

giovedì 5 settembre 2002  
ore 21

Conservatorio  
Giuseppe Verdi

**Cappella della Pietà de' Turchini**  
**Antonio Florio**, *direttore*

## **Domenico Sarri**

(1677-1749)

Concerto per flauto e archi  
*adagio – allegro – adagio – presto*

## **Nicola Grillo**

(fl. sec. XVIII)

*Lo Matremmonio* (Napoli 1712)  
cantata per tenore, arciliuto e calascione

## **Leonardo Vinci**

(1696ca-1730)

*Li Zite 'n Galera* (Napoli 1722)  
*Quanno siene a'na femmena dire* per basso e archi  
*N'ommo attempato* per tenore e archi  
*Fortuna cana, oh Dio*, terzetto per tre soprani

## **Giovanni Paisiello**

(1740-1816)

*De sett'anne, Mamma mia*  
aria di Bianchina da *Il Pulcinella Vendicato* (Napoli 1769)

## **Domenico Cimarosa**

(1749-1801)

*Vezzosetta Spagnoletta*, finale a cinque  
da *Il fanatico per gli Antichi Romani*

## **Pietro Auletta**

(1698-1771)

Arietta di Monsù Picone  
da *La Locandiera* (1738)

## **Pietro Marchitelli**

(1643-1729)

Sonata a quattro per archi  
*adagio/allegro – fuga – adagio – presto*

## **Pietro A. Guglielmi**

(1728-1804)

*Che cosa è questo obimé*, aria per soprano  
da *La Pastorella Nobile* (Napoli 1788)

*La mia pastorella*, duetto per soprano e baritono

## **Domenico Cimarosa**

*Sposate che sarrimmo*, cavatina per soprano  
da *Il fanatico per gli Antichi Romani*

## **Leonardo Leo**

(1694-1744)

*Fa l'alluorgio cammenare*, concertato a 5 voci

**Antonio Florio**, direttore

**Maria Ercolano, Roberta Andalò, Maria Grazia Schiavo**, soprani  
**Giuseppe De Vittorio, Rosario Totaro**, tenori  
**Giuseppe Naviglio**, baritono

**Tommaso Rossi**, flauto dolce

**Alessandro Ciccolini, Claudia Combs, Giovanni Dalla Vecchia**,  
violini primi

**Patrizio Focardi, Nunzia Sorrentino, Rosario Di Meglio**,  
violini secondi

**Rosario Di Meglio, Massimo Percivaldi**, viole

**Wally Pituello**, violoncello

**Paolo Dionisio**, violone

**Giorgio Sanvito**, contrabbasso

**Paola Frezzato**, fagotto

**Federico Marincola**, tiorba, calascione

**Ugo Di Giovanni**, arciliuto

**Patrizia Varone**, cembalo

**Cappella della Pietà de' Turchini.** Ormai riconosciuto come uno dei complessi strumentali e vocali di punta nel panorama concertistico europeo, la Cappella della Pietà de' Turchini si ritaglia uno spazio assolutamente unico in Italia: attraverso una costante coniugazione tra ricerca musicologica, studio, insegnamento e prassi concertistica – nella propria sede presso il Centro di Musica Antica nella chiesa di Santa Caterina da Siena, nei quartieri spagnoli di Napoli – sta ridando vita a un repertorio assolutamente unico, negletto per secoli e che, a ogni scoperta, produce stupore e ammirazione per la rivelazione di continui capolavori. Stiamo parlando della musica scritta a Napoli tra il XVI e il XVII secolo: una quantità sterminata che giace sconosciuta nei grandi archivi di conservatori, chiese e biblioteche napoletane. L'unicità della posizione napoletana, al crocevia di così differenti culture – moresca, italiana, greca, spagnola e francese – ha dato a questa musica un gusto e un colore particolare. La Cappella della Pietà, formata perlopiù da musicisti e cantanti napoletani o attivi nella città partenopea, ha saputo catturare quest'essenza e ricrearla. Ospite regolare dei maggiori festival di Francia, Spagna, Austria, Germania, la Cappella ottiene prestigiosi riconoscimenti nel nostro paese: primo fra tutti il Premio Abbiati della Critica Italiana 1997, attribuito «per l'intraprendente e insostituibile contributo dato alla riscoperta esecutiva e critico-editoriale del barocco napoletano». Durante l'anno 2000 la Cappella della Pietà si è esibita a Milano, Roma, Ferrara, Bolzano, Cremona, Napoli, Bari e nei principali centri musicali europei tra cui Vienna, Parigi, Madrid, Barcellona; ha debuttato in Canada, a Lisbona e a Bruxelles. Nel febbraio del 2001 ha debuttato all'Accademia di Santa Cecilia e a Berlino, nella sala della Philharmonie su invito di Claudio Abbado. Nel 2002 i Turchini hanno suonato e cantato a Londra, Vienna, Roma, Perugia, Torino, L'Aquila, Siena, Forte dei Marmi, Massa e in Spagna, Francia, Belgio, Germania, Messico e Colombia.

**Antonio Florio.** Diplomato in violoncello e pianoforte al Conservatorio di Bari, ha dedicato gli ultimi dieci anni alla ricerca musicologica rivolta soprattutto alla musica napoletana del XVII secolo, riportando alla luce capolavori musicali di autori di alto livello e in parte ancora sconosciuti: Trabaci, Veneziano, Nola, Netti, Sabino, Caresana e Provenzale. Di quest'ultimo ha affrontato lo studio sistematico di tutte le opere superstiti: *La Colomba ferita* e *Il schiavo di sua moglie*, eseguite per la prima volta al Teatro Massimo di Palermo tra il 1990 e il 1993, e *La Stellidaura vendicante*, proposta nell'ambito della Stagione lirica di Bari nel 1996. Nel febbraio 1999 ha eseguito alla Cité de la Musique di Parigi l'opera buffa di Leonardo Vinci *Li zite 'n Galera* che è stata ripresentata quest'anno alla Konzerthaus di Vienna e al Teatro Comunale di Ferrara. Unanime successo ha avuto la sua direzione del *Dido and Eneas* di Purcell al Festival Monteverdi di Cremona nel 2000. È titolare della cattedra di Musica da Camera al Conservatorio di Napoli, nonché direttore artistico del Centro di Musica Antica di Napoli.

Con l'apertura nel 1709 del rimodernato Teatro dei Fiorentini, che si specializzò presto nella commedia in musica, Napoli si propose all'Europa con una nuova forma di spettacolo musicale che per un intero secolo avrebbe mantenuto tutta la sua vitalità: l'"opera buffa". Con tale denominazione si rendevano evidenti i rapporti di filiazione diretta dalla antica commedia dell'arte, che a Napoli si era andata vieppiù associando al melodramma attraverso una serie di esperienze decisive, nei decenni dominati dalla figura di Francesco Provenzale e poi dei suoi allievi. Tra le tante denominazioni dei libretti settecenteschi il termine più utilizzato non era tuttavia quello di opera buffa ma di "commedeja ppe museca": le opere portate dai "buffoni" divennero "buffle" soltanto quando conquistarono il pubblico di città straniere, come Parigi durante la celebre *querelle des bouffons*. Anche il prodotto di cui parliamo, nella sua fase di avvio a Napoli (e senza riferirci alla contemporanea produzione comica veneziana) non era univoco e definito. Nei palazzi aristocratici si era diffusa la moda di rappresentare scenicamente delle cantate in "lengua napoletana", il cui prototipo fu nel 1706-7 *La Cilla* di Michelangelo Fagioli, un avvocato compositore. Altra forma peculiare dello spettacolo comico napoletano era l'intermezzo, costituito da una coppia di scenette con due soli personaggi comici inserite fra i tre atti di un dramma eroico, il cui titolo più celebre è *La serva padrona* di Pergolesi. La forma più matura e completa di composizione teatrale comica era la "commedeja ppe museca", in due o tre atti con una struttura non dissimile da un'opera seria (sinfonia, arie, recitativi, pezzi di insieme) ma tutta cantata in lingua napoletana. Una data d'avvio per questo genere esclusivamente napoletano è il 1719, anno in cui ai Fiorentini il giovane Leonardo Vinci propose la sua prima opera dal titolo programmatico: *Lo Cecato fauzo commeddia 'mmuseca da rappresentarese a lo Teatro de li Scioarentine sta primmavera dell'anno 1719 addedecata a la llostriss. ed azzellentiss. Signora Barbara d'Erbestein contessa de Daun* (la prima viceregina austriaca di Napoli). Di questa partitura restano soltanto alcune arie e nulla abbiamo delle successive otto commedie in napole-

tano che Vinci compose prima del 1722, anno in cui si rappresentò il suo capolavoro comico *Li Zite 'n Galera*, di cui sopravvive invece la partitura autografa. Strutturata come un'opera seria, in tre atti e con virtuosistiche arie col da capo, questa commedia si rivela come lo spartiacque tra la fase iniziale del genere buffo nei teatri napoletani e la sua forma matura, che poté godere di una diffusione europea solo quando venne meno l'uso della lingua napoletana in favore del toscano. La semplicità relativa della scrittura orchestrale sottolinea la potenza espressiva delle linee melodiche, confermando la propensione al cantabile, ora languido ora frizzante e divertente, che fu universalmente riconosciuto a questo maestro. Se Vinci fu il dominatore della scena comica napoletana prima e di quella eroica poi, a partire dalla sua collaborazione stabile con Metastasio il pugliese Leonardo Leo fu il protagonista dell'insegnamento della musica a Napoli, contrastato dal solo Durante. Fu anch'egli un prolifico autore di commedie musicali, ma questo lato della sua produzione è stato sottovalutato in epoca moderna per la scarsità delle fonti musicali. Su oltre 90 melodrammi composti da Leo, le opere comiche sono circa una dozzina, ma in realtà soltanto di un paio si conservano le partiture complete. Alcune arie comiche di Leo sono tuttavia conservate in un gruppo di manoscritti del Conservatorio di Napoli e si rivelano estratte da almeno due opere perdute: *Le Fente zengare* (1724) e *Alidoro* (1740). Nelle arie "in lingua" superstiti di Leo il registro è altrettanto variegato che in Vinci, passando dal patetico e meditativo alla sfrenatezza dei concertati finali. Il teatralissimo *Fa l'alluorgio cammenare* dovette godere di una certa notorietà indipendentemente dall'opera di origine, poiché si ritrova copiato in diverse fonti europee. Si tratta di una curiosa costruzione onomatopeica sull'orologio che rifà esplicitamente il verso al battito cardiaco di un celebre passo della *Serva padrona*.

La "cantata napoletana" *Lo Matremmonio* è attribuita in un manoscritto del Conservatorio di Napoli a un finora sconosciuto "Grillo", senza ulteriori indicazioni. Grazie al recente e fortuito ritrovamento in Germania di una collezione manoscritta di cantate, in cui compaiono

altre cinque composizioni definite “cantata napoletana” di Nicola Grillo, sappiamo che questo autore, che fu tra l’altro maestro nei conservatori napoletani, era considerato uno specialista del genere al servizio dell’aristocrazia napoletana dei primi decenni del Settecento. Pietro Auletta fu tra i più importanti continuatori a Napoli della commedia in musica dell’epoca di Vinci. Non a caso un suo intermezzo fu presentato insieme alla *Serva padrona* di Pergolesi nella tumultuosa stagione di opera buffa presentata a Parigi nel 1752 dalla troupe di Bambini, che coincise con la *querelle des bouffons*. *La locandiera*, definita “scherzo comico in musica”, era stata composta su testo di Gennarantonio Di Federico (il librettista della *Serva padrona*) per il matrimonio del re Carlo di Borbone con la regina Maria Amalia e rivela una straordinaria creatività melodica risolta con una scrittura semplice, soprattutto nell’orchestrazione: grande attenzione è prestata piuttosto ai personaggi, soprattutto quelli caricaturali e grotteschi. Nello stesso anno 1738 Gaetano Latilla aveva presentato a Roma *La finta cameriera*, su un testo rimaneggiato a partire da un originale anch’esso del Di Federico, e anche questa commedia venne ripresa a Parigi nel 1752. In entrambi i casi, di Auletta e di Latilla, si avvertono i sintomi di quella internazionalizzazione dell’opera comica napoletana che si apprestava a conquistare l’Europa.

Rispetto all’esuberanza della produzione vocale, la musica strumentale sembra un repertorio minoritario nella Napoli settecentesca. In realtà quasi tutti i grandi operisti hanno lasciato sinfonie, concerti e composizioni per formazioni di strumenti che attestano l’alto livello virtuosistico dei suonatori formati dai conservatori napoletani, in particolar modo quelli legati ad istituzioni prestigiose come la Real Cappella di Palazzo. Pietro Marchitelli detto “Petrillo”, violinista di quest’ultima formazione che conquistò un momento di gloria umiliando Corelli durante una sua esibizione a Napoli nel 1702, ha lasciato una raccolta di *Sonate* e alcuni brani cameristici che lasciano intuire l’alto livello di questa produzione (Marchitelli era tra l’altro zio di Michele Mascitti, uno dei violinisti che introdussero a Parigi lo stile italiano). Anche un operista celebre come

Domenico Sarri, il maestro incaricato di inaugurare il Teatro di San Carlo nel 1737, mostra nei suoi *Concerti per flauto ed archi* che la produzione strumentale napoletana era rigogliosa e non episodica. Tra gli altri autori di concerti per il flauto dolce a Napoli troviamo i nomi di Alessandro Scarlatti e Leonardo Vinci.

Con gli altri autori del programma passiamo ad una successiva fase cronologica, coincidente con la diffusione europea dell'opera buffa. Sappiamo che quando si dovette scegliere il successore di Duni per rappresentare l'opera italiana a Parigi, nel 1776, fu preferito Piccinni a Paisiello perché quest'ultimo era giudicato "trop napolitain". Il legame con l'opera comica in lingua fu infatti fondamentale negli esordi di Giovanni Paisiello. *L'osteria di Marechiaro* fu il primo successo teatrale di Francesco Cerlone, protagonista della librettistica comica napoletana del secondo Settecento. La commedia, dapprima musicata nel 1769 dal compositore di Monopoli Giacomo Insanguine, ebbe tale fortuna da essere replicata per sessanta volte e, nello stesso anno, ebbe una nuova versione musicale da Paisiello: anche in questo caso il successo fu enorme con quaranta repliche fino all'anno successivo. Cerlone aggiunse un finale concepito come farsa a sé stante, col titolo di *Pulcinella vendicato nel ritorno di Marechiaro* del quale sopravvive soltanto la partitura (parzialmente autografa) di Paisiello. Bianchina, soprano, è nell'intricato libretto una tipica figura popolare, la "venditrice di maccheroni", legata sentimentalmente al servo del ricco antagonista di Pulcinella, Don Camillo. Paisiello aveva esordito soltanto nel 1764 con la sua prima commedia musicale, ma in cinque anni aveva già prodotto 18 titoli prima dell'*Osteria con Pulcinella vendicato*. Era chiaro il destino luminoso che gli si stava preparando, di grande protagonista dell'opera europea prima di Mozart e Rossini. A sua volta Domenico Cimarosa è considerato il punto di arrivo dell'intera tradizione della commedia buffa napoletana del Settecento e il suo capolavoro nel genere, *Il matrimonio segreto*, è un'opera tuttora in repertorio e conosciuta in tutto il mondo. Aveva appena 28 anni quando, nella primavera del 1777, fece rappresentare al teatro

dei Fiorentini la sua commedia in tre atti *Il fanatico degli antichi romani*. Non era il suo debutto teatrale (già 7 sue opere comiche erano state rappresentate a Napoli dal 1772), ma questa commedia su testo di Giuseppe Palomba apriva la strada a una diversa concezione del teatro, nella quale la comicità surreale dei travestimenti si basava su situazioni suggerite dall'attualità. Tra i personaggi che intervengono nel *Fanatico* (titolo poi ripreso da Cimarosa nel 1787 nel suo *Fanatico burlato*) troviamo una serie di riferimenti ad antichi condottieri: Marc'Aurelio, Marc'Antonio, Cajo Marzio e Don Pompeo, mentre le parti femminili sono più che prevedibili: Lunalba ed Emilia, soprano, insieme alla popolana Nanella. Alcuni dei personaggi saranno evocati da più tarde opere serie di Cimarosa e diversi altri titoli cimarosiani si riferiscono al mondo romano antico, compresa la sua più famosa opera seria, *Gli Orazi e i Curiazi*. L'interesse peculiare per il mondo romano non è casuale, ma trova una sua giustificazione storica nella grande moda per gli scavi archeologici delle cittadine romane di Paestum ed Ercolano che stava infiammando tutte le corti d'Europa, a cominciare da quella di Napoli, dopo che erano stati pubblicati i primi resoconti sugli scavi di Johann Joachim Winckelmann (1762-64). La vicenda del *Fanatico* trae spunto da questa moda aristocratica, ma per ironizzare e rendere caricaturali le manie dei nuovi appassionati di archeologia, "fanatici" appunto di antichità romane. Si mettono in luce le protagoniste femminili per alcune arie piuttosto languide ed espressive, mentre il finale primo e lo scatenato secondo finale in ritmo danzante di 6/8 mostra la grande capacità di Cimarosa nel concertare le voci, caratteristica questa che egli aveva assorbito dal suo maestro Piccinni. Nanella è il personaggio che canta in napoletano, essendo una pastorella, e si pone come protagonista della vicenda. Se dunque questa commedia giovanile richiama molto, per la commistione tra melanconia e comicità, alcuni dei grandi successi della seconda metà del Settecento, dalla *Cecchina* di Piccinni alla *Pastorella* di Guglielmi, l'alto livello della scrittura lascia presagire la grandezza dell'autore del *Matrimonio segreto*. Tocca a una serie di autori oggi quasi dimen-

ticati chiudere il secolo d'oro dell'opera buffa insieme ai celebri Paisiello e Cimarosa. È il caso di Pietro Alessandro Guglielmi la cui *Pastorella nobile* fu un grande successo, replicato per anni dopo la prima napoletana del 1788 dedicata al re Ferdinando IV di Borbone: negli anni 1790-91 fu ripresa a Parigi e poi a Dresda, Vienna, Londra, Lisbona. Uno dei motivi del successo internazionale potrebbe essere la sua utilizzazione di un modello celebre dello stile *larmoyant*, ossia la *Cecchina* di Piccinni, ma con una netta preponderanza del comico. I brani proposti dalla Cappella de' Turchini rappresentano una situazione centrale del II atto, in cui Donna Florida, promessa sposa del marchese a sua volta innamorato non corrisposto della pastorella, si sfoga con amarezza sul comportamento degli uomini ("Ah matta quella femmina, che si vuol maritar"), e subito dopo un duetto della protagonista, la pastorella Eurilla, con Don Calloandro travestito da pastore. Questi è il giovane figlio scapestrato e spendaccione del Governatore di Belprato, cicisbeo elegante ma sommerso dai debiti, che alla fine è prescelto dalla pastorella perché "tutto amabile e galante". Siamo oltre il patetismo di Cecchina e oltre i travestimenti dei buffi della commedia napoletana, in piena commedia dei caratteri che in quegli anni a Vienna stava producendo i capolavori di Mozart e Da Ponte, che tanto devono al patrimonio napoletano.

**Dinko Fabris**