

LUCIO TUFANO

*"Accomodar le scene secondo l'abilità de' personaggi".
Leonardo Leo, Matteo Capranica e la trasformazione di «Amor vuol
sofferenza» (1739) in «La finta frascatana» (1744)*

Amor vuol sofferenza, commedia per musica di Leonardo Leo su libretto di Gennaro Antonio Federico, debuttò al teatro Nuovo di Napoli nell'autunno 1739.¹ L'opera, unanimemente annoverata tra le più significative del maestro pugliese,² piacque molto a Charles de Brosses, che la preferì a tutti gli altri spettacoli in scena in città nello stesso periodo:

Nous avons eu icy quatre opéras à la fois sur quatre théâtres différends. Quand je les ay essayé successivement, j'en eus bientost quitté trois pour ne plus manquer une seule

¹ Cfr. *Amor vuol sofferenza. Commedia per musica di Gennarantonio Federico napoletano da rappresentarsi nel teatro Nuovo di sopra Toledo nell'autunno di questo anno 1739*, Napoli, Nicola di Biase, 1739 [esemplari consultati: GB-Lbl, I-Nc (entrambi lacunosi)], d'ora in poi *AmorNA39*; per la partitura si farà riferimento all'unica edizione a tutt'oggi disponibile (LEONARDO LEO, *Amor vuol sofferenza*, a cura di Giuseppe A. Pastore, Bari, Società di Storia Patria per la Puglia, 1962, d'ora in poi *AmorP*), pur nella consapevolezza che i criteri in essa adottati sono del tutto insoddisfacenti.

² Si vedano almeno le letture di GRAHAM H. HARDIE, *Leonardo Leo (1694-1744) and his comic operas «Amor vuol sofferenza» and «Alidoro»*, PhD thesis, Cornell University (Ithaca, NY) 1973, pp. 153-199; ID., *Gennaro Antonio Federico's «Amor vuol sofferenza» (1739) and Neapolitan comic opera*, «Studies in music», X, 1976, pp. 62-66; REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, traduzione dal tedesco di Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 160-169; FRANCESCO DEGRADA, «*Amor vuol sofferenza*», in *Amor sacro e amor profano. Leonardo Leo e la cultura musicale napoletana del '700*, a cura di Paolo Pellegrino, Lecce, Argo, 1997, pp. 29-49.

représentation de la *Frescatana* [sic], comédie en jargon dont la muzique este de Léo. [...] Quelle invention! Quelle harmonie! Quelle excellente plaisanterie muzicale!³

La creazione originaria di Federico e Leo fu ripresa a Firenze nel 1742⁴ e a Palermo nel 1745.⁵ Intanto nel 1744 a Napoli se ne allestì una rielaborazione sotto il titolo de *La finta frascatana*,⁶ riproposta nella stessa piazza con ulteriori modifiche nel 1750.⁷ Alla produzione partenopea del 1744 sono riconducibili le edizioni del

³ Lettera a Monsieur de Neuilly datata Roma, 24 novembre 1739, in CHARLES DE BROSSES, *Lettres familières*, texte établi par Giuseppina Cafasso, introduction, note et bibliographie par Letizia Norci Cagiano de Azevedo, préface de Giovanni Macchia, 3 tomi con num. unica delle pp., Naples, Centre Jean Bérard, 1991, n. XXXI, pp. 509-534: 530; de Brosses parla positivamente dell'opera anche altrove (cfr. la lettera a Monsieur de Maleteste s.d., *ivi*, n. LI, pp. 979-1019: 1013) e annovera Leo tra i suoi autori preferiti (cfr. la lettera a Monsieur de Neuilly datata Milano, 23 marzo 1740, *ivi*, n. LVII, pp. 1197-1210: 1206).

⁴ Cfr. *Amore vuol sofferenza. Divertimento giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel teatro Coletti nell'autunno del corrente anno 1742*, Firenze, Pietro Matini, 1742 [es. cons.: I-Rn], d'ora in poi *AmorFI42*.

⁵ Cfr. *Amor vuol sofferenza. Comedia per musica da rappresentarsi nel teatro de' Valguarneri marchesi di S. Lucia nel principio dell'inverno di quest'anno 1745*, Palermo, Francesco Valenza, 1746 [es. cons.: I-PLcom].

⁶ Cfr. *La finta frascatana. Commedia per musica di Gennarantonio Federico napoletano da rappresentarsi nel teatro Nuovo di sopra Toledo nell'autunno di quest'anno 1744*, Napoli, Domenico Langiano e Domenico Vivenzio, s.a. [es. cons.: I-Rn], d'ora in poi *FrascatanaNA44*.

⁷ Cfr. *La finta frascatana. Commedia per musica di Gennarantonio Federico napoletano da rappresentarsi nel teatro Nuovo di sopra Toledo nel carnevale di quest'anno 1750*, Napoli, Domenico Langiano, s.a. [es. cons.: GB-Lbl], d'ora in poi *FrascatanaNA50*.

testo realizzate nel 1748 a Bologna,⁸ Venezia⁹ e Padova¹⁰ e nel 1749 a Londra;¹¹ essa, inoltre, funse da modello per il dramma giocoso *Li matti per amore*, approntato (verosimilmente da Carlo Goldoni) a Venezia nel 1754 per le note di Gioacchino Cocchi.¹²

Di questa vasta irradiazione preme qui isolare ed esaminare in dettaglio – anche con l’ausilio di fonti musicali finora non segnalate – la *Finta frascatana* napoletana del 1744, che si sarebbe configurata a tutti gli effetti come una ‘seconda versione autentica’ di *Amor vuol sofferenza* se la morte non avesse interrotto precocemente il lavoro di revisione intrapreso da Leo, costringendo l’impresario a ricorrere a un altro compositore, Matteo Capranica. L’interessante episodio merita dunque un supplemento d’indagine, anche al fine di dissipare un vecchio equivoco. Nel suo primo studio dedicato a Leo (1957), Giuseppe A. Pastore descriveva brevemente la *Finta frascatana* sulla base del libretto a stampa e

⁸ Cfr. *La finta frascatana. Dramma giocoso per musica*, Bologna, Sassi, 1748 [es. cons.: I-Bc].

⁹ Cfr. *La finta frascatana. Dramma giocoso per musica da recitarsi nella fiera dell’Ascensione dell’anno 1748 nel teatro di Sant’Angelo*, Venezia, Modesto Fenzo, 1748 [es. cons.: I-Mb]; l’opera non venne eseguita a causa del perdurante successo dei *Tre cicisbei ridicoli* di Natale Resta (cfr. GIOVANNI POLIN, *Introduzione a CARLO GOLDONI, Drammi comici per musica*, vol. I: 1748-1751, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-119: 22).

¹⁰ *La finta frascatana. Dramma giocoso per musica da recitarsi nel teatro Obizzi di Padova nella fiera dell’anno 1748*, Venezia, Modesto Fenzo, 1748 [es. cons.: I-Rsc].

¹¹ Cfr. *La finta frascatana. Drama giocoso per musica per il teatro di S. M. B.*, London, G. Woodfall, 1749 [es. cons.: I-Tci (privo delle pagine contenenti la traduzione inglese)].

¹² Cfr. *Li matti per amore. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro Grimani di S. Samuel l’autunno dell’anno 1754*, Venezia, Modesto Fenzo, 1754 [es. cons.: I-Mb]; per il rapporto con il modello napoletano sia permesso rinviare a LUCIO TUFANO, *Introduzione a CARLO GOLDONI, Drammi comici per musica*, vol. III: 1754-1755, a cura di Silvia Urbani, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 9-125: 37-46.

forniva una lista – incompleta e imprecisa – delle arie mutate,¹³ destinata a passare con qualche errore aggiuntivo nella seconda edizione ampliata della monografia (1994).¹⁴ Nel frattempo, però, nell'introduzione all'edizione della partitura di *Amor vuol sofferenza* (1962), lo studioso forniva informazioni del tutto diverse:

Nel rifacimento del 1744, pur restando la commedia sostanzialmente immutata, cambiando [*recte* cambiano] il titolo e i nomi di alcuni personaggi: Fazio Tonti diventa Grullo Tonti, uomo ricco marchese di Rocca Secca, Alessandro si cambia in Lelio, Vastarella diventa Pimpinella, Mosca da Vetturino diventa locandiere e sua patria è Lucca, il servo muto si trasforma ne «il Gobbo», la scena è sempre Portici.¹⁵

Questi dati, così come la sintesi dei cambiamenti riscontrabili nel *plot* e nei pezzi chiusi,¹⁶ non corrispondono alla *Finta frascatana partenopea* ma alla versione 'veneta' tramandata dai libretti editi a Venezia e a Padova nel 1748.¹⁷ Non è dato sapere perché Pastore non si sia attenuto al testo napoletano, che pure aveva utilizzato cinque anni prima.¹⁸ Fatto sta che la confusione

¹³ Cfr. GIUSEPPE A. PASTORE, *Leonardo Leo*, Galatina, Pajano, 1957, pp. 74-75; la lista (p. 75) omette uno dei dodici numeri nuovi, ne attribuisce due a un personaggio sbagliato e ne indica nove citando un verso del recitativo precedente anziché l'*incipit*.

¹⁴ Cfr. GIUSEPPE A. PASTORE, *Don Lionardo. Vita e opere di Leonardo Leo*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1994, p. 93.

¹⁵ GIUSEPPE A. PASTORE, *Introduzione a AmorP*, pp. VII-XXXIV: XVII.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. XVII-XIX.

¹⁷ Va notato però come uno dei cambiamenti onomastici segnalati da Pastore, quello da Alessandro a Lelio, non trovi riscontro in questi due libretti e non risulti altrimenti attestato nella tradizione del testo.

¹⁸ Forse a spiegare la scelta sta una questione di più facile accessibilità; Pastore poteva compulsare agevolmente il libretto veneziano (il cui frontespizio è riprodotto in *AmorP*, tavola f.t. tra le pp. 48-49; *ivi*, p. XXXIV, compare inoltre il ringraziamento al direttore della Marciana di Venezia «per

così venutasi a creare si è propagata anche allo studio di Graham Hardie.¹⁹

Prima di sottoporre a nuovo esame la trasformazione di *Amor vuol sofferenza*, è bene precisare come la ripresa a distanza di qualche anno di lavori già applauditi sia circostanza non infrequente nei cartelloni dei teatri comici di Napoli, e spesso si accompagna a un cambiamento di titolo volto a dare un tocco di novità al prodotto.²⁰ Di norma il rapporto con l'opera-fonte non è proditoriamente sottaciuto, bensì esplicitato da apposite dichiarazioni che distinguono con puntiglio tra responsabilità originarie e innesti sopravvenuti, come a conciliare le esigenze pratiche (la scelta di titoli collaudati che si candidano a un buon successo, la possibilità di popolare a basso costo le stagioni a partire da materiali già in parte disponibili) con uno spiccato e non scontato rispetto dell'autorialità sia poetica, sia musicale.

In questa fenomenologia si iscrive anche *La finta frascatana* del 1744. Già la lettera dedicatoria al duca di Maddaloni Domenico Marzio Pacecco Carafa presente nelle soglie del libretto annuncia che l'opera risulterà «di altre vaghezze adorna» rispetto alla sua prima apparizione.²¹ A seguire, il lungo avviso de *L'impresario a chi legge* prima giustifica il recupero di una composizione «altre volte intesa» e poi illustra dettagliatamente le circostanze, le ragioni e le modalità della riprogettazione, attuata da un imprecisato poeta che viene presentato come «caro amico» del defunto Federico.²² Il

la microriproduzione dei libretti dei successivi rifacimenti dell'opera»), e probabilmente non ne accertò l'effettiva corrispondenza con l'edizione napoletana.

¹⁹ G. H. HARDIE, *Leonardo Leo (1694-1744)* cit., pp. 153-154, che si attiene dichiaratamente all'introduzione di Pastore.

²⁰ Si vedano, a titolo d'esempio, i casi segnalati da FRANCESCO PIOVANO, *À propos d'une récente biographie de Léonard Leo*, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», VIII, 1906, pp. 70-95: nota 4 alle pp. 81-82.

²¹ Cfr. *Frascatana* NA44, pp. 3-5: 4.

²² Cfr. *ivi*, pp. 6-8: 6-7.

rimaneggiamento – tiene a far sapere l’impresario – non discende «da difetto della commedia, ma da dura necessità, sendosi dovute accomodar le scene secondo l’abilità de’ personaggi». ²³ In effetti se, con l’aiuto della Tavola 1, si confrontano le liste degli interpreti del 1739 e del 1744, ci si accorge che esse hanno un solo nome in comune: quello, prestigiosissimo, di Gioacchino Corrado, il quale, dopo essere stato protagonista incontrastato della gloriosa stagione degli intermezzi, era migrato con successo nel campo, affine e insieme distinto, della commedia per musica.

	<i>Amor vuol sofferenza</i> 1739	<i>La finta frascatana</i> 1744
ALESSANDRO	Antonia Colasanti	Serafina Penni
EUGENIA	?	Colomba Mattei
RIDOLFO	Giacomo Ricci	Domenico Antonio de Amicis
CAMILLA	Maddalena Frizzi	Rosa Pallarini
FAZIO TONTI	Gioacchino Corrado	Gioacchino Corrado
MOSCA	Girolamo Piano	Alessandro Renda
VASTARELLA	Margherita Pozzi	Anna Maria di Gennaro

Tav. 1 – Personaggi e interpreti di *Amor vuol sofferenza*
e *La finta frascatana*.

L’avviso espone con precisione i cambiamenti apportati al libretto di Federico:

Vedrai [...] mutato dall’idioma napoletano nel toscano il carattere di Mosca, che prima da vetturino, or da vivandiere lucchese si rappresenta, e per conseguenza tutte le arie del medesimo. Vedrai ritoccati i finali per caggion della locuzione toscana ed il duetto ancora (ma lasciat’i primi colla stessa musica)

²³ *Ivi*, p. 7.

ed anteposte e posposte alcune arie delle prime parti per serbar alcun buon ordine nell'allettarti, di cui quelle segnate colla stella alla margine sono nuove così di parole come di musica. Si sono ristretti ed aggiunti ancora nel corpo delle scene delle parti sode alcuni recitativi che secondo l'abilità di alcuni de' rappresentanti si sono dovuti accrescere e minuire, che per non darti tedio non si sono segnati colle virgolette.²⁴

A breve verificheremo la veridicità di queste affermazioni. Prima, però, è opportuno soffermarsi su un altro passo che certifica la responsabilità molteplice della revisione:

Io tutto ciò che di nuovo ci vedi aggiunto avevo destinato di farlo poner in musica dal celeberrimo Lionardo Leo, di cui tutto il restante fu parto ben degno; ma avendo egli appena composte due arie delle nuove del primo atto, cioè la prima di Alessandro nella scena V ed anche la prima del Mosca nella scena X, nell'atto che le stava ripulendo ci fu tolto (oh sua beata sorte!) da quel Signore che si compiacque darli nel suo felice soggiorno un eterno e fortunato riposo, e perciò da altri ho dovuto far supplire alle sue veci; e forse, se non m'inganno, si è assai ben compito al dovere e ad una tal mancanza.²⁵

A questo proposito non spiaccia una breve parentesi di storia della storiografia (o, se si vuole, della mitopoiesi). Leo morì il 31 ottobre 1744 «di morte repentina».²⁶ Il fatto che il

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, pp. 7-8.

²⁶ Così la registrazione del decesso, in data 1° novembre, nel *Liber mortuorum* della parrocchia di Sant'Anna di Palazzo (il documento è riprodotto in G. A. PASTORE, *Leonardo Leo cit.*, tavola f.t. tra le pp. 16-17). Si veda inoltre la notizia pubblicata negli 'avvisi' di Napoli del 17 novembre, segnalata per la prima volta da GIACOMO LEO, *Leonardo Leo musicista del secolo XVIII e le sue opere musicali*, Napoli, Melfi & Gioele, 1905, pp. 26-27, e riportata in AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli*

decesso avvenisse mentre il maestro era impegnato a comporre esercitò una certa suggestione su quanti, a partire dalla fine del Settecento, ne tracciarono il profilo biografico. Giuseppe Sigismondo, non so se 'drammatizzando' l'informazione presente nel libretto o attingendo a una tradizione orale, afferma che Leo si spegne «al tavolino» dove *ha appena finito di scrivere il pezzo chiuso di Mosca*:

[...] la inesorabil Parca troncò lo stame della vita di sì gran maestro con un colpo di apoplezia in una notte, mentre avea terminata di scrivere l'aria buffa che cantar dovea Geronimo Piano nel teatro Nuovo *Voi par che gite di palo in frasca, di frasca in palo &c.* nell'opera intitolata *La finta frascatana* nel 1744, che poi fu terminata dal maestro Matteo Capranica; ed il buon Leo fu trovato morto sul tavolino ove avea compita l'aria [...].²⁷

L'autore incorre in una svista, in quanto Girolamo Piano ricoprì il ruolo nel 1739, non nel 1744. Il bozzetto, errore compreso, passa nelle pagine del marchese di Villarosa, che notoriamente attinge a piene mani all'opera di Sigismondo, ma con una significativa variante. Nella nuova formulazione, l'attacco di apoplezia sopraggiunge mentre il maestro *sta scrivendo* l'aria, lasciando così supporre che egli non ne avesse completato la stesura:

Finì di vivere il Leo nel 1744 colpito da apoplezia mentre scriveva un'aria buffa che doveva cantare Geronimo Piano nel teatro Nuovo, la quale cominciava così: *Voi par che gite di palo in*

attraverso lo spoglio della "Gazzetta" (1675-1768), Roma, ISMEZ, 2009, appendice in cd-rom, p. 646.

²⁷ GIUSEPPE SIGISMONDO, *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di Claudio Bacciagaluppi, Giulia Giovani e Raffaele Mellace, con un saggio introduttivo di Rosa Cafiero, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016, p. 242.

frasca, di frasca in palo, nell'opera *La finta frascatana*, terminata poi dal maestro Matteo Capranica.²⁸

La supposizione si fa certezza in Florimo, con il quale il «tavolino» diventa un «cembalo» e, soprattutto, «Voi par che gite di palo in frasca», rimasta incompiuta, *viene ultimata da Capranica*:

[...] nell'anno appresso, 1745, compose una porzione dell'ultima sua opera *La finta frascatana* pel teatro Nuovo, con poesia del Federico; ma fu colpito da apoplezia mentre scriveva l'aria buffa che comincia colle parole: *Voi par che gite di palo in frasca*. Questo pezzo ed il rimanente dell'opera fu poi terminato dal maestro Capranica. Il Leo morì nell'anno cinquantunesimo di sua età e fu trovato colla testa appoggiata sul cembalo, di modo che si credeva in sulle prime che dormisse.²⁹

Ogni passaggio, dunque, implica un piccolo slittamento fino alla deformazione sostanziale dell'informazione. Se però si presta fede all'avviso de *L'impresario a chi legge*, ossia alla testimonianza più prossima all'evento, si può asserire che Leo riuscì a comporre i primi due numeri nuovi della *Finta frascatana*. La conferma proviene dalla dichiarazione inserita poche pagine dopo:

La musica è del fu celebre signor Lionardo Leo, maestro della real cappella di Napoli; però le arie segnate colla stella alla margine a riserba di quelle delle scene V e X del primo atto sono del signor Matteo Crapanica [*sic*], del quale anche sono la maggior parte de' recitativi del terzo atto.³⁰

²⁸ CARLANTONIO DE ROSA MARCHESE DI VILLAROSA, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia reale, 1840, pp. 106-107.

²⁹ FRANCESCO FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, 4 voll., Napoli, Morano, 1880-1882, vol. III, p. 36.

³⁰ *Frascatana* NA44, p. 10.

Sebbene formulata in modo un po' contorto, la nota attesta la paternità leiana di «Riedi al caro genitore» di Alessandro (I.5) e «Voi par che gite di palo in frasca» di Mosca (I.10). È chiaro che la meticolosa precisazione risponde a una finalità 'promozionale': le due arie, in quanto prodotti estremi della creatività del compositore recentemente scomparso, vengono esibite come venerabili reliquie capaci di impreziosire la partitura rimaneggiata.

Nella *Finta frascatana* l'architettura generale ideata da Federico è sostanzialmente rispettata. Significativo è il passaggio di Mosca dal napoletano al toscano, con la conseguenza che la caratterizzazione vernacolare resta limitata alla sola Vastarella. Tale modifica di certo agevolò la già ricordata circolazione della seconda versione di un lavoro che d'altra parte nasceva già come «la più nordica ed esportabile delle commedie di Federico».³¹

Largamente rinnovato risulta il corredo dei pezzi chiusi, le cui differenze rispetto al 1739 sono evidenziate mediante il fondo grigio nello schema della Tavola 2. I dodici numeri con l'asterisco sono quelli di nuova composizione contrassegnati con il medesimo simbolo nel libretto del 1744. Come si vedrà più avanti, a questi bisogna verosimilmente aggiungere il duetto di Vastarella e Mosca «Io vorria che mme decisse» e il breve 'tutti' conclusivo.

In *Amor vuol sofferenza* i rapporti gerarchici del *cast* appaiono nettamente delineati. Vi agiscono due coppie serie (Alessandro ed Eugenia, Ridolfo e Camilla) e tre ruoli buffi, ossia una coppia di basso livello sociale (Mosca e Vastarella), contraddistinta dall'uso del napoletano, e un personaggio civile e italofono (Fazio) che tuttavia è chiaramente connotato in senso comico.³² Alessandro ed Eugenia, che detengono quattro numeri

³¹ GERARDO TOCCHINI, *Libretti napoletani, libretti toscano-emiliani: nascita della commedia per musica goldoniana*, «Studi musicali», XXVI, 1997, pp. 377-415: 389, nota 18.

³² Secondo F. DEGRADA, «*Amor vuol sofferenza*» cit., p. 38, Fazio Tonti funziona come «una cerniera» tra le parti serie e quelle comiche.

<i>Amor vuol sofferenza</i> 1739	<i>La finta frascatana</i> 1744
ATTO I	ATTO I
1 VAS, EUG, RID «Negrecato è cchillo core»	1 VAS, EUG, RID «Negrecato è cchillo core»
4 VAS, ALE «Negrecato è chillo core»	4 VAS, ALE «Negrecato è chillo core»
5 ALE «I tuoi sdegni e i tuoi lamenti»	5 ALE «Riedi al caro genitore»*
6 EUG «Mi vuol già misera»	
8 FAZ «Così voglio, via non più»	8 FAZ «Così voglio, via non più»
9 VAS «Tu si' no forfantiello»	9 VAS «Tu si' no forfantiello»
10 MOS «Se lloscìa no stace a ppasto»	10 MOS «Voi par che gite di palo in frasca»*
11 RID «Vede che l'onda freme»	11 RID «Mille perigli e mille»*
12 FAZ «Io non so dove mi sto»	12 FAZ «Io non so dove mi sto»
14 CAM «Si fa soave»	14 CAM «Si fa soave»
15 EUG «Mi parli tu di sdegno»	
16 ALE «La mia pace e 'l mio contento»	16 EUG «Parmi già che l'alma mia»*
18 MOS, VAS, FAZ «Io sto danno, sto malanno»	18 MOS, VAS, FAZ «Io il danno ed il malanno»
ATTO II	ATTO II
1 MOS «Sto gniegnio, sto cerviello»	1 ALE «Tu puoi recar la pace»*
2 ALE «Talora in su l'erbetta»	
4 EUG «Povera nacqui ignobil villanella»	4 EUG «Povera nacqui ignobil villanella»
7 RID «Quel gran torrente che impetuoso»	7 RID «Non vi è chi può resistere»*
8-9 FAZ, MOS «Tu dir vorrai»	8-9 FAZ, MOS «Tu dir vorrai»
9 VAS «Non ta... non tanta collera»	9 VAS «Non ta... non tanta collera»
	10 MOS «Nel regno de le femine»*
12 CAM «O che piangi o che sospiri»	12 CAM «O che piangi o che sospiri»
13 EUG, ALE «Mio bene adorato»	13 EUG «Non puoi, spergiuo ingrato?»*
15 FAZ «Quegli occhietti piagnolenti»	15 FAZ «Quegli occhietti piagnolenti»
16 MOS «Amaje na mpesa, e bba» VAS «M'amaje no mviso, e ddo» MOS, VAS «E lo mare che sbatte ll'onna»	16 MOS «Amaje na mpesa, e bba» VAS «M'amaje no mviso, e ddo» MOS, VAS «E lo mare che sbatte ll'onna»

ATTO III	ATTO III
2 RID «Amar un infedele»	2 RID «Tu sei nel fingere pur troppo scaltra»*
4 EUG «Se parlar potessi, o dio!»	4 EUG «Se mai la bella pace»*
8 CAM «Pensa ch'io t'amo, o caro»	8 CAM «Pensa ch'io t'amo, o caro»
10 FAZ «Sono appunto un pastorello»	10 FAZ «Sono appunto un pastorello»
	13 ALE «Se credi, se spero»*
14 ALE «Il rimorso ed il dispetto»	14 EUG «Son nave in mar turbato»*
15 VAS, MOS «Io vorria che mme decisse»	15 VAS, MOS «Io vorria che mme decisse»
19 TUTTI «Ha da zoffrire»	19 TUTTI «Viva amor che di diletto»

Tav. 2 – Numeri musicali di *Amor vuol sofferenza* e *La finta frascatana*.

solistici a testa e intonano insieme il duetto della scena II.13, hanno maggiore spicco di Ridolfo e Camilla, ai quali tocca un'aria in ciascun atto. Fazio ha uno spazio cospicuo, di certo in virtù del suo amatissimo interprete; gli spettano infatti quattro arie e un numero breve e atipico, «Tu dir vorrai», posto a cavallo tra le scene II.8-9, nel quale canta due strofe seguite da un 'commento' di Mosca. Quest'ultimo, oltre a figurare nel numero appena descritto, è titolare di due arie proprie e partecipa con Vastarella alla 'canzone a dispetto' (II.16) e a due duetti (II.16 e III.15). Vastarella a sua volta può vantare due pezzi solistici e la canzone simil-popolare che apre l'opera, arricchita dagli interventi prima di Eugenia e Ridolfo (I.1) e poi di Alessandro (I.4). Vastarella, Mosca e Fazio, infine, animano il terzetto che chiude il primo atto.

In termini meramente quantitativi, questa dotazione resta *grosso modo* invariata nella *Finta frascatana*. Cambiamenti nel numero dei pezzi chiusi si verificano esclusivamente per la prima coppia seria, che perde sia il duetto, sia il perfetto bilanciamento precedente: Alessandro ha un'aria in meno (da quattro a tre), Eugenia una in più (da quattro a cinque).

Va ora considerato a chi spettino le pagine composte *ex novo*. Tre personaggi, Fazio, Camilla e Vastarella, non sono toccati affatto dal rinnovamento della partitura e mantengono le

stesse arie che avevano nel 1739. Nel caso di Fazio ciò si spiega facilmente considerando che il ruolo è affidato a Corrado in entrambe le produzioni; per quanto riguarda Camilla e Vastarella, l'invarianza fa supporre che le interpreti del 1744 avessero caratteristiche simili a quelle delle colleghe che le avevano precedute. Tutti gli altri personaggi vedono cambiare i propri pezzi chiusi. I nuovi numeri cadono per lo più nello stesso punto dell'azione dei loro omologhi; non mancano, tuttavia, riallocazioni a corto o, più raramente, a lungo raggio (a ciò si riferisce l'impresario quando accenna al fatto che «alcune arie delle prime parti» sono state «anteposte e posposte»).³⁷ Osserviamo dunque cosa accade caso per caso in base al confronto dei libretti e all'esame delle scarsissime tracce musicali rinvenute, tenendo conto che sono la voce e le attitudini drammatiche degli interpreti a costituire la causa principale delle sostituzioni e delle aggiunte

La figura seria posta in maggior risalto nella *Finta frascatana* è senza dubbio Eugenia. Non si conosce l'identità dell'artista che le diede voce e volto nel 1739, in quanto il libretto ne tace il nome. La partitura di Leo ci dice che si trattava di un contralto dall'estensione non esigua (da Sib_2 a Sol_4 , con sporadici sconfinamenti ai due estremi: La_2 e La_4), ma a proprio agio soprattutto nella gamma grave. La cantante impegnata nello stesso ruolo nel 1744, Colomba Mattei, era invece un soprano, all'epoca ai suoi primissimi passi sulle scene operistiche ma destinata a una brillante carriera internazionale. Nel 1749 Metastasio ne tratteggia il profilo raccomandandola a Farinelli per un ingaggio madrileno:

Una bella dama, i cui cenni per me son leggi, sa che siamo amici e vuol ch'io vi scriva proponendovi per cotesto teatro una delle sirene di questo da lei protetta. La ninfa raccomandata si chiama la signora Colomba Mattei; ella è romana; dimostra all'aspetto 22 o 23 anni al più. Canta il

³⁷ *AmorNA39*, pp. 24-25.

soprano; ha voce chiara, intonata, senza difetti, agilissima; e va comodamente per due ottave dall'uno all'altro bem; ha buon gusto nel metodo di portar la voce; la figura è proporzionata; ha molta abilità per recitare; non è brutta; ha bellissimi occhi; ed ha gran voglia di farsi onore. Qui ha contratta l'approvazione universale così nell'azione come nel canto [...]. Io che sono il padre di tutti i cacadubbi la sento con gran piacere; e non saprei che cosa desiderar di più in lei, se la sua statura, siccome è proporzionata e gentile, fosse un poco più grande, e se la sua voce, siccome è agile e bella, avesse un tantin più di corpo.³⁴

Non sorprende che Mattei conservi solo una delle quattro arie di Eugenia presenti in *Amor vuol sofferenza*, ossia «Povera nacqui ignobil villanella», resa singolare dalla parte di flauto obbligato. Dei quattro numeri approntati per lei da Capranica, uno, «Non puoi, spergiuro ingrato» (II.13), ci è giunto in due diverse copie manoscritte, conservate rispettivamente presso la collezione Santini di Münster³⁵ e le Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero di Catania.³⁶ L'estensione richiesta (Do₂-Si₄) coincide quasi esattamente con quella indicata da Metastasio (Si₂-Si₄), con una tessitura che si colloca nell'area acuta delle due ottave.

Mi pare interessante notare come nell'attacco Capranica sembri imitare la formula utilizzata da Leo per «Mi parli tu di sdegno?», la seconda aria cantata da Eugenia nel 1739. In entrambi i casi a innescare il pezzo chiuso è una scintilla presente nel recitativo che immediatamente precede. Nella scena I.15 di *Amor vuol sofferenza*, Alessandro sbotta contro Eugenia, che ha appena interferito nel suo tentativo di conquistare

³⁴ Lettera a Carlo Broschi 'Farinelli' datata Vienna, 28 maggio 1749, in PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di Bruno Brunelli, 5 voll., Milano, Mondadori, 1943-1954, vol. III, n. 313, pp. 392-396: 393.

³⁵ D-MÜs, SANT Hs 180, Nr. 24.

³⁶ I-CATc, Civ. Mss. D 309, cc. 76r-83r; ringrazio Davide Pulvirenti per avermi segnalato questa fonte e per avermene agevolato la consultazione.

Camilla, e giunge fino al punto di minacciarla: «Or io so dirti / che, se non cessi dal tuo folle impegno, / tu provi il mio furor, provi il mio sdegno». Nell'aria Eugenia riprende l'ultima affermazione di Alessandro e gliela ritorce contro in chiasmo: «Mi parli tu di sdegno? / Mi parli di furore? / Indegno, traditore, / tu sgomentar mi vuoi; non mi sgomento, no. / S'io son già disperata, / vedrai che far saprò».³⁷ Molto simile è la situazione che si verifica nella scena II.13 della *Finta frascatana*, nella quale Alessandro dichiara ancora una volta di non voler tornare all'antico amore. Il suo ennesimo diniego («Non posso, oh dio») fa scattare la reazione di Eugenia, che utilizza per due volte la stessa espressione nel suo sfogo accorato: «Non puoi, spergiuro ingrato? / Non puoi, malvaggio core? / Cieli! Si vide mai / più barbaro rigore! / Lassa, pur troppo errai / nel crederti fedel!».³⁸

Nell'intonare «Mi parli tu di sdegno?», Leo aveva rappresentato musicalmente la transizione tra due stati psicologici diversi. Sulle prime, di fronte alla crudele aggressività di Alessandro, Eugenia resta attonita, incredula, paralizzata; ripete le parole che ha appena sentito come per pesarne la gravità. Segue l'esplosione della collera, evidenziata per mezzo del passaggio dal tempo lento a quello veloce (Esempio 1).³⁹ In «Non puoi, spergiuro ingrato?» Capranica fa esattamente la stessa cosa: i primi due versi sono pronunciati nel Largo iniziale a mo' di recitativo accompagnato; l'esclamazione «Cieli!» determina poi la detonazione del Presto, nel quale la protagonista esprime la propria disperazione per l'ostinazione di Alessandro (Esempio 2).⁴⁰ Le affinità non sembrano casuali. È

³⁷ *AmorNA39*, pp. 24-25.

³⁸ *FrascatanaNA44*, p. 54.

³⁹ Leggo dalla copia del solo primo atto di *Amor vuol sofferenza* che si conserva in I-Nc, 28.4.17, cc. 79^r-84^v.

⁴⁰ Tengo conto di entrambe le fonti indicate *supra*, note 35 e 36, del tutto concordi nel passo riportato.

Spazioso

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

[EUGENIA] *sostenuto*
Mi par - li tu di - sde - gno? Mi par - li di fu - ro - re? In -

Bassi *p*

Presto

f p f p f p f p f p f p f p f p f p

f p f p f p f p f p f p f p f p f p f p

f p f p f p f p f p f p f p f p f p f p

de - gno, tra - di - to - re, tra - di - to - re, tu sgo-men-tar mi vuo - i;

f p f p f p f p f p f p f p f p f p f p

f p f p f p f p f p f p f p f p f p f p

no, non mi sgo-men - to, no, no, no, non mi sgo-men-to no, non mi sgo-men - to no.

Es. 1 – LEONARDO LEO, «Mi parli tu di sdegno?»
(*Amor vuol sofferenza*, I.15), bb. 1-12.

Largo

Violino I

Violino II

Viola

[EUGENIA]

Bassi

Non puoi, sper-giu-ro in - gra - to? Non puoi, mal-vag-gio co - re?

Presto

Cie - lil Si vi-de ma - i più bar - ba - ro ri - go - re, più bar - ba - ro ri - go - rel

Las - sa, pur trop-po er - ra - i, pur trop-po er - ra - i

Es. 2 – MATTEO CAPRANICA, «Non puoi, spergiuro ingrato?»
(La finta frascatana, II.13), bb. 1-12.

come se Capranica volesse recuperare lo spirito e la forma di un numero non solo di grande effetto, ma perfettamente aderente al carattere del personaggio. Stante l'impossibilità di riutilizzare l'aria di Leo, ne ricalca l'esordio peculiare e l'atmosfera complessiva in modo da offrire a Colomba Mattei un'occasione altrettanto efficace ma tagliata sulle caratteristiche della sua voce.

I testi degli altri pezzi chiusi di Eugenia sembrano indicare un sensibile innalzamento del livello stilistico rispetto al 1739. Un tono più sostenuto, se non proprio una virata dal patetico al tragico, è ravvisabile ad esempio nelle strofe della scena I.16, che potrebbero tranquillamente figurare in un'opera seria.⁴¹ Analogamente, basta un *incipit* come «Son nave in mar turbato» (III.14) per immaginare un trattamento virtuosistico, adatto a mettere in luce l'agilità decantata da Metastasio; la posizione privilegiata di quest'aria (che è l'ultima della partitura prima del canonico duetto della coppia buffa) è un ulteriore indizio del grande rilievo riservato all'interprete nella *Finta frascatana*.

Di contro, come già evidenziato, il peso di Alessandro risulta ridimensionato. I tre pezzi chiusi a lui destinati sono tutti nuovamente composti. Antonia Colasanti e Serafina Penni, che interpretarono il ruolo rispettivamente nel 1739 e nel 1744, erano entrambe soprani, ma evidentemente le loro voci avevano caratteristiche troppo diverse perché le arie scritte per l'una potessero tornare utili all'altra. Alla sua prima apparizione solistica all'interno della *Finta frascatana*, Alessandro si presenta con un atteggiamento molto diverso rispetto ad *Amor vuol*

⁴¹ «Parni già che l'alma mia, / derelitto il corpo esangue, / su la sponda di già sia / de lo squallido Acheronte; / già il nocchier co' ingiurie ed onte / presso il regno de la morte / la sospinge con furor. // Giunta, ah! lassa! in su le porte / di quel nero e rio soggiorno, / mille furie a sé d'intorno / la ricolmano d'orror» (*Frascatana* NA44, p. 32); anche in considerazione del recitativo soliloquiale che li precede (e che forse Capranica trattò in forma di accompagnamento), tenderei a escludere, in questi versi, un'intenzione parodistica.

sofferenza. Nel 1739, con «I tuoi sdegni e i tuoi lamenti»,⁴² egli liquidava Eugenia in modo piuttosto brutale; nel 1744, invece, in «Riedi al caro genitore» – ossia la prima delle due arie che Leo riuscì a terminare – si mostra sensibile alle sorti della fanciulla, la consiglia e le descrive la passione per Camilla come una pulsione incontenibile della quale non ha colpa. La Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel conserva una copia adespota di un'aria basata su questo testo.⁴³ La voce richiesta è quella di soprano, e dunque coerente con il registro di Penni. La fonte, tuttavia, si rivela estremamente problematica. Oltre a contenere diversi errori di notazione, presenta infatti una distribuzione del testo sotto le note del tutto incoerente e non ortopedizzabile (Figura 1), che fa pensare a un maldestro e malriuscito adattamento di nuovi versi a una melodia preesistente. Per tale motivo ritengo inutile analizzarne qui il contenuto. Resta da osservare come Alessandro, più mite in questo esordio, ritroverà toni accesi nell'ultimo numero, «Se credi, se speri» (III.13), nel quale si rivolge a Eugenia in modo a dir poco ostile.

Nuove sono anche le tre arie di Ridolfo. In *Amor vuol sofferenza*, la parte del «giovine genovese» è scritta in chiave di soprano. Nella letteratura dedicata all'opera di Leo, l'interprete, Giacomo Ricci, è sempre indicato come castrato,⁴⁴ cosa d'altra

⁴² Nell'edizione di Pastore, alla fine della scena I.5 si legge l'aria «Non giova il disdegnarti» (cfr. *AmorP*, pp. 39-46), tramandata da due dei quattro testimoni utilizzati, mentre «I tuoi sdegni, i tuoi lamenti» è relegata in appendice (cfr. *ivi*, pp. 429-434); in realtà il testo di «Non giova il disdegnarti», estraneo alla *princeps* partenopea, compare con qualche variante nel libretto fiorentino del 1742 (cfr. *AmorFI42*, pp. 13-14).

⁴³ D-W, Cod. Guelf. 307 Mus. Hdschr. (Nr. 9); il numero fa parte di una miscellanea di arie italiane di vari autori.

⁴⁴ Cfr. MICHAEL F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 193, nota 34: «Occasionally a minor part was taken by a male singer with soprano range. The part of Ridolfo in *L'amor vuol sofferenza* (1739), words by Federico, music by Leo, was acted by one Signor Giacomo Ricci whose top note in the score is B above the treble staff. The libretto says Ridolfo is a "young Genovese", suggesting perhaps that the singer was still



Fig. 1 – ANONIMO, «Riedi al caro genitore», Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 307 Mus. Hdschr. (Nr. 9), c. 66r.

an adolescent» (piuttosto libera la traduzione italiana contenuta in ID., *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984, p. 312, nota 385: «Molto saltuariamente le parti comprimarie erano sostenute da soprani maschi. Nel ruolo di Ridolfo, in *L'amor vuol sofferenza* di Federico-Leo, cantava il signor Giacomo Ricci la cui nota più alta era il Si sopra le righe in chiave di soprano. Il libretto indica Ridolfo come "giovane genovese", forse per suggerire di far cantare la parte ad un ragazzo»). L'ipotesi di Robinson è ripresa da G. H. HARDIE, *Gennaro Antonio Federico's «Amor vuol sofferenza»* cit., p. 65, e da F. DEGRADA, «*Amor vuol sofferenza*» cit., pp. 42-43 («Ridolfo fu Giacomo Ricci, un cantante evirato che nel 1739 doveva essere ancora molto giovane, se lo ritroviamo a Napoli in parti minori alla fine degli anni Quaranta e attivo addirittura sino al 1767»). Ricci è un «castrato» anche per R. STROHM, *L'opera italiana del Settecento* cit., p. 164, mentre di «sopranista» parla G. A. PASTORE, *Don Lionardo* cit., p. 82.

parte ben possibile nel sistema produttivo dell'epoca.⁴⁵ Tuttavia una scorsa ad altri ruoli da lui ricoperti fa nascere forti sospetti circa il suo registro, visto che un evirato sembra ben poco adatto a interpretare figure come il «molinaro» Pippo,⁴⁶ il «maestro di scuola ignorante» Don Fabrizio,⁴⁷ il «gentiluomo dissoluto e giocatore» Don Crispino,⁴⁸ il «servitore [...] astuto e raggiratore» Vorpino⁴⁹ o il «comediante che vuol fare lo scienziato, uomo sciocco e ciarlone» Don Pompilio.⁵⁰ Dirimente è però la qualifica di «tenore 2.^{do} uomo» che compare in corrispondenza del nome di Ricci nella *Nota de' cantanti appaltati per rappresentare l'opere in musica nel teatro della Pace* per la stagione 1745-1746.⁵¹ La dicitura riunisce indicazioni che pertengono a due piani diversi: una («tenore») individua il registro vocale, l'altra («2.^{do} uomo») il ruolo drammatico, che potremmo definire come 'figura maschile della seconda coppia seria'.⁵² Né ciò paia in contraddizione con la

⁴⁵ Cfr. LORENZO MATTEI, «La mia cara Cecchina è...» un castrato. *Gli evirati cantori e l'opera buffa*, «Studi musicali», n.s., XIV, 2023, pp. 139-159.

⁴⁶ Cfr. *La moglie taduta. Commedia per musica di Antonio Palomba napoletano da rappresentarsi nel teatro della Pace nella primavera di questo anno MDCCXLVII*, Napoli, Domenico Ascione, 1747 [es. cons.: GB-Lbl], p. VI.

⁴⁷ Cfr. *La villana nobile. Commedia per musica di Antonio Palomba napoletano da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nella primavera di quest'anno 1748*, Napoli, Domenico Langiano, 1748 [es. cons.: I-Rn], p. III.

⁴⁸ Cfr. *La serva bacchettona. Commedia per musica di Antonio Palomba napoletano da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nella primavera di quest'anno 1749*, Napoli, Domenico Langiano, 1749 [es. cons.: GB-Lbl], p. VII.

⁴⁹ Cfr. *La Celia. Commedia per musica di Antonio Palomba napoletano da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nell'autunno di quest'anno 1749*, Napoli, Domenico Langiano, s.a. [es. cons.: I-Rn], p. VI.

⁵⁰ Cfr. *L'amor comico. Commedia per musica di Antonio Palomba napoletano da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nel carnevale di quest'anno 1750*, Napoli, Domenico Langiano, s.a. [es. cons.: GB-Lbl], p. VII.

⁵¹ Il documento è pubblicato da FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, «Abilitarsi negli impieghi maggiori». *Il viaggio dei comici fra repertori e piazze*, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, herausgegeben von Anne-Madeleine Goulet und Gesa zur Nieden, Kassel-Basel, Bärenreiter, 2018 («Analecta musicologica», 52), pp. 326-346: 338.

⁵² La riprova è fornita dalle liste degli interpreti assoldati per la stessa stagione dagli altri due teatri comici attivi in città: al Nuovo e al Fiorentini nel

modalità di scrittura utilizzata per Ridolfo, visto che nella prima metà del secolo la chiave di soprano è frequentemente impiegata per le parti di tenore con la tacita convenzione di leggere la linea melodica un'ottava sotto.⁵³

Nel 1744 Ridolfo è Domenico Antonio de Amicis, padre del celebre soprano Anna Lucia, che un documento coevo definisce come «tenore vecchio».⁵⁴ Non a caso, dunque, nella *tabula* dei personaggi della *Finta frascatana* cade l'aggettivo «giovane» riferito al personaggio, che ora è semplicemente «genovese». Il passaggio di testimone da Ricci a de Amicis, tuttavia, sembra implicare un riposizionamento che va al di là del mero fattore anagrafico. Nel 1739 le arie eseguite da Ricci hanno carattere schiettamente serio. Di quelle composte da Capranica per de Amicis purtroppo possiamo conoscere soltanto i testi poetici, dai quali non emergono indizi significativi: «Mille perigli e mille» riprende la funzione, il metro e le immagini di «Vede che l'onda freme», e «Non vi è chi può resistere» è di fatto una parafrasi di «Quel gran torrente che impetuoso»; «Tu sei nel fingere pur troppo scaltra» è invece distante per contenuto e tono da «Amar un infedele». Più significativi sono i segnali che provengono dai recitativi, ai quali l'ignoto poeta che altera il libretto federiciano riserva una speciale cura. Si consideri la scena I.1. Dopo la conclusione di «Negrecato è cchillo core», Eugenia ammette tra sé che il contenuto del dolente canto appena ascoltato ben si confà alla sua condizione personale. A seguire, Vastarella punzecchia Ridolfo e questi le chiede di

ruolo di 'secondo uomo' figurano rispettivamente Catarina Todeschi e il «musico contraldo» Carlo di Roberto (cfr. F. COTTICELLI – P. MAIONE, «*Abilitarsi negli impieghi maggiori*» cit., p. 337).

⁵³ A tal proposito si vedano gli esempi raccolti da ELEONORA DI CINTIO, *Problemi di notazione e prassi esecutiva*, in GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ, *Lo frate nnammorato*, edizione critica a cura di Eleonora Di Cintio, 2 tomi con num. unica delle pp., Milano, Ricordi, 2023, pp. XLV-LI: XLVII-XLIX.

⁵⁴ Così la nota dei cantanti del Fiorentini per la stagione 1745-1746 (cfr. F. COTTICELLI – P. MAIONE, «*Abilitarsi negli impieghi maggiori*» cit., p. 337).

Le espressioni contenute nell'ampio segmento aggiunto conferiscono a Ridolfo una evidente inflessione comica. Nel passo, inoltre, affiora per la prima volta il termine «flemma», che l'anonimo raffazzonatore inserisce in molti luoghi sempre in riferimento al personaggio.⁵⁷ L'insistenza sul dettaglio si legava evidentemente a un tratto caratteristico della recitazione di de Amicis, che possiamo supporre esperto nell'alternare picchi di insofferenza e sforzi di autocontrollo. Anche a questa riquaificazione in direzione buffa allude forse l'avviso de *L'imprendario a chi legge* quando segnala le modifiche apportate ai recitativi nelle «scene delle parti sode [*scilicet* serie] secondo l'abilità di alcuni de' rappresentanti».⁵⁸

Resta da parlare di Mosca. Nel 1739 la parte era stata disimpegnata da Girolamo Piano, rinomato basso dalle notevoli doti vocali.⁵⁹ Nel 1744 al suo posto figura Alessandro Renda,

⁵⁷ Riporto qui i passi interessati, tutti modificati rispetto alla versione del 1739 (ove non diversamente indicato, le battute sono di Ridolfo): «VASTARELLA Aggiate freoma. / RIDOLFO Che flemma! Io voglio... Ah sorte ingrata...», «E fia possibile / che tanta abbi tu flemma, / che ostinata non smorzi a' miei rifiuti / quella che per me serbi accesa face?» (*Frascatana* NA44, I.2, p. 13); «(Finger mi voglio / suo conoscente e amico e aver se occorre / un tantino di flemma)», «FAZIO Ma in grazia, / chi è lei? RIDOLFO Ridolfo Arnieri... e son di Genova. / Ma non ho flemma affatto» (*ivi*, I.11, pp. 26-27); «(E poi / si vuol ch'io abbi flemma!) Io non ho flemma / poiché è palese omai / il caro oggetto onde ti struggi! Canchero!» (*ivi*, II.4, p. 40); «Questo è un voler far perdere / a un galantuom la flemma!», «RIDOLFO (Gran flemma con quest'uomo. E pur quest'uomo / mi fa gir per le strette!)», «Ma questa scena a questo modo / faria perder la flemma al più flemmatico» (*ivi*, II.6, pp. 42-43); «Il mio nome / più non ridir, malvaggia, se non vuoi / ch'io perda la pazienza, / la flemma e monti in furie!» (*ivi*, II.11, p. 53); «Eh le tue scuse / non ammette il mio amore / sì a torto mal gradito, e né pur anche / la flemma che non ho» e, nella seconda strofa dell'aria, «Ma se in contrario io flemma avrò, / quell'alma rigida sogettarò. / Sarai tu vittima del mio voler» (*ivi*, III.2, p. 63).

⁵⁸ Cfr. il passo citato *supra*, *apud* nota 24.

⁵⁹ Cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La scena napoletana e l'opera buffa (1700-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di

tenore che all'inizio lavora molto a Napoli⁶⁰ e poi, almeno a partire dal 1749, risulta attivo anche in area centro-settentrionale (a Venezia creerà, fra l'altro, diversi ruoli goldoniani: il Conte Bellezza nell'*Arcadia in Brenta*, Sordidone in *Arcifanfano re dei matti* ed Eclitico nel *Mondo della luna* di Baldassarre Galuppi, Filiberto nel *Negligente* di Vincenzo Ciampi). Nella *Finta frascatana* Mosca viene rimodellato rispetto a due parametri: il registro vocale (da basso a tenore) e la lingua (da napoletano a toscano). A complicare la trasformazione sta il suo impegno multiforme, visto che egli non solo canta recitativi e arie ma partecipa a numerosi pezzi d'assieme. Il non facile processo viene gestito in modo raffinato. La rinuncia al vernacolo comporta anzitutto la riscrittura di tutti – o quasi, come si vedrà tra poco – i segmenti di recitativo spettanti al personaggio. L'operazione non consiste in una semplice traduzione. Le battute di Mosca sono spesso marcatamente idiomatiche e intessute di modi di dire e proverbi; anziché volerle semplicemente in toscano, il revisore le ritocca, le adatta e le rende in forme insieme diverse ed equivalenti. È così, ad esempio che 'lasciare la vecchia strada per la nuova' («Ma pazienza; di' se sole: / "chi cagna la via vecchia pe la nova / vace trovanono chello che non vole"») ⁶¹ diventa 'prendere due piccioni con una fava' («Ma pazienza; il voler prendere / due colombi a una fava / fu sempre mai difficile, e colui / che gli ucella ci perde anche la rete»). ⁶² Più in generale, Mosca risulta assai ingentilito; la riconfigurazione linguistica è accompagnata (fatalmente o per

Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 tomi con num. unica delle pp., Napoli, Turchini, 2009, pp. 139-205: 171.

⁶⁰ Il suo debutto sembra risalire al 1733, quando, ancora allievo del conservatorio di Santa Maria di Loreto, interpreta Nabot nel «drama tragisagro per musica» *Il zelo animato* di Francesco Mancini (cfr. FRANCESCO MANCINI, *Il zelo animato ovvero Il gran profeta Elia*, a cura di Anthony R. DeIDonna, edizione del libretto a cura di Giacomo Sciommeri, 2 voll., Roma, Società Editrice di Musicologia, 2023).

⁶¹ *AmorNA39*, II.9, p. 39.

⁶² *FrascatanaNA44*, II.9, p. 47.

scelta consapevole?) dall'adozione di un registro stilistico più elevato, grazie al quale le espressioni che suonavano grevi e triviali in napoletano sono sostituite da locuzioni più lievi e allusioni più garbate.

Renda si vede servire due arie scritte su misura per lui, «Voi par che gite di palo in frasca» in I.10 al posto di «Se lloscìa no stace a ppasto» e «Nel regno de le femine» in II.10, che compensa a distanza la caduta di «Sto gniegnio, sto cerviello», presente nella scena II.1 di *Amor vuol sofferenza*. Esaminiamo la prima sostituzione. Nel pezzo chiuso del 1739 Mosca era un *miles gloriosus* che minacciava di scatenare cataclismi se Fazio avesse osato contraddirlo;⁶³ nel 1744, invece, rivolge un ammonimento insieme ironico e bonario al bizzarro interlocutore, invitandolo a correggere la sua volubilità e a diventare più determinato. Di «Voi par che gite di palo in frasca» – che, come si ricorderà, dovrebbe essere l'ultimo numero vergato da Leo prima della morte improvvisa – si conserva una copia manoscritta presso la Frank V. de Bellis Collection della San Francisco State University.⁶⁴ La parte vocale è in chiave di soprano, ma per quanto detto sopra a proposito di Ridolfo, ciò non contraddice la possibilità che il numero fosse cantato (abbassato di un'ottava) dal tenore Renda. La raffica di crome in tempo Presto è un tipico stilema buffo, che qui dà vita a un travolgente scioglilingua punteggiato con discrezione dalle interiezioni degli archi. L'attestazione unica impone cautela; è difficile, tuttavia, resistere alla tentazione di credere che il manoscritto statunitense restituisca il 'canto del cigno' di Leo, e pertanto il numero – di indubbia qualità – è trascritto integralmente in appendice.

⁶³ Cfr. F. DEGRADA, «*Amor vuol sofferenza*» cit., p. 46, secondo il quale il numero, «strampalata parodia di un'aria di furore», è in qualche modo il suo biglietto da visita di smargiasso e rompiscatole».

⁶⁴ US-SFsc, *M2.1 M287; al *recto* della prima carta compare la seguente intitolazione: «Voi par, che gite di palo in frasca. / Del Sig.^r / D. Leonardo Leo / n. 3».

Dinamiche interessanti investono i pezzi a più voci. Stando al solito avviso presente nel libretto del 1744, per i due 'finali' (ossia il terzetto e il duetto posti a conclusione rispettivamente del primo e del secondo atto) ci si limitò a tradurre le battute di Mosca e si conservò la musica originale di Leo.⁶⁵ La lettura di «Io il danno ed il malanno» (I.18) e «E lo mare che sbatte l'onna» (II.16) conferma il passaggio al toscano dei versi destinati al personaggio; per quanto riguarda la musica, bisogna supporre che la parte di basso scritta per Piano venisse trasposta e/o adattata in modo da risultare compatibile con l'estensione di Renda. Lo stesso discorso vale per «Tu dir vorrai» (II.8-9): la strofa di Mosca è volta in toscano, e la melodia preesistente dovette essere in qualche modo recuperata.

Diverso è il caso della 'canzone a dispetto' della scena II.16, articolata in due pannelli distinti («Amaje na mpesa, e bba» e «M'amaje no mpiso, e ddo») intervallati dal recitativo. In questa parentesi schiettamente popolareggiante, i versi non potevano che restare in vernacolo. L'anomalia del temporaneo sconfinamento linguistico è giustificata nel recitativo precedente, nel quale Mosca annuncia a Vastarella: «Io vo farti una musica / all'uso del paese; / e acciò vadi calzante, m'ho imparata / perciò una canzoncina / alla napoletana; vuoi sentirla?». ⁶⁶ A ben vedere, non si tratta dell'unica *performance* alloglotta del personaggio, il quale sfiora fugacemente il dialetto anche nella scena III.6; accusato da Vastarella di essere un «lazzaro», egli risponde con espressioni partenopee già presenti nel testo del 1739, precisando però di voler adottare a bella posta un idioma che non gli è proprio: «Se tu non stai a segno, io ti schiaffeo, / cioè te naccareo, / per parlarti da lazzaro, lo sai?». ⁶⁷

A questo proposito va sottolineato come l'uso del napoletano non fosse affatto interdetto a Renda. Non poche sono le figure da lui interpretate, prima e dopo *La finta frascatana*, che

⁶⁵ Cfr. *supra*, *apud* nota 24.

⁶⁶ *Frascatana* NA44, p. 58

⁶⁷ *Ivi*, p. 69.

si esprimono in vernacolo: Arazejo nella *Climene* di Nicola Pisano (1738),⁶⁸ Rapesta nel *Leandro* di Nicola Bonifacio Logroscino (1744),⁶⁹ Pascasio nella *Finta cameriera* di Gaetano Latilla (1745),⁷⁰ Don Cicerone Mazza Ferrata nei *Due fratelli beffati* di Gioacchino Cocchi (1746),⁷¹ Don Giulio nel *Governadore* di Logroscino (1747),⁷² Ascenzio nell'*Aurelio* di Matteo Capranica (1748),⁷³ Colajacovo ne *Li nnamorate correvate* di Logroscino e Gregorio Sciroli (1752),⁷⁴ Don Stefano nell'*Elmira generosa* di Logroscino ed Emanuele Barbella (1753).⁷⁵ Il caso forse più interessante, perché analogo e opposto a quello della *Finta frascatana*, è la ripresa de *Lo frate nnammorato* di Giovanni Battista Pergolesi ospitata al Nuovo nell'inverno 1748; qui il ruolo di Marcaniello, interpretato da Renda, è in dialetto come nella versione originale, e a passare dal napoletano al toscano è invece Lucrezia, «non potendo l'attrice della medema pronunziare il

⁶⁸ Cfr. *La Climene. Commedia per musica di Carlo de Palma da rappresentarsi nel teatro Nuovo di sopra Toledo in quest'autunno del 1738*, Napoli, Nicola di Biase, 1738 [es. cons.: I-Bc].

⁶⁹ Cfr. *Il Leandro. Comedia per musica di Antonio Villani napoletano da rappresentarsi nel teatro Nuovo sopra Toledo nella primavera di questo corrente anno 1744*, Napoli, a spese dell'impresario, 1744 [es. cons.: I-Nn].

⁷⁰ Cfr. *La finta cameriera. Commedia per musica di Carlo Fabozzi da rappresentarsi nel teatro Nuovo nell'autunno di quest'anno 1745*, Napoli, Langiano e Vivenzio, s.a. [es. cons.: I-Bc].

⁷¹ Cfr. *I due fratelli beffati. Commedia per musica di Eugenio Pigrugispano da rappresentarsi nel teatro Nuovo sopra Toledo nell'inverno di quest'anno 1746*, Napoli, Domenico Langiano e Domenico Vivenzio, 1746 [es. cons.: I-Bc].

⁷² Cfr. *Il governadore. Commedia per musica di Domenico Canicà da rappresentarsi nel teatro Nuovo sopra Toledo nel carnevale di quest'anno 1747*, Napoli, Domenico Langiano e Domenico Vivenzio, 1747 [es. cons.: I-Rn].

⁷³ Cfr. *L'Aurelio. Commedia per musica da rappresentarsi nel teatro Nuovo nella primavera di quest'anno 1748*, Napoli, Domenico Langiano, 1748 [es. cons.: I-Nsn].

⁷⁴ Cfr. *Li nnamorate correvate. Commedea de notà Pietro Trincherà [...] da rappresentarse a lo teatro Nuovo a Mmonte Cravario nchisto precipio de vierno dell'anno 1752*, Napoli, Domenico Lanciano, 1752 [es. cons.: GB-Lbl].

⁷⁵ Cfr. *Elmira generosa. Commedea pe mmusica de notà Pietro Trincherà da rappresentarse a lo teatro Nuovo a Mmonte Cravario nchisto carnevale dell'anno 1753*, Napoli, Muzj, 1753 [es. cons.: GB-Lbl].

napoletano». ⁷⁶ Non dunque un'impossibilità oggettiva, ma una scelta consapevole determina la mutazione linguistica di Mosca, attuata in omaggio all'instabile mescolanza di 'parlate' e di registri che caratterizza la commedia per musica napoletana del Settecento. ⁷⁷

Non del tutto chiaro è il destino che tocca al duetto «Io vorria che mme decisse» (III.15). Nel libretto della *Finta frascatana* il numero amebeo non è segnato con l'asterisco; pertanto a rigore bisognerebbe postulare che esso conservasse la musica di Leo, al più con eventuali aggiustamenti per Mosca. Se però si confronta il testo del 1744 con quello del 1739, ci si rende conto che la nuova versione non si limita a trasportare in toscano le battute del personaggio maschile, ma si configura come una libera rielaborazione e dilatazione del modello; le linee passano da ventidue a ventotto, e cambia il gioco delle alternanze e delle sovrapposizioni tra le voci. Le cospicue differenze tra i due aggregati poetici fanno escludere che nel 1744 si ricorresse al rivestimento sonoro preesistente. Si rilegga l'avvertimento rivolto allo spettatore: «Vedrai ritoccati i finali per caggion della locuzione toscana ed il duetto ancora (ma lasciat'ì primi colla stessa musica)». ⁷⁸ La precisazione tra parentesi lascia intendere che, a differenza che nei 'finali', per «Io vorria che mme decisse» non si utilizzò l'intonazione di Leo. Forse Capranica rivestì di nuove note il nuovo testo, oppure adattò a questo il precedente

⁷⁶ Così precisa l'avviso all'*Amico lettore* presente nelle soglie de *Lo frate mammorato. Commedea pe museca de Jennaro-Antonio Federico napolitano da rappresentarse a lo triato Nuovo ncoppa Toletto lo vierno de chist'anno 1748*, Napoli, Domenico Langiano, 1748 [es. cons.: I-Rn], pp. [VI]-[VII]: [VI].

⁷⁷ Sul tema merita di essere riletto il saggio di PINO SIMONELLI, *Lingua e dialetto nel teatro napoletano del '700*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 225-237; si veda inoltre PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le lingue della Commedeja: «na vezzarria; che non s'è bista à nesciuno autro state»*, in *L'idea di nazione nel Settecento*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Marina Formica, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 179-195.

⁷⁸ Cfr. di nuovo *supra*, *apud* nota 24.

setting. Manca di asterisco, infine, il breve ‘tutti’ conclusivo (III.19), completamente diverso da quello del 1739; Capranica, dunque, dovette provvedere anche allo sbrigativo epilogo.

Prima di lasciare la *Finta frascatana* del 1744 occorre dedicare qualche parola ai suoi recitativi. Si è già visto, a proposito di Ridolfo e di Mosca, come il revisore intervenga in misura rilevante e in modo originale su molti dialoghi. Più in generale, il trattamento dei recitativi non si limita a modifiche meramente funzionali. L’anonimo poeta che rimaneggia il libretto di Federico opera snellimenti più o meno vigorosi attraverso la soppressione di passi ridondanti e la saldatura dei lacerti superstiti (la scena I.14, ad esempio, passa da quarantuno a trenta linee). Tuttavia, accanto alle sfrondature, non mancano le manipolazioni che – a parità di estensione o anche a prezzo di un incremento nel numero dei versi – mirano a rendere più piano e più chiaro un costrutto, a ritoccare un giro di frase, a elaborare diversamente un’immagine. È chiaramente mossa da intenti migliorativi, ad esempio, la riscrittura della scena III.16, occupata da un soliloquio di Eugenia. Nel 1739 essa si presenta così:

EUGENIA Che ne dici, o mio cor? Tornerà a noi
la bella antica calma,
o a tempesta implacabile
il destin ne condanna?
Se l’desio non m’inganna,
parmi che l’cor risponda:
«Non affliggerti più, ch’è già vicina
la calma che sospiri», e la speranza
par che l’confermi. Ah forse ebber potere
i detti di Camilla e i detti miei
su quell’alma rubella.
Deh non mi lusingar, speranza bella.⁷⁹

⁷⁹ *AmorNA39*, pp. 68-69.

Nel 1744 lo stesso passo viene modificato come segue:

EUGENIA Che ne dici, o mio cor? Tornerà a noi
 la bella antica calma
 che un dì godea quest'alma? O in rìa tempesta
 sarai sempre agitato?
 Ah! Il cor mi par che dica:
 «Non affliggerti più, ch'è già vicina
 la calma che sospiri».
 «Ma donde, o mesto core, tal speranza
 in te nasce?», io rispondo.
 «I detti di Camilla, i detti tuoi»,
 ei mi soggiunge, «han fortemente scossa
 dopo il partire che fece
 quell'anima rubella...».
 Oh dio! Non m'ingannar, speranza bella.⁸⁰

Il raffazzonatore non introduce né nuovi concetti né nuove immagini, bensì sviluppa – moltiplicandolo e complicandolo – lo spunto del dialogo interiore del personaggio con il suo cuore. Il risultato finale è un testo più lungo di quello di partenza (quattordici linee contro dodici), che verosimilmente servì a mettere meglio in luce le doti interpretative di Colomba Mattei.

I rilievi fin qui condotti dimostrano come l'assetto della *Finta frascatana* sia il frutto di una strategia consapevole e ben articolata. Le sollecitazioni contingenti legate alla sostituzione di quasi tutti gli interpreti – ragione prima, ancorché non unica, della metamorfosi – producono slittamenti ora sottili, ora più eclatanti, che tuttavia convivono con persistenze estese e tenaci. Il risultato finale è un oggetto che, pur legato a filo doppio al suo modello, rinegozia gli equilibri tra i ruoli, accoglie nuove tinte, rimodula verso l'alto o verso il basso i registri espressivi e

⁸⁰ *FrascatanaNA44*, pp. 81-82.

giunge così a riconnotare in misura consistente alcune delle *dramatis personae*.

Può essere interessante, in coda, dare un'occhiata anche alla seconda e ultima epifania napoletana della *Finta frascatana*, ossia l'allestimento offerto al pubblico del teatro Nuovo nel carnevale 1750. Solo uno dei cantanti proviene dal *cast* del 1744, Domenico Antonio de Amicis, che però smette i panni di Ridolfo per indossare quelli di Mosca; a ricoprire il ruolo di 'secondo uomo' al suo posto è un soprano *en travesti*, la romana Caterina Flavis, poco più che esordiente. Si registra, inoltre, la presenza di una parte del tutto nuova, Tenzella, «ragazza spiritosa sorella di Vastarella» (interprete del ruolo fu la misteriosa Antonietta Maler, non altrimenti attestata negli annali operistici). Nelle soglie del libretto si trova la seguente notizia:

La musica è del fu celebre sig. Lionardo Leo, maestro della real cappella di Napoli; però la sinfonia, le arie segnate colla stella alla margine, il finale del primo atto ed il terzetto dell'atto terzo sono del sig. Nicolò Logroscino, maestro di cappella napoletano, di cui sono ancora la maggior parte de' recitativi del primo e secondo atto; e quelli del suddetto atto terzo, per mancanza di tempo, si sono posti in musica dal sig. Antonio Ferradini.⁸¹

La struttura generale non subisce cambiamenti sostanziali, ma il terzo atto è interessato da vistose scorciature nei recitativi. Pochi sono i pezzi chiusi del 1744 che sopravvivono nel nuovo assetto; fatto notevole è che tutti siano a firma di Leo: «Negrecato è chillo core» (I.1) e la sua ripresa (I.4), «Così voglio, via non più» (I.8), «Tu si' no forfantiello» (I.9), «Voi par che gite di palo in frasca» (I.19), «Io non so dove mi sto» (I.12), «Tu dir vorrai» (II.8-9) e «Non ta... non tanta collera» (II.9). Dalla produzione precedente è tratto anche il numero che chiude

⁸¹ *FrascatanaNA50*, p. [VII].

l'opera, «Viva amor che di diletta», probabilmente – come si è visto – di Capranica.

Quanto ai testi delle arie musicate da Logroscino, quasi sempre destinate allo stesso personaggio nello stesso punto, essi possono essere originali⁸² oppure derivare – identici o parafrasati – dalla *Finta frascatana* del 1744;⁸³ in due soli casi il libretto recupera strofe liriche presenti in *Amor vuol sofferenza* del 1739,⁸⁴ come in virtù di una memoria della scena che tiene conto della storia pregressa del titolo. Nuova è, ovviamente, l'unica aria di Tenzella: nella scena III.14, creata a bella posta, la ragazza bisticcia con Vastarella e alla fine, nel pezzo chiuso «Tu staje ncappata co chillo là» le suggerisce di rappattumarsi con Mosca.

Il trattamento dei pezzi d'insieme rivela il mutamento in corso nelle forme e nel gusto. Il finale del primo atto, «Han ragione. Io da me stesso» per Mosca, Vastarella e Fazio (I.18) riprende metro e contenuti di «Io il danno ed il malanno» ma ha dimensioni più ampie (trentuno ottonari contro diciotto), così da

⁸² In nove casi: «Pietoso cielo» di Eugenia (I.16), «Se bene sia quell'arte» di Mosca (II.2), «Non ti aggitar, consigliati» di Eugenia (II.4), «Miraste mai dal bosco» di Ridolfo (II.7), «Per te di già son io» di Camilla (II.12), «Dov'è la pace mia» di Alessandro (II.14), «Non dubitar; tu sei» di Fazio (II.16), «Cara nemica mia» di Ridolfo (III.2) e «Languente e pallida» di Eugenia (III.13). Una chiosa merita il pezzo chiuso di Eugenia in II.4: alla fine di tale scena (cfr. *Frascatana*NA50, p. 32) compare l'aria «Amor è un nume arciero», che segue l'ultima battuta di recitativo di Vastarella e sembra dunque da assegnare a quest'ultima; sarebbe strano, invero, che il personaggio cantasse, solo qui, in toscano, e difatti l'*Avvertimento* posto a p. [VIII], nel richiedere la sostituzione del testo in parola con «Non ti aggitar, consigliati», specifica che il pezzo spetta a Eugenia.

⁸³ Sono ripresi letteralmente dal libretto-fonte «Si fa soave» di Camilla (I.14) e «Se credi, se spero» di Alessandro (III.12), che presenta una variante nel secondo verso della seconda strofa («un toro stizzato» diventa «un toro piagato»); parafrasi dei numeri omologhi risultano invece «Al caro genitore» di Alessandro (I.5) e «Pensa ch'io t'amo» di Camilla (III.8).

⁸⁴ Si tratta di «Vede che l'onda freme» di Ridolfo (I.11) e «Se parlar potessi, o dio!» di Eugenia (III.4), che però recupera la sola prima strofa del testo del 1739.

offrire a Logroscino una maggiore quantità di carburante verbale; inoltre, al posto delle onomatopее un po' trite del modello, vi si trova un gioco sui nomi delle note che simula un solfeggio.

La scena conclusiva dell'atto centrale (II.17) conferma la 'canzone a dispetto' di Mosca e Vastarella ma la arricchisce con la partecipazione di Tenzella. Mosca propone («Amaje na mpesa, e bba»), Vastarella risponde («M'amaje no mpiso, e ddo») e invita la sorella a cantare a sua volta. Tenzella non si fa pregare e intona una terza strofa («Tu staje ncappato, e nfrach») che ha la stessa struttura metrica delle due precedenti e che dunque poteva sfruttare la melodia di quelle. Dopo aver portato il suo contributo al 'contrasto', Tenzella resta in scena e partecipa al battibecco in recitativo tra Vastarella e Mosca. Il numero che segue, perciò, non è l'originario duetto, ma un terzetto basato sul medesimo testo (le battute di Vastarella sono ora assegnate a Vasterella e Tenzella a due), musicato *ex novo* da Logroscino. Anche in questo caso si può cogliere la tendenza ad arricchire la parte conclusiva dell'atto con un aggregato più ampio e a tre anziché a due voci.

Una trasformazione simile subisce il tipico duetto buffo posto poco prima della conclusione dell'opera. Nel recitativo della scena che lo contiene (III.15), le battute di Mosca e Vastarella, opportunamente modificate, risultano interpolate con inediti commenti di Fazio, che ascolta i due standosene in disparte; il pezzo chiuso che segue può diventare così un terzetto, «Da mmo nante, fatillo bello», nel quale la coppia buffa schernisce il povero Fazio a tempo di «minuè».

APPENDICE

LEONARDO LEO?

Aria di Mosca

«Voi par che gite di palo in frasca»

(*La finta frascatana*, I.10)

Presto

Violino I *f p smorzato*

Violino II *f p smorzato*

Viola *f p smorzato*

[MOSCA]
Voi par che gi - te di pa - lo in fra - sca, di fra - sca in pa - lo, di pa - lo in

Bassi *f p smorzato*

3
f p
f p
f p
f p
ta - sca, di ta - sca in mon - te, di mon - te in pia - no, di mon - te in pia - no, si, e quin - di in gi - ro da ma - no in

6

ma - no in o - gni don - na tro - va - te il pa - sco - lo, si. Non più, di - a - sco - lo, di - a - sco - lo!

9

Che que - sto vi - zio è un pre - ci - pi - zio, un vi - tu - pe - rio, un im - pro -

11

pe - rio, un vi - tu - pe - rio, un im - pro - pe - rio, un vi - tu - pe - rio, un im - pro - pe - rio, un vi - tu - pe - rio, un im - pro - pe - rio, si

13

p *mf* *f*

p *mf* *f*

p *mf* *f*

u - n'em - pie - tà. si. si. si. si. è u - n'em - pie - tà. è u - n'em - pie - tà.

p *mf* *f*

16

p

p

p

Di pa - lo in fra - sca, di fra - sea in pa - lo, di pa - lo in ta - sca, di ta - sca in mon - te, di mon - te in pia - no, di pia - no in

p

19

f *p*

f *p*

f *p*

mon - te, di mon - te in pia - no, si. e quin - di in gi - ro da ma - no in ma - no in o - gni don - na tro - va - te il

f *p*

22

f *p* *f*
f *p* *f*
f *p* *f*
 pa-sco-lo, sì. Non più, di - a - sco-lo, di - a - sco-lo! Che que - sto vi - zi - o è un pre - ci -
f *p* *f*

25

smorzato
smorzato
smorzato
 pi - zio, un vi - tu - pe - rio, un vi - tu - pe - rio, un im - pro - pe - rio, un vi - tu -
smorzato

26

pe-rio, un im - pro - pe-rio, un vi - tu - pe-rio, un im - pro - pe-rio, un vi - tu - pe - rio, sì, u - n'em - pie -

28

f

f

f

tà. Non più, non più, di - a - sco-lo, di - a - sco-lo! Che que - sto vi - zio è un pre - ci -

f

31

smorzato

smorzato

smorzato

pi - zio, un vi - tu - pe - rio, un im - pro - pe - rio, un vi - tu - pe - rio, un im - pro -

smorzato

32

smorzato

smorzato

smorzato

pe - rio, un vi - tu - pe - rio, un im - pro - pe - rio, un vi - tu - pe - rio, un im - pro - pe - rio, si, u - n'em - pie -

34

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

tà, sì, sì, sì, sì, è u-n'em-pie-tà, u-n'em-pie-tà.

37

p

p

p

Via su fi-ni-te-la, si-ignor Cio-è, si-ignor Cio-

[Fine] *p*

41

è, poi-ché in con-tra-ri-o, cre-de-te a me, mil-le pe-ri-co-li, mil-le am-me-

ni - co - li, mil - le di - sgra - zi - e, mil - le di - sgra - zi - e lei 'n - con - tre - rà, lei 'n -

con - tre - rà.

Da capo

NOTA AL TESTO – Fonte: US-SFsc, *M2.1 M287. Pur supponendo che il numero fosse destinato al tenore Alessandro Renda, in [MOS] non ho ottavizzato la chiave di violino. Non ho segnalato con un cambio di tempo l'isolato passaggio al $\frac{3}{4}$ della b. 10. Ho tacitamete applicato il raddoppio dei Bsi nelle bb. 1-49 della VIa (all'ottava superiore) e del VI1 nelle seguenti bb. del VI2: 13/4-15/2, 19/4, 23/3-4, 29/4, 36-37, 41/2-3, 42/2-3, 46-49. Ho reso l'indicazione «po' *f*» con *mf*. Ho effettuato le seguenti emendazioni: b. 2/1, VI1: Do γ > Sib γ ; b. 3/1, [MOS]: Re Mi Fa > Re Mi \flat Fa; b. 3/2, Bsi: Mi γ > Mi \flat γ ; b. 20, VI1 (e VI2): $\flat \gamma \flat \gamma \flat \gamma \flat \gamma \flat \gamma$ > $\flat \gamma \flat \gamma \flat \gamma \flat \gamma \flat \gamma$; b. 25/1, [MOS]: Fa Sib Do Sib > Sol Sib Do Sib; b. 30/4, [MOS]: γ Sol Sib La > γ Fa Sib La; b. 36/4, Bsi: Mi \flat γ > Fa γ ; b. 40/1, VI1: γ Sol Fa > γ Sol Fa \sharp ; b. 47/3, VI1 (e VI2): - > [\flat Re]; b. 49/3 Bsi: Sol > Fa. Per il testo, a fronte delle oscillazioni e delle incoerenze della fonte, mi sono attenuto alla grafia del libretto a stampa, modernizzando la punteggiatura.

