

PAOLOGIOVANNI MAIONE

«IL POSSESSO DELLA SCENA»:
GENTE DI TEATRO IN MUSICA TRA SEI E SETTECENTO

Il parnaso degli artisti dediti all'arte canora è affollato da sedicenti creature prive di magistero e professionalità, secondo una disparata documentazione sei-settecentesca i virtuosi di voce sono sprovvolute creature che proditoriamente calcano le sacre tavole.¹ Sbandate e smarrite sembrano aggirarsi in uno spazio che violentano, con la loro vituperosa presenza, con il solo fine di raggirare un pubblico 'distratto'. Al centro dell'ignominiosa accusa sono, naturalmente, le esponenti del gentil sesso che fomentano un'inarrestabile immaginazione tesa a screditare l'Arte a vantaggio di interessi tutt'altro che leciti messi in pratica dalle belle 'sirene' dal discutibile canto.² Al di là dell'idolatria per un

1. Sulla figura del cantate si vedano, tra l'altro, gli scritti di S. DURANTE, *Il cantante*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. BIANCONI e G. PESTELLI, IV. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987, pp. 347-415 e J. ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)* (1988-1989), trad. it. a cura di P. RUSSO, Bologna, il Mulino, 1993, corredati di ricca e utile bibliografia. Le donne dedite allo spettacolo erano assiduamente oggetto di fiere critiche come può evincersi dalla ricca documentazione presente in F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969 (rist. anast. ivi, 1991).

2. Una disamina sui costumi e la professionalità delle cantanti in età moderna, in area napoletana, si delinea attraverso le pagine di B. CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Napoli, Luigi Pierro, 1891, passim (l'opera è stata più volte ristampata, con aggiunte e modifiche, presso la casa editrice Laterza di Bari; della quarta ediz. si è avuta una ristampa a cura di G. GALASSO presso Milano, Adelphi, 1992); U. PROTA-GIURLEO, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in F. DE FILIPPIS e U. P.-G., *Il teatro di corte del palazzo reale di Napoli*, Napoli, L'arte tipografica, 1952, pp. 17-146; F. COTTICELLI e P. MAIONE, «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996, pp. 179-192; P. MAIONE, *Giulia de Caro «seu Ciulla» da commediante a cantarina. Osservazioni sulla condizione degli «Armonici» nella seconda metà del Seicento*, «Rivista italiana di musicologia», XXXII, 1997, 1, pp. 61-80; ID. e F. SELLER, *Vita teatrale a Napoli tra Sette e Ottocento attraverso le fonti giuridiche*, in *Salfi librettista*, a cura di F.P. RUSSO, Vibo Valentia, Monte Leone, 2001, pp. 83-95; P. MAIONE e F. SELLER, *I virtuosi sulle scene giuridiche a Napoli nella seconda metà del Settecento*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di P. M., Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 477-486; ID., «Mena vita onestissima»: le

esclusivo gruppo di ammirate cantatrici dall'inarrivabile perfezione belcantistica – un olimpo serialmente abitato da adamantine muse non sempre dalle specchiate virtù morali –³ il mondo della scena armonica è popolato da orecchianti alla ricerca di favori e agiatezze da ottenere con poco sudore. La lunga ombra del meretricio le investe inesorabilmente e la leggerezza dei costumi è il marchio che suggella questo esercito di inadeguate canterine: sono questi i requisiti che comunque rendono 'sorelle' tutte coloro che intraprendono l'insidioso percorso della scena.⁴ Le virtù luciferine sembrano trionfare su quelle artistiche e la stessa letteratura per la scena si ostina ad accreditare un mondo affollato da vacillanti artiste, il noviziato delle commedianti si esaurisce in pochi precetti tra cui quello musicale sembra arrestarsi dinanzi a una generica propensione all'arte canora.

La librettistica settecentesca racchiude preziose istruzioni per quell'esercito di fanciulle abbagliate dagli agi teatrali, le qualità performative hanno poco valore al cospetto di un 'personale' vivace e spiritoso. Eppure la fanciulla disegnata da Trinchera ne *La simpatia del sangue* mostra una crepa nell'abusata visione se con modestia ostenta una certa preparazione destinata più che alla scena teatrale a quella del mondo; Nina alle osservazioni di Checchino sui costumi del tempo risponde con grande sapienza:

CHECCHINO [...] oggi per le femine
il ballo è uno elemento necessario,
per far cascare al vischio
cotesti mattarelli Ganimedi,
che stimano virtù torcere i piedi.

NINA Checchino mio, chest'è la dota nosta,
e mperzò da che nasce ogne ciantella,
vo' lo Masto d'abballo, e de Cappella.

CHECCHINO E che saprai tu ancora solfeggiare?

NINA Saccio, quanto me vasta, pe no spasso.⁵

cantarine alla conquista della scena, in *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, a cura di C. DENTE, Pisa, ETS, 2006, pp. 123-134; P. MAIONE, *Giulia de Caro: from whore to impresario. On cantarine and Theatre in Naples in the second half of the Seventeenth Century*, in *Online-Tagungsbericht zum Symposium: Das Eigene und das Fremde - Beziehungen zwischen verschiedenen Musikulturen, Universität Innsbruck, Österreich*, a cura di K. DREXEL e R. LEPUSCHITZ, 2013 (<http://www.uibk.ac.at/musikwissenschaft/forschung/publikationen/daseigene/maione.pdf>. Ultimo accesso: 20 dicembre 2015); P. MAIONE, *Gli impieghi delle virtuose tra alcova e palcoscenico*, in corso di stampa.

3. Si veda ad esempio B. CROCE, *Un prelado e una cantante del secolo decimottavo. Enea Silvio Piccolomini e Vittoria Tesi. Lettere d'amore*, Bari, G. Laterza & F., 1946.

4. Cfr. S. DI GIACOMO, *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII*, s.l., Del Delfino, 1968.

5. P. TRINCHERA e L. LEO, *La simpatia del sangue*, Napoli, A spese di Nicola di Biase, 1737, III 7.

Le doti esibite da Nina in un'arietta esemplificativa del suo 'modesto' talento inducono Checchino ad avviare un altro dialogo esemplare in materia di avviamento al palcoscenico:

CHECCHINO Perché tu non t'adatti a recitare?

NINA Recetà? arrassosia!

Lo rrecetà è arredutto a na meserea
 Pecché na Cantarinola
 Ave da sta soggetta a ccierte ffuorfece,
 Che non sanno la storta, e la deritta,
 E metteno lo piecco a ttutte quante.
 Io recetare? leva, passa nnante.

CHECCHINO Alle chiacchiare badi?

[...]

Ch'il cantar sul Teatro è gran fortuna.

NINA Pecché?

CHECCHINO Perché così fra gl'Ascoltanti

Le femine ragunano gl'Amanti;
 Vedi quante tapine
 Si sono poste in salto, e in signoria
 Solo per dire un'aria in su la Scena,
 Vedi quante figliole, uscite appena,
 Pelano Cicisbei... oh fossi io donna,
 Che avrei l'abilità,
 Di spogliar tutta intiera una Città.

NINA T'aggio credde to a chesto, e se io avesse

No po' de scola toja, potria fa assaje,
 Ma io songo na locca.

CHECCHINO Non importa,

Nina mia, il Teatro è una gran scuola:
 Tu sei bella figliola,
 Non mancheranno chi portarti avanti,
 Chi sbatterti le mani,
 Chi dirti viva, e bravo,
 Bravo tre volte, bravo cento volte,
 Oh cara... oh figlia, e all'ora
 Affacciar ti potrai dentro le Scene,
 Per vedere l'applauso da chi viene.

NINA Già mme ne faje venire lo golio.

CHECCHINO Recita, che sarà la tua fortuna,

Innamorar farai mille merlotti.⁶

6. Ibid.

La sorte del cavalcar la scena per ‘raccoliere’ privilegi da cavalieri in preda a tempeste ormonali occulta il magistero di molte che probabilmente dissimulano l’arte per pudore o per assecondare la visione dei più. Tra le stelle del firmamento canoro a subire infamie sull’inadeguatezza tecnica spicca nella seconda metà del Seicento l’intraprendente «Commediante Cantarinola Armonica, Puttana» Giulia de Caro che solo grazie alle pagine musicali destinatele trova il giusto riscatto.⁷ La riabilitazione della bistrattata artista è possibile grazie a quel repertorio dichiaratamente affrontato sulle scene, luogo in cui era impossibile millantare o mentire. Ciulla dalla formazione assai complessa che si consuma tra il Largo di Castello, in un clima coloratamente oleografico e foscamente inquietante, e la città eterna, in un misterioso tirocinio, è dedita sia alla pratica di attrice che a quella di canterina. L’esperienza da commediante è da ascrivere a un ruolo marginale all’interno di una gerarchia professionale: la de Caro esercita il lavoro di commediante al Largo di Castello, attirando con la sua arte avventori per i medici ciarlatani. Dunque il suo ruolo di commediante sembra esaurirsi in un’esperienza irrilevante, non comparando, almeno per il momento, al seguito di compagnie di professionisti. È poi la ricerca di un’ufficialità professionale che la spinge a compiere il salto di qualità nel mondo del belcanto. I lunghi viaggi intrapresi per Roma portano a formulare l’ipotesi di un pellegrinaggio verso un addottrinamento nell’arte del canto; l’Urbe santa è la fucina di una schiera di cantanti provette e la de Caro compie il suo percorso di virtuosa presso questo laboratorio canoro. L’esibita competenza tra scene dissimili comporta un’esperienza performativa decisamente variegata e non del tutto eccezionale.⁸

La tecnica vocale di molti è forgiata nel corso di un apprendimento ancora dai risvolti misteriosi ma segnato, da quanto si sa, da un itinerario formativo scrupoloso; un ruolo non secondario, ha negli ambienti settecenteschi della commedia per musica, il maestro di cappella Giovanni dell’Anno che lega a sé diversi interpreti con contratti che prevedono una sua partecipazione negli utili dei propri discenti anche se non è da escludere un suo coinvolgimento

7. Per Giulia de Caro si rinvia a A. BROCCOLI, *Del Fuidoro e del Muscettola*, «La Lega del Bene» I, 1886, 10 (pp. 4-7), 11 (pp. 7-8), 12 (pp. 6-8), 13 (pp. 5-6), 14 (p. 8), 15 (pp. 5-6); CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., pp. 167-180; U. PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962, pp. 293-303; DI GIACOMO, *La prostituzione in Napoli*, cit., pp. 147-153; MAIONE, *Giulia de Caro «seu Ciulla»*, cit.; ID., *Giulia de Caro: from whore to impresario*, cit.; ID., *Giulia de Caro «Famosissima Armonica» e ‘Il bordello sostenuto’ del signor don Antonio Muscettola*, Napoli, Luciano, 1997.

8. A tal proposito si veda F. COTTICELLI e P. MAIONE, «Abilitarsi negli impieghi maggiori»: il viaggio dei comici fra repertori e piazze, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, a cura di A.-M. GOULET e G. ZUR NIEDEN, «Analecta Musicologica», 2015, 52, pp. 326-346.

attivo nell'arruolamento degli allievi presso le sale cittadine.⁹ La bottega canora di dell'Anno mostra sempre più le sue ingerenze con le imprese teatrali che vanno dall'assumersi in prima persona le responsabilità dei suoi protetti – è il caso di Andrea Masnò per il quale si obbliga a restituire l'onorario «in caso di mancanza» –¹⁰ sino alla preparazione dei ruoli che interpreteranno impartendo loro lezioni – è questo il caso, ampiamente documentato, di Teresa Palma dalla quale percepisce il cinquanta per cento dei suoi proventi.¹¹

La convenzione intercorsa tra il virtuoso Nicola de Simone e l'adepta Maria Antonia da Ponte, che usufruisce gratuitamente di lezioni per quattro anni, prevede per la cantante l'obbligo di devolvere al maestro gli eventuali onorari che percepirà nel lasso del quadriennio dalle pubbliche rappresentazioni.¹² Allo stesso criterio remunerativo si ispira il patto a cui pervengono Rosa Rogas e Paula Fernandez per Giuseppa Fernandez sempre con dell'Anno: al fine

9. Informazioni su dell'Anno si desumono da COTTICELLI e MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*», cit., p. 188; ID., *Le carte degli antichi banchi e il panorama musicale e teatrale della Napoli di primo Settecento: 1732-1733*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 2006, 5, p. 50, con CD-rom allegato (*Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale reperite nei giornali di cassa dell'Archivio del Banco di Napoli per gli anni 1732-1734*), passim.

10. Cfr. COTTICELLI e MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*», cit., p. 188.

11. Si veda *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale reperite nei giornali di cassa dell'Archivio del Banco di Napoli per gli anni 1726-1737*, progetto e cura di F. COTTICELLI e P. MAIONE, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 2015, 9, CD-rom: Archivio storico del Banco di Napoli, *Banco di San Giacomo*, giornale copiapolizze, matricola 779, partita estinta il 28 febbraio 1731 («A Francesco Fischetti duc. venti.1.5; E per esso a Carlo, e Teresa Palma Padre, e Figlia, et essi sono à compimento de duc. Cento, che l'altri per detto complimento l'ave ricevuti in più, e diverse volte, et essi duc. Cento sono metà delli duc. 200= li spettano per aver favorito in recitare nel Teatro nuovo nelle passate quattro opere fatte in detto Teatro dal mese d'Aprile 1730= per tutto l'ultimo del passato Carnevale del Corrente anno 1731=, che l'altri duc. 100= per detto compimento spettano pagarsi a Giovanni dell'Anno, come appare dall'istromento rogato per mano di Notar Francesco Antonio d'Atri di Napoli, benché detto dell'Anno ne hà ricevuti d'essi duc. 11.25= per mano di Carmine Perillo, con dichiarazione che detta Teresa resta intieramente sodisfatta si per detta Causa, come anche per l'abiti, scarpe, calzette, ed altro occorso in detta recita di dette quattro opere; [...] E detto pagamento lo fà in nome, e parte di Giovanni Fischetti Impressario di detto Teatro») e ivi, matricola 1031, partita estinta il 27 marzo 1732 («A Pietro Antonio Torres d. diecisette 2.10 e per esso all'appaldatore del Teatro Nuovo sopra Montecalvario a complimento di d. 120 [...] e [per esso] a Carlo e Teresa di Palma e sono a conto dell'onorario che [...] si deve a detta Teresa per la quarta recita delle quattro opere dalla medema appresentate [sic] nel Teatro Nuovo di questa città terminata nel scorso Carnevale corrente anno 1732 [...] e per essi a Giovanni dell'Anno maestro di Cappella e sono a complimento del terzo che a lui spetta dell'onorario di essa sudetta Teresa della quarta opera da essa rappresentata nel Teatro Nuovo nel Carnevale del corrente anno 1732 intitolata lo Castello Saccheiato [...] e con detto pagamento resta detto Giovanni intieramente sodisfatto così di detta quarta opera come del altre tre rappresentate da essa in detto Teatro»).

12. Cfr. COTTICELLI e MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*», cit., p. 188.

di proseguire le lezioni «per darsi poi alle recite de Teatri tanto in questa città di Napoli quanto fuori»,¹³ si promette «la mettà di tutto il lucro [...] di quello pervenirà da venti opere diverse, che doverà detta Giuseppa recitare», con una particolare assistenza alla prima recita.¹⁴ Comunque coloro che decidevano di votarsi alla commedia sapevano che

Nce vuol'autre che mutrea, e bona voce.
[...]
Nce vo' talento, pratica,
Grazia ne' gesti, portamento proprio
Nel maneggiar gli affetti: ove bisogna
Usar caricatura, ed isfugirla
Ove raffredda; e finalmente agire
Coi movimenti degli occhi, e del volto.¹⁵

La girandola di competenze elencata ne *La commediante* rivela la sopraffina conoscenza detenuta dai cantanti del tempo, talvolta provenienti da esperienze acquisite in altre 'botteghe'. Al teatro della Pace di Napoli nella stagione 1745-1746 compare nel ruolo di prima donna Anna Cavalluccio che nella stagione successiva sarà in forze al Fiorentini nella «Compagnia de' Comici» diretta dal capocomico Domenico Antonio di Fiore che all'*improvvisa* alterna alcuni 'Componimenti Drammatici per Musica'; la prima donna si esibisce con una troupe in cui gli altri comici si cimentano nel genere musicale mostrando così la labile linea di demarcazione tra i due ambiti spettacolari.¹⁶ Probabilmente anche Laura Monti – dalle eclettiche competenze come segnalato dal contratto stilato nel 1727 con l'impresario del teatro dei Fiorentini in cui si richiede all'artista di «Recitare in musica, e fare la parte da servetta [...], e [...] fare tutti quelli stravestimenti, che rispettivamente necessiteranno [...], et ogn'altro, così d'huomo, come da donna, e così di scherma, come di ballo, e sonare»¹⁷

13. Ibid.

14. Ibid.

15. ANONIMO e N. CONFORTO, *La commediante*, Napoli, Carlo Cirillo, 1754, I 3.

16. Per la presenza della cantante nella compagnia cfr. il sito <http://www.operabuffa.turchini.it> dove sono riportati i libretti in cui compare tra le interpreti: <http://www.operabuffa.turchini.it/operabuffa/libretti/Giancocozza-0.jsp> e <http://www.operabuffa.turchini.it/operabuffa/libretti/FraLoSdegno-0.jsp> (ultimo accesso: 15 dicembre 2015). Su di Fiore si veda: F. COTTICELLI, *Neapolitan Theatres and Artists of the Early 18th Century: Domenico Antonio Di Fiore*, in *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler*, a cura di B. MARSCHALL, Vienna, Böhlau, 2002 («Maske und Kothurn», 48. Jahrgang, Heft 1-4), pp. 391-397.

17. La testimonianza si legge nell'incartamento conservato all'Archivio di stato di Napoli, *Affari diversi della Segreteria dei Viceré*, fascio 1778, executado 16 ottobre 1727.

poi passata da questa giovanile specializzazione nei ruoli di ‘servetta’ – carriera coronata dall’incursione sulle tavole regie nell’indelebile figura della Serpina pergolesiana de *La serva padrona* di Gennaro Antonio Federico – a quella di ‘primo uomo’ –¹⁸ che sicuramente richiese una rimodulazione della propria vocalità e una riformulazione delle proprie attitudini sceniche –, propone un’ignota nascita al mestiere: nel ’27 dichiarava di avere una lunga consuetudine con la pratica teatrale e dai repertori risulta presente in appena tre produzioni tra il ’22, in cui apparve come Schiavottella ne’ *Li zite ngalera*, e l’anno della sua dichiarazione sulla militanza scenica,¹⁹ per cui bisogna ipotizzare la comparsa non documentata sia in compagnie armoniche – ma a tutt’oggi non trapela un simile coinvolgimento – che in quel misterioso mondo dell’Arte assai avaro di testimonianze palesi. Di maestranze duttili e ‘conversioni’ alle dissimili pratiche teatrali è costellato questo primo scorcio del Settecento, ballerine rivelatesi cantanti – si rammentano almeno Antonia Novara che appare inizialmente sotto l’egida di Tersicore (di sicuro nel 1734)²⁰ per poi votarsi a Euterpe come si deduce dai libretti del ’38 quando al Nuovo appare ne *Lo secretista* e ne *La Rosa* e poi al Fiorentini nel ’42-’43,²¹ e Girolama Lori anch’essa danzatrice conclamata nel 1735²² ma prima ‘sirena’ al Fiorentini dal 1731 al 1733 e nel ’32 al Nuovo –²³ e commedianti in bilico tra canto e prosa mostrano uno spaccato alquanto insolito.

Esemplare, in questo panorama di contaminazioni e migrazioni, appare la «compañía de Trufaldines» organizzata a Venezia dall’ambasciatore spagnolo Pedro Cebrián y Agustín conte di Fuenclara per volontà di Carlo di Borbone da poco insediatosi sul trono delle due Sicilie:²⁴ nell’agosto del 1735 inizia un’articolata trattativa tra il ministro Montealegre e il diplomatico in stanza nella Serenissima per provvedere ai desiderata del giovane monarca per il quale in tempi strettissimi viene allestita una ‘musicalissima’ «Com.a de Histriones»

18. Cfr. A. PALOMBA e L. LEO, *La fedeltà odiata*, Napoli, a spese di Domenico Langiano, 1744, in cui compare nei panni di Rinaldo.

19. Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1992, 5 voll., nn. 25412, 5480, 6713.

20. Cfr. COTTICELLI e MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de’ popoli*», cit., pp. 182 e 222 nota 122.

21. Si veda CROCE, *I teatri di Napoli*, cit., p. 365, nonché SARTORI, *I libretti*, cit., nn. 21417, 20134, 2784, 19791.

22. Cfr. COTTICELLI e MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de’ popoli*», cit., p. 222 nota 122.

23. Si veda ivi, pp. 379-381 e 388.

24. L’articolata trattativa è documentata all’interno del fondo *Ministero degli affari esteri* custodito presso l’Archivio di stato di Napoli, fascio 2215, il primo incartamento è datato Napoli, 16 agosto 1735.

diretta dal grande Arlecchino Gabriele Constantini che nella vorticosa contrattazione reclama che il «Rey [...] les ha de dar la iluminaz.n y musica». D'altronde già si concordava sulla presenza «enla Comp.a delos Comicos [...] otras personas que hazen su parte en los entremeses de Musica» per cui l'orchestra avrebbe soddisfatto non solo le esigenze sceniche delle «comedie e opera» ma anche quelle degli artisti destinati a esibirsi negli intermezzi.²⁵ La troupe, come si apprende da una prima lista, è così composta:

La compagnia, che Esebisce Gabriele Constantini per Servizio di S. M. Re delle Sicilie si è come Segue.

P.ma Donna la Sig.a Cattarina Cattoli

2.a Donna la Sig.a Madalena Vidini

3.a Donna la Sig.a _ _ _

P.mo Amoruso il Sig.r Zorlini

2.º Amoruso il Sig.r Gandini

3.º Amoruso Il Sig.r _ _ _

P.mo Vecchio Il Sig.r Antonio Fioretti

P.mo Zanne Il Sig. Andrea Neleca

2.º Vecchio Il Sig.r Giuseppe Monti

2.º Zanne Il Sig.r Gabriele Constantini

Per Intermezzi

La Consorte del Sud.to Sig.r Gandini

Il Sig.r Andrea Nelva

Ballarino

Il Sig.r Antonio Constantini.²⁶

Nel 1732 a Livorno coinvolti ne *Il trionfo di Galba o Il Nerone detronato*,²⁷ «divertimento teatrale per musica», sono la primadonna Cattoli come Poppea, Antonio Fioretti nel ruolo di Nerone, Giuseppe Monti in quello dell'Ombra e Andrea Nelva nella parte di Tiridate; quest'ultimo appare anche impiegato, l'anno precedente, a Lodi come Astolfo ne *Il Corallo* («Drama per musica» di Francesco Spanò detto Silvio su musica di anonimo)²⁸ e nel '35 a Milano ne *Il Porsignacco*.²⁹ Sorprendente invece è la vita scenica di Teresa Gandini³⁰ – annotata come «Consorte del Sud.to Sig.r Gandini» – la quale risulta scritturata

25. Cfr. *ivi*, incartamento 169, Napoli, 20 settembre 1735.

26. Cfr. *ivi*, incartamento 174, Napoli, 4 ottobre 1735.

27. Cfr. SARTORI, *I libretti*, cit., n. 23988.

28. Cfr. *ivi*, n. 6646.

29. Cfr. *ivi*, n. 15910.

30. Sull'artista si veda la scheda contenuta nell'aggiornatissimo portale dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani all'indirizzo amati.fupress.net - <http://amati.fupress.net/S100?idattore=1896> (ultimo accesso: 15 agosto 2015).

nel '33 a Livorno dove veste i panni di Pollastrella negli *Intermezzi musicali tra Pollastrella e Parpagnacco*,³¹ nel 1734-1735 a Milano in quelli di Dulcinea in un anonimo *Intermezzo musicale*³² e di Grilletta ne *Il Porsignacco*,³³ per poi vestire nel 1738, a Napoli, come primo uomo, le vesti di Riccardo nell'*Inganno per inganno* («Commedia per musica» di Gennaro Antonio Federico e musica di Nicola Logroscino)³⁴ e di Lelio ne *L'Odoardo* («Commedia per musica» tratta da *La finta sorella* di Bernardo Saddumene intonata da Niccolò Jommelli)³⁵ e ancora di Ortensio nel '39 ne *L'Ortensio* («Commedia per musica» di Federico musicata da Giovan Gualberto Brunetti),³⁶ e nel '44 di Leandro ne *Il Leandro* («Commedia per musica» di Antonio Villani composta da Logroscino).³⁷ L'ecclettica artista si voterà poi definitivamente alla scena della commedia incontrando sulla sua strada anche Goldoni prima di partire, forse proprio in polemica con l'avvocato veneziano, per la corte di Dresda.³⁸

La padronanza scenica enunciata dal proscenio del Fiorentini ne *La comediante* fa tesoro di un'antica pratica attoriale che aveva trovato già in Perrucci il suo maggiore cantore, le regole dell'*Arte rappresentativa* non sfuggono ad un'attenta disamina di tutti quei requisiti 'corporei' destinati al magistero rappresentativo in cui l'individuo doveva avere la consapevolezza e il controllo del suo 'agire'.³⁹

La professione dei commedianti è retta da una ferrea tecnica per soddisfare alle richieste dell'esigente mercato dello spettacolo, la domanda esige personale altamente specializzato munito di doti disparate: gestualità, mimica, vocalità, fisicità concorrono alla realizzazione di personaggi compositi dove canto danza musica, associati ai requisiti performativi, contraddistinguono un prodotto eclettico e raffinato.

Gli artisti assecondano le temperie performative disegnate da Perrucci al tramonto del XVII secolo con vigile attenzione osservando le regole dell'arte'

31. Cfr. SARTORI, *I libretti*, cit., n. 13435.

32. Cfr. *ivi*, n. 13462.

33. Cfr. *ivi*, n. 15910.

34. Cfr. *ivi*, n. 13182.

35. Cfr. *ivi*, n. 16896.

36. Cfr. *ivi*, n. 17567.

37. Cfr. *ivi*, n. 14166.

38. Cfr. S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 220, 345.

39. Per il trattato si veda A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi. Parti due [...]*, Napoli, M.L. Mutio, 1699, ma si veda ora ID., *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation - Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (Napoli 1699), edizione bilingue a cura di F. COTTICELLI, T. F. HECK e A. GOODRICH HECK, Lanham, Md. & London, Scarecrow Press Inc., 2008.

nei minimi dettagli, nulla sfugge ai poeti 'pratici' pronti a secondare le efficaci norme dettate dall'autorevole abate la cui vita è trascorsa tra tutte le scene possibili in un viaggio che si conclude con la *summa* teorica;⁴⁰ dissimulano una conoscenza raffinata tutta racchiusa in un'esperienza che si manifesta nelle pieghe testuali, la mimica e la gestualità suggerite dal succedersi dei versi rivela implicite didascalie per corpi eloquenti finalizzate a un 'diletto' onnicomprensivo che «con la pronuncia, gesti, ed azzioni»⁴¹ esprima «i sentimenti dell'animo a chi ascolta, con modo, e garbo, avendo gran forza di persuadere l'espressione al vivo».⁴²

«La pronunziatione è una eloquenza del corpo [...] divisa in due parti, che sono la voce ed il gesto, delle quali una per l'orecchio, l'altra per l'occhio muovono gli affetti dell'animo, e vi penetrano»⁴³ raccomanda il 'dottor Andrea' che con sicuro piglio aggiunge che «il gestire accompagnando la voce, come è proprio dell'oratore, così è anche del rappresentante, che poco in ciò dall'oratore differisce, ed essendo il gestire un muto parlare, alle volte più esprime un atto muto ed un gesto che la parola istessa».⁴⁴

Le occorrenze, per coloro che calcano il teatro del mondo ma soprattutto per quelli che approntano il loro apparire, devono tener conto di quei principi impliciti che rendono efficace il 'mostrarsi' con 'sprezzatura' per cui «il volto si muta con gli affetti, a cui obbediranno gli occhi, le palpebre, le guance, le ciglia, e la bocca; la maggior espressione però la faranno gli occhi. Le ciglia sono viziose allora che stanno sempre immobili, e viziose quando troppo si muovono, sicché la mediocrità l'è necessaria; incurvarle ed increspar la fronte si fa negli atti di meraviglia, ma con modo che non ecceda i termini, perché allora o è cosa da stolto, o da buffone; ristrette significano mestizia, dilatate allegrezza, rimesse vergogna, ed il sopraciglio del decemviro Capuano dimostrava la sua severità e superbia»⁴⁵ mentre «i gesti con tutte due le mani si fanno, o quando s'inalzano al Cielo per adorarlo, o quando s'abbassano per supplica-

40. Su Andrea Perrucci si veda F.C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti, 1981; ID., *Ideologia e pratica della scena nel primo Settecento napoletano*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 1986, 1, pp. 33-72 (cfr. anche ID., *La scrittura teatrale: dalla letteratura alla scena*, «Critica letteraria», XIV, 1986, 51, fasc. II, pp. 225-274). Di grande suggestione è anche ID., *Drammaturgia e scena a Napoli da Belvedere a Federico*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 1999, 3, pp. 117-155. Si veda inoltre l'*Introduzione* di F. COTTICELLI a PERRUCCI, *A Treatise on Acting*, cit., pp. XII-XX e la bibliografia alle pp. 205-209.

41. Ivi, Parte I, *Al lettore*, p. 3.

42. Ibid.

43. Ivi, Parte I, Regola IX, p. 51.

44. Ivi, Parte I, Regola XI, p. 57.

45. Ivi, p. 58.

re; quando si gestisce nel mezo si dimostra, e quando si distendono s'invoca»⁴⁶ e «s'accompagni il gestire col verisimile, e nelle dimostrazioni, volendo dire questi occhi, questa testa, etc. l'accenni, e non l'affetti toccandoli, ma con un semplice moto di dita. Volendo dire "son legato", "son stretto", "son cieco", medesimamente procuri d'accennarlo come di passaggio, perché l'affettazione deve come il fistolo e la rabbia sfuggirsi. Così dimostrando cielo, inferno, mare, terra, alberi, e che so io, gli dia il gesto proporzionato».⁴⁷

L'attenzione al dato performativo non sfugge neanche a colui che sarà messo, con malevolenza, all'indice da una genia di 'riformatori' della scena musicale; Metastasio con disappunto assiste alla degenerazione della scena – di cui è accusato! – quando osserva con disprezzo le maestranze canore ormai poco aduse all'arte attoriale:

I nostri eccellenti cantori vergognandosi d'assomigliarsi agli uomini, de' quali prendono il nome, anelano unicamente di gareggiar con le calandre, coi zufoli e coi violini: e quando riesce loro di aver conseguito un sì grande oggetto, solleticano per pochi momenti più con la meraviglia che col piacere l'orecchio e non il core degli spettatori, obbligati poi ad evitare la noia di tutto il resto dello spettacolo con la disattenzione, coi cicalecci e con l'ingiurioso strepito meritato.⁴⁸

«Deh non perdetevi, caro fratello, il calor naturale nel deplorar la decadenza de' nostri teatri. Già è tale che o debbono finire o correggersi. Attori che suonano, invece di rappresentar cantando, non possono lungamente sussistere sulla scena. I buffi ed i ballerini che s'ingegnano oggidì di recitare ridurranno in polvere cotesti rosignuoli inanimati, come già visibilmente succede».⁴⁹ E nell'elogiare una compagnia di comici, che 'incanta', pregusta «il piacere peccaminoso della vendetta contro i nostri rosignoli eroici che, vergognandosi di recitare, sono spolverizzati dai buffi e da' ballerini».⁵⁰

In effetti negli anni in cui fioriva il magistero metastasiano c'era un nugolo di cantanti che fondava la propria perizia anche sulle doti performative; un caso assai vicino a Metastasio è quello della Marianna Benti Bulgarelli – la sua maniacalità sull'uso dello spazio scenico si deduce dall'epistolario del poeta ce-

46. Ivi, p. 60.

47. Ivi, p. 61.

48. In *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di B. BRUNELLI, Milano, Mondadori, 1943-1954, 5 voll., lettera n. 1375, missiva inviata a Napoli a Giuseppe Santoro, Vienna, 26 marzo 1764.

49. Ivi, lettera n. 1360, missiva inviata a Roma a Leopoldo Trapassi, Vienna, 30 gennaio 1764.

50. Ivi, lettera n. 1387, missiva inviata a Roma a Leopoldo Trapassi, Vienna, 28 maggio 1764.

sareo.⁵¹ Ma esemplificativo di tale urgenza scenica appare il ritratto fornito da Arteaga della primadonna Vittoria Tesi annoverata tra i più ‘celebrati cantori’.⁵²

La prima fu Vittoria Tesi Fiorentina discepola del Redi, e del Campeggi, la quale ad una inflessione di voce sommamente patetica, ad una intonazione perfettissima, ad una pronunzia chiara, netta, e vivacemente sonora, ad un portamento di persona simile a quello della Giunone d’Omero seppe unire possesso grande della scena, azione mirabile, espressione sorprendente de’ diversi caratteri doti, che la resero la prima Attrice del secolo.⁵³

La scrittura vocale si plasma alle esigenze della ‘scena’ e diviene gesto ‘sonoro’ per una genia di artisti dalle molteplici potenzialità rette da una disciplina solida e rigorosa in cui la scrittura poetico-musicale fa tesoro delle predisposizioni dei singoli per allestire pagine efficaci. Gli spettatori riconoscono gli svariati codici usati con fantasmagorica abilità e entrano nel gioco ordito dagli uomini della scena partecipando e godendo, così, dell’«onesto divertimento».

51. Per la Benti Bulgarelli si rinvia a R. CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a ‘virtuoso di poesia’*, Roma, Aracne, 1998, ad indicem e ID., *La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli*, in *Il canto di Metastasio*, a cura di M.G. MIGGIANI, Bologna, Forni, 2004, 2 to., to. II, pp. 671-699.

52. Per la Tesi oltre CROCE, *Un prelado e una cantante del secolo decimottavo*, cit., si rinvia ad A. ADEMOLLO, *Le cantanti italiane celebri del secolo decimottavo: Vittoria Tesi*, «Nuova antologia», XII, 1889, 3, pp. 308-327.

53. S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Carlo Palese, 1785, to. II, p. 43.