

Reggio Calabria, Laruffa editrice, 2007, pp. 15-71. Nel saggio si fa giustamente riferimento alla tesi non pubblicata di Mauro Amato sulle raccolte di arie e cantate del Seicento conservate nella biblioteca: MAURO AMATO, *Le antologie di arie e di arie e cantate tardo-seicentesche alla Biblioteca del Conservatorio “S. Pietro a Majella” di Napoli*, Tesi di dottorato, Scuola di Paleografia e Filologia musicale di Cremona, 1998. L’articolo di Fabris è ora riassunto nel suo *Partenope da Sirena a Regina. Il mito musicale di Napoli*, Barletta, Cafagna Editore, 2016, pp. 149-196.

³¹ Oltre a otto manoscritti conservati presso la biblioteca del conservatorio “S. Pietro a Maiella” di Napoli, l’autore prende in considerazione il manoscritto B.2.6 (*olim* B.2b.49) della biblioteca del Conservatorio “N. Paganini” di Genova – che raccoglie fra l’altro composizioni di Lorenzo Minei, Giovanni Cesare Netti e Antonio Farina – e la raccolta a stampa *L’amante impazzito* di Simone Coya. Per ciascuna di queste due raccolte si esaminano quattro composizioni esplicitamente definite serenate, tutte risalenti al 1679: cfr. FABRIS, *La serenata a Napoli* cit., pp. 27-44.

³² Per Giovanni Cesare Netti è ora disponibile una nota biografica e un catalogo delle opere, cfr. il recente GIOVANNI TRIBUZIO, «*Scrinium musicalis puteanensis*»: *catalogo e analisi della produzione musicale di Giovanni Cesare Netti (1649-1686)*, in *La musica ricercata. Studi d’una nuova generazione di musicologi pugliesi*, a cura di Galliano Ciliberti, Bari, Florestano edizioni, 2014, pp. 25-59. Su Giovanni Salvatore cfr. la voce di Barton Hudson in *Grove Music online* accesso del 31.1.2017 e quella di Oscar Mischiati in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage cit., *Personenteil*, 14, 2005, coll. 879-880.

³³ ANDREA FRIGGI, *The Serenatas and Cantatas with Strings of Antonio Farina. A Critical Edition*, 2 voll., Amsterdam, ABC Amsterdam, 2013.

alla presenza in essi di numerose arie d'opera³⁴. Questo gli permette di proporre una convincente collocazione spazio-temporale delle cantate fariniane, che egli distribuisce ipoteticamente secondo i probabili soggiorni del compositore rispettivamente a Venezia, a Roma e a Napoli³⁵. A questo proposito c'è da dire che, a mio parere, non si dovrebbe escludere l'ipotesi che quell'Antonio Farina che secondo Friggi è il musicista impiegato in San Marco a Venezia almeno nel 1671 e che nel 1674 si trasferisce a Napoli, potrebbe essere lo stesso Antonio Farina registrato come insegnante di violino nel 1635 a Napoli presso il Conservatorio di S. Maria di Loreto³⁶. Si potrebbe quindi immaginare una sua origine napoletana e, nei primi anni, una attività svolta *in loco*, un trasferimento a Venezia e un ritorno a Napoli intorno al 1674 con un possibile passaggio a Roma come testimonierebbe la presenza di sue cantate in fonti chiaramente romane³⁷. Come ricorda lo stesso Friggi, Farina è citato anche da Wolfgang Caspar Printz nella sua storia della musica (la

³⁴ Più volte è stato evidenziato come la presenza anche di arie d'opera in manoscritti contenenti cantate, offra la possibilità di una collocazione spazio-temporale più precisa – e altrimenti quasi impossibile – anche per le cantate, grazie alla possibilità di risalire all'opera di appartenenza e quindi a luogo e data di una o più esecuzioni della stessa. cfr. tra l'altro TERESA M. GIALDRONI, *A cantata archive. Why and How*, in *La musicologia come pretesto. Studi in memoria di Emilia Zanetti*, a cura di Tiziana Affortunato, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, pp. 177-182: 180-181.

³⁵ Friggi identifica l'Antonio Farina autore di un consistente repertorio di serenate e cantate come il musicista citato in FRANCESCO CAFFI, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, 2 voll., Venezia, Antonelli, 1854-5 (rist. Hildesheim, Georg Olms, 1982). Caffi però dichiara erroneamente che Antonio Farina fece parte del gruppo di cantori che passò al servizio della cappella di Neiburg, mentre da una ricognizione del documento citato si legge una «nota di tutti li signori musici che dall'anno 1665 sino al tempo presente hanno lasciato S. Marco [...]» in cui si dichiara che nell'Agosto 1674 «il sgi. Ant[oni]o Farina andò al serv[izi]o di Napoli». Cfr. FRIGGI, *The Serenatas* cit., I, p. 45.

³⁶ Cfr. ROSSELLA DEL PRETE, *La trasformazione di un istituto benefico-assistenziale in Scuola di Musica: una lettura dei libri contabili del Conservatorio di S. Maria di Loreto in Napoli (1586-1703)*, in *Francesco Florimo e l'Ottocento musicale*, a cura di Rosa Cafiero – Marina Marino, Reggio Calabria, Jason editrice, 1999, pp. 671-715: 702. Ringrazio Domenico Antonio D'Alessandro per la segnalazione.

³⁷ Cfr. il ms. 15 della Biblioteca dell'Istituto Musicale Pareggiato "Giulio Briccialdi" di Terni, redatto da un copista romano, che contiene anche cantate di Carissimi (cfr. la scheda n. 172 in *Clori*) e alcuni manoscritti di origine certamente romana ora conservati presso la Christ Church Library di Oxford: mss. 958, 948, 956, 957.

prima scritta in Germania) inserito in un elenco dei più rappresentativi musicisti del XVII secolo³⁸.

Per questo repertorio che potremmo definire proto-cantatistico, data la vaghezza di notizie biografiche su molti degli autori che lo rappresentano, non è facile stabilire una cronologia, anche solo approssimativa, se non in base a elementi quali la fattura e l'organizzazione interna delle raccolte che ce lo hanno tramandato. Eppure alcuni di loro dovettero godere di una discreta fama nel loro tempo anche ben al di fuori dell'Italia meridionale figurando, solo per fare un altro esempio, in una lettera datata 23 aprile 1632 che Heinrich Schütz invia a Philipp Hainhofer, in cui sollecita l'invio di musiche "da Napoli": accanto a nomi quali Ascanio Mayone, Scipione Stella, Gesualdo, troviamo quelli di Don Carlo Pedata, Joan [sic] Maria Sabino, Camillo Lambardi e Cico [sic!] Lambardi³⁹.

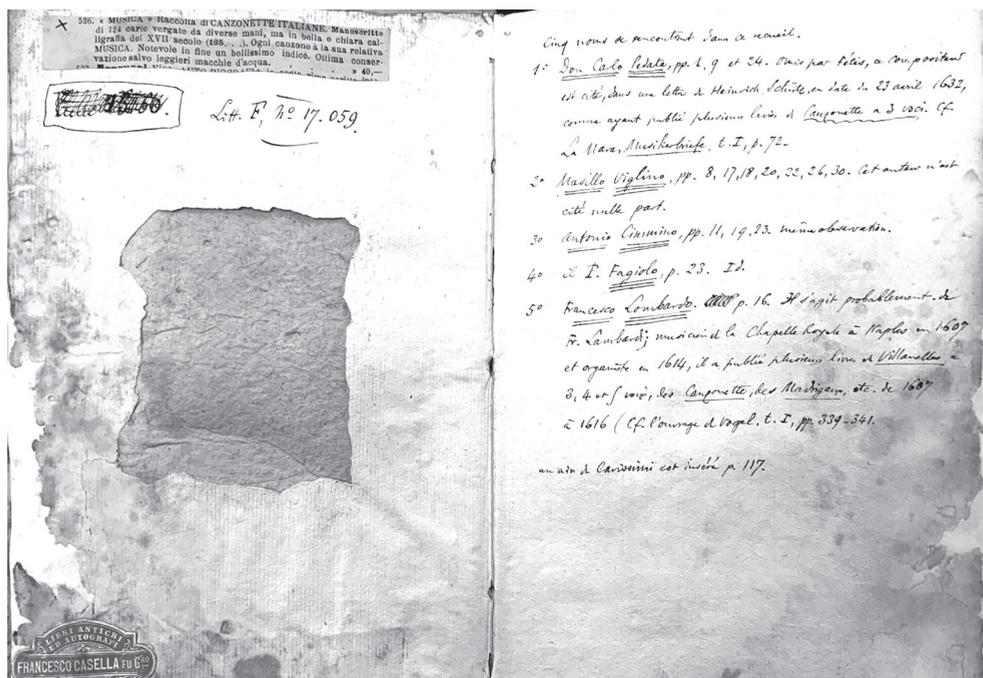
Di D. Carlo Pedata ci sono rimaste alcune composizioni in due manoscritti contenenti "Canzonette" conservati presso la biblioteca del Conservatoire Royal de Musique di Bruxelles, mentre altre sono sparse in vari manoscritti napoletani⁴⁰. Nulla si sa su di lui, ma troviamo il suo nome in una lettera datata Napoli, 24 giugno 1653 indirizzata a

³⁸ FRIGGI, *The Serenatas* cit., I, pp. 70-71. WOLFGANG CASPAR PRINTZ, *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst. Dresden, 1690*, Faksimile-Nachdruck, a cura di Othmar Wessely, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1964, p. 149.

³⁹ Cfr. la lettera inviata da Heinrich Schütz a Philipp Hainhofer pubblicata in *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten nach den Urhandschriften [...]*, a cura di La Mara [Ida Marie Lipsius], Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1886], t. I, p. 72 (ora disponibile anche in traduzione inglese: *Heinrich Schütz Reader: Letters and Documents in Translation*, a cura di Gregory S. Johnston, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 82). Nella lettera, che lamenta la dispersione di una precedente richiesta di musica da Napoli, a causa forse di una rapina, si chiede di nuovo ad Hainhofer di procurare musica da Napoli e si fornisce un elenco delle raccolte richieste, in coda al quale, in lingua italiana, si legge: «Pregasi che con consiglio di qualcun Musico si faccia scernire questi et altri Auttori buoni di più che si truoveranno nelle Librerie di Napoli». Non è cosa da poco, a mio parere, questa richiesta esplicita di materiali provenienti da Napoli, anche se la cosa non ci può e non ci deve meravigliare: è dato acclarato quanto forte fosse sentita in Europa la necessità di un continuo aggiornamento di quanto si produceva a Napoli, è interessante tuttavia trovare nell'elenco degli autori richiesti anche musicisti di cui a malapena oggi percepiamo l'esistenza.

⁴⁰ Si tratta dei manoscritti 17059 (schedato in *Clori*, scheda madre n. 7025 e relativi spogli) e 17061 (*Clori*, scheda madre 9205 e relativi spogli). Altri brani attribuiti a Pedata si trovano in un manoscritto della biblioteca del Conservatorio di Napoli, segnato 33.4.11B, che contiene anche brani di Giuseppe Giordano, Titta Pignataro, Orazio Sussanna.

Romano Micheli come risposta all'invio da parte dello stesso Micheli di sue composizioni. Graham Dixon, che per la prima volta ha pubblicato la lettera nel 1987, dichiara di non sapere null'altro di questo musicista che, a suo avviso, visto il tono della lettera stessa, doveva essere un compositore alle prime armi⁴¹. La raccolta conservata a Bruxelles e segnata 17059 è una miscellanea che rappresenta un significativo *specimen* di monodia quale doveva essere diffusa a Napoli verso la metà del secolo.



Es. 2: Manoscritto B-Bc, 17059, controguardia anteriore

⁴¹ Cfr. GRAHAM DIXON, *Romano Micheli and Naples: The Documentation of a Sixty-year Relationship*, in *La musica a Napoli durante il Seicento* cit., pp. 555-565:562-563. Dixon tuttavia, dichiara che «as far as I am aware no trace remains of Pedata's compositions» che ora, però, sono venute alla luce. Pitoni, nella sua *Notizia*, cita, di Carlo Pedata, i *Ricerchari a 2 voci*, op. III, Napoli, Giuseppe Riccio, 1653: è curioso notare che la data di pubblicazione corrisponde a quella della lettera a Micheli. Cfr. GIUSEPPE OTTAVIO PITONI, *Notitia de' Contrapuntisti e Compositori di Musica*, a cura di Cesarino Ruini, Firenze, Olschki, 1988, p. 291.

Oltre a numerose arie strofiche è molto frequente, fra le 132 composizioni, un altro tipo di struttura che “muove” la rigida e ordinata successione della stessa musica ripetuta su testo diverso, attraverso l’inserimento di un *refrain* (o meglio di un *intercalare*, per usare un termine diffuso in manoscritti romani seicenteschi) che apre la composizione e si ripete dopo ciascuna strofa [Esempio 3]⁴².



Es. 3: CARLO PEDATA, *Alla guerra sospir*, ms. B-Bc 17059, c.1

A Pedata è attribuita anche la canzonetta *Tre potenti guerrieri* che, invece, è costituita da una successione di tre arie musicalmente l'una diversa dall'altra, introdotte da un *intercalare*. Nulla di nuovo e di clamoroso, ovviamente, strutture analoghe sono ampiamente testimoniate almeno dal coevo repertorio romano da Rossi⁴³ a Carissimi⁴⁴. Dun-

⁴² Cfr. la descrizione analitica presente in *Clori* di *Alla guerra sospir* (scheda n. 7026).

⁴³ Per esempio *Spenti gl'affanni ond'io perdei servendo il fior degli anni* (I-Rc ms. 248(4)); *De la vita in su l'aurora* (I-Rsc G Ms. 885(1)).

⁴⁴ Per esempio *Glielo direte voi* I-MOe, Mus.F.1382.

que, ciò che vorrei cominciare a rilevare è che non c'era uno stacco così netto fra repertorio romano – o anche veneziano – e quello napoletano, almeno dal punto di vista della organizzazione formale. A tale proposito va notato che in questa raccolta di Bruxelles oltre a nomi senz'altro napoletani quali, per esempio, Francesco Lambardi o il poco noto Massillo Viglino, non mancano almeno un paio di inserzioni “romane”, peraltro illustri: si tratta della canzonetta *Guarda guarda mio core* del romano di adozione Orazio Michi dall'Arpa e dell'aria «Fuggite pensieri», estratta dalla cantata di Carissimi *Lungi lungi da me fuggite a volo*, aria che ha goduto di una discreta diffusione autonoma, non solo all'interno dell'intera cantata⁴⁵. Va dunque rilevato, a mio parere, che l'ignoto collettore della raccolta ha inserito più di un pezzo “romano” in un contesto tutto napoletano senza che ciò, di fatto, venisse percepito come “estraneo”⁴⁶. L'altro manoscritto di Bruxelles, segnato 17061, sembrerebbe più arcaico. Contiene 83 pezzi, in buona parte canzonette a tre voci tranne alcune “arie” per voce e basso continuo e due dialoghi con basso continuo; sono quasi tutti privi di attribuzione tranne pochissimi che portano nell'intestazione i nomi di Pietro Antonio Giramo, Carlo Pedata, Antonio Sabino, Antonio de Oliveira. Solo quest'ultimo non appartiene all'ambiente napoletano, infatti è definito nella fonte «maestro de la sacrosancta Lateranense»⁴⁷. Un altro pezzo, adespoto, risulta essere però di Orazio Michi⁴⁸, quindi, anche in questo caso, si tratta di una inserzione “romana” in un contesto che, almeno apparentemente, sembra “napoletano”⁴⁹. Alcune delle canzonette a tre

⁴⁵ In entrambi i casi il nome è stato aggiunto da mano recente, probabilmente da Wotquenne. Riguardo la composizione di Michi si dichiara che il pezzo è «del signor Orazio dell'Arpa, d'après un ms di Bologna».

⁴⁶ Va detto che il manoscritto presenta, sul verso della coperta, una etichetta di colore rosso con la seguente scritta: «Libri antichi ed autografi. Francesco Casella fu G.ro. Napoli Piazza Municipio 81», cfr. Es. 2.

⁴⁷ Antonio de Oliveira fu Maestro di cappella in San Giovanni in Laterano dal 16 ottobre al 31 dicembre 1626: cfr. WOLFGANG WITZENMANN, *Die Lateran-Kapelle von 1599 bis 1650*, 2 voll., Laaber, Laaber-Verlag, 2008, vol. I, p. 69.

⁴⁸ Si tratta di *Gite, gite sospiri* alle cc. 43v-44r. L'autore è stato identificato grazie a una concordanza: I-Rc 2490.

⁴⁹ È chiaro però che troppo pochi sono i pezzi con una attribuzione certa per poter dichiarare senza ombra di dubbio la natura “napoletana” del manoscritto. Nella biblioteca del Conservatoire Royal di Bruxelles esiste un altro manoscritto che potrebbe

voci hanno una sezione centrale in cui l'organico si riduce a una voce sostenuta dal basso continuo per poi ritornare alla sezione iniziale, a tre voci. In *O come dolce stato* il passaggio alla monodia accompagnata è giustificato dal passaggio al discorso diretto⁵⁰. Analogamente avviene in *Addio, vi lascio addio*, per soprano e accompagnamento strumentale (“si sona”) in cui l'organico a tre interviene per esprimere una sorta di motto («Che non si canc'amor per lontananza»). Anche *Amar essendo amata*, per alto e basso continuo, rientra in questa tipologia, infatti le indicazioni “Seconda parte” e “Terza parte” fanno intuire che si tratti di un pezzo acefalo: in realtà la “Prima parte” dovrebbe essere *Sì s'è t'intendo ben stolto mio core* (che si trova alle cc. 32v-33r dello stesso manoscritto) dato che in coda è accennata una ripresa sul testo «Fuggi fuggi meschin» (e un cambio di tempo in C 3/2) che è la parte finale proprio di questa canzonetta a tre voci⁵¹. Anche la presenza di brani che giocano su una alternanza di polifonia omofonica a tre voci e di monodia accompagnata rientrano in una prassi consueta del tempo cui il repertorio “napoletano” non era quindi estraneo.

Dopo questa fase che ho definito proto-cantatistica, caratterizzata più che altro da canzonette, arie strofiche, arie con “intercalare”, in assoluta analogia a quanto troviamo in altri contesti, va detto che un repertorio più avanzato cronologicamente e definibile più propriamente cantatistico, secondo una terminologia tradizionale, si trova raccolto in diverse fonti conservate principalmente a Napoli ma anche in alcune biblioteche europee e variamente già prese in considerazione da Mauro Amato, Dinko Fabris e Andrea Friggi⁵².

essere associato a questi due, segnato 17060. Contiene 39 brani, tutte canzonette a tre voci. 13 di questi brani presentano una concordanza con il ms. 17061 e una con il ms. 17059.

⁵⁰ Cfr. testo e musica nella scheda n. 9239 in *Clori*.

⁵¹ Nello stesso manoscritto ci sono altri pezzi “spezzati” o per una errata collocazione delle carte – come sembra essere questo caso – o per una esplicita collocazione di un'ultima strofa di una composizione dopo il pezzo successivo (come avviene per la canzonetta *Ostinato mio core*, la cui seconda strofa è copiata in coda a un'altra cantata: cfr. scheda n. 9230 in *Clori*. Questo testimonierebbe la natura rozza e poco curata del manoscritto, dovuta a un copista non particolarmente acculturato come dimostrano anche i numerosi errori di ortografia.

⁵² Come ho già detto, Friggi ne fornisce un quadro abbastanza completo.

Anche se un semplice sguardo panoramico su queste fonti cantatistiche “napoletane” ci permette di osservare una certa somiglianza, dal punto di vista della organizzazione formale, con l’analogo repertorio veneziano e romano che si sviluppa a partire circa dalla metà del secolo, talvolta si può intravedere, a mio avviso, anche una sua specificità che lo individua e lo differenzia rispetto a quello sviluppatosi in altri ambienti spazio-temporali. I numerosi studi sulla cantata a Roma nel Seicento hanno ben testimoniato come questo repertorio sia il prodotto dell’aristocrazia locale, che di tale repertorio faceva un uso quotidiano nel corso di accademie e durante le cosiddette “conversazioni”, donde il suo carattere elitario. Anche a Napoli nel Seicento, come ho già detto, la musica vocale da camera, e la cantata in particolare, si praticava principalmente all’interno dei palazzi nobiliari (anche se non mancano testimonianze di esecuzioni all’aperto in occasione di festività cittadine)⁵³ ed era quindi indirizzata a un uditorio analogo, come anche i recenti studi di Domínguez, già citati, hanno dimostrato. A fronte, come si è visto, di una generica analogia con il repertorio romano e veneziano del tempo, per quanto concerne forme e strutture sembra di poter cogliere, particolarmente nella natura dei testi, taluni elementi peculiari che la differenziano sia da quella fiorita negli stessi anni a Roma o a Venezia, sia, ovviamente, dalla stessa cantata napoletana quale si praticherà nel Settecento. Il suo elemento forse più connotativo sembrerebbe essere quello “popolare” che, in modo esplicito o implicito, troviamo in una significativa fetta di repertorio: lo testimoniano la presenza in alcune composizioni di temi e canzonette popolari utilizzate in luogo delle arie, la possibile derivazione dalla villanella alla napoletana⁵⁴, e infine la

⁵³ Fabris dedica diverse pagine del suo lavoro su Provenzale alle occasioni festive a Posillipo. Cfr. anche ROSA CAFIERO – FRANCESCA TURANO, *Ancora sugli «spassi» di Posillipo nella prima metà del Seicento*, in *Centri e periferie del Barocco*, vol. II, *Barocco napoletano* cit., pp. 515-527; ELENA FERRARI BARASSI, *I «varij strumenti» della Luciatà*, in *La musica a Napoli durante il Seicento* cit., pp. 325-344; *A Neapolitan festa a ballo “Delizie di Posilipo boscarecce, e maritime”* cit.; NATHAN KENT REEVES, *Delights of Posillipo, Terrors of Vesuvius: Music, Spectacle, and Identity in Early Modern Naples*, Master Thesis University of Tennessee, 2015. Non se ne parlerà in questa sede in quanto l’uso di risorse ampie dal punto di vista sia musicale sia spettacolare, rende tale repertorio lontano dalla dimensione intima e cameristica di quello che è oggetto del presente studio.

⁵⁴ Questa derivazione si potrebbe individuare nella natura stessa della canzone villanesca, definita da Cardamone una sintesi di *ars musica* e *musica simplex*: «As popular

presenza di numerose composizioni in dialetto. Anche i temi trattati dai testi poetici, pur essendo in linea di massima quelli consueti della cantata italiana, assumono spesso a Napoli un significato diverso: i temi pastorali, gli amori infelici declinati in tutti i modi possibili, i soggetti storici, la cantata satirica sembrano affrontati secondo una prospettiva particolare, cioè visti e rappresentati “dal basso” anche se destinati a un pubblico d’élite. Questi temi, e in particolare i soggetti storici, vengono visti attraverso la lente più cruda e realistica del popolo. Tutto ciò crea un singolare *mélange* fra destinazione colta e modalità popolari che rendono questo repertorio napoletano qualcosa di unico.

Un caso emblematico, anche se, a mio parere, fortemente controverso dal punto di vista della sua origine e attribuzione, è rappresentato dalla notissima cantata *Correa l’ottavo giorno*, cioè il “lamento di Marinetta” per la morte del marito Masaniello. Va ricordato prima di tutto l’ampia diffusione del “lamento” quale sotto-genere della cantata⁵⁵ che viene associato, nelle cantate storiche, a personaggi di alto rango, almeno nel repertorio romano e veneziano: penso naturalmente al lamento della regina di Scozia di Carissimi, al lamento della regina di Svezia di Luigi Rossi, o a quello di Carlo I d’Inghilterra di Carlo Cossoni, per non parlare dei tanti lamenti dei vari Belisario, Solimano, Nerone, Seneca, solo per citarne alcuni, tutti personaggi di alto lignaggio. Il “lamento”, quindi, sembra essersi ritagliato una posizione particolare all’interno del repertorio cantatistico più noto e codificato, cioè quello romano/

urban music it was organized according to musical rules, but was conceived in imitation of the habits of untrained musicians who were ignorant of the rules». Cfr. DONNA CARDAMONE, *The Debut of the «Canzone Villanesca alla Napolitana»*, «Studi musicali», IV (1975), pp. 65-130:85. Va notato anche che lo stesso termine “villanella”, non solo a Napoli, rimane tenacemente presente in fonti seicentesche in corrispondenza di composizioni che in altri contesti non esitiamo a definire cantate: basti pensare, solo per fare un esempio, ai volumi conservati nella biblioteca del Monumento Nazionale di Grottaferrata due dei quali portano l’intestazione *Libro di villanelle* [...] e che contengono in buona parte il più conosciuto repertorio di cantate romane del pieno Seicento. Cfr. TERESA M. GIALDRONI, *Nuove fonti per la cantata romana del Seicento: tracce di una inedita committenza*, in *Die italienische Kantate im Kontext aristokratischer Musikpatronage*, a cura di Berthold Over, Berlin, Merseburger, 2016, pp. 95-120:105 e 111.

⁵⁵ Tim Carter considera il *Lamento d’Arianna* monteverdiano il brano che «established an important sub-genre in the new recitative styles for stage and chamber». Cfr. TIM CARTER, *Lamenting Ariadne?*, «Early music», 27/3 (1999), pp. 395-405: 395.

veneziano, caratterizzato da una “aristocraticità”, direi, al quadrato: un genere già fortemente elitario che acquista una esclusività ancora maggiore tramite l'utilizzo di soggetti scelti in virtù della loro grandezza. A Napoli, tuttavia, assistiamo a una sorta di slittamento che porta questo iperaristocratico genere, dall'essere incentrato su una regina, o su una eroina della storia, all'aver come protagonista una donna del popolo, moglie del capopopolo Masaniello: la cosa non può passare inosservata e non essere rilevata come una scelta specifica e particolare che sembrerebbe legata proprio al contesto napoletano. L'autore del testo poetico, tuttavia, è Francesco Melosio, poeta attivo in ambiente romano intorno alla metà del secolo. Musicalmente questo lamento si allinea alla tipologia più consueta: un lungo recitativo interrotto due volte da inserti “ariosi” in $\frac{3}{4}$ in cui la protagonista, abbandonando l'invettiva nei confronti di una città ritenuta ingrata perché non ha saputo difendere il suo paladino, si ripiega in una dimensione più intima

Che s'è morto Aniello mio,
Sol con lui morir vogl'io.
S'i giorni suoi finì
Vuò finirli io per sì.

e

Sei morto Aniello ohimè,
Ma non saresti muorto,
Se tu credevi à me.

Il brano si chiude con la ripresa del testo attribuito al narratore («Sì pianse Marinetta») intonato su un tetracordo discendente, l'emblema più tipico del lamento nelle sua espressione più alta.

Il testo poetico di *Correa l'ottavo giorno* – il cui autore, come ho già detto, sarebbe Francesco Melosio, poeta attivo in ambiente romano intorno alla metà del secolo –, è stato ampiamente discusso da Robert Holzer nella sua tesi dottorale del 1990⁵⁶ che ne mette in rilievo l'as-

⁵⁶ ROBERT R. HOLZER, *Music and Poetry in Seventeenth-Century Rome: Settings of the Canzonetta and Cantata Texts of Francesco Balducci, Domenico Benigni, Fran-*

solata coerenza all'interno della poetica di Melosio, particolarmente rispetto a un suo modo di presentare temi convenzionali secondo modalità inusuali, e talvolta anche bizzarre, come può essere, in questo caso, l'adeguamento di un genere altamente raffinato e aristocratico come il lamento a un personaggio del popolo. Anche il linguaggio ovviamente ne risente provocando una sorta di discrasia dagli esiti quasi parodistici. Potrebbe sembrare strano che un tale soggetto appaia in una composizione attribuita a un poeta che ha operato principalmente in ambiente romano, e che non sembra aver mai avuto contatti con Napoli. Inoltre, l'unica fonte musicale di questa "cantata", si trova in un manoscritto inequivocabilmente romano che contiene, fra l'altro, composizioni di Carlo Caproli, Giacomo Carissimi, Marco Marazzoli⁵⁷. Dunque, un pezzo universalmente percepito come "napoletano" di fatto dovrebbe essere un prodotto dell'ambiente romano. Secondo Fabris il fatto che in esso venga usata ampiamente la lingua napoletana e che il soggetto sia la rappresentazione di un lamento funebre nella più tipica forma popolare napoletana sarebbe la prova che Melosio potrebbe non essere il vero autore del testo; quest'ultimo, insieme alla musica, sarebbe da attribuire, invece, a uno dei rifugiati napoletani che frequentavano a Roma i circoli francesi antispannoli⁵⁸. Tuttavia non vedo perché rigettare la paternità di Melosio: il testo si trova nella sua

cesco Melosio and Antonio Abati, Ph.D. Diss., University of Pennsylvania, 1990, 2 voll., Ann Arbor, UMI, 1990, pp. 379-390. Su Francesco Melosio, oltre alla voce nel *Dizionario Biografico degli Italiani* curata da Marco Catucci, cfr. HOLZER, *Music and Poetry* cit., pp. 340-413 e DANIELE GAMBACORTA, *Introduzione*, in FRANCESCO MELOSIO, *Drammi per musica. Discorsi accademici*, a cura di Daniele Gambacorta, Perugia, Effe, 2009.

⁵⁷ I-Bc, ms. Q. 47, cc. 87v-94v.

⁵⁸ «But the text of this *Lamento*, inspired by [...] the repression of the Masaniello Uprising, can hardly be by the Roman Francesco Melosio given the frequent intrusion of Neapolitan dialect. The composition records an actual funeral rite typical of the Neapolitan lower classes»: FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples* cit., p. 200. Altrove Fabris dichiara una somiglianza della musica con quella di Provenzale, facendo intendere che potrebbe non essere esclusa la paternità di quest'ultimo: «This piece [*Lamento di Marinetta*] shows some similarities with cantatas and arias attributed to Provenzale»: cfr. ivi, p. 35. Sulla presenza a Roma di un cospicuo drappello di rifugiati napoletani cfr. anche ESTER VISCO, *La politica della S. Sede nella rivoluzione di Masaniello: da documenti inediti dell'Archivio Vaticano*, Napoli, Stab. Tip. Tocco, 1923, pp. 98 e 170.

raccolta a stampa delle *Poesie e prose*⁵⁹ e precisamente nelle ristampe del 1674⁶⁰, 1678, 1683, 1688 oltre che in due manoscritti conservati nel Fondo Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana e nel Fondo Vittorio Emanuele della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (cfr. il testo come riportato nelle diverse fonti in Tavola 1)⁶¹. In quest'ultima fonte è presente anche una esplicita attribuzione a Melosio attraverso una sigla posta alla fine del pezzo⁶². Nulla vieta tuttavia che il testo possa essere nato anche per influsso del circolo di intellettuali napoletani rifugiatisi a Roma e dai quali Melosio può aver tratto ispirazione per l'ideazione di questo lamento che, nella sua bizzarria – compresa la presenza di sezioni di testo in lingua napoletana – è in linea con talune sue scelte poetiche⁶³.

⁵⁹ FRANCESCO MELOSIO, *Poesie e Prose*, Venezia, Prodocimo, 1678, pp. 408-411. In questa stampa il testo porta il titolo «Lamento di Marinetta moglie di Masaniello capo delle Slevationi di Napoli nel giugno 1647». Nella prima edizione, pubblicata nel 1672 a cura di Domenico Bambini da Fano (e in alcune successive ristampe), il *Lamento* non è presente; va però rilevato quanto in essa dichiara il curatore in una nota «a chi dovrà leggere»: «un altro havrebbe forse dato alla luce quello, che con giusto titolo si è tralasciato», facendone intendere che per motivi di opportunità non si è ritenuto di pubblicare alcuni testi. Sulle circostanze che determinarono talune scelte (come quella di non indicare in modo preciso il luogo di stampa), e per un quadro delle ristampe cfr. HOLZER, *Music and Poetry in Seventeenth-Century Rome* cit., pp. 350-359 e GAMBACORTA, *Introduzione* cit., p. LXVIII.

⁶⁰ Bologna, Recaldini, s.d. [ma con dedica del 16 novembre 1674], pp. 127-132. Fonte non controllata.

⁶¹ Segnati rispettivamente V-CVbay, Chigi MS G.VII.210, cc. 459r-462v e I-Rn MS Vittorio Emanuele 1090, cc. 81r-87r.

⁶² Il manoscritto contiene numerosi testi di Melosio oltre a testi di G. B. Marino e di Antonio Abbati. Secondo la scheda redatta da Livia Martinoli presente in *Manus online* i testi del Melosio sono copiati «da persona alquanto colta e, per le particolarità del testo, molto vicina o addirittura contemporanea del poeta, portano in fine il nome dell'autore o intero o indicato con le iniziali»: cfr. http://manus.iccu.sbn.it//opac_SchedaScheda.php?ID=69463

⁶³ C'è da dire che ci sono delle significative varianti fra le fonti pervenute, come si può vedere dal confronto dei testi in Tavola 1. La più rilevante riguarda l'assenza, nelle fonti letterarie a stampa, dei versi conclusivi intonati sul tetracordo discendente che sono invece presenti, oltre che, ovviamente, nell'unica fonte musicale, anche nelle due fonti letterarie manoscritte. È inoltre da sottolineare come l'invettiva antispannola presente in tutte le fonti manoscritte – sia in quelle letterarie, sia in quella musicale – venga “mitigata” nelle fonti a stampa attraverso l'eliminazione dell'esplicito riferimento alla potenza dominante se associata a un giudizio negativo (cfr. la Tavola 1 in cui sono evidenziati in grassetto i passi emendati nella stampa e altre varianti significative presenti tra una fonte e l'altra).

Tavola 1

FRANCESCO MELOSIO, *Correa l'ottavo giorno*

Lamento di Marinetta moglie di Masamiello Capo delle Solevazioni di Napoli nel Giugno del 1647, in F. Melosio, Poesie e Prose, Venezia, Iseppo Prosdocimo, 1678, pp. 408-411

Lamento di Marietta [sic] moglie di Masamiello, uscito otto giorni dopo la sua [sollevazione] 7 giugno 1647. Riccio Musicale, in I-Rn V.E. 1090, p. 81-87

LAMENTI | di Marinetta per la morte | di Masamiello suo Marito | Et | Di | Nina Barcarola famosa | Musica per | la prigionia | del Duca di Ghisa suo | Amante, CV-V, MS G.VII.210, cc. 459-462v

[Intonazione di anonimo] in I-Bc Q.47, c. 87v-94v

Correa l'ottavo giorno,
Dal di che sotto insopportabil soma,
Il Cavallo di Napoli fedele,
Da ben mille Ragazzi stimoiato,
Si pose a tirar calci,
Come Mulo arrabbiato,
E pareo voler dire,
Col feroce nitrire,
Che fedel la Città più non vivea,
E che ei per esser tutto,
Mal provisto di Vitto,
Fatto Caval leggiero,
Scarno, magro, e distrutto,
Come uno Storieone,
Forzato al fin saria,
Di lasciar la sua Testa in Pescaria.
Ne guari andò che fu dal Popol tutto,
Chiamato per sua Testa, e suo Signore;
Aniello il Pescatore,
Era costui sì bravo,
In pescar l'altrui bene,
E in gittar l'Amo nell'Amor di ogni uno
Che è forza che io lo nomini,
Un vero Capo di huomini.
Marinetta di lui fida Consorte,
Che in questo nuovo gioco,
Sperava trionfando a poco a poco,
Poter di fame doventar Regina,
Per più d'un fido Messo
Godea spiarne ogni minuto evento;
Quando abi pena, ahi tormento!
Ecco à lei ne ritorna
Un sì mesto, e tremante,
Che non poteva più;
E dice Ohimè sà tū
La nova che te puorto?
E scompiuto lo Chiaito: Aniello è muorto
Fini d'udir appena
Nuova così funesta,
Che peggio d'una furia scatenata,
Cominciò Marinetta à far tempesta:
Gridando à più non posso:
Figli, Amici, Parenti, Armi, Vendetta,
Pigliate la Scoppetta.
E' muorto dunque Aniello
E non si mette ancor Napoli à sacco,
E de Nemici nò se fa Macello:
E' muorto, e'l Popol sallo,
Ed' io non veggio ancor chi l'have acciso,
O' per un piede impiso,
O strascinato à Coda de Cavallo;
Si trovi il Traditor, si prenda su,
E che s'indugia più
Così giusta Vendetta
Pigliate la Scoppetta.
Oh fato mariol, Destin cornuto!
Ne si muove pur uno à darmi aiuto:
Oh! Città sconoscente oh! Patria ingrata,
Che d'un sì bravo figlio
Vedi la Morte, e non ne curi un pelo,
Cada sopra di te l'Ira del Cielo;
L'Avarizia Spagnola
Pagarti faccia il datio
Per fin d'ogni parola.
Fugga da te per sempre l'abbondanza;
E venga tal penuria,
Che il Pan si venda à dramma,
E per rabbia di fame
Li piccirilli sui mangin le mame.
Mai vastoso calcato
Non giunga a lo Mercato:
L'Acqua de lo Formale
Te sia velen mortale;
Entri il Castel del Ovo in bocca al Gallo:
E in fin tutto il Paese
S'empia de mal Francese.
Misera, mà che prò:
Se non per questo ritornare in Vita
La Vita mia vedrò:
Viva pur, viva, Napoli felice:

Che s'è morto Aniello mio,
Sol con lui morir vogl'io.

Correa l'ottavo giorno
Dal di che sotto insopportabil soma
Lo Cavallo di Napoli fedele
Da ben mille ragazzi stimolato
si pose à tirar calci
Come un mulo arrabbiato;
E pareo voler dire
Col feroce nitrire,
che fedel la Città più non vivea
Perche pagando ogn'hor nuove Gabelle
All'ingordigia Ispana
s'era fatta Pagana;
E ch'ei magro e distrutto
Com'uno Storieone,
Forzato al fin saria,
Di lasciar la sua Testa in Pescaria.
Né guari andò che fu dal Popol tutto
chiamato per sua Testa e suo Signore
Aniello il Pescatore
che se prendea sì ben l'humor d'ognuno
è forza ch'io lo nomini
Un Pescator degl'Homini.

Marietta di lui fida Consorte,
che in questo nuovo gioco,
sperava, trionfando a poco a poco,
Poter di fame doventar Regina,
Per più d'un fido Messo
Godea spiarne ogni minuto evento;
quando, ahi pena, ahi tormento,
ecco à lei ne ritorna
Un sì mesto, e tremante,
che non poteva più,
e dice ohimè sai tū
la nova, ch'io ti porto?
è scompiuto lo Chiaito, Aniello è morto.
Fini d'udir appena
Nuova così funesta,
che peggio d'una furia scatenata
cominciò Marietta à far tempesta,
Gridando à più non posso,
Figli, Amici, Parenti, Armi, Vendetta,
Pigliate la Scoppetta.
E' morto dunque Aniello,
E non si mette ancor Napoli à sacco,
E de Spagnoli non si fa Macello?
E' morto, e'l Popol sallo,
Ed' io non veggio ancor chi l'have ucciso,
O' per un piede impiso
O strascinato à Coda de Cavallo?
Si trovi il Traditor, si prenda su,
E che s'indugia più
Così giusta vendetta?
Pigliate la Scoppetta
Oh! Fato mariol, destin Cornuto!
Non si muove pur uno à darmi aiuto!
Oh! Città sconoscente oh! Patria ingrata,
Che d'un sì bravo figlio
Vedi la Morte, e non ne curi un pelo,
Cada sopra di te l'Ira del Cielo.
L'Avarizia Spagnola
Pagarti faccia il Dazio
Per sin d'ogni parola;
Fugga da te per sempre l'abbondanza,
E venga tal penuria,
ch'il pan si venda à dramma,
E per rabbia di fame
I piccirilli sui mangin le mamme.
Mai vastoso carcato
Non giunga a lo Mercato,
L'Acqua de lo Formale
Ti sia velen mortale,
Entri il Castel del Ovo in bocca al Gallo,
E al fin tutt' il Paese
s'empia de mal Francese.
Misera! mà che prò:
se non per questo ritornare in vita
la vita mia vedrò.
Viva pur, viva, Napoli felice,
che s'è morto Aniello mio,
sol con lui morir vogl'io.
Se li giorni sui fini,
Vò finirli io per sì.

Correa l'ottavo giorno
Dal di che sotto insopportabil soma
Lo cavallo di Napoli fedele
Da ben mille Ragazzi stimolato
si pose à tirar calci
Come Mulo arrabbiato,
e pareo volesse dire,
Co'l feroce nitrire,
Che fedel la Città più non vivea,
perche pagando ogn'hor nuove gabelle
All'ingordigia Hispana
S'era fatta Pagana;
E ch'ei magro, e distrutto
Com'uno Storieone
forzato alfin saria
di lasciar la sua testa in Pescaria.
Né molto andò, che fa dal Popol tutto,
chiamato per sua testa, e suo Signore
Aniello il Pescatore;
Che se prendea sì ben l'humor d'ogn'uno
è forza, ch'io lo nomini
Un Pescator de' gl'Huomini.

Marinetta di lui fida Consorte
Ch'in questo nuovo gioco,
Sperava trionfando a poco a poco
Poter di Fame dventar Regina;
Per più d'un fido Messo
Godea spiarne ogni minuto evento:
Quando abi pena, ahi tormento,
ecco à lei ne ritorna
Un sì mesto, e tremante,
Che non poteva più,
E disse ohimè sai tū
La nuova ch'io ti porto,
E' scompiuto lo chiato, Aniello è morto.
Fini d'udir à pena
nuova così funesta,
che peggio d'una furia scatenata
cominciò Marinetta à far tempesta
gridando ad alta voce:
Figli, Amici, Parenti, Armi, vendetta,
Pigliate la Scoppetta.
E' morto dunque Aniello,
e non si mette ancor Napoli à sacco,
E de' Spagnoli non si fa macello:
E' morto, e'l Popol sallo,
Et io non veggio ancor chi l'have ucciso
ò per un piede impiso,
O strascinato à Coda de Cavallo;
Si trovi il Traditor, si prenda su,
E che s'indugia più
Così giusta vendetta,
Pigliate la Scoppetta.
Oh! Fato mariol, destin cornuto
né si muove pur uno à darmi aiuto;
Oh! Città sconoscente oh! Patria ingrata
che d'un sì bravo figlio
vedi la morte, e non la curi un pelo
cada sopra di te l'Ira del Cielo;
L'Avarizia Spagnola
pagarti faccia il Datio
per sin d'ogni parola.
fugga da te per sempre l'abbondanza;
E venga tal penuria
che il Pan si venda à dramma,
e per rabbia di fame
Li Piccirilli sui mangiar le mamme.
Mai Vastoso carcato
Non giunga allo Mercato,
L'Acqua dello formale
ti sia velen mortale,
entri'l Castel dell'Ovo in bocca al Gallo
e alfin tutt' il Paese
S'empia de mal Francese.
Misera! mà che prò,
se non per questo ritornae in vita
la vita mia vegg'io.
Viva pur viva Napoli felice
che s'è morto Aniello mio
sol con lui morir vogl'io.
S'è giorni suoi fini
vò finirli io per sì;

Correa l'ottavo giorno
dal di che sotto insopportabil soma
lo Cavallo di Napoli fedele
da ben mille Ragazzi stimolato
si pose à tirar calci,
com'un mulo arrabbiato
e pareo volesse dire
col feroce nitrire,
che fedel la Città più non vivea,
perché pagand'ogn'hor nuove Gabelle
all'ingordigia Hispana
s'era fatta Pagana,
e ch'ei magro, e distrutto
com'uno storieone
forzato al fin saria
di lasciar la sua testa in Pescaria.
Ne molto andò, et fu dal Popol tutto,
chiamato per sua testa e suo Sign ore
Aniello il Pescatore.
Per se prendea sì ben l'humor d'ognuno
è forza ch'io lo nomini,
un Pescator degl'Homini.

Marinetta di lui fida Consorte,
ch'in questo novo gioco
sperava trionfando a poco a poco,
poter di fame doventar Regina
per più d'un fido Messo,
godea spiarne ogni minuto evento,
quando ahi pena, ahi tormento
ecco à lei ne ritorna
un sì mesto, e tremante,
che non poteva più,
e disse ohimè sai tū
la nuova che ti porto,
è scompiuto lo chiato Aniello è morto.
Fini d'udir à pena
nuova così funesta,
che peggio d'una furia scatenata,
cominciò Marinetta à far tempesta:
Gridando ad alta voce
figli, Amici, Parenti, armi, vendetta,
pigliate la Scoppetta.
è morto dunque Aniello,
e non si mette ancor Napoli à sacco,
e de spagnoli non si fa macello:
è morto e'l Popol sallo,
ed' io non veggio ancor chi l'have acciso,
o per un piede impiso,
o strascinato à coda de Cavallo
si trovi il Traditor, si prenda su
e che s'indugia più
così giusta vendetta
pigliate la scoppetta,
oh Fato mariol, Destin cornuto
né si muove pur uno à darmi aiuto
oh! Città sconoscente oh! Patria ingrata
che d'un sì bravo figlio,
vedi la morte, e non la curi un pelo,
cada sopra di te l'Ira del Cielo.
L'Avarizia spagnola
pagar ti faccia 'l dazio
per sin d'ogni parola
fugga da te per sempre l'abbondanza,
e venga tal penuria
che il Pan si vend' à dramme,
e per rabbia di fame
li Piccirilli suoi mangin le Mamme.
Mai vastoso carcato,
non giung'allo Mercato,
L'Acqua di lo Formale,
ti sia velen mortale
entri'l Castel del Ovo in bocca al Gallo,
e al fin tutto il Paese
s'empia de mal francese.
Misera, mà che prò
Se non per questo ritornare in Vita,
La Vita mia vedrò,
Viva pur, viva, Napoli felice
che s'è morto Aniello mio
sol con lui morir vogl'io.
s'è giorni suoi fini,
vò finirli io per sì.

Figli, Amici, Parenti,
Se'l Cielo vi contenti,
Deh per unirmi al mio caro Consorte,
Datemi per limosina la Morte;

Sei **muorto** Aniello ohimè,
Ma non saresti **muorto**,
Se tu credevi à me.

Quante volte ci dissi,
Marito mio bada alli fatti tuoi,
Non t'entricar con sti Hudi Marani;
Che tù nò sai, ne puoi
Drizzar le gambe ai Cani.
Non ti pigliar gl'impacci tù del Bosso,
Stattene co' tuoi guai,
Che in Casa tua ben' hai
Da rossicar dell'Ossò;
Non ti fidar della minuta plebe,
Che supeto si piglia,
Mà come la frittura,
Scappa per ogni poco de rottura,
Quante volte ci dissi
Loca la lingua Aniello:
Sij manco linguacciuto
Apprendi dallo pesce ad esser muto.
Stattene in Pescaria,
Non andar per le Chiazze
A far del malcontento:
Che more il Pesce ancora
Lontan dal suo Elemento:
Mille volte ce'l dissi, e sempre invano;
Che tù forse nel Ciel scritto già stava
Che al di della tua festa
Far si dovesse questa brutta Ottava.
Oh speranze fallaci:
Oh contentenze amareggiate, e corte,
Datemi per limosina la Morte.
Figli, parenti, Amici,
Ne miei casi infelici,
Deh pria che di me alcun più se ne rida,
Chi me vuol ben m'uccida,

Mà si consoli ei pure
Che morse alfin da Rè:
Che se falsa non è
La fama, che risuona,
Hebbe mille Rosarij,
Che vagliono ben più d'una....

Figli, Amici, Parenti,
Se'l Cielo vi contenti,
Deh per unirmi al mio caro Consorte,
Datemi per limosina la Morte.

Sei morto, Aniello, ohimè,
Ma non saresti morto,
Se tu credevi à me.

Quante volte ti dissi,
Marito mio bada alli fatti tuoi,
Non t'inbrigar con sti Giudij marani,
Che tù nò sai, né puoi
Drizzar le gambe à i Cani.
Non ti pigliar gl'impicci Tù del Rosso;
Stattene co' tuoi guai,
Che in Casa tua ben' hai
Da rossicar dell'Ossò.
Non ti fidar della minuta Plebe,
Che subito si piglia,
Mà come la frittura
Scappa per ogni poco de rottura
Quante volte ci dissi
Lega la lingua, Aniello,
Sij manco linguacciuto
Impara dallo pesce ad esser muto.
Stattene in Pescaria
Non andar per le Piazze
A far del malcontento,
Che more il Pesce ancora,
Lontan dal suo Elemento.
Mille volte te'l dissi, e sempre invano,
Che tù forse nel Ciel scritto già stava,
Che al di della tua Festa,
Farsi doveva questa brutta Ottava.
Oh speranze fallaci:
Oh contentenze amareggiate, in sorte,
Datemi per limosina la morte.
Figli, Parenti, Amici,
Ne miei casi infelici
Deh pria che lo **Spagnol** più se ne rida,
Chi mi vuol ben m'uccida.
A me sarà più grato
chi di morir più presto
il modo mi procaccia
Da voi chieggio sol questo,
che chi meglio mi vuol, peggio mi faccia.

Si pianse Marietta il morto Aniello,
E ben fu del suo pianto il caso degno;
Se'l portò via la barca di Carone,
Mentr'ei pescava un Regno.
Ma si consoli pure
che ci morse al fin da Rè
e se falsa non è
La fama che risuona,
Hebbe mille Rosari,
Che vagliono ben più d'una Corona.
f. Mel.

Figli, Amici, Parenti,
Se'l Cielo vi contenti,
deh per unirmi al mio caro Consorte,
datemi per limosina la Morte.

Sei morto Aniello ohimè:
Ma non saresti morto,
Se tu credevi à me:

Quante volte ti dissi
Marito mio bada alli fatti tuoi,
Non t'intrigar con sti Giudij Marrani,
Che tù nò sai, né puoi
drizzar le gambe à i Cani;
Non ti pigliar l'impicci tù del rosso
Stattene co' tuoi guai,
Che in Casa tua ben hai
Da rossicar dell'osso;
Non ti fidar della minuta Plebe
Che subito si piglia,
mà come la frittura
Scappa per ogni poco de rottura:
Quante volte ti dissi
Loca la lingua Aniello
sij manco linguacciuto
Impara da lo Pesce ad esser muto.
Stattene in Pescaria
Non andar per le Piazze, A far del mal
contento
Che more il Pesce ancora
Lontan dal suo elemento.
Mille volte te'l dissi, e sempre in vano
Che tu forse nel Ciel scritto già stava,
Ch'al di della tua festa
farsi doveva questa brutta ottava.
Oh! speranze fallaci
Oh! contentenze amareggiate, e corte,
Datemi per limosina la morte.
Figli, Parenti, Amici,
Ne 'miei casi infelici,
deh pria, che lo **Spagnol** più se ne rida
Chi me ne vuol ben m'uccida:
A me saria più grato
Chi di morir più presto
il modo mi procaccia;
Da voi chieggio sol questo
Che chi meglio mi vuol, peggio mi faccia.

Si pianse Marinetta il morto Aniello
E ben fu del suo pianto il caso degno,
Se'l portò via la barca di Carone
Mentr'ei pescava un Regno.
Mà si consoli pure,
S'ei morì al fin da Rè,
Che se falsa non è
La fama che risuona,
hebbe mille Rosarij,
Che vagliono ben più d'una corona.

Figli, Amici, Parenti
se'l Cielo vi contenti,
Deh! per unirmi al o caro Consorte
datemi per limosina la Morte.

Sei morto Aniello ohimè,
ma non saresti morto,
se tu credevi à me.

Quante volte ti dissi
Marito mio bada alli fatti tuoi,
non t'intricar con sti Giudij Marrani,
che tu non sai né puoi
drizzar le gambe à i Cani,
non ti pigliar gl'impicci tù del Rosso
stattene co' tuoi guai,
ch'in Casa tua ben' hai,
da rossicar dell'Ossò,
Non ti fidar della minuta plebe,
che subito si piglia,
Mà come la frittura,
scappa per ogni poco di rottura,
quante volte ti dissi,
loca la lingua Aniello:
sij manco linguacciuto
impara dallo Pesce ad esser muto.
stattene in Pescaria,
non andar per le Piazze
a far del malcontento,
che muore il pesce ancora,
lontan dal suo Elemento,
Mille volte tel dissi, e sempr'invano,
che su forse nel Ciel scritto già stava,
ch'al di della tua festa,
farsi doveva questa brutta Ottava.
Oh! speranze fallaci
oh! contentenze amareggiate, e corte,
datemi per limosina la Morte.
Figli, parenti, Amici,
ne miei casi infelici,
Deh! pria che lo **spagnol** più se ne rida,
chi mi vuol ben m'uccida.
A me sarà più grato
chi di morir più presto
il modo mi procaccia,
Da voi chieggio sol questo,
che chi meglio mi vuol, peggio mi faccia.

Si pianse Marietta il morto Aniello,
e ben fu del suo pianto il caso degno
se'l portò via la barca di Carone
Mentr'ei pescava un Regno.
Ma si consoli pure
s'ei morì al fin da Re,
che se falsa non è,
la fama che risuona
hebbe mille Rosarij
che vagliono ben più d'una Corona.

Del resto il manoscritto chigiano della Biblioteca Vaticana contiene anche un altro bizzarro e inusuale lamento su soggetto napoletano – a mio avviso sempre riferibile a Melosio –, quello di Nina Barcarola per la cattura del duca di Guisa⁶⁴:

⁶⁴ V-CVbay, MS G.VII.210, cc. 463r-464v. I due lamenti sono inseriti in un corposo volume manoscritto – che sulla costa riporta: «Delle Rivoluzioni di Napoli | Vol I» – contenente relazioni e documenti relativi ai tumultuosi fatti di Napoli fra il 1647 e il 1648. Ad essi è premesso una sorta di frontespizio che recita: «LAMENTI | di Marinetta per la morte | di Masaniello suo Marito | Et | Di Nina Barcarola famosa | Musica per la prigionia | del Duca di Ghisa suo | Amante». Proprio il fatto che siano così esplicitamente associati mi fa pensare che anche quest'ultimo possa essere attribuibile a Melosio.

Lamento di Nina barcarola

Poiché il Gallico Duce era rimasto
Invitto prigionier dell'altrui frode
La fama divulgò sì grave caso
E con alma di gel Nina pur l'ode
Creder no'l volse prima e poi stupì
Tacita un tempo alfin pianse così:

Arrigo e come spesso
Con augurio funesto
Il cor tremante e mesto
Previdde ahimè quant'hor è a te successo;
Riedi mio Ghisa ah riedi
Spesso da lungi ti gridava il core
Presago del tuo mal del mio dolore.
E per donar più forza al suo consiglio
Mandò sospiri al labro e pianti al ciglio.
Riedi, ti disse, ah riedi
La frode ch'ivi è sol'è a' tuoi danni
Vincerla con l'ardire invan ti credi
Non ha schermo il valor da tant'inganni.
Riedi mio Ghisa, ah riedi,
Mio bel Guerrier ritorna
Non v'è frode al mio sen, ivi soggiorna.
Sì disse. Il coraggioso udir non volse,
Disprezzò troppo ardito
La voci del mio cor, et invaghito
Di famosi perigli in quei s'avvolse:
Ma la colpa fu mia, che non dovei
Lasciar ch'uscisse dall'amplessi miei.
Ah braccia indegne, ah mal tenaci nodi
Voi perché il discioglieste
A sì barbara frode?
Perché no'l riteneste
Lusinghe e vezzi? Ah dove fosti all'ora
Ch'il mio Guerrier andò?
Prieghi, pianti e sospiri, e tutto ciò

Con che suol impetrar un cor ch'adora
Ove v'ascese il duolo? In tal partenza?
Perché dite perché
Così debil si fé
La vostra alta potenza?
No'l niego Amor, s'io no'l ritenni errai;
Per me punir lui liberar dovrai.

ARIA P.ma

Il tradito campione
Amor rendimi tu
Che nacque per corone
Non cada in servitù.
Cupido il mio Loreno
Non habbia altra prigion fuor ch'il mio seno.

ARIA 2a

Ti si fa torto Amore
L'inganno usurpa a sé
Quel glorioso honore
Ch'è sol dovuto a te.
Altri lacci de' tuoi
Già mai non denno incatenar Heroi.

Questo testo, per il quale non conosco fino ad oggi alcuna intonazione musicale, è anch'esso riferibile ai sanguinosi fatti napoletani del 1647-48, ma in questo caso l'oggetto del "lamento", in chiave ironica e parodistica, come vedremo in seguito, è la cattura di un altro dei suoi protagonisti, Enrico II duca di Guisa. L'eco di questa cattura era arrivata naturalmente anche a Roma dove «la sua prigionia era vivamente compianta da tutti»⁶⁵. Su questo controverso personaggio, che prese parte con alterne vicende al tentativo di creare una "Repubblica napoletana", circolavano al tempo voci spesso molto vicine al pettegolezzo: anche a Roma la sua impresa era oggetto di salaci lazzi nei salotti, nei

⁶⁵ Cfr. ESTER VISCO, *La politica della S. Sede nella rivoluzione di Masaniello* cit., p. 106. Non meraviglia quindi un testo quale quello di Melosio.

quali circolava il detto secondo cui «uno spagnolo non l'havrebbe fatto, un italiano ci havrebbe pensato, un francese solamente può farlo senza pensare [...]»⁶⁶. Un certo nome se lo era fatto a Roma anche la protagonista del lamento, Nina Barcarola, cortigiana e canterina la cui casa era assai frequentata dall'alta aristocrazia cardinalizia. Il più assiduo era il cardinale Antonio Barberini, che fu per molto tempo il suo amante ufficiale. Amy Brosius nel suo lavoro sulle cortigiane e canterine romane del Seicento, dedica un capitolo proprio alle vicende di Nina citando diversi *Avvisi* che la riguardano, principalmente riferiti al suo arresto avvenuto nel settembre del 1645; in essi però non si fa mai alcun accenno al duca di Guisa⁶⁷. Tuttavia sembra verosimile che il Guisa, data la sua nota predisposizione per amori mercenari, durante il suo soggiorno romano possa aver avuto modo di frequentare Nina e che tale frequentazione possa aver avuto una vasta eco in un contesto che faceva esercizio quotidiano del pettegolezzo, anche alla luce di un altro detto che circolava, secondo cui «negli avvisi di Parigi, si diceva, che in quella città dicevasi che il Duca di Ghisa havea lasciato la sposa in Francia, la moglie in Fiandra, la puttana in Roma e che lascerà la pelle in Napoli. Però con tutto questo egli ne travaglia»⁶⁸. Il testo di Melosio, dunque, sembrerebbe una conferma di questa relazione, anche se non è escluso che possa trattarsi di una fantasiosa ricostruzione, operata dal poeta, di come la notizia della cattura del Guisa fosse accolta dall'ambiente romano: questo verrebbe rappresentato nel suo complesso, con una sorta di sineddoche, attraverso una delle sue più note cortigiane. Il testo ha la struttura tipica di tante altre composizioni poetiche analoghe: la strofa introduttiva è affidata a un narratore mentre il lamento vero e proprio è declamato dalla protagonista. Dunque,

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 174: l'autrice riporta qui uno stralcio del 23 novembre 1647 dal *Diario della città e corte di Roma degli anno 1648 e 1649 notato da Deone hora Temi Dio (anagramma di Teodoro Ameyden)*, Roma, Biblioteca Casanatense, mss. 1831-33: 1832, c. 319v (olim p. 92); cit. anche in AURELIO MUSI, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Napoli, Guida Editori, 1989, p. 232.

⁶⁷ Cfr. AMY BROSIOUS, *Il suon, lo sguardo, il canto: Virtuose of the Roman Conversazioni in the Mid-Seventeenth Century*, PhD diss., New York University, Ann Arbor, UMI, 2009, in particolare il capitolo 2: "Courtesans as courtiers: Power politics, political pawns and the arrest of Nina Barcarolla", pp. 135 e ss.

⁶⁸ *Diario della città e corte di Roma degli anno 1648 e 1649 cit.*, ms. 1833, c. 15v (olim p. 30)]. Cit. parzialmente anche in VISCO, *La politica della S. Sede cit.*, p. 180.

anche questo *Lamento di Nina Barcarola*, come la cantata di Marinetta, tratteggia, in ambiente romano, un personaggio della vita politica napoletana contemporanea, una sorta di *zoom* in diretta che da Roma si getta su fatti che in quel momento si stavano svolgendo nella capitale partenopea.

Tornando alla cantata di Marinetta, ci si può chiedere se si tratti di una cantata “romana” o “napoletana”. A mio avviso questo è un falso problema. Sicuramente il poeta, l’ideatore del *plot*, è il “romano” Melosio che però usa toni e modalità “napoletane” non solo per l’inserzione del dialetto, ma anche per la scelta di un soggetto che “parla napoletano” nella maniera più esplicita ed evidente e per l’intenzionale abbassamento di livello del lamento a pura parodia. Che poi l’autore della musica possa essere un napoletano transfuga a Roma è altamente probabile, anche se l’inserimento della fonte in un romanissimo manoscritto la dice lunga sulla permeabilità del genere e induce a chiederci se continuare a considerare la cantata secondo una prospettiva esclusivamente geografica non sia talvolta fuorviante.

Al duca di Guisa è dedicata anche un’altra cantata, questa volta inequivocabilmente “napoletana”, *Doppo fiera battaglia*, la cui musica è attribuita, nell’unica fonte che la testimonia, a Orazio Antonio Fagilla⁶⁹. Si tratta in questo caso di un lamento intonato in prima persona dallo stesso duca di Guisa che nel momento della disfatta fa un bilancio della sua vita, rivendicando i suoi augusti natali e auspicando un ritorno in patria. Anche in questo caso, però, l’effetto è straniante: che Guisa fosse un personaggio di modesta levatura e inadatto a grandi imprese era cosa nota⁷⁰: si potrebbero dunque rilevare un intenzionale

⁶⁹ È conservata nel manoscritto 33.4.4(22) della biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Maiella di Napoli. Cfr. la scheda n. 4768 in *Clori*.

⁷⁰ Solo per fare un esempio è noto il giudizio espresso dal Cardinal Mazarino in una lettera al fratello del 1647: «Non ha la qualità, che sarebbe sopra tutte le altre necessaria, cioè un’esperimentata prudenza»: cit. in PIERRE ADOLPHE CHÉRUEL, *Histoire de France sous le Ministère de Mazarin (1651-1661)*, Paris, Librairie Hachette, 1882, t. II, p. 192n. Il suo discutibile profilo morale è messo in evidenza anche da un inedito sonetto a lui dedicato, inserito nel volume manoscritto della Biblioteca Vaticana che contiene anche i due lamenti di Melosio: «Questo Duca di Ghisa à tutti è noto | Che Prete fu, et Arcivescovo ancora | Che la Chiesa lasciò la toga allohora | Che per gran Dama idolatrò divoto | Poi per seguire lo sregolato moto | Del suo cervel d’un’altra ei s’innamora | La sposa: indi si pente, e perche muora | Manda all’Inferno più d’un prie-

abbassamento di livello e un uso quasi parodistico e deformato di una forma musicale altrimenti aulica quale il lamento. Ancora una volta i versi iniziali sono attribuiti a un narratore che introduce le parole del protagonista, impegnato in una amara invettiva contro la sorte avversa. Non manca però un riferimento alla «conchiglia [...] della bella Sirena | E vagheggiando pria le sue bellezze» che acclara l'origine locale del testo e l'ambiente per cui potrebbe essere stato scritto. Musicalmente la composizione è basata su una canonica alternanza di recitativi e ariette, tre delle quali molto simili fra loro, su ritmo ternario, come se si trattasse di un'unica aria interrotta da recitativi. Solo una si differenzia: è basata su versi sdrucchioli, che riproducono quasi l'onomatopea della battaglia. In sintesi, nulla differenzia questa composizione da altre prodotte in contesti diversi se non il suo contenuto testuale.

Non si può non tornare, a questo punto, su una cantata-lamento già ampiamente studiata e attribuita a Francesco Provenzale: *Squarciato appena havea*, il lamento della regina di Svezia per la morte del marito Gustavo, cercando di ridiscuterne non solo l'attribuzione, ma anche la collocazione⁷¹. La composizione è tutta costruita su un lungo recitativo introdotto da una voce narrante che racconta l'annuncio dato all'afflitta regina della morte del re in battaglia; il recitativo viene però interrotto non da arie, il cui contenuto testuale e musicale ci si aspetterebbe in linea con il tragico racconto, ma da sette diverse arie popolari che trascinano l'ascoltatore in una dimensione "altra": altra nel testo, altra nel carattere musicale, altra nella deliberata scelta di esorcizzare la tragedia attraverso l'abbandono della mente a un delirio onirico, veicolato da motivi popolari che abbandonano i binari della ragione. Trovandomi la prima volta per le mani questa composizione, tanti anni fa, avevo rilevato che proprio l'accento all'impazzimento della regina, a causa del dolore provocato da questo annuncio, avrebbe potuto giustificare tale dislivello stilistico⁷².

go, e vota | Poscia ribello al suo signor si vede | Benche de falli suoi pagasse il fio | Non volle in Francia assicurare il piede | E tu vorrai seguir Napoli mio | Un che serbar non seppe mai sua fede | Ad Amor, all'honor, al Prencè, à Dio», V-CVbav, MS G.VII.210, c. 407.

⁷¹ Il brano è conservato in fonte unica in I-Nc 33.4.12(b) (2). L'attribuzione a Provenzale è dovuta solo al nome apposto in testa alla fonte forse da Francesco Rondinella. Si ricorda che Gustavo II Adolfo di Svezia morì in battaglia nel 1632.

⁷² GIALDRONI, *Francesco Provenzale* cit., p. 133. Tra l'altro, a proposito di Gallo

Tuttavia, alla luce di una conoscenza più allargata del repertorio, non solo napoletano, all'interno del quale questo brano mi sembra trovi una sua logica collocazione, oserei dire che non è soltanto il contenuto specifico, cioè l'impazzimento della regina, a imporre lo slittamento semantico, ma l'attitudine generalizzata a deformare intenzionalmente un genere aulico e a dare una più cruda visione della realtà⁷³. Le "canzoni" sono, nell'ordine, *La bella Margherita*, *Fra Iacopino*, *Amici miei fa lalera*, *Girometta*, *Gallo di Mona*, *Caccia su e ghigna*, *È morto Saione*⁷⁴. La prima cosa che salta all'occhio nell'esaminare queste canzoni, è che, dove è stato possibile individuarne l'origine, questa è chiaramente estranea alla cultura meridionale. Ciò non significa necessariamente una contestualizzazione non napoletana di *Squarciato appena havea* – che, anzi, mi sento di ribadire –, ma è una riprova, a mio avviso, del fatto che alcune canzoni "popolari" provenienti dal nord-Italia non solo circolarono anche al Sud ma furono addirittura recepite an-

di Mona, avevo allora rilevato che «è nell'inconsueto metro di 5/4, alternato ai 6/4 nei punti cadenzali. Questa particolare varietà ritmica sortisce l'effetto di un contrasto tra la quadratura metrica, seria, aulica e composta dei recitativi e l'arcaica, sbrigliata e fresca libertà ritmica dei motivi popolari»: ivi, p. 134.

⁷³ Cfr. la trascrizione integrale del testo in *Clori. Archivio della cantata italiana*, scheda n. 4688. Devo un particolare ringraziamento a Raffaele Di Mauro che mi ha fornito diverse indicazioni bibliografiche e che ha messo generosamente a mia disposizione le sue competenze in materia di uso "colto" di materiali popolari.

⁷⁴ In GIALDRONI, *Francesco Provenzale* cit., avevo accennato alla fortuna in ambito colto di alcuni di questi temi popolari, in particolare di *Girometta*, *Fra Iacopino* e *La bella Margherita*, cfr. ivi, p. 134. A sua volta Fabris ha rilevato in particolare la presenza di ben quattro di queste arie, *Girometta*, *La bella Margherita*, *Gallo di Mona Fiore*, *La Cotognella* in FORIANO PICO, *Nuova scelta di sonate per la chitarra spagnola*, Napoli, Giovan Francesco Paci, 1608 [secondo Fabris, *recte*, c. 1660, ma forse più probabilmente 1698 dato che lo stampatore opera in questi anni] e in genere la loro presenza frequente nel repertorio in notazione alfabetica per la chitarra spagnola: cfr. FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples* cit., p. 207n. Quasi identico contenuto si rileva comunque nelle raccolte di Pietro Millions (1661) e Tommaso Marchetti (1660?), all'interno delle quali troviamo dunque le stesse canzoni popolari. Non è questa la sede di illustrare la complessa questione della loro datazione e quindi la derivazione dell'una o dall'altra, questione che è comunque esaurientemente dibattuta in GARY BOYE, *The Case of the Purloined Letter Tablature: The Seventeenth-Century Guitar Books of Foriano Pico and Pietro Millions*, «Journal of Seventeenth Century Music», 11 (2005), disponibile all'indirizzo http://sscm-jscm.org/v11/no1/boye.html#ch5_4.

che da alcuni musicisti di area napoletana⁷⁵. La più nota testimonianza della circolazione a Napoli di canzoni popolari ampiamente diffuse in tutta la penisola, l'aveva già offerta Giovanni Battista Basile nel suo *Pentamerone*: nell'introduzione alla quarta giornata il principe invita a lasciare da parte i giochi per rivolgersi al canto e al ballo, citando fra questi il celebre ballo di Fiorenza (o ballo del Granduca):

E subeto na mano de serveture, che se delettavano, vennro leste con colasciune, tammorielle, cetole, arpe, chiuchiere, vottafuocche, croco, cacapenziere e zuche-zuche e, fatto na bella sofronia e sonato lo *Tenore de l'abbate Zefero*, *Cuccara*, *Giammartino* e lo *Ballo de Shioenza*, se cantattero na maniata de canzune de chillo tiempo buono che se po' chiù priesto trivoliare che trovare e, fra l'autre, se dissero [...]»⁷⁶.

Il più famoso dei temi popolari presenti in *Squarciato appena havea è Girometta*, canzone che ha goduto di un significativo utilizzo in ambito colto e la cui origine nella tradizione popolare piemontese è ampiamente riconosciuta. Warren Kirkendale in un suo celebre saggio⁷⁷ ha fornito un esaustivo elenco delle fonti in cui è possibile trovare questa canzone, a partire dalla *Messa sopra la Girometa* di Giovanni Nasco (1552) fino a circa il 1710. Quella in *Squarciato appena havea* rappresenta una delle

⁷⁵ L'idea avanzata da Fabris che *Squarciato* possa essere nato nel circolo di transfughi napoletani che si era formato a Roma a causa della difficile situazione in patria, potrebbe essere ulteriormente avvalorata dalla attestata circolazione anche romana di alcune di queste canzoni: cfr. FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples* cit., p. 200: «the piece is strongly anti-Spanish and may have been composed in the same years as the revolution, for example by a Neapolitan exile mixing in French circles in Rome».

⁷⁶ GIOVANNI BATTISTA BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di Michele Rak, Milano, Garzanti, 1986, quarta giornata, p. 305. Sul ballo di Fiorenza cfr. WARREN KIRKENDALE, *L'aria di Fiorenza id est il Ballo del Gran Duca*, Firenze, Olschki, 1972.

⁷⁷ WARREN KIRKENDALE, *La Franceschina, la Girometta e soci in un madrigale «a diversi linguaggi» di Luca Marenzio e Orazio Vecchi*, in *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di Paolo Fabbri, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 249-331: 268-298. Si tratta di una versione aggiornata e integrata con *addenda e corrigenda*, particolarmente nell'elenco delle fonti, di *Franceschina, Girometta and their Companions in a Madrigal «a diversi linguaggi» by Luca Marenzio and Orazio Vecchi*, «Acta musicologica», XLIV (1972), pp. 181-213. La versione aggiornata è stata di nuovo pubblicata in inglese in WARREN – URSULA KIRKENDALE, *Music and Meaning: studies in music history and the neighbouring disciplines*, Firenze, Olschki, 2007, pp. 125-204.

ultime testimonianze, e infatti è citata nella versione recenziore, che è in maggiore e una terza sopra l'originale. Numerose testimonianze letterarie, e non solo⁷⁸, sottolineano il carattere plebeo della *Girometta*, anche per l'uso del verso novenario. Particolarmente interessante è la sua presenza ne *La caduta del regno delle Amazzoni* di Bernardo Pasquini su testo di Giuseppe Domenico De Totis, rappresentata a Roma nel 1690: nella scena seconda del secondo atto lo scudiero Turpino afferma che sia disdicevole che il suo padrone, il re Licandro, perda tempo cantando la *Girometta* in un momento in cui sarebbe opportuno pensare a cose più serie:

Signor non è più tempo di burlare,
 La Reggia autorità
 Se la siamo giocata alla bassetta
 E Vostra Maestà
 Se la passa a cantar la girometta (II.2).

C'è da osservare comunque che la *Girometta* non solo ha avuto una grande fortuna a livello colto, ma ha goduto, e gode tuttora, di una tenace “permanenza” popolare caratterizzata, anche in questo ambito, da una singolare stabilità melodica⁷⁹. Ciò potrebbe aver creato un cortocircuito di influenze reciproche che ne avrebbe condizionato l'uso.

⁷⁸ Molte sono riportate in *ivi*, pp. 151-158.

⁷⁹ Sulla storia parallela della *Girometta* in ambito colto e popolare cfr. il paragrafo “Come Girometta divenne la Girometta” in ROBERTO LEYDI, *L'altra musica. Etnomusicologia*, edizione riveduta a cura di Febo Guizzi, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2008, pp. 220-227, in cui, fra l'altro, si riporta la tesi di Glauco Sanga secondo cui il canto nasce come «canto di ambulanti, segno dell'affermazione socioeconomica dell'ambulante di montagna e della sua integrazione nella marginalità storica urbana». In questa versione originale, protagonista non sarebbe stata la *Girometta*, ma il Girometta (appunto l'ambulante)», aggiunge Leydi che «non capito, il testo verbale sarebbe stato stravolto, riconoscendo in quel nome, “Girometta”, una ragazza. In questa fase [...], la melodia della canzone sarebbe entrata nella pratica musicale colta, trovandovi lunga e fortunata sede. Infine il canto diventato *Girometta*, sarebbe tornato nelle campagne e nelle montagne, come acquisizione della cultura urbana [...]», *ivi*, p. 226.

Come ho già detto, anche *La bella Margherita* ha attestazioni popolari che poco hanno a che fare con l'ambito meridionale⁸⁰. A livello colto, a parte la diffusa presenza in raccolte di intavolature per la chitarra spagnola, non è da trascurare il fatto che il suo testo è presente, come aria di Lesbo, anche nella prima scena del secondo atto de *Gli equivoci in amore, o vero La Rosaura* (Roma, Palazzo della Cancelleria, 1690) di Alessandro Scarlatti⁸¹. Ci deve essere stata quindi una circolazione anche in ambito romano che ha portato il librettista ad acquisirlo nel suo testo. Per *Fra Iacopino* abbiamo invece un riscontro nella stampa musicale: è presente nel romano Giuseppe Giamberti (1657)⁸² e in Girolamo Frescobaldi. La melodia di *Amici miei* è riconoscibile anche in una raccolta di laudi spirituali di Matteo Coferati del 1675⁸³. L'identificazione è possibile grazie anche all'indicazione data da Coferati stesso nella «Tavola Dell'arie antiche, e moderne, che si son potute descrivere sotto I Nomi noti al volgo» posta a completamento della raccolta che indica la melodia popolare originale con il titolo *Cotognella*. Nella stessa tavola di Coferati vengono indicate come fonti popolari altre canzoni presenti in *Squarciato appena havea* e precisamente la quarta, *Gallo di mona*, per il travestimento del-

⁸⁰ A p. 160 della raccolta dei fratelli Grimm, *Altdeutsche Wälder*, pubblicata nel 1813 e a p. 46 della raccolta di canti popolari italiani *Egeria* di Wilhelm Mueller pubblicata postuma da O.L.B. Wolff nel 1829, troviamo il testo di *La bella Margherita* (incipit *Chi bussa alla mia porta*), una canzoncina sul ritorno di un soldato dalla guerra che trova la moglie infedele. Alcuni versi ricordano quelli della canzoncina citata in *Squarciato appena havea*.

⁸¹ Cfr. la partitura in GB-Lbl, Add. 31513, 14167. La musica, comunque, è del tutto diversa, cfr. anche l'edizione ottocentesca: *La Rosaura. Musica del sig.r Alessandro Scarlatti*, [a cura di Robert Eitner], Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885, p. 164.

⁸² Cfr. GIUSEPPE GIAMBERTI, DUO | TESSUTI CON DIVERSI | SOLFEGGIAMENTI | SCHERZI, PERFIDIE, ET OBLIGHI. | ALCUNI MOTIVATI DA DIVERSE ARIETTE | à beneficio de Principianti [...] DA | GIOSEPPE GIAMBERTO | ROMANO. Roma, Amadio Balmonti, 1657. Cfr. edizione moderna di una scelta di duetti in *Duetti per due strumenti, S, T*, a cura di Giancarlo Rostirolla, Roma, Società Italiana del Flauto Dolce, 1976. Nella stessa raccolta sono presenti anche altre citazioni popolari: la *Girometta*, la *Bergamasca*, *Margherita del Coral*.

⁸³ Cfr. MATTEO COFERATI, *Corona di sacre canzoni o laude spirituali di più divoti Autori. Con l'aggiunta delle loro Arie in musica, per renderne più facile il Canto. Di nuovo date in luce, corrette e accresciute da Matteo Coferati Sacerdote Fiorentino*, Firenze, All'Insegna della Stella, 1675, pp. 174-175.

la lauda *Piangi peccator rio, chiedi mercè*⁸⁴, ed *È morto Saione* per il travestimento della lauda *Se l'huom si pentisse de' falli commessi*⁸⁵ le cui melodie però si presentano molto variate rispetto a quelle presenti in *Squarciato appena havea* (mentre quella di *Amici miei | Cotognella* è quasi identica)⁸⁶. L'acquisizione istituzionalizzata di temi popolari in contesti colti sembra però averne quasi modificato la natura: ci si può chiedere quindi quanto questo uso in *Squarciato appena havea*, sia stato mediato dalla tradizione colta e quindi dettato da una consapevole volontà di creare un forte dislivello stilistico: in pratica se ne è operato un uso estremamente raffinato e consapevole.

Il tema della pazzia, quasi sottotraccia in *Squarciato appena havea*, è invece esplicito e conclamato nella cantata di Pietro Antonio Giramo *Chi non mi conosce* che in almeno due fonti riporta anche il titolo *La Pazza*⁸⁷. Scarsissime sono le notizie relative a questo musicista e incerti sono anche i suoi dati anagrafici: sicuramente fu attivo in Napoli nel 1620 in quanto è accertato il suo contributo alla “festa a ballo” *Delizie di Posilipo boscarecce e maritime*, rappresentata il 21 marzo di quell'anno per celebrare la guarigione di Filippo III di Spagna⁸⁸. Una sua raccolta di *Arie* del 1630 suggerisce che la sua morte possa essere posteriore a questa data⁸⁹. La cantata *Chi non mi conosce* si trova in una stampa dedicata dall'autore ad Anna de' Medici e

⁸⁴ Ivi, p. 402.

⁸⁵ Ivi, pp. 147-148. Cfr. *La lauda spirituale tra Cinque e Seicento. Poesie e canti devozionali nell'Italia della Controriforma*, studi di Giancarlo Rostirolla, Danilo Zardin e Oscar Mischiati, Roma, IBIMUS, 2001, pp. 654 e 674.

⁸⁶ In indice è riportato *Gallo di mona fiore* mentre la canzone è *Gallo di mona fiera*. Per inciso in questa raccolta è utilizzata anche la melodia di Girometta, come è già stato ampiamente dimostrato dai numerosi studi su questa canzone: «Dialogo tra l'anima e Cristo» (*Torna torna al freddo cuore*); cfr. COFERATI, *Corona di sacre canzoni o laude spirituali*, p. 461.

⁸⁷ Ne parla Fabris in *Music in Seventeenth Century* cit., pp. 11-12, sottolineando come il tema della pazzia generata dall'amore goda di una potente tradizione letteraria che risale al Rinascimento e che avrà una notevole diffusione in Europa grazie anche alle compagnie della commedia dell'Arte. Questa tradizione trova nel Carnevale napoletano una solida affermazione, per cui tale composizione di Giramo, ed altre analoghe che vedremo, sarebbe collocabile all'interno dello stesso *milieu* culturale.

⁸⁸ Cfr. *A Neapolitan Festa a Ballo* cit.

⁸⁹ Cfr. la voce dedicata a Giramo, Pietro Antonio, da John Whenham in *Grove online*, accesso del 19 marzo 2019.

che comprende anche altri due brani, *Il Pazzo e L'Ospedale dei pazzi*; la raccolta è conservata in unica copia presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze⁹⁰, eccone il frontespizio:

Il Pazzo | Con la pazza ristampata, | et Uno Hospedale per gl'infermi d'A-
more, | di Pietro Antonio Giramo. | All'altezza Serenissima | di | Anna de
Medici | principessa di Toscana.

È lo stesso Giramo a illustrare le circostanze di questa stampa alla
dedicataria Anna de' Medici principessa di Toscana:

E chi non sa, Serenissima Signora, che sarà da tutti più stimato pazzo il
padre, ch'il figlio havendo tanto ardire di dedicare scherzi sì bassi a tanta
Altezza, in ogni modo mi scuserà in parte l'impacienza, che mi spinge a
non aspettare più il tempo in offerirmeli per servo humilissimo, ancor che
inutile, non hauendo per hora altro parto compito della mia povera Musa,
pure spero per l'avvenire dar compimento a cose maggiori per potergliele
presentare. Riceva in tanto questo, quale egli è, ardisco però di pregare
V.A. (contro l'ordinario affetto paterno) à non riguardarlo con occhio cor-
tese, perché con ciò al sicuro diverria savio, e non potria all'hora recarli
quel diletto, che prendere da tali persone si suole, & così confesso, che più
stimo il suo gusto, che la sanità d'un mio figlio, il quale si contenterà di
restarsene qual'egli si ritrova sotto la sua protezione & humilmente me
l'inchino. Napoli

Di V.A. Serenissima
umilissimo, e devotiss. servidore
Pietro Antonio Giramo

⁹⁰ I-Fn, M.A. 47 2-16.

Tavola 2

PIETRO ANTONIO GIRAMO, *Chi non mi conosce*

GIRAMO	GIRAMO	GIRAMO	SAVIONI
Stampa Napoli, s.d. [fonte I-Fn]	US-EU ms Northwestern (manoscritto romano)	Ms I-GR	Savioni F-Pn [altra intonazione]
C Chi non mi conosce dirà che la mia sia vera pazzia che lieta mi fa ma tutto è furore affetto d'Amore ch'al core mi stà.	3/2 Chi non mi conosce dirà che la mia sia vera pazzia che lieta mi fa ma tutto è furore effetto d'Amore ch'al core mi stà.	3/2 Chi non mi conosce dirà che la mia sia vera pazzia che lieta mi fa ma tutto è furore effetto d'Amore Ch'al core mi stà.:ll:	3 Chi non mi conosce Dirà che la mia Sia vera pazzia Che lieta mi fa Ma tutto è furore Effetto d'Amore Ch'al core mi stà.
6/4 Hor sia come dite sentite una pazza sentite sentite C Vorrei verseggiare ò cielo ò terra ò mare No nò no nò vorrei cantare la sol fa mi fa re ma ferma ch'l canto poi cangiarsi in pianto non te 'l diss'io? sospira cor mio. Chi non mi conosce Repl.	Presto Hor sia come dite sentite una pazza sentite sentite [3/2] Vorrei verseggiare o Cielo o terra o mare no no no no vorrei cantare la sol fa mi fa re ma ferma che 'l canto ritorna in pianto non te 'l diss'io sospira cor mio. Chi non mi conosce....	Presto Hor sia come dite Sentir'una pazza sentite sentite [3/2] Vorrei verseggiare o Cielo o terra o mare no no no no vorrei cantare la sol fa mi fa re ma ferma che 'l canto mi torna in pianto non te 'l diss'io sospira cor mio. :ll: Chi non mi conosce dirà che la mia sia vera pazzia che lieta mi fa ma tutto è furore effetto d'amore che lieta mi fa.	[3] Hor sia come dite Sentite una pazza Sentite sentite [3] Vorrei verseggiare O Cielo o terra o mare No no no no Vorrei cantare La sol fa mi fa re Ma ferma che 'l canto Ritorna in pianto Non te 'l diss'io Sospira cor mio. Chi non mi conosce.... [I-Bc tutto ripetuto]
3/2 Talvolta Amor fiero mi lega la lingua, e muta mi fa C Già sento mancare la voc'e parlare non posso più no; 6/4 Ma poi con furore vorrei gridare ballare saltare mostrare la gioia ch'al core mi stà.	[3/2] Talvolta Amor fiero mi lega la lingua e muta mi sto già sento mancare la voce parlare non posso più no. Presto Ma poi con furore vorrei gridare burlare e saltare mostrare la gioia ch'al core mi stà.:ll: Chi non mi conosce...	[3/2] Talvolta Amor fiero mi lega la lingua e muta mi fa già sento mancare la voce parlare non posso più no. Presto ma poi con furore vorrei burlare gridare saltare mostrare la gioia ch'al core mi stà.:ll: Chi non mi conosce dirà che la mia sia vera pazzia che lieta mi fa ma tutto è furore effetto d'amore che al cuore mi stà.	[3] Tal volt'Amor fiero Mi lega la lingua E muta mi fa Già sento mancare La voce parlare Non posso più no. Ma poi con furore Vorrei gridare Burlare saltare Mostrare la gioia ch'al core mi stà. 3 Chi non mi conosce... [I-Bc intero]
3/2 Talvolta mi burlo de chi m'ha ferit' e così le dich'io Signor cavaliere con pium'a le spalle voi fat' il smargiasso con strali al carcasso, ma gli occhi hai bendati coi panni stracciati Ah ah ah ah ah.		Talvolta mi burlo di chi m'ha ferita e così gli dico io Signor Cavaliero con piume alle spalle voi fate il smargiasso con strali e carcasso ma l'occhi bendati con panni stracciati ah ah ah ah ah.	

LA CANTATA DA CAMERA NEL SEICENTO NAPOLETANO

Chi non mi conosce Repl.

C
Amor sempr'ho da stridere
l'alma sarà qual fu
no, nò, ch'io voglio ridere
fa poi quel che vuoi tu.

Si sona l'aria del Colascione

voglio cantar' à la napoletana
e n'auto poco à la calauresella
fuerze facesse la fortuna cana
fare pietosa chella facce bella

Non siente nò.

Si rep con il Colascione

vi cha si squaghia st'arma com' à
nzunga
e mi sento abruscia lo fecatali
stu cori si mi nuzza com' à trunza
Amuri sulu è causa di stu mali.

misera e che vaneggio
Come snodo la lingua in rozzi
accenti

come gira il pensier fra mille rote
com'apro oime la bocca in basse
note
misera e che vaneggio.

Chi non mi conosce Repl.

3
O Dotti medici
fate un collegio
di me chi sà
se virtù trovasi
d'herba che movasi
di me a pietà

la mente smania
la lingua svaria
gli occhi mai dormono,
i membri ho languidi

e gran dolore
hò sempre al core

ò dotti medici

C
Amor sempr'ho da stridere
l'alma sarà qual fu
no no ch'io voglio ridere
fa poi quel che vuoi tu.!!:

Presto
Voglio cantare a la Napoletana
e n'auto poco a la Calaurisiella
forze facisse la fortuna cana
fare pietosa chella faccia bella

non siente nò non siente

Vi ch' a se squaghia st'arma come
'n zungna
e mi sentu brusciar lu fegatali
stu cori se minuzza com' a brunza
Amuri sulu è causa de stu mali.

Adagio
Misera e che vaneggio
come snodo la lingua in rozzi
accenti

Presto
per questo pazza mi chiaman le
genti
come gira il pensier fra mille rote
Com'apro ohimè la bocca in basse
note
misera e che vaneggio.

[3]
Chi non mi conosce...

3
O dotti medici
fate un collegio
di me chi sa
se virtù trovasi
d'herba che movasi
di me à pietà

La mente smania
la lingua svaria
gl'occhi mai dormono
i membri ho languidi

Adagio
e gran dolore
io sento al core

Presto
o dotti medici

Chi non mi conosce
dirà che la mia
sia vera pazzia
che lieta mi fa
Ma tutto è furore
effetto d'amore
che al core mi sta.!!:

C
Amor sempre ho da stridere
l'alma sarà qual fu
nò nò ch'io voglio ridere
fa poi quel che vuoi tu.

Voglio cantare alla Napoletana
e n'auto poco a la Calaurisella
forze facesse la fortuna cana
fare pietosa chissa faccia bella

non senti mo non senti mo

si che si squaglia st'arma
com'anzunza
e mi sento abruscià lu figatu
stu cori si sminuzza com'anzunza
amuri sulu è causa de stu mali.

Misera e che vaneggio
Come snodo la lingua in rozzi
accenti

per questo pazza mi chiaman le
genti
come gira il pensier fra mille ruote
Come apro ohimè la bocca in
false note
Misera e che vaneggio.

3
Chi non mi conosce
dirà che che la mia
sia vera pazzia
che lieta mi fa
ma tutto è furore
effetto d'amore
che al cuore mi sta.

3
O dotti medici
fate un collegio
di me chi sa
se virtù trovasi
d'herba che muovasi
di me a pietà

La mente smania
la lingua svaria
l'occhi mai dormono
i membri ho languidi

e gran dolore
io sento al cuore

O dotti medici

C
Amor sempr'ho da stridere
L'alma sarà qual fu
No no ch'io voglio ridere
Fa poi quel che vuoi tu.

Voglio cantare a la Napoletana
E n'auto poco a la Calavresiella
Fuoze/fuorze facesse la fortuna
cana
Fare pietusa/pietosa ch ella faccia
bella
3
Non siente no non siente

C
Vi cha se squaghia st'arma come
n' zungna
E mi sient'abbruciar lu ficatali
Stu cori se/i menuzza/mi com' a
trunza
Amuri sulu è causa de stu mali.!!

Misera e che vaneggio?
Come snodo la lingua in rozzi
accenti

Per questo pazza mi chiaman le
genti
Come gira il pensier fra mille
ruote
Com'apro hoimè la bocca in basse
note
Misera e che vaneggio.

3
Chi non mi conosce...
[!-Bc intero]

C
O dotti medici
Fate un collegio
Di me chi sa
Se virtù trovasi
D'herba che muovasi
Di me chi sa.

3
La mente smania
La lingua svaria
Gl'occhi mai dormono
I membri ho languidi

E gran dolore
io sento al core

C
O dotti medici

fat'un colleggio
di me chi sà.

fate un collegio
di me chi sa.

fate un collegio
di me chi sa.

Fate un collegio
di me chi sa.

C

Un mi chiama ignorante
e che'l cervel mi vola
tu menti per la gola
ch'io sono astrologhessa
miro ne la via lattea
il candor de mia fé
fra i segni del Zodiaco
quello di Sagittario
non sò che vuol da me
quell'altro poi d'aquario
sempre à gli occhi mi stà
e s'io nell'effemeride
piglio la longitudine
anomalia media,
ad anni, mesi & hore
completi di mia vita,
una stella mi dice
tu sei nata infelice
per servir un crudele
io lo confirmo e dico
che fra tanti pensieri
figli de la mia mente
il maggior dei fratelli è imperti-
nente
vuol d'un huomo il volere
contra sua fantasia
s'intese mai la più crudel pazzia.

C

Date la voce
olà chi passa Amore
ah traditore
prendetelo ligatelo
ponetelo prigion'entro al mio core
Uh sen fuggi
le finestre del cor non ben serrai
dagli occhi sen volò

sia maledetto amore
maledette quell'hore
ch'io vidd'il mio desio
maledetto il cor mio
ch'ama chi lo disprezza
maledetta l'asprezza
d'huomo così crudele

e tu lingua infedele
e tu lingu'arrogante
com'hai cotanto ardire
il mio ben maledire.
vorrei tagliarti a pezzi
già che 'l mio amor disprezzi.

C

Ballate ò miei pensier ch'io sonerò
fate vi prego il ballo di fedele

che tal qual sempre fui
sempre sarò nò nò
fate più presto il ballo di follia

C

Zi zi date la voce
olà chi passa Amore
Ah traditore
prendetelo legatelo
ponetelo prigionero entro al mio
core
ah se'n fuggi
le finestre del cor non ben serrai
dagl'occhi se 'n volò
presto
sia maledetto Amore
maledetta quell'hora
ch'io vidi 'l mio desio
maledetto il cor mio
ch'ama chi lo disprezza
maledetta l'asprezza
d'huomo così crudele
Adagio
e tu lingua infedele
e tu lingua arrogante
com'hai cotanto ardire
il mio ben maledire.
vorrei tagliarti a pezzi
già che 'l mio ben disprezzi.:ll:

Chi non mi conosce...

C

Ballate o miei pensier ch'io sonerò
fate vi prego il ballo di.....

che tal qual sempre fui
tal esser vo' nò nò
fate più presto il ballo di follia

C

Zi zi date la voce
o là chi passa amore
ah traditore
prendetelo ligatelo
ponetelo prigionero dentro al mio
core
ah se'n fuggi
le finestre del cor non ben serrai
Dagl'occhi sen volò. ll

Sia maledetto amore
maledetta quell'hora
ch'io viddi il mio desio
maledetto il cor mio
ch'ama chi lo disprezza
maledetta l'asprezza
d'huomo così crudele.
C
Ma tu lingua **infedele**
M tu lingua mendace
com'hai cotanto ardire
il mio ben maledire.
vorrei tagliarti a pezzi
Già che 'l mio cor disprezzi.

3/2

Chi non mi conosce
dirà che la mia
sia vera pazzia
che lieta mi fa
ma tutto è furore
effetto d'amore
che al core mi sta

C

Ballate o miei pensier ch'io sonerò
fate vi prego il ballo del fedele

che tal qual sempre fui
tal esser vo no no
fate più presto il ballo di follia

Zi zi date la voce
Olà chi passa? Amore
Ah traditore
Prendetelo legatelo
Ponetelo prigionero entro al mio
core
Ahi sen fuggi
Le finestre del cor non ben serrai
Dagl'occhi se 'n volò
Sia maledetto Amore
Maledetta quell'hora
Ch'io viddi il mio desio
Maledetto il cor mio
Ch'ama chi lo disprezza
Maledetta l'asprezza
D'huomo così crudele

E tu lingua fedele/infedele
E tu lingua arrogante
Com'hai cotanto ardire
Il mio ben maledire.
Vorrei tagliarti a pezzi
Già che 'l mio ben disprezzi.

3

Chi non mi conosce...
[I-Bc intero]

[3]

Ballate o miei pensier ch'io sonerò
Fate vi prego il ballo di Fedele
C
Che tal qual sempre fui
Tal esser vo no no
Fate più presto il ballo di Follia

che così foll'è ancor la mente mia	che così folle è ancor la mente mia	che così folle è ancor la mente mia	3 Che così folle è ancor la mente mia
prendetela per mano horsù inchinatevi prima à l'Idol mio fa la la la la la girate con la mente intorno intorno fa la la la la la quel pensier salta troppo fa la la la la la non saltar o pensiero non vedi il tuo gran male che à cader vâ chi troppo in alto sale fa la la la la la.	prendetela per mano horsù inchinatevi prima al Idol mio fa la la la la la girate con la mente intorno intorno fa la la la la la quel pensier salta troppo fa la la la la la non saltar o pensiero non vedi il tuo gran male ch'a cader va chi troppo in alto sale fa la la la la la	prendetela per mano horsù inchinatevi prima all'Idol mio fa la la la la la girate con la mente intorno intorno fa la la la la la quel pensier salta troppo Fa la la la la la non saltar o pensiero non vedi il tuo gran male Che a cader va chi troppo in alto sale Fa la la la la la	C Prendetelo per mano Horsù inchinatevi Prima al Idol mio Fa la la la la la Girate con la mente intorno intorno/Giratevi d'intorno Fa la la la la la la Quel pensier salta troppo Fa la la la la la la Non saltar o pensiero Non vedi il tuo gran male Ch'a cader va chi troppo in alto sale Fa la la la la la la
non posso più sonare la corda della speme è troppo falsa e quella del desio volsi accordarla ed essi rotta per troppo tirarla.	Adagio Non posso più sonare la corda della speme è troppo rotta e quella del desio volsi accordarla e pur è rotta per troppo tirarla.	non posso più sonare la corda della speme è troppo falsa e quella del desio volsi accordare et essi rotta per troppo tirare.	3 Non posso più sonare La corda della speme è troppo falsa E quella del desio volsi accordarla E pur è rotta per troppo tirarla.

Il concetto viene ribadito dall'anonimo "Stampatore"⁹¹, che nel successivo avvertimento dichiara:

Vi rappresentorno i giorni passati le mie stampe una amorosa Pazza, & mentre aspettava dall'Autore parto più nobile, ecco di nuovo mi recava un Pazzo non senza mia meraviglia, poiché il suo ingegno da che si casò con la Musa, non li ha già mai prodotto parti simili, e mentre volea egli quello racchiudere a ciò le sue sciagure per lo mondo non comparissero; mutò pensiero in vedere, che sua sorella fu con qualche plauso comunemente accettata anzi da molti addottata per propria figlia, spogliandola delle paterne vesti, & adornandola delle loro, del che ne resta obbligato a tutto, non volendo egli tener cura de Pazzi; ma tiene rivolto l'animo a cose maggiori, le quali spero presto presentarvi.

La dedica della stampa alla principessa di Toscana Anna de' Medici, moglie di Ferdinando Carlo d'Austria reggente del Tirolo, potrebbe essere una testimonianza dell'interesse per le arti da parte di Anna, che già fu dedicataria dei *Sacri musicali affetti* op. 5 di Barbara Strozzi. Giramo dichiara che «si contenterà di restarsene qual'egli si ritrova sotto la sua protettione», ma questo è l'unico segnale di un rapporto fra i due

⁹¹ Né nel frontespizio né in altro luogo dell'esemplare ne è riportato il nome.

personaggi. Comunque in calce alla dedica Giramo indica «Napoli», che potrebbe essere il luogo da cui egli indirizza la dedica, oltre che il luogo di composizione e forse di stampa. Il tema che accomuna i tre brani è dunque la pazzia vista come conseguenza della pena amorosa. Il primo, *Il Pazzo*, dall'incipit *Ognun che mi sa per savio* è per tenore e basso continuo, il secondo *Dove sei? Che fai che pensi*, è definito "Serenata".

L'ultimo brano, *Chi non mi conosce*, si trova anche in un manoscritto, finora quasi del tutto sconosciuto, conservato presso la Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Grottaferrata, e in un manoscritto della Northwestern University Library di Evanston (Illinois). Il testo poetico, inoltre, conosce anche una diversa intonazione, attribuita a Mario Savioni, nota attraverso tre fonti conservate in altrettante raccolte di cantate il cui contenuto riporta inequivocabilmente a Roma, non solo per gli autori che vi sono rappresentati, ma anche per le mani dei copisti cui si può farne risalire la fattura⁹². Anche i due manoscritti con l'intonazione di Giramo sono da ascrivere all'ambiente romano⁹³, cosa che è resa ancora più evidente dall'intestazione presente nella fonte di Northwestern: «Pazzia venuta da Napoli del Girami», espressione che, nel rendere esplicita la sua origine napoletana, ne sottolinea anche la sua acquisizione in un ambiente diverso. Il testo, che potrebbe essere attribuibile allo stesso Giramo⁹⁴, è un lungo monologo cantato tutto in prima persona da una protagonista in preda a una forte instabilità mentale. L'organizzazione musicale molto ricorda analoghe composizioni

⁹² I-Rvat, Chigi Q.VI.86, cc. 30v-35r; I-Bc, V.289, cc. 281r-300v; F-Pn Rès Vm7-109, cc. 47r-54v. Cfr. IRVING EISLEY, *The Secular Cantatas of Mario Savioni (1608-1685), with volume II: Musical supplement, five cantatas by Mario Savioni*, Ann Arbor, UMI, 1964, p. 242, n. 23.

⁹³ Segnati rispettivamente I-GR, Crypt it. 6 e US-Eu Mss. 1(21).

⁹⁴ Nell'indice di una delle raccolte che conservano l'intonazione di Savioni, il testo viene esplicitamente attribuito a Giramo: cfr. F-Pn Rès. Vm7 109. Ma più che da questa indicazione, tale attribuzione dovrebbe essere confermata da quanto dichiara lo stampatore nell'avvertimento premesso alla stampa di questo pezzo: «LO STAMPATORE A detrattori. Non si scherzi co' pazzi; non si morda chi è scema di cervello, così nelle regole della Musica come nel non continuato stile del recitare, ovvero nella Poesia (non propria professione dell'istesso Autore di questa Musica)»: nell'avvertire che la poesia non è proprio il mestiere dell'autore della musica (una sorta di *excusatio non petita*), se ne dichiara di fatto la paternità.

coeve di ambiente romano. Inizia con una strofa-*refrain* (o “intercalare”) che si ripresenterà nel corso della composizione altre cinque volte in modo più o meno identico⁹⁵, alternandosi a brevi ariosi e/o recitativi-ariosi e a brevissime ariette. L’origine napoletana – almeno così sembra – della fonte a stampa dovrebbe testimoniare la priorità rispetto alle due copie manoscritte che invece sono chiaramente romane. Delle due copie, quella di Grottaferrata dovrebbe essere più vicina alla stampa in quanto contiene un’arietta in senari inclusa nella stampa e assente in tutte le altre fonti, comprese quelle relative alla versione di Savioni:

Talvolta mi burlo
 De chi m’ha ferita
 E così le dich’io
 Signor cavaliere
 Con pium’a le spalle
 Voi fat’il smargiasso
 Con strali al carcasso
 Ma gli occhi hai bendati
 Coi panni stracciati
 Ah ahahahah.

La stampa, però, presenta verso la fine della composizione anche un recitativo arioso assente parimenti in tutte le altre fonti:

Un mi chiama ignorante
 E che ’l cervel mi vola
 Tu menti per la gola
 Ch’io sono astrologhessa
 Miro ne la via lattea
 Il candor de mia fè
 Fra i segni del zodiaco
 Quello di Sagittario

⁹⁵ Cfr. Tavola 2. Come si può vedere da questa Tavola – che riporta un confronto fra tutte le fonti conosciute di questo testo –, fra le intonazioni di Giramo solo la fonte di Grottaferrata riporta integralmente tutte le ripetizioni, mentre nelle altre fonti viene solo indicato l’incipit. Delle due fonti dell’intonazione di Savioni quella bolognese riproduce sempre tutto il *refrain* mentre quella parigina riporta solo l’incipit.

O non so che vuol da me
Quell'altro poi d'Aquario
Sempre a gl'occhi mi sta
E s'io nell'effemeride
Piglio la longitudine
Anomalia media
Ad anni mesi & hore
Completi di mia vita
Una stella mi dice
Tu sei nata infelice
Per servir un crudele
Io lo confermo e dico
Che fra tanti pensieri
Figli de la mia mente
Il maggior dei fratelli è impertinente
Vuol d'un huomo il volere
Contra sua fantasia
S'intese mai la più crudel pazzia.

Un elemento che però si mantiene in maniera identica in tutte le fonti è costituito da due strofette con un testo dalla forte patina meridionale che vengono introdotte, ma solo nella stampa, dall'espressione «si sona l'aria del Colascione»:

Voglio cantar' a la napoletana
E n'autro poco a la calauresella
Fuerze facesse la fortuna cana
Fare pietosa chella facce bella
Non siente no
Vi cha si squaghiast'arma com'anzunza
E mi sento abruscia lo ficatali
Stu cori si minuzza com'atrunka
Amuri sulu è causa di stu mali.

Il ricorso al “dialetto” viene evidenziato subito dopo dalla protagonista del monologo come ulteriore prova del suo stato confusionale: «Misera e che vaneggio | Come snodo la lingua in rozzi accenti | Come

gira il pensier fra mille rote | Com'apro oimè la bocca in basse note | Misera e che vaneggio».

Dunque tale uso viene considerato un abbassamento linguistico dovuto alla particolare condizione della protagonista.

Il tema della pazzia è ancora più esplicito nella raccolta a stampa di Simone Coya pubblicata dall'editore Camagno di Milano nel 1679. Eccone il frontespizio:

L'amante impazzito | con altre Cantate, e Serenate à solo, & à due co Violini | del Sig.r | D. Simone Coya | Della Città di Gravina del Regno di Napoli. | Opera Prima | Consegrata | all'Altezza Reale | Madama Duchessa di Savoia, e Regina | di Cipro &c. | In Milano, Nella Stampa de fratelli Camagno alla Rosa.

Le notizie riguardo questo musicista sono quanto mai scarse e tutte desunte dai frontespizi delle due opere che di lui ci sono arrivate⁹⁶. Nonostante l'opera che qui interessa sia stata stampata a Milano e dedicata alla duchessa Giovanna Battista di Savoia Nemours – reggente della casa reale savoiarda dal 1675 al 1684 –, l'autore stesso tiene a ribadire fermamente la contestualizzazione della sua opera in un ambito napoletano quando dichiara nella dedica «[...] Non dell'Alpi canute il gelo, ma dell'acceso Vesuvio il foco ardito mi rende, per consecrare alla vostra Altezza Reale la debolezza del mio ingegno [...]». Anche alcuni dei nomi indicati come autori dei testi poetici confermano questa origine: si tratta di Gasparo Molina, Don Giuseppe Albertino Caracciolo e il segretario del Nunzio di Napoli⁹⁷.

Questa decisa connotazione napoletana si evince anche dal contenuto sia testuale sia musicale della raccolta⁹⁸: si tratta di dieci brani e precisamente cinque cantate, quattro serenate e una canzone. Il titolo dell'intera

⁹⁶ Una breve nota biografica è presente in GIULIA VENEZIANO, *Simone Coya da Gravina: indagini preliminari*, in *Vincenzo de Tutiis da Gravina, Missa cum psalmis tribus vocibus, aliaeque Sacrae Cantiones*, a cura di Anselmo Susca – Gregorio Santolla, Noci, La Scala, 2007, pp. 309-313 e in GIOVANI, «*Col suggello delle pubbliche stampe*» cit., I, p. 419. Alla raccolta Giulia Giovani dedica alcune pagine (cfr. *Ivi*, I, pp. 419-428), mentre Giulia Veneziano ne ha annunciato la realizzazione di una edizione a sua cura.

⁹⁷ Ne parla Giulia Giovani, *ivi*, p. 420. Nulla è dato sapere sull'autore del testo della prima delle cantate, tal «Pompeo N.N.».

⁹⁸ La raccolta è schedata in *Clori*, a cura di Giulia Giovani: scheda n. 2281 e relativi spogli.

raccolta è proprio anche del primo brano dall'incipit *Che volete da me*.
Eccone il testo e la struttura (con l'indicazione generica del contenuto)⁹⁹:

Tavola 3

<p>Che volete da me stelle crudeli? Non vi basta finora Avermi incatenato Col biondo crin d'una crudel tiranna?</p>	(Aria, la maggiore, 3/2)
<p>Ch'oggi volete ancora Che vinto d'amorosa frenesia A prov'afforza d'Amor nuova pazzia.</p>	<p> 3-C (innamoramento legato alla pazzia)</p>
<p>Fate pur quel che volete Io per me voglio esser pazzo Per menar l'ore più liete E andar sempre a sollazzo. O quanti onori finti e bizzarrie Si chiamano creanze e son pazzie.</p>	<p><i>Aria Allegro</i> (Aria, la maggiore, C-6/8) movimento più mosso; il testo introduce il concetto di pazzia.</p>
<p>Alli pazzi non si dice Via figliuol che non sta bene Quanto fa ben tutto lice Quanto vuol tutto conviene.</p>	<i>Aria 3</i>
<p>O che parli o che taccia o vegli, posa Gli è vergogna ed onor tutt'una cosa.</p>	<p><i>Siegue aria grave</i> <i>Largo C La magg.</i></p>
<p>Volete una sonata Ma cercatela pur di poca spesa Che se grave la volete Grave pesa Sapete quel vuò fare Vel dico alla svelata A' pazzi sol convien che la sfacciata.</p>	<i>Recit. Grave (C- Largo-Allegro)</i>
<i>SI SONA LA SFACCIATA</i>	
<p>O quant'a volte l'aggio ditto Amore o ba Quest'arso core mio Lascialo andare e finescila. Via cupido Cieco infido Muove il piè longi da me.</p>	<p><i>Canta la Sfacciata alla Napolitana</i> (Aria, sol minore, c)</p>

⁹⁹ Di questo brano esiste una incisione di Giuseppe Di Vittorio con la Pietà de' Turchini di Antonio Florio (Symphonia, SY 96/47): in corrispondenza della «Sfacciata» il cantante inserisce il brano originale *Sona chitarra mia a battenti* e in corrispondenza di «Si sona la tarantella» propone un brano tradizionale intitolato *O rre rre* (dunque, ovviamente, entrambi i brani non sono riconducibili a Coia).

Bella canzone a fè ma non mi piace Poiché tengo al cor un moncibello S'accende il petto mio con forza strana Musa mia convien siciliana.	<i>Largo - Grave</i> [Recitativo]
<i>SI SONA LA SICILIANA</i>	
Cruda sorti pietà non chiu turmenti Non fari la mia Dia tant'aspra e dura Che s'io sempre l'amai fra pene e stenti L'amerò chius'ancor in sepultura.	<i>Si canta la Siciliana</i> <i>Affettuoso C</i>
Ma che son forse Orfeo Che con il canto mio Vogli placare le mie fiamme immense O la mia cruda stella Dunque continuo un po' la tarantella.	<i>Recit. C</i>
<i>SI SONA LA TARANTELLA</i>	
E allor ch'al cor m'accese un sì gran foco Che mi strugge e consuma ogni momento Allo mare e allo mare Tanto ardor si può smorzare, Allo mare e allo mare Corri corri se poi sanare. E che mi giova cantar la tarantella	<i>Si canta la Tarantella</i> C <i>grave</i>
Non è questo il mio mal Ma sol un'empia stella Che mi meni impazzito allo spedale.	<i>Aria Presto</i> (Aria, 6/8)
Tò tò vien qui barone Prestami in cortesia quel colascione.	<i>Recitativo</i>
<i>SI SONA LA PUGLIESE</i>	
O cruda tigre o perfida tiranna Non ti basti d'avermi offeso, attorto A morir il tuo sdegno or mi condanna E che gusto averai quando son muorto Và mariola và.	<i>Si canta la Pugliese</i> (Aria, sol maggiore, 8/6-C)
Hor s'io fossi Fetonte E guidassi del Sol il biondo carro Quanti accenti darei lieto e bizzarro.	<i>Recit. C</i>
<i>SI SONA LA CARRESE</i>	
Non ho paura no, con foco e strale Altro che fiamme io port'acceso in petto Và poveretto và.	<i>Si canta la Carrese</i> (Aria, sol maggiore, c) <i>Allegro</i>

Hoibò che canto è questo Quando lieto credeva Sui zaffiri del Ciel andar vagando Dietro de bovi or mi ritrovo arando.	C
Vorrei menar al bosco che si onore Non viè non mie vergogna Voglio fare il pastor con la zampogna.	C <i>Grave</i>
Core acceso d'Amore non t'avvilire Sol che sei generoso io ti conosco, Qui la tua fiamma al Ciel può risalire Che ben ponno nudrir le fiamme il bosco.	<i>Si canta la Pastorale, Largo</i> (Aria, do maggiore, c)
Quando tua Clori Vedrà gl'ardori All'ora dirà	: : C <i>Affettuoso</i>
Non più dolori Che n'ho pietà Ed io felice Se tal giorno veder cor mio si lice.	3 <i>Aria Grave</i> <i>C Allegro</i>
E che tanto cantare Son fatto mezzo roco Voglio spassarmi al gioco Abbiatemi pazienza Se vi tormento amici Voglio che fate tutti a modo mio Impazzite anche voi se son pazz'io.	<i>Rec. C</i> <i>Aria Allegro</i> (6/4 La maggiore)

Come si può vedere l'elemento maggiormente caratterizzante di questo pezzo è l'inserzione di elementi popolari in corrispondenza di testi in lingua napoletana, annunciati da didascalie. In corrispondenza dell'aria *O quant'a volte l'aggio ditto Amore* la didascalia indica «SI SONA LA SFACCIATA» e poi «Sfacciata alla napolitana». Si deve pensare che la parte che deve essere suonata venga improvvisata, annunciando la struttura ritmica che poi deve essere intonata dall'esecutore. Cosa si intenda per «Sfacciata alla napolitana» non è chiaro. L'etnomusicologo Raffaele Di Mauro, non avendone riscontrato occorrenze nella letteratura nota, propone, pur con le dovute cautele, una propria ipotesi: alcuni elementi, a suo avviso, potrebbero far pensare al repertorio popolare contadino che oggi indichiamo come “canto sul tamburo” (spesso chiamato, con un termine mutuato dalla canzone napoletana urbana, anche “tammurriata”); nello specifico, si riferisce alla frase melodica delle tre battute (in “Allegro”) che precedono il «si sona la sfacciata» corrispondenti al verso endecasillabo

«A' pazzi sol conviene che la sfacciata» e all'incipit del «Canta alla Sfacciata alla Napolitana» in cui il verso «O quant'a volte l'aggio ditto Amore», viene sottoposto ad un procedimento di ripetizione/dilatazione dell'endecasillabo (peraltro con l'aggiunta di un'espressione stereotipa tipica, come la formula ossitona “e bà”) assai frequente proprio nelle “canzune 'e copp' 'o tammurro” (canti sul tamburo) di area campana [Esempio 4].

Canta la Sfacciata alla Napolitana:

The musical score consists of four systems, each with a Soprano (S) and Bassoon (bc) part. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the Soprano staff.

System 1:
 S: O quant' a vol-te l'ag - gio dit-to_A-mo - re_e ba O quant' a vol-te
 bc: [Musical notation]

System 2:
 S: l'ag - gio dit-to_A-mo - re_e ba Quest'-ar - so co-re mio la - scia - l'an - da - re_e fe-ne - sci -
 bc: [Musical notation]

System 3:
 S: la Via Cu-pi-do Cie-co_in - fi-do muo-ve_il pie' lon - gi da me Via Cu-pi-do Cie-co_in-
 bc: [Musical notation]

System 4:
 S: fi - do muo-ve_il pie' lon - gi da me
 bc: [Musical notation]

Es. 4: Simone Coya, aria da “Che volete da me”, in *L'amante impazzito* (Milano, 1679), pp. 18-19

C'è comunque da rilevare che nel famoso poemetto satirico di Antonio Muscettola intitolato *Il bordello sostenuto*, nel tratteggiare la scalata sociale della celebre Giulia de Caro da meretrice a «famosissima Armonica» si associano i suoi torbidi inizi proprio al canto della “sfacciata”, la cui natura e contesto risultano quindi assai chiari:

So ben che cantasti la sfacciata
 Ed anche l'aria nova alla barchetta,
 Ma se brami di far maggior passata
 Hai d'uopo di saper l'arte perfetta:
 Poniti all'opra, e disprezzando ostacoli
 Ti giuro affè, che tu farai miracoli.

Sì disse, e persuase immantinente
 Diessi alla Zolfa, e vi fè tal profitto,
 Che in quattro lezioni subitamente
 Fè da Puttana a Musica tragitto¹⁰⁰.

Anche riguardo alle successive didascalie «Si sona la Tarantella. Si canta la Tarantella»; «Si sona la Pugliese. Si canta la Pugliese»¹⁰¹; «Si

¹⁰⁰ Cfr. l'edizione del poemetto in PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Giulia de Caro «Famosissima Armonica» e Il Bordello Sostenuto del Signor Don Antonio Muscettola*, Napoli, Luciano editore, 1997, pp. 63-138: 89. Anche Croce sottolinea il carattere “basso” della “sfacciata” (verosimilmente, sempre sulla base del poemetto di Muscettola): «E quella che prima, sapeva appena canticchiare le arie più volgari: la *sfacciata*, Et anco *l'aer nuovo* e la *varchetta*, si sentì a un tratto consolare la gente coll'*Amor, ch'io viva più non è possibile!*»: cfr. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., pp. 167-168.

¹⁰¹ Si tratta di una tarantella in C. Ci si potrebbe chiedere a quale tipo corrisponda e cosa si intenda per “La Pugliese”: sempre Raffaele Di Mauro avanza l'ipotesi, che a suo giudizio meriterebbe però un approfondimento, che i due termini “tarantella” e “pugliese” potrebbero risalire entrambi all'area pugliese ma si riferirebbero a due repertori diversi. Il primo, più vicino alla “tarantella” di area salentina, denominata anche “pizzica pizzica”, collegata alla cura del “tarantismo” ovvero a quelle manifestazioni di malessere che, secondo la credenza popolare, colpivano le persone morse dalla “tarantola” (un particolare tipo di ragno diffuso nell'area) e guaribili solo attraverso “sedute” iatro-musicali spesso lunghissime (cfr. DIEGO CARPITELLA, *L'esorcismo coreutico musicale del tarantismo*, in ERNESTO DE MARTINO, *La terra del Rimorso*, Milano, Il Saggiatore, pp. 335-372. Il secondo, invece, riconducibile alla tarantella pugliese di area “garganica”, oggi comunemente e genericamente indicata come “tarantella del

sona la Carrese. Si canta la Carrese», c'è da ipotizzare, riguardo al “si sona”, la richiesta di una improvvisazione agli esecutori, mentre “si canta” si riferisce al brano immediatamente successivo¹⁰². Solo l'ultima didascalia «Si canta la Pastorale» non prevede una introduzione strumentale. Riguardo alla “Siciliana” («Cruda sorti pietà non chiu turmenti») Paolo Emilio Carapezza ha ipotizzato che Coya abbia sottoposto il basso continuo a una autentica canzone popolare come dimostrato dalla presenza del secondo grado abbassato, dall'ambiguità tonale e dall'anticipazione della tonica nelle cadenze [Esempio 5]¹⁰³. D'altra parte anche il testo consta di quattro versi endecasillabi a rime alterne che corrispondono metricamente alla metà di una ottava siciliana (ABAB[ABAB]) e di cui i primi due sono per giunta in siciliano¹⁰⁴.

Gargano”, anche se sappiamo che in quella stessa zona esistono in realtà diverse forme di tarantelle, legate alle cittadine di Vieste, Rodi Garganico, Monte Sant'Angelo, Cagnano Varano ecc. (cfr. SALVATORE VILLANI, *I Cantori e Musicisti di Carpino. Le Tarantelle del Gargano*, Torino, EdT, 2014). D'altronde, come ci ricorda sempre Di Mauro, qualche secolo dopo, una cosa del genere farà anche Guglielmo Cottrau che, nel 1825, nei suoi *Passatempi Musicali*, ci proporrà cinque diverse tarantelle di origine “popolare” di area centro-meridionale: una napoletana (denominata “luciana”, con riferimento al borgo di Santa Lucia della città partenopea), una romana (denominata “saltarella”), una calabrese e proprio due pugliesi (denominate rispettivamente “Tarantella Pugliese” e “Pizzica Pizzica di Taranto”). Su questi ultimi aspetti si rinvia in generale alla sua ricerca: RAFFAELE DI MAURO, *La canzone napoletana 'pre-classica' (1824-1879)*, Tesi di Dottorato di ricerca in “Storia, Scienze e Tecniche della Musica”, Università agli studi Roma “Tor Vergata”, a.a. 2011-2012. Ringrazio di nuovo Di Mauro per aver generosamente accettato di azzardare queste ipotesi.

¹⁰² Sulla “Carrese” cfr. MAURIZIO AGAMENNONE, *Modalità di variazione in due forme vocali*, in *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, a cura di Giovanni Giuriati, Milano, Unicopli, 1985, pp. 95-154: 131-143.

¹⁰³ Cfr. PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Antichità etnomusicali siciliane*, Palermo, s.e., 1977, pp. 16-17 e 42-43 (con trascrizione della “Siciliana” di Coya).

¹⁰⁴ Tuttavia lo schema musicale è il seguente: abcdcd.

Si canta la siciliana:

Affettuoso

Soprano
Cru - da sor - ti pie - tà non chiù tur - men -

bc
6 543

5
S
ti Non fa - ri la mia Dia

bc
5 6

8
S
Tan - t'as - pra_e du - - - ra che s'io

bc
8 565 43b

11
S
sem - pre l'a - ma - i fra pe - ne_e - sten - ti

bc
11 6

Es. 5: Simone Coya, “Che volete da me”, in *L'amante impazzito* (Milano 1679), pp. 21-22

Nel repertorio che può fare riferimento a Napoli troviamo anche un altro livello stilistico, forse più in linea con la tipologia di cantata diffusa a tutte le latitudini. Si possono riferire senz'altro ad essa le già citate cantate di Cataldo Amodei, elevate, 1685, all'onore della stampa, unico caso in contesto napoletano¹⁰⁵. Le possibili ragioni di questa scelta singolare

¹⁰⁵ Per trovarne un altro caso isolato dobbiamo arrivare al 1738 con la celebre

sono state illustrate da Giulia Giovani¹⁰⁶, così come un'analisi puntuale delle composizioni è stata offerta nell'introduzione all'edizione moderna realizzata da Giuseppe Collisani¹⁰⁷. Altre cantate di Amodei si trovano sparse in manoscritti della biblioteca San Pietro a Maiella di Napoli, mentre una fonte si trova presso la biblioteca del Monumento Nazionale di Montecassino. Quest'ultima è piuttosto interessante: è datata 1682 e presenta una nota di possesso di tal Don Antonio Ribera: la sua fattura accurata fa pensare a una copia per una stampa che poi non è mai stata realizzata¹⁰⁸. Si tratta di una piccola raccolta di sei brani, cinque cantate e un'aria dal *Totila* di Legrenzi¹⁰⁹. Solo la prima cantata, *Già col manto dell'ombre* si può ragionevolmente associare ad Amodei in quanto sulla prima e sull'ultima carta gli è esplicitamente attribuita e se ne trova una concordanza nella raccolta a stampa già citata del 1685. Tuttavia le due fonti presentano significative differenze. Nel manoscritto del 1682, l'aria-*refrain* – talvolta scritta per intero talvolta solo indicata con *ut supra Dormi dormi* – è sempre accompagnata da due violini così come con violini è l'ultima aria «Pupille adorate». Inoltre, come è possibile vedere dal confronto dei due testi (vedi la Tavola 4 più avanti), nel manoscritto datato 1682 tutte le arie hanno anche una seconda strofa, mentre nella stampa del 1685 è presente solo nella prima aria «Chiudi pure» (seconda strofa «Riposate luci belle»); nel manoscritto però la seconda strofa della prima aria è posta dopo una ripresa del ritornello e dopo l'enunciazione della prima strofa della seconda aria, «Se rigor d'acerbo fato», la cui se-

stampa di quattro cantate di Pergolesi. Cfr. GIULIA GIOVANI, *Le cantate da camera edite a Napoli tra Sei e Settecento: il caso di Cataldo Amodei e Giovanni Battista Pergolesi*, in Nicola Porpora *musicista europeo. Le corti, i teatri, i cantanti, i librettisti*, a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2011, pp. 281-301.

¹⁰⁶ Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁷ Cfr. *Cataldo Amodei, Cantate a voce sola 1685* cit., pp. VII-XIII.

¹⁰⁸ Segnata 1-A-2/1 a-f (*olim* 124-1-2). Ne è prevista un'edizione a cura di Domenico Antonio D'Alessandro e Flavio Colusso nella collana "Musica Theatina", della casa editrice LIM.

¹⁰⁹ Cfr. FRIGGI, *The Serenatas* cit., I, p. 32 e 153. Il manoscritto di Montecassino è schedato in *Clori* (scheda madre n. 7955 e relativi spogli). Anche se l'attribuzione certa riguarda solo il primo brano, tuttavia nel catalogo Insom della biblioteca, così come nella scheda RISM A/II, le composizioni vengono tutte attribuite a Cataldo Amodei. Cfr. *Il fondo musicale dell'archivio di Montecassino*, a cura di Giovanni Insom, Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 2003, p. 37, nn. 293-295; 297-298.

conda strofa, «S'ogni stella», a sua volta, viene enunciata dopo la ripresa dell'aria-*refrain*. In seguito, anche la seconda strofa dell'aria «Luci nere severe», cioè «Occhi belli rubelli d'amore», viene proposta dopo la ripresa dell'aria-*refrain*: dunque una struttura non scontata né prevedibile che però si perde nella stampa del 1685 in favore di una semplificazione e riduzione, per non dire banalizzazione, dell'intera forma, forse perché una maggiore diffusione della stampa poteva richiedere un adeguamento a standard riconoscibili e universalmente accettati, mentre la precedente forma manoscritta era forse più fedele all'effettiva modalità di esecuzione: come tale, dunque, potremmo considerarla una testimonianza preziosa.

Tavola 4

I-MC 1682	Stampa 1685
Già col manto dell'ombre Si ricopre la terra, or che dolente Versa la notte amica Lagrima rugiadosa Mentre di fosco e luttuoso velo Per la morte del dì si veste il Cielo. Io sol mesto e solingo Alle tua mura intorno Filli girando io vò tacito i passi, E con labro fedel dò baci ai sassi.	Già col manto dell'ombre Si ricopre la terra, or che dolente Versa la notte amica Lagrima rugiadosa Mentre di fosco e luttuoso velo Per la morte del dì si veste il Cielo. Io sol mesto e solingo Alle tua mura intorno Filli girando io vò tacito i passi, E con labro fedel dò baci ai sassi.
Dormi dormi o bella dormi.	Dormi dormi o bella dormi.
Chiudi pure all'ombre in seno Del tuo ciglio i rai lucenti, Ma ti mostri Amore almeno Anco in sogno i miei tormenti.	Chiudi pure all'ombre in seno Del tuo ciglio i rai lucenti, Ma ti mostri Amore almeno Anco in sogno i miei tormenti. [2.a] Riposate o luci belle, Che svegliarmi a me non lice Forse stanche son le stelle Di dar morte a un'infelice.
Rit.o	
Se rigor d'acerbo fato Vuol ch'io mora disperato,	Se rigor d'acerbo fato Vuol ch'io mora disperato,

Ai decreti del ciel non posso oppormi.

Dormi o bella dormi.

**Riposate o luci belle
Che svegliarvi a me non lice
Forse stanche son le stelle
Di dar morte a un infelice.**

Rit.o

[2.a]

S'ogni stella in ciel tiranna
Alla morte mi condanna
Forz'è ch'al suo voler morendo mi
conformi

Dormi o bella Ut S.a

L'aspe di gelosia,
Che mi lacera il core
Fra i silenzi notturni
Lasso m'induce a sospirar coi venti,
E tu d'un cor trafitto
Le dogliose armonie Filli non senti.
Vo' scongiurar la sorte,
Ch'alle tue sorde porte
In moribondo Cigno io mi trasformi.

Dormi o bella ut Sup.a

Luci nere severe, ma belle
Del mio core l'ardore temprate.
Quando il dardo d'un guardo vibrare
Son gradite ferite di stelle.

Rit.o

2.a

Occhi belli rubelli d'amore
Che in un viso col riso uccidete
A' miei danni tiranni splendete
Vostre noie son gioie al mio core,

Rit.o

Ai decreti del ciel non posso oppormi.

Dormi dormi o bella dormi.

L'aspe di gelosia,
Che mi lacera il core
Fra i silenzi notturni
Lasso m'induce a sospirar coi venti,
E tu d'un cor trafitto
Le dogliose armonie Filli non senti.
Vo' scongiurar la sorte,
Ch'alle tue sorde porte
In moribondo Cigno io mi trasformi.

Dormi dormi o bella dormi.

Luci nere severe, ma belle
Del mio core l'ardore temprate.
Quando il dardo d'un guardo vibrare
Son gradite ferite di stelle.

Ma già l'ora prefissa
 A partir mi richiama.
 A piè di questa soglia
 Benché si parta il piè lascio il cor mio;
 Addio Filli mio sol, mia luce addio.

Pupille adorate
 Vi lascio e non moro?
 Il cor mi svenate,
 E pur io v'adoro.
 O fiero tormento,
 O dura partita!
 Addio Filli mio core addio mia vita.

Ma già l'ora prefissa
 A partir mi richiama.
 A piè di questa soglia
 Benché si parta il piè lascio il cor mio;
 Addio Filli mio sol, mia luce addio.

Pupille adorate
 Vi lascio e non moro?
 Il cor mi svenate,
 E pur io v'adoro.
 O fiero tormento,
 O dura partita!
 Addio Filli mio core addio mia vita.

Le altre cantate sono adespote e solo una, *Di Pausillipo in su l'erbo-sa riva*, dovrebbe essere attribuita con una certa sicurezza ad Antonio Farina e non ad Amodei, come ci testimoniano numerose altre fonti¹¹⁰.

Un marchio di inequivocabile “napoletanità” è ovviamente impresso al piccolo drappello seicentesco di cantate in lingua napoletana, già ampiamente indagate da Paologiovanni Maione¹¹¹. Tuttavia, non è difficile individuare in questo gruppo di composizioni così fortemente connotato un'analogia con repertori consimili prodotti in altri contesti. Maione rileva in queste composizioni consuetudini riscontrabili anche altrove, come il considerare la cantata luogo privilegiato per la sperimentazione sia musicale sia contenutistica, luogo dove è possibile “osare” grazie alla compiacenza di un pubblico d'élite che non esita a sollecitare l'uscita dalle righe del conformismo. In taluni casi la destinazione amatoriale è evidente per la semplicità disarmante della linea vocale, ben lontana da ricercatezze virtuosistiche come, per esempio, in *Non chiù Ciccillo mio* di Nicola Sabino, la cui unica fonte presenta curiose annotazioni che ne ribadiscono un uso privato e dilettesco, quindi non solo ap-

¹¹⁰ FRIGGI, *The Serenatas* cit., I, p. 59.

¹¹¹ MAIONE, “*Chisse so' li sospire*” cit. Schede relative a tutte le cantate in napoletano studiate da Maione sono presenti in *Clori*. Non mi soffermo sul significato profondo e diffuso della lingua napoletana nel tessuto culturale seicentesco rimandando alle esaurienti riflessioni dello stesso Maione, ivi, pp. 47-49 oltre a MICHELE RAK, *Napoli Gentile: la letteratura in lingua napoletana nella cultura barocca, 1596-1632*, Bologna, Il Mulino, 1994.

pannaggio di grandi virtuosi¹¹². In questo brano la struttura si adegua alla canonica alternanza Recitativo-Aria che si imporrà prepotentemente a fine secolo anche a Napoli. Qui però la regolarità viene interrotta verso la fine con una replica di recitativo e poi di aria, ma questa sorta di “inciampo” non sembra accidentale: il recitativo in posizione anomala, «Ogn’uno spanteca», in realtà è introdotto da otto battute in cui la voce disegna un classico cromatismo discendente, quasi un momento di pausa, un richiamo a un tono musicalmente più alto prima di tornare alla battuta salace e pecoreccia cui la musica si adegua [Esempio 6].

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of five systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The lyrics are written between the staves. The first system has the word 'l'Innamorate'. The second system starts with 'Ogn'uno Spanteca d'amore. Spireza d'cuenza'. The third system continues with 'ieteco more de Subbeto e quanno de Na'. The fourth system has 'femena n'hanno fatto s'ruerico n'hanno cacciao lo'. The fifth system has 'cuoiero so passate li spireze So Scomput le'. At the bottom right of the page, there is a line of text: 'Che ce vuoi fare ritorna a'.

Es. 6: NICOLA SABINO, “Ogn’uno spanteca”, in *Non chiù Ciccillo mio*, I-Nc, 22.1.4 [olim Cantate 248]

¹¹² «Fallo p’ carità Volti presto», «Non si scordi di Voltare», «Abbi pazienza Volta», «Favorisca di Voltare», «Che ce vuoi fare ritorna à Votà», «Andiamo in Voltamento» cfr. I-Nc, 22.1.4 [olim Cantate 248]. Non mi soffermo sulle sottili raffinatezze linguistiche presenti in questa cantata ampiamente analizzate in MAIONE, “*Chisse so li sospire*” cit., pp. 64-67.

La teatralità che affiora in questo repertorio lo pone in un rapporto strettissimo con quel fenomeno forte e dilagante che sarà l'incipiente *commedeja pe' museca*: ne è una testimonianza la cantata *Lo Paglietta*¹¹³ di quel Michelangelo Faggioli il cui nome è associato alla prima testimonianza di questo evento¹¹⁴. L'invettiva contro l'avvocatuolo aduso a ogni sorta di espediente per imbrogliare, ricorre ad argomenti forti e grevi: talune scelte linguistiche e musicali, però, nascondono in realtà, come in altri casi, sottigliezza e sapienza¹¹⁵. La prima aria è tutta costruita sulla "romanesca", uno degli schemi di basso più diffusi al tempo, su cui si innesta una linea vocale semplicissima e rigorosamente sillabica [Esempio 7].

Es. 7: MICHELANGELO FAGGIOLI, "Sto Paglietta presuntuso", in *La Paglietta* (I-Nc, Cantate 113)

¹¹³ L'unica fonte in I-Nc, cantate 113.

¹¹⁴ Cfr. MAIONE "Chisse so li sospire" cit., p. 54.

¹¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 66-69.

Rimane aperta la necessità di indagare in modo più approfondito le modalità di fruizione di questo repertorio (e siamo quindi ancora lontani dall'aver colmato quella lacuna cui si accenna all'inizio di questo contributo): come ho già detto, poche le fonti archivistiche attualmente disponibili mentre sono quelle musicali a fornire le maggiori informazioni. Tuttavia nuovi documenti, recentemente messi a disposizione dagli studi di José María Domínguez, confortano sulla possibilità di avere un quadro più concreto sui contesti privati in cui il repertorio cantatistico da camera trovava spazio anche a Napoli nel Seicento. Mettere in rapporto questa tipologia di documenti con tali fonti musicali sarebbe la strada più utile da percorrere. A questo proposito va segnalato che le fonti musicali raramente, ma significativamente, indicano il nome dell'autore del testo, spesso un nobile letterato presso la cui famiglia sarebbe utile indagare per trovare tracce di un mecenatismo musicale tuttora non chiaramente testimoniato. È il caso, per esempio, della cantata *Riposa o bella* di cui due delle tre fonti che la testimoniano portano come intestazione rispettivamente «Serenata le cui parole sono dell'ec.mo Duca d'Atri, e la musica del Farina»¹¹⁶, e «Poesia dell'Ecc. Sig. duca d'Atri. Musica del Sig. Farina»¹¹⁷. Di Giovanni Girolamo II Acquaviva d'Aragona, XV duca d'Atri (1663-1709) e discendente illustre della potente famiglia napoletana¹¹⁸, sappiamo che, oltre ad avere avuto un ruolo nel complesso quadro politico del suo tempo, fu anche uomo di lettere: «dedito agli studj delle scienze così politiche, come istoriche, e matematiche, formò da giovinetto la sua mente in guise, che altro agognar non si vedea, che onore, e sapere»¹¹⁹. Fu arruolato nell'Arcadia con il nome di Idalmo Trigorio, come ricorda anche lo stesso Crescimbeni, che nel tracciare una sua nota biografica, sottolinea di aver avuto di lui notizie da quel Principe di Belvedere prima citato, fra l'altro, come mecenate di musica e lui stesso autore di almeno un testo di canta-

¹¹⁶ I-Nc 33.4.4(1), cfr. *Clori*, n. 4678.

¹¹⁷ I-Nc 33.5.34(5), cfr. *Clori*, n. 6082.

¹¹⁸ Cfr. la voce di Fausto Nicolini che lo riguarda in *Dizionario Biografico degli Italiani*.

¹¹⁹ BALDASSARRE STORACE, *Istoria della famiglia Acquaviva reale d'Aragona* [...], Roma, Bernabò, 1738, p. 86.

ta¹²⁰. Allo stato attuale delle ricerche non abbiamo evidenze circa la consuetudine di eseguire cantate nel palazzo Acquaviva: sappiamo però che in occasione delle nozze fra Giovanni Girolamo e la nobildonna romana Lavinia Ludovisi, avvenute nel 1682, presso il palazzo di famiglia fu messa in scena l'opera in musica *Ulisse in Feacia*, come testimoniato dal libretto a stampa¹²¹ e da numerosi pagamenti relativi a questo evento effettuati dalla duchessa d'Atri madre di Giovanni Girolamo¹²², dunque una cura e una attenzione per la musica che deve aver coinvolto anche il repertorio "cantatistico"; d'altra parte, come già osservato, proprio la consuetudine di usufruire di questi intrattenimenti in modi più riservati, potrebbe essere stata la causa di una loro mancata, o superficiale, registrazione in atti pubblici¹²³.

¹²⁰ «Possedé egli a sufficienza le scienze tutte, ed in grado cospicuo la filosofia, appresa da lui da quegli Uomini eccellentissimi, che allora fiorivano i Napoli, quali furono Tommaso Cornelio, Lionardo di Capoa, e altri simili, co' quali godeva al più alto segno di conversare, come noi più volte abbiamo udito dal celebre Don Francesco Maria Carrafa Principe di Belvedere nostro Arcade, e suo intimo amico [...] agli studi gravi accompagnando anche gli ameni, e particolarmente poetici, riuscì di finissimo gusto nella volgar Poesia: di maniera che tra i più culti e giudiziosi Rimatori del suo tempo venne annoverato dall'Autore dell'Istori di tal Poesia [...]»: GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Notizie Istoriche degli Arcadi morti*, Tomo Primo, Roma, Nella Stamperia di Antonio de Rossi, 1720, pp. 99-101:100-101. Gli interessi letterari furono appannaggio di diversi membri della famiglia Acquaviva sin dal tardo Rinascimento, cfr. ALBERTO GRANESE, *Tracce poetiche degli Acquaviva d'Aragona dal tardo Rinascimento all'Arcadia*, in *Atti del sesto convegno gli Acquaviva D'Aragona duchi di Atri e conti di S. Flaviano*, Teramo, Centro abruzzese di ricerche storiche, 1986, vol. II, pp. 231-249, in particolare le pp. 246-249 dedicate a Giovanni Girolamo, XV duca.

¹²¹ Copia del libretto è conservata presso la Biblioteca Casanatense di Roma.

¹²² Un attento resoconto di questo evento come della rappresentazione di una *Comedia in musica* in spagnolo a Castel dell'Ovo per cura del fratello della sposa, il principe di Piombino, è riportato in LOUISE 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, pp. 423-443: 425.

¹²³ Le cronache sottolineano le ingenti spese affrontate per questo matrimonio, ma si limitano a segnalare che in questa occasione «ogni giorno in sua casa [della duchessa d'Atri] si fanno festini e comedie [...]»: notizia del 25 gennaio 1682, cfr. DOMENICO CONFUORTO, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, a cura di Nicola Nicolini, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, I, p. 79.

Dalle fonti musicali che ho potuto esaminare solo pochi altri nomi emergono quali autori del testo poetico e, significativamente, quasi sempre si tratta di un nobile: è il caso, per esempio, della cantata di Giovanni Cesare Netti *Nella stagione appunto*, che in una delle fonti porta nell'intestazione «Sig. Giovanni Cesare Netti | Parole del Sig. Conte Valle»¹²⁴.

Difficile sintetizzare un universo composito quale è quello della cantata a Napoli nel Seicento: un repertorio controverso e spesso contraddittorio perché specchio di una società singolare nella sua permeabilità: specchio forse di quella zona grigia di incontro fra popolo, nobiltà locale e dominatore spagnolo che quindi sfugge a classificazioni nette e definitive. Una possibile strada da percorrere potrebbe essere, a mio avviso, quella che ho ora suggerito, cioè mettere in relazione le indicazioni che si possono intravedere – a volte solo intuire – nelle fonti musicali e cercare un riscontro nelle fonti archivistiche che iniziano a venire alla luce. A questo proposito vorrei annunciare il recente ritrovamento di due manoscritti gemelli con dedica a Don Carl'Antonio de Guevara duca di Bovino e contenenti cantate e arie. I manoscritti, datati 1695 e di pregevolissima fattura, sono provvisti di un frontespizio che indica data, luogo e nome del dedicatario, sono quindi dotati di informazioni che potrebbero utilmente aprire un autentico squarcio sulla destinazione e sulle occasioni per le quali questo repertorio veniva proposto se messi anche in relazione con documenti relativi a questa nobile famiglia¹²⁵.

¹²⁴ Cfr. I-Nc 33.5.28 (cfr. scheda in *Clori*, n. 5110). Nulla è dato sapere, allo stato attuale, circa questo conte Valle. Ricordo anche che uno degli autori dei testi della citata raccolta *L'amante impazzito* di Simone Coia è Giuseppe Albertino Caracciolo, probabilmente membro della potente nobile famiglia napoletana.

¹²⁵ Sarà oggetto di uno studio che ho appena iniziato in collaborazione con Licia Sirch e Giancarlo Rostirolla.

