

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA MODERNA
DOTTORATO DI RICERCA IN FILOLOGIA MODERNA
XXIII CICLO

ILENIA PACI

Il teatro di Pietro Trinchera

Tesi di Dottorato

Coordinatore

Chiar.ma Prof.ssa Margherita Spampinato

Tutor

Chiar.mo Prof. Guido Nicastro

Anno Accademico 2009-2010

**A Silvio, ai miei figli,
a coloro che non mi hanno
mai fatto mancare sostegno e affetto.**

IL TEATRO DI PIETRO TRINCHERA

INTRODUZIONE	p. 3
SIGLARIO	p. 8
CAPITOLO I	
PIETRO TRINCHERA: CENNI BIOGRAFICI	p. 9
CAPITOLO II	
LE COMMEDIE DIALETTALI IN PROSA: <i>LA MONECA FAUZA</i> , <i>LA GNOCCOLARA</i> , <i>NOTÀ PETTOLONE</i>	p. 42
CAPITOLO III	
I LIBRETTI. IL CASO DE <i>LA TAVERNOLA ABENTOROSA</i>	p. 110
CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE	p. 192
APPENDICE	
TAVOLA CRONOLOGICA	p.196
FONTI ARCHIVISTICHE	p. 204
MANOSCRITTI DI PIETRO TRINCHERA	p. 206
EDIZIONI A STAMPA DI PIETRO TRINCHERA	
LE COMMEDIE IN PROSA	p. 206
I LIBRETTI	p. 209

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI PIETRO TRINCHERA p. 220

SU PIETRO TRINCHERA p. 220

BIBLIOGRAFIA GENERALE p. 222

SITOGRAFIA p. 242

INTRODUZIONE

Nell'ambito del teatro partenopeo della prima metà del Settecento, la figura del notaio Pietro Trinchera (Napoli, 1702 – 1755) occupa un posto rilevante, seppur, ancora oggi, non del tutto riconosciuto da critici e studiosi della storia del teatro e dello spettacolo. Dotato di un brillante e vivace ingegno comico, egli ha saputo raccontare, con sapido realismo e a volte cupo umorismo, vizi e difetti dell'intera società napoletana. La sua produzione drammaturgica¹, per quanto, negli ultimi anni, sia stata al centro di un rinnovato interesse da parte di alcuni ricercatori², non è mai stata oggetto di un'edizione critica. Il lavoro condotto, con rigore e scrupolo, da Franco Carmelo Greco sul manoscritto de *La moneca fauza* (1726)³ e sul testo a stampa de *La gnoccolara*⁴ (1733), ha rappresentato un importante passo in avanti verso l'approfondimento del ruolo che l'autore ha avuto nella definizione del genere della commedia dialettale napoletana. E lo studio, compiuto da Olga Casale sui suoi *Cartielle pe le Quatriglie*⁵, ha permesso, altresì, di conoscere un aspetto spesso trascurato, ma altrettanto rilevante, della sua attività di drammaturgo. Ben poco, invece, è stato fatto riguardo ai libretti, che - a parte quello de

¹ Il *corpus* trinchariano, attualmente, è costituito da tre commedie dialettali in prosa, una trentina di libretti comici, due intermezzi comici e trentaquattro canti carnascialeschi.

² A tal proposito, si consultino gli studi condotti da Stefano Capone, Gianni Cicali e Gerarda D'Amato, citati nella bibliografia.

³ P. TRINCHERA, *La moneca fauza*, in F. C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Pironti, Napoli 1981, pp. 1-98.

⁴ P. TRINCHERA, *La gnoccolara o vero li nnamorate scorciolate*, in F. C. GRECO, *Teatro napoletano del '700...*, cit., pp. 99-103.

⁵ P. TRINCHERA, *Cartielle pe le Quatriglie de Nota' Pietro Trinchera*, in AA. VV., *Canti carnascialeschi napoletani*, a cura di O. CASALE, Bulzoni, Roma 1977, pp. 9-73.

Li nnamorate correvate (1732), ristampato di recente da Elvira Garbato⁶ - aspettano ancora di essere ripubblicati, se non in un'edizione integrale, almeno in una miscellanea che ne raccolga i più significativi.

Innumerevoli problemi permangono anche riguardo alla ricostruzione dell'*iter* biografico ed artistico del Trinchera, il quale, durante la sua sregolata esistenza, è stato protagonista di numerose vicissitudini: dall'arresto per la pubblicazione del famoso libretto de *La tavernola abentorosa*, il cui contenuto, irriverente e antifratesco, non era passato inosservato all'occhio vigile della Censura ecclesiastica; al fallimento della sua attività d'impresario teatrale, che aveva fatto da preludio alla drammatica decisione di togliersi la vita. Le lunghe e pazienti ricerche d'archivio condotte, tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, da Benedetto Croce (il primo a scoprire, tra gli scaffali polverosi della Società Napoletana di Storia Patria, il manoscritto de *La moneca fauza*) e da Ulisse Prota-Giurleo, hanno permesso di avviare tal lavoro e di colmare significative lacune documentarie. Ciò ha consentito, altresì, di correggere ipotesi errate, come quelle avanzate dallo Scherillo o dal Florimo, i quali, agli inizi del Novecento, avevano individuato ne *La tavernola abentorosa* - pubblicata «senza data, e senza nome né d'autore, né d'editore»⁷ - l'ultimo coraggioso cimento letterario, il «testamento spirituale»⁸ dell'autore, che aveva pagato con la morte il «peccato» di aver denunciato gli altrui «peccati». La scoperta, invece, dell'esatto anno di pubblicazione dell'opera (1741) e la constatazione

⁶ P. TRINCHERA, *Li nnamorate correvate*, a cura di E. GARBATO, editrice Gaia, Angri 2005.

⁷ M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Sandron, Palermo 1916, p. 264.

⁸ V. Viviani, *Pietro Trinchera* in ID, *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli 1969, p. 399.

che il drammatico gesto, avvenuto molto tempo dopo (1755), era stato causato dall'amara afflizione per la rovinosa fine dell'impresa teatrale, ha permesso di demolire tal idea che lo voleva «martire»⁹ e di restituire, altresì, un'immagine meno “romantica” della sua personalità di uomo e di scrittore. Un'immagine che, tuttavia, non ha sminuito il valore della sua satira, strumento indispensabile per fustigare falsità, ipocrisie e sozzure della società partenopea.

Il Trinchera non ha risparmiato nessuno: né coloro che appartenevano alle classi ritenute intoccabili, come quella ecclesiastica, né coloro che appartenevano agli strati più disagiati e poveri; né, infine, i membri del ceto a cui lui stesso apparteneva – quello dei giureconsulti e dei notai. La sua drammaturgia, sia musicale che in prosa, nonostante si sia avvalsa di un ricco repertorio di modelli che andava dalla commedia classica a quella erudita cinquecentesca, dalla commedia dell'arte al teatro francese (e specificatamente moleriano), ha attinto prima di tutto a quell'immenso calderone che era – ed è - la ribollente e quanto mai variegata realtà partenopea. Una realtà, che, se da un lato si apriva agli stimoli più avanzati della cultura settecentesca, dall'altro persisteva in uno stato di arretratezza culturale e povertà materiale.

La perizia dimostrata dal Trinchera, ora nell'ambito della commedia dialettale in prosa, ora in quello della «commedeja pe mmuseca», ha permesso di mettere in evidenza le caratteristiche che hanno contraddistinto e legato questi due generi fin dal loro sorgere, agli inizi del Settecento¹⁰. Medesima, infatti, la preferenza accordata a

⁹ M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., p. 229.

¹⁰ «La commedia dialettale in musica, che solo in un secondo tempo, in seguito alla sua diffusione nazionale, venne comunemente chiamata con il termine di «opera buffa», nacque nei primi anni del secolo contemporaneamente alla commedia

personaggi prelevati dalla vita quotidiana, ad ambientazioni prettamente urbane («non macchine, non voli, non scene mirabili», avrebbe scritto il Croce, ma «le strade, le piazze, i luoghi, insomma, più noti di Napoli»¹¹), nonché all'uso di una lingua dialettale, resa “illustre” da una secolare tradizione letteraria. Tuttavia, quando, nel 1732, il notaio partenopeo dava alle stampe il suo primo libretto (*Li nnamorate corredate*), la commedia per musica si era, già da tempo, aperta ad altre suggestioni, offerte dal melodramma metastasiano, che, in quegli stessi anni, aveva tentato di riportare «in auge la tragedia [antica] nella sua inscindibile unione di musica e poesia»¹²; si era, cioè, sottoposta a un processo di nobilitazione e sprovincializzazione che, assieme ad un uso sempre più ridotto del dialetto (soppiantato dal toscano e limitato, soprattutto, ai ruoli comici) e all'accoglimento di registri buffi e patetici, le avrebbe permesso di divenire un “genere alla moda”, esportabile anche al di fuori dei ristretti ambiti locali, dentro cui, inizialmente, risultava confinata.

dialettale in prosa, frutto ulteriore della ricca letteratura indigena che vantava novelle, poemi, drammi pastorali di vari autori come Nicola Maresca, Gennaro Caccavo, Giuseppe Aita, Antonio Fortunato. [...] / Simile prossimità genetica (o formale) con un genere destinato alla recitazione, è fondamentale per comprendere la natura particolare di questa antenata dell'opera buffa: mentre gli intermezzi veneziani nascevano attraverso un'evoluzione interna al teatro musicale come logica conseguenza di certe premesse estetiche e formali, la commedia per musica si formò invece attraverso l'innesto, operato a tavolino, delle forme musicali dell'aria e del recitativo su un tronco drammaturgico che ricalcava, senza troppe modifiche, quello della commedia in prosa» in P. GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, E.D.T, Torino 1984, p. 108. Cfr. pure P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, presso Vincenzo Orsino, Napoli 1813, X, 2, pp. 118-119: «Per propria natura essa sarebbe una commedia musicale, cui al più si permette che si avvicini alla farsa [...]. / Nacque in Napoli e nacque sobria, ogni poeta essendo persuaso sin dall'incominciare del secolo XVIII di non aver dalla musica ricevuto facoltà veruna di allontanarsi dalle discrete regole del verisimile».

¹¹ B. CROCE, B. CROCE, *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XI*, Luigi Pierro, Napoli 1891, p. 241.

¹² P. GALLARATI, *Musica e maschera*, cit., p. 22.

Soltanto il Trinchera avrebbe proseguito sulla strada di un'opera realistico-civile, che, nessuno, dopo di lui avrebbe più intrapreso.

Molteplici e differenti, quindi, gli aspetti emersi da questo lavoro di ricerca, attraverso il quale si è tentato, in primo luogo, di tracciare un ritratto a tutto tondo dell'autore partenopeo, la cui produzione è stata analizzata in rapporto al contesto storico, sociale e culturale in cui ha operato. Fondamentale, a tal riguardo, lo spoglio sia delle fonti reperite presso l'Archivio di Stato e l'Archivio Storico Religioso della città di Napoli; sia di quelle ottenute attraverso le trascrizioni operate dagli studiosi che, nel corso degli anni, si sono occupati del Trinchera.

In secondo luogo, si è cercato di evidenziare i meccanismi comico-satirici e gli aspetti contenutistici e formali della drammaturgia trincheriana (i cui testi sono stati reperiti attraverso un affascinante *tour*, condotto presso alcune delle più belle biblioteche d'Italia), prestando particolare attenzione alle commedie dialettali in prosa de *La moneca fauza*, *La gnoccolara* e *Notà Pettolone* e al libretto comico de *La tavernola abentorosa*.

SIGLARIO

ASN	Archivio di Stato, Napoli
ASDN	Archivio Storico Diocesano, Napoli
BSNSP	Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, Napoli

CAPITOLO I

CENNI BIOGRAFICI

Nel ricco panorama teatrale della Napoli di primo Settecento, ancora percorso dagli echi di un persistente gusto barocco e spagnoleggiante, ma già da tempo solcato dai fermenti di una nuova sensibilità arcadico-razionalista, spicca la poliedrica figura di un cantore solitario: Pietro Trinchera, il notaio che si fece sardonico censore dei vizi e delle imposture della società, l'illuso donchisciotte della parola, che credeva che la penna fosse più affilata di una «Spata, che cchiù de quattro parme non se po stennere»¹, perché capace di volare «pe tutto l'oneverso Munno»². La vena mordace e tagliente, lo sguardo impietoso e imparziale, con cui questo novello Terenzio fustigò malcostumi e vizi sociali, lo resero, infatti, una delle voci più originali – ma, purtroppo, senza proseliti - della sua epoca.

Sfortunatamente della sua vita si conosce ben poco, poiché molte delle notizie a noi pervenute risultano dubbie e lacunose e spesso hanno dato luogo a ipotesi suggestive ma errate³. Né molto di più è possibile

¹ NOTÀ PETTOLONE / Commedea / DE NOTÀ PIETRO TRINCHERA. / *ADDEDECATA / A la Lllustriss., e Azzellentiss.* / SEGNORA / D. ALENA / SPARANO / DUCHESSA DE TORA, / E de Longano, Marchesa de / Villaflores, e Patrona / d'aute Tterre. // MDCCXXXVIII.

La frase riportata si trova alla seconda pagina della prefazione.

² *Ibidem.*

³ Molte notizie sono a noi giunte grazie alle pazienti ricerche archivistiche di eruditi come Benedetto Croce e Ulisse Prota-Giurleo (Napoli 1886-Perugia 1966), i quali, tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, hanno tentato di far luce su alcuni aspetti poco chiari della biografia e della carriera del Trinchera. Cfr. B. CROCE, *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XI*, Luigi Pierro, Napoli 1891; ID, *La morte del commediografo Pietro Trinchera*, in «Giornale della Letteratura italiana», XVI, 32, 1898, pp. 265-266; U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino "il dio dell'opera buffa": la vita e le opere*, Tip. Sangioanni, Napoli 1927. Negli ultimi trent'anni, inoltre, alcuni studiosi

dedurre dalle sue opere - tre commedie dialettali in prosa, trenta libretti comici, due intermezzi musicali e una serie di canti carnascialeschi -, nelle quali non troviamo che qualche breve, sporadico accenno sulla sua camaleontica vita di notaio, mutato in drammaturgo, finanche in impresario teatrale.

Secondo la tesi più attendibile⁴, Pietr'Antonio Lonardo Salvatore Trincherà sarebbe nato a Napoli («precisamente nel vico Greci alla Marinella»⁵), l'11 giugno del 1702, da Domenico e Angela Balzano⁶. Tale ipotesi sarebbe suffragata da un certificato di battesimo, custodito presso l'Archivio Storico Diocesano di Napoli⁷ e reso pubblico, per la prima volta, da Ulisse Prota-Giurleo nel 1927⁸. Alcuni studiosi, però, ne hanno messo in dubbio la fondatezza, sia perché «il secondo nome

hanno cercato di continuare l'opera dei loro predecessori, riuscendo ad aggiungere altri importanti tasselli al *puzzle* della tribolata vita dell'autore partenopeo: cfr. S. CAPONE, *L'opera comica napoletana (1709-1749)*, Liguori, Napoli 2007; G. CICALI, *Strategie drammaturgiche di un contemporaneo di Goldoni. Pietro Trincherà (1702 – 1755)*, in «Problemi di critica goldoniana», VIII, 2001, pp. 133-201; ID., *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Le Lettere, Firenze 2005.

⁴ Di recente Giuseppina Scognamiglio ha riaperto la questione, sostenendo che la data del 12 giugno 1707 sia da considerarsi la più attendibile (G. SCOGNAMIGLIO, *Per l'accertamento della data di nascita di Pietro Trincherà*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2010, 3, pp. 9-11). Oltre alla Scognamiglio, in passato, anche Franco Carmelo Greco, Enrico Malato, Siro Ferrone e Teresa Megale hanno avanzato dubbi circa l'attendibilità del dato biografico: cfr. a tal proposito F. C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e Testi*, Napoli, Libreria T. Pironti, 1981, p. CXL, n. 137; E. MALATO, *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, E. S. I., Napoli 1960, p. 415, S. FERRONE, T. MEGALE, *Contestazione e protesta sociale nell'opera di Pietro Trincherà*, in AA. VV. *Storia della letteratura italiana. Il Settecento*, a cura di E. MALATO, VI, Roma, Salerno Editrice, 1998, p. 850.

⁵ U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino...*, cit., p. 65.

⁶ Il Prota-Giurleo sostiene che i coniugi Trincherà ebbero in tutto dieci figli, di cui Pietro era il quinto.

⁷ ASDN, *Libro dei Battezzati della Parrocchia di San Michele Arcangelo all'Arena*, vol. IX, fol. 123v.

⁸ U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino...*, cit., p. 65.

Antonio non appare mai sui frontespizi delle opere del Trincherà»⁹, sia perché nel processetto matrimoniale¹⁰, dove è allegata la trascrizione di tale attestato, è riportato come anno di nascita il 1707. Un dato, questo, che, probabilmente, è frutto di un errore di copiatura da parte del parroco, che, registrando l'atto, confuse la grafia del 2 con quella del 7¹¹. I dubbi sembrerebbero, così, dissolti, se non fosse che la “fede” di morte del Trincherà - purtroppo, oggi, dispersa ma consultabile attraverso la trascrizione diplomatica dal Prota-Giurleo - generi nuove incertezze. Difatti, in tal documento, si legge che il commediografo perì il 12 febbraio 1755, all'età di quarantasette anni:

Parr.a di S. Gius. e Crist. (*Libro X, Def. Fol. 97, n° 140*)

A di 12 febraro 1755

N.r Pietro Trincherà, Marito di Mariangela Verruso, d'anni 47, è passato all'altra vita dentro le Carceri del P.e di Tappia in Com.e S. Matris Eccl.e, ricevuto li Ss. Sacramenti per me Antonio Spinelli P.co e Rett.e. Il cadavere all'Ospedaletto.¹²

Ciò, in effetti, ricollocherebbe l'anno della nascita al 1707; tuttavia, la questione è presto risolta, poiché nel *privilegium*¹³ per

⁹ E. MALATO, *La poesia dialettale napoletana...*, cit.

¹⁰ ASDN, *Fondo matrimoni, Processetti matrimoniali*, anno 1744, lettera P, *Mat.um in.r Petrum Trincherà et Mariam Angelam Verusio*.

¹¹ Cfr. a tal riguardo G. CICALI, *Strategie drammaturgiche...*, cit., p. 138, n. 15.

¹² Il documento è riportato in U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino...cit.*, p. 78.

¹³ ASN, *Cancellaria Notariorum*, vol. 65 I, c. 10, 52r. Nel documento, l'autore è definito «Common. [commorantis] in Terra Ottaviani», cioè residente nella terra di Ottaviano, un comune, oggi, della provincia di Napoli. Scrive, a tal proposito, il Cicali: «la ragione della elezione di un tale 'domicilio' non è chiara dal momento che nel primo libro dei protocolli è scritto «hic est primus liber Prothocolli mei Petri Trincherà de Neapoli» [...] Forse il notariato si domiciliava a Ottaviano per un

accedere al notariato, registrato in data 27 luglio 1726, egli è definito di anni «viginti quinque»:

Questo potrebbe spostare ulteriormente la data di nascita al 1701 invece che al 1702. Il dato, tuttavia, deve essere interpretato in altro modo: anche se le prammatiche in vigore al tempo stabilivano che non si poteva diventare notai prima dei venticinque anni, è molto probabile che il giovane, compiuti i ventiquattro anni ed entrando nei venticinque, fosse ritenuto già idoneo¹⁴.

Si può presumere, quindi, che la controversa indicazione anagrafica, riportata dal Prota-Giurleo, sia imputabile al fatto che il «Parroco e Rettore» Antonio Spinelli, dovendo specificare, all'interno dell'atto, l'eventuale coniugazione o vedovanza del deceduto, abbia consultato e riportato i dati trascritti sull'anzidetto processetto matrimoniale. E che, pertanto, il 1702 coincida con l'anno in cui, Pietro Trinchera, venne al mondo.

Era un periodo, questo, in cui la città si accingeva a divenire una delle fucine teatrali e operistiche più importanti dell'Europa: il Viceregno spagnolo era ormai al tramonto e ben presto gli Austriaci (1707) ne avrebbero preso il posto, generando uno sconosciuto fermento di libertà espressiva, che avrebbe favorito l'*exploit* di tendenze fino ad allora represses, come quelle che esaltavano la tradizione autoctona, opposta a quella straniera dei dominatori, e l'uso del dialetto. Risaliva, infatti, al 1709 la prima rappresentazione pubblica di un'opera comica in napoletano - il *Patrò calienno de la Costa* del "dottore" Agasippo

qualche motivo inerente la concessione del privilegio che a noi sfugge» (G. CICALI, *Strategie drammaturgiche...*, cit.).

¹⁴ Ivi, p. 137, n. 15.

Mercotellis¹⁵ -, avvenuta per l'occasione al Teatro dei Fiorentini, con grande successo di pubblico. Prima di allora, il nuovo genere si era diffuso stentatamente, a causa di una circolazione prudentemente circoscritta alle dimore private dell'aristocrazia locale¹⁶. Sorte simile era stata riservata anche alle prime commedie napoletane in prosa, composte non «pei teatri pubblici, ma, o per qualche brigata di dilettanti o, semplicemente, per la stampa e la lettura»¹⁷, come nel caso dell'opera d'ignoto autore, *Mezzotte*¹⁸, portata in scena, nel carnevale del 1701, in casa del Governatore a Castel dell'Ovo, o della *Diana e lo Lavenaro* (1706) di Nicola Maresca¹⁹.

Riguardo agli studi compiuti dal Trincherà non si possiedono informazioni, però è lecito supporre che, in preparazione di quella che doveva essere la sua professione²⁰ - la stessa del padre Domenico -, avesse seguito i canonici corsi di grammatica e retorica, ai quali un giovane della sua condizione non poteva sfuggire; studi, comunque, di cui rivendicava l'assoluta dignità e autorevolezza, visto che, proprio nella prefazione alla sua opera prima, *La moneca fauza*(1726) - una commedia in tre atti e due «'ntramiezzi», probabilmente cantati -,

¹⁵ Secondo Benedetto Croce, Agasippo Mercotellis era lo pseudonimo usato da Nicola Corvo, autore della commedia in prosa *La Perna*, da cui probabilmente è tratta questa commedia musicale. Cfr. B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., p. 234-235, n. 4.

¹⁶ È il caso, ad esempio, de *La Cilla* (1707) di Francesco Antonio Tullio (musicata da Michelangelo Faggioli), rappresentata nel Palazzo dei Principi di Chiusano, il 26 Dicembre 1707, alla presenza del Viceré.

¹⁷ B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., p. 273.

¹⁸ Ivi, p. 235, n.5; cfr. pure R. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Sansoni Editore, Firenze 1985, p. 80.

¹⁹ B. CROCE, *I Teatri di Napoli*, cit., p. 273.

²⁰ Riguardo al praticantato notarile del Trincherà, si veda G. CICALI, *Strategie drammaturgiche...*, cit., p. 137, n. 15.

affermava che «a le sette trombe facette punto fenale de li studie» suoi²¹. Di certo, sebbene avviato fin da ragazzo alla carriera notarile²², crebbe accogliendo gli stimoli offerti da un sì variegato ambiente culturale, nel quale, soprattutto dopo l'avvento del regime asburgico, veniva sviluppandosi «un moderato spirito anti-clericale che favorì la nascita d'una satira a carattere sociale, pronta a divenir coraggiosa in pochi decenni»²³. Non stupisce, quindi, che il giovane Pietro, ancor prima di ottenere, nel 1727, il *privilegium*²⁴ con cui esercitare «l'afficio de Notaro Pubblico»²⁵, avesse già scritto la commedia in prosa *La moneca fauza*, che, come suggerisce il titolo di tartufesca memoria, era incentrata su laidezze e falsità di una suora laica. E non stupisca, altresì, che abbia deciso di affiancare alla sua attività di faccendiere togato quella, meno sicura e parca di riconoscimenti, di poeta teatrale. Egli, di certo, non era il primo “paglietta” a tentare una simile strada: soprattutto nel campo dell'opera comica, avveniva spesso che un rappresentante del ceto forense si dava alla composizione di *melocommedie*²⁶. Noto è il caso del

²¹ Dedicata a *La Moneca fauza/ o / La Forza de lo sango / Commesechiamma de / Terentio Chirrap / fatta a / Marzo / 1726*. La citazione è tratta dall'edizione curata da F. C. GRECO, in *Teatro napoletano del '700...*, cit., p. 3.

²² Presso l'Archivio di Stato di Napoli sono ancora conservati gli istrumenti da lui redatti, tra il 1727 e il 1754.

²³ E. BATTISTI, *Per un'indagine sociologica sui librettisti napoletani buffi del Settecento*, in «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea», VII, 1960, 46-48, p. 121.

²⁴ Cfr. n. 12.

²⁵ NOTÀ PETTOLONE, cit., p. 37.

²⁶ «Nell'itinerario dell'opera comica napoletana, gli storici della musica e della tradizione letteraria hanno quasi sempre fatto capo alla produzione librettistica sviluppatasi nella seconda metà del Settecento e definita *buffa*, cioè quella di Lorenzi, Pergolesi, Paisiello e Cimarosa. Una lettura storica e critica della produzione di opere comiche del primo Settecento è dunque possibile solo analizzando i materiali d'archivio (libretti e partiture, gazzette, contratti notarili e polizze di pagamento). / L'esame dei libretti fa cadere l'univoca classificazione di

«notar» Antonio Palomba²⁷, librettista prolifico e di facile vena, oltreché “concertatore”, con il quale il Trinchera intrattenne rapporti professionali e amicali. Che il circuito spettacolare dell’opera comica napoletana, poi, sia stato creato e gestito dal ceto “civile”, ovvero dalla frangia più vivace e sensibile alle istanze della nuova cultura preilluministica, è un dato che storici e critici del teatro hanno ormai acquisito da tempo²⁸. La gestione dell’ambiente teatrale partenopeo, infatti, non era appannaggio di un settore professionale specifico (attori, autori, impresari), ma, coinvolgeva anche l’*intelligenza* locale, mossa da «passioni ideologiche e da reale attrazione verso la pratica scenica (Vico scriverà

opera buffa con cui la tradizione ha voluto etichettare un genere che in realtà comprende almeno due sottogeneri somiglianti ma autonomi: l’opera comica, conosciuta anche come commedia per musica in lingua napoletana o *melocommedia* e l’opera buffa» in S. CAPONE, *Caratteri e passioni nell’opera comica*, in B. CONSARELLI, N. DI PENTA, *Il mondo delle passioni nell’immaginario utopico. Giornate di studio sull’utopia. Macerata 26-27 maggio 1995*, Dott. A. Giuffrè Editore, Milano 1997, p. 225. Sull’argomento confronta pure: E. BORRELLI, *Discorso sulla cosiddetta opera buffa napoletana*, in «Realtà del mezzogiorno. Mensile di politica, economia, cultura», XXIII, 1983, 6, pp. 409 – 424.

²⁷ Anche della vita del notaio Antonio Palomba (Napoli, 1705 - 1769) si conosce ben poco. Fu attivo come librettista, non solo nella sua città natale, ma anche a Firenze, Bologna e all’estero. Nel 1749, fu assunto come maestro di cembalo al Teatro della Pace di Napoli. Autore fecondo, fu dedito esclusivamente alla composizione di opere comiche, che furono musicate dai maggiori esponenti della scuola musicale napoletana. Il nipote Giuseppe intraprese la sua stessa carriera artistica, diventando uno dei più importanti librettisti d’opera buffa. Che il Trinchera e il Palomba intrattenessero rapporti professionali è documentato sia dai numerosi protocolli notarili redatti dal Trinchera, in cui il nome del Palomba compare sin dal 1736, sia nella prefazione ai libretti trincheriani de *Li nnamorate correvate* (1732) e de *Lo Tutore nnamorato* (1749). Cfr. M. SCHERILLO, *L’opera buffa napoletana durante il Settecento*, Sandron, Palermo 1916, pp. 279-287; C. SARTORI, *Indici in I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Bertola & Locatelli, Cuneo, 1993, I, pp. 302-302; P. PARENTI, *L’opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Artemide, Roma 2009.

²⁸ P. GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, E.D.T., Torino 1984, pp. 108-109.

una pompa funerale, Galiani un libretto insieme a Lorenzi)²⁹». D'altronde, in una società, come quella partenopea, asfissata dal parassitismo nobiliare ed ecclesiastico, mutila ancora di una valida "alternativa borghese", ogni indirizzo riformatore veniva assimilato da quel settore sociale che, per dirla con le parole di Giuseppe Palomba (*I commedianti*, 1795), si trovava «nel mezzo / tra il nobile, tra il popolo e la plebe»³⁰ e che, per l'attività esercitata, risultava più a diretto contatto con la vita reale e non imbellettata del "popolo minuto" e delle classi più povere e disagiate. Si spiega, così, la ricchezza di spunti realistici e di riferimenti alla vita quotidiana, riscontrata in tanta produzione musicale comica del primo Settecento e *in primis* in quella del Trinchera, che proprio per «la sua professione di notaio» venne «a contatto con quasi tutte le classi sociali, dal nobile baldanzoso al patrizio vulgo, ed ei ebbe l'agio di studiarle dal vero, e rise di tutto e di tutti»³¹.

Sebbene la commedia della *Moneca fauza* sia da considerarsi un ottimo esordio per il Trinchera, essa non conobbe le glorie della stampa, se non nel 1957, quando Giulio Trevisani³² decise di sottrarla all'oblio

²⁹ S. FERRONE, T. MEGALE, *Contestazione e protesta sociale nell'opera di Pietro Trinchera...*, cit.

³⁰ Questa citazione è tratta da F. DEGRADA, *Origini e destino dell'opera comica napoletana*, in *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al romanticismo*, discanto edizioni, Fiesole 1979, I, p. 53.

³¹ L. CORRERA, *Pietro Trinchera*, in «Giambattista Basile», V, 5, 15 maggio 1887, p. 36. Cfr. NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 22. (I, 15), dove il protagonista dell'omonima commedia pronunciava la seguente battuta «Itaut, che ho da negoziare con tutte sorti di nazioni, che è 'na porcaria, incomincio colli Cavalieri, e finisco alli bastasi».

³² Il manoscritto originale, conservato presso la biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria (BSNSP, ms. XXII D. 26), è stato scoperto alla fine dell'Ottocento dal Croce. Il Trinchera, probabilmente per motivi legati alla censura, non volle mai pubblicarlo in vita. Ciò sarebbe confermato dal fatto che, nel 1732, definiva la commedia *La gnoccolara* la sua «primma fatica» (il riferimento all'interno della dedica all'*Autezza* Gennaro Maria Carafa). È, quindi, plausibile che per lui *La*

secolare in cui era caduta, pubblicandola all'interno del suo volume dedicato al teatro napoletano. Probabilmente, quando il giovane notaio la compose, non si sentiva ancora pronto per sfidare la censura ecclesiastica con un'opera irriverente e antifratesca³³. Infatti, non erano trascorsi molti anni, da quando Pietro Giannone era stato costretto a lasciare Napoli a causa della pubblicazione della sua *Istoria civile* (1723), che gli costò la scomunica e la successiva messa all'Indice dell'opera. Inoltre, il clima di scontri, innescato dalla politica filocurialista del Viceré Michele Federico Althann, non incoraggiava di certo la pubblicazione di opere, il cui contenuto potesse insospettire gli organi censori. Ragion per cui, il Trinchera preferì optare per una cauta circolazione manoscritta, evitando, altresì, di firmarla col suo vero nome. Per nascondere la sua vera identità si avvalse, infatti, dell'anagramma di

moneca fauza non facesse testo; inoltre, l'affermazione doveva riguardare la produzione in prosa, visto che l'autore, aveva già all'attivo due libretti: *Li nnamorate correvate* (1732) e *Prizeta correvata* (1732). La commedia è stata stampata, per la prima volta, nel 1957, in G. TREVISANI, *Teatro napoletano dalle origini a Edoardo Scarpetta*, Guanda, Bologna 1957, I, pp. 31–100. In anni più recenti l'opera è stata riedita da E. GRANO, per i tipi Abe, Napoli, 1975; da F.C. GRECO in *Teatro napoletano del '700*, cit., pp. 1-98; da R. TURCHI in *Il teatro italiano, La commedia del Settecento*, IV, 1, Einaudi, Torino 1987, pp. 299-392. Di recente il manoscritto originale è stato pubblicato in rete, all'indirizzo internet: http://archiviteatro.napolibeniculturali.it/atn/biblioteca_digitale/dettagli_testi_lista3?oid=132263&query_start=6.

³³ Sulla censura libraria a Napoli agli inizi del Settecento, cfr: M. C. NAPOLI, *Editoria clandestina e censura ecclesiastica a Napoli all'inizio del settecento*, in AA. VV. *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo. Atti del Convegno organizzato dall'Istituto universitario orientale, dalla Società italiana di studi sul secolo XVIII e dall'Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli, 5-7 dicembre 1996*, a cura di A. M. RAO, Liguori, Napoli 1998, pp. 333–351; ID, *Stampa clandestina, mecenati e diffusione delle idee nella Napoli austriaca*, in «Roma moderna e contemporanea», II, 1994, pp. 445-466. Sul rapporto tra opera comica e censura, cfr.: S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., pp. 186-191.

Terenzio Chirrap³⁴: certamente un omaggio all'omonimo commediografo latino (che di lui fu modello e ispiratore) e al contempo una scelta mirata, che mal celava l'ambiziosa speranza di poter godere, prima o poi, anche lui dei favori di «Tàlia e Clio»³⁵. Forse, allora, non immaginava che sarebbero trascorsi circa sei anni prima della pubblicazione di un suo testo: non una commedia in prosa, bensì una commedia per musica «acconciata e fenuta»³⁶ - *Li nnamorate correvate* (musica di Giacomo d'Ambrosio, Angri, 1732)³⁷ -, densa di richiami alla cronaca spicciola, alle usanze e al paesaggio locali: «non macchine, non voli, non scene mirabili», scriveva Benedetto Croce, nella prima edizione dei suoi *Teatri di Napoli* (1891), ma «le strade, le piazze, i luoghi, insomma più noti di Napoli: il Borgo Loreto, il Ponte della Maddalena, Porta Capuana, Taverna Penta, la fontana dei Serpi, la Duchesca, Posillipo, il Vomero»³⁸. Ambientata, difatti, nella «Marina de lo Burgo de Lo Rito»³⁹ - il quartiere in cui l'autore era nato e cresciuto -, l'opera raccontava l'imbroglio perpetrato ai danni di due giovani

³⁴ Ne *Il Concerto* del 1746 Trincherà si sarebbe avvalso di un altro pseudonimo (Paternio Chriter).

³⁵ È lo stesso Trincherà a fare riferimento alle due muse nella seconda prefazione a *Li nnamorate correvate* (Angri, 1732); cfr. l'edizione curata da E. GARBATO per i tipi di Editrice Gaia, Angri 2005, p. 26.

³⁶ L'opera non è interamente frutto dell'ingegno creativo del Trincherà, ma attinge a brani estrapolati da commedie non sue. Cfr. Ivi, p. 23.

³⁷ LI NNAMMORATE CORREVATE / *Commedeja acconciata, e fenuta* / DA PIETRO TRINCHERA / MUSECA / DE LO SIO JACOVO D'AMBROSEO. / *Da rappresentarse a la fine d'Agusto / a la Terra d'Angri. / ADDEDECATA / A lo Llostriss., e Eccellentiss. Signore* / LO SEGNORE / D. GIO: CARLO / DORIA / Precepe d'Angri, Duca d'Jevole, Conte / de Capaccio, Signore de Montella / e de la villa Bilvestre a lo Regno / de la Vecchia Castiglia. / A NNAPOLE MDCCXXXII.

³⁸ B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., p. 241.

³⁹ Ovvero la marina del Borgo Loreto. P. TRINCHERA, *Li nnamorate correvate...*, cit., p. 30. Questa stessa ambientazione sarebbe tornata anche nella commedia per musica *L'emilia* (1737).

popolani, *Prizeta* e *Mase*, che, innamorati e desiderosi di sposarsi, non riuscivano a coronare il loro sogno d'amore, perché "correvate", cioè beffati dal furbo gendarme *Gnazullo*.

Con *Li nnamorate correvate* il Trinchera confermava quella vocazione al realismo e alla satira di costume, già pienamente manifestata con la composizione de *La moneca fauza*. Ciò avveniva in un momento in cui il genere dell'opera comica, che da anni, ormai, si apriva a suggestioni e contaminazioni provenienti dal melodramma metastasiano, si sottoponeva ad un processo di sprovincializzazione che, assieme ad un uso sempre più ridotto del dialetto e all'accoglimento graduale di registri buffi o patetici, le avrebbe permesso di divenire un "genere alla moda", esportabile al di fuori dei ristretti ambiti locali, dentro cui, inizialmente, risultava confinata. La tradizionale commedia per musica andava incontro, così, a un periodo d'involuzione, che intorno alla metà del secolo, si sarebbe concluso con la sua definitiva estinzione. Dalle sue ceneri sarebbe sorto un nuovo genere: l'opera buffa, che, caratterizzata da rappresentazioni edulcorate di «moderati sali»⁴⁰ e borghesizzanti, avrebbe sancito presto il primato europeo della Scuola Napoletana. In un simile contesto, la produzione librettistica del Trinchera assumeva un valore particolarmente significativo, poiché,

⁴⁰ Sono parole di Giambattista Lorenzi, che nell'introduzione al suo libretto *L'infedeltà fedele* (1779), così si esprimeva: «In esso ho trovato la maniera di slontanarmi da quelle solite buffonerie popolaresche e volgari, che ne' nostri piccoli teatri si costumano, contentandomi di usare nella favola moderati sali, che bastassero a dare un convenevole risalto a quel tragico che in essa ho introdotto, e che finora non fu nelle farse musicali praticato. Fu mio pensiero che tra quel tutto serio del Real Teatro di San Carlo, e quel tutto giocoso de' suddetti teatrini, servisse questo di un mezzano spettacolo, che discretamente partecipasse così dell'uno come dell'atro fare, onde ciascuno avesse nella capitale un teatro corrispondente al suo genio» (in F. C. GRECO, *Teatro napoletano del '700...*, cit. p. 87).

sotto il profilo stilistico e contenutistico⁴¹, si mostrava fedele al filone realistico delle prime opere comiche, che con lui «riacquistava dignità ideologico-letteraria»⁴².

La prima prova melodrammatica del Trinchera non costituiva «nulla di veramente notevole»⁴³, ma riuscì lo stesso a riscuotere un discreto successo, visto che, nell'arco dello stesso anno, venne replicata, con il titolo di *Prizeta correvata*,⁴⁴ negli spazi offerti dal Teatro Nuovo di Aversa. Il fatto, però, che queste rappresentazioni avvenissero in periferia e non in una sala della Capitale, significava che il suo debutto come librettista non doveva essere stato dei più facili, e che l'autore, *malgré lui*, era stato spinto ai margini di quel mondo di buffi e “ccantarinole”, che inesorabilmente lo attraeva con la sua *gaïte* ed effimera effimera. Soltanto nel 1735, sotto il neonato regno del borbone Carlo III, l'autore riuscì a trovare accoglienza nella sua città, mettendo in scena, al Teatro della Pace, il *Don Pasquino*⁴⁵ (musica di Giovan

⁴¹ Dal punto di vista strutturale, invece, l'autore aveva accettato e sviluppato alcune innovazioni, come il processo di divisione delle arie dal flusso dell'azione; cfr. F. DORSI, G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Mondadori, Milano 2000, p. 82.

⁴² S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 148.

⁴³ M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Sandron, Palermo 1916, p. 230.

⁴⁴ PRIZETA / CORREVATA / *Commedeja acconciata, e fenuta* / DA PIETRO TRINCHERA. / Da rappresentarse a lo Teatro nuovo / de la Cetà d'Aversa. / ADDEDECATA / A LO LLOSTRISSEMO SEGNORE / LO SEGNORE CONTE / D. FRANCISCO / ANTONIO / VOLTURALE / Patrizio Reggetano, e Governatore de la stessa Cetà d'Aversa, / e tenemente suoje. / A NNAPOLE MDCCXXXII. / *Co la lecienzeja de li Superejure.*

L'opera, per l'occasione, fu musicata dal compositore Peppo Ventura.

⁴⁵ DON PASQUINO / chelleta pe mmuseca / DE PIETRO TRINCHERA / NAPOLITANO / Da rappresentarse a lo Tiatro de la / Pace ll'Autunno de chist' / anno 1735. / addedecata / A L'acc. Signore / D. Dommineco Bonito / Duca dell'Isola, prencepe de Casape- / sella, Marchese de Strazzolla, / e Signore d'autre Terre &c. // Napole 1735. A spese de Nicola de Beaso, / E sse vennenno da lo stisso a lo llarco / de lo Castiello sotto a la Posta.

Gualberto Brunetti). Nel lungo intervallo che intercorse tra l'una e l'altra rappresentazione operistica, il Trinchera pubblicò *La gnoccolara o vero li nnamorate scorcogliate*⁴⁶ (1733), una commedia in prosa dal riso amaro, in cui, a differenza de *La moneca fauza*, non venivano colpiti abusi e malcostumi ecclesiastici, bensì contraddizioni, meschinità, povertà materiale e spirituale della «Gente vascia de Napoli»⁴⁷.

La messa in scena del *Don Pasquino* segnava l'inizio della collaborazione con il "Teatriello" della Pace o del Vico della Lava⁴⁸, una delle tre strutture cittadine deputate alla rappresentazione di opere comiche (le altre due erano il Teatro dei Fiorentini e il Teatro Nuovo di

Alcune scene del primo atto (I, 11-15) sono state trascritte in G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Le Lettere, Firenze, 2005, pp. 228-230.

⁴⁶ LA GNOCCOLARA / O VERO / LI NNAMMORATE SCORCOGLIATE / *COMMEDDEA* / DE PIETRO TRINCHERA / *Addedecata* / A SUA AUTEZZA / LO SEGNORE PRENCEPE DE LA ROCCELLA / JENNARO MARIA / CARRAFA / *Signore de la Casa Carrafa, Prencepe de lo Sacro Romano / Mperio, Duca de Bruzzano, e Rapolla, Marchese de / Castiello Vetere, e de Brancaleone, Gran Conte de la / Grotteria, Conte de lo Sacro Romano Mperio de lo Pa- / lazzo Lateranenze de la Camera Cesarea de lo Conce- / storo Mpereale, de Connojanne, e de Augusta, Segnure de / le Strate Sambatiello, e Bianco, de le Tierre de Feloca- / so, Sanaija, Santo Nufrio, Siderno, e de la Motta Bruz- / zano, e Patrone de lo Preorato Geresolometano de la cetà de la Roccella // A NNAPOLE LO MDCCXXXIII / A la Stamparia de Jennaro Muzio / Co Llecienzeja de li Soprejure.*

All'interno della dedica al principe Gennaro Maria Carafa, l'autore riportava la data del 3 marzo 1733.

⁴⁷ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA / *MELODRAMMA* / *Addedecata* / *A lo Muto Llustre Signore* / D. GHIENNARO FINELLI / Avvocato Napoletano / NAPOLE. s.n.t. (Monastero di Monteoliveto, febbraio 1741, musica di Carlo Cecere), p. 3.

⁴⁸ Inaugurato a Napoli, il 15 maggio del 1724, con *La mogliera fedele* del Saddumene, il Teatro della Pace sorgeva di fronte all'omonima chiesa, nel Vico della Lava che dava su via dei Tribunali. Cfr. B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., pp. 255-259; COTTICELLI, P. G. MAIONE, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Ricordi, Milano 1996, pp. 159-177.

Montecalvario o sopra Toledo⁴⁹). Una collaborazione che, seppur in modo discontinuo, sarebbe durata fino a quando, nel 1749, gli organi di controllo borbonici non ne avrebbero deciso la chiusura per motivi di decoro e d'ordine pubblico. Il Teatro della Pace non godeva, infatti, di una buona fama; si riteneva che fosse un luogo in cui si commettersero “laidezze” e serpeggiassero pensieri “libertini”⁵⁰. In realtà, la sua chiusura era il risultato della politica accentratrice del Regno, che emarginava tendenze e manifestazioni culturali subalterne (come, ad esempio, il teatro basso e, per l'appunto, la commedia in musica) e, al contrario, prediligeva e favoriva il melodramma metastasiano del San Carlo⁵¹ (e prima ancora del San Bartolomeo), più adatta a propagandare il prestigio e l'onore della Corte e ad essere strumentalizzata politicamente.

⁴⁹ Cfr. P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie. Dalla Venuta delle Colonie straniere sino a' nostri giorni*, Tomo VI, Napoli, 1811², pp. 104-105: «in Napoli nel teatro detto de' Fiorentini dalla vicina chiesa e strada di questa nazione e nel Teatro Nuovo destinati alla scena comica musicale, si udirono i capi d'opera dell'armonia prodotti dal Pergolese il Raffaele della musica, dal Leo, dal Latilla, dal Logroscino, dal Ciampi e dal Cocchi. Ne composero i drammi, il Tullio, il Saddumene, il Belmuro, il Viola, il Mariani nato in Roma, ed il Palma». Cfr, altresì, U. PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Fausto Fiorentino, Napoli 1962.

⁵⁰ Cfr. B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit. pp. 258 – 259: «Il teatro della Pace non ebbe vita fortunata. [...] V'erano un cortile, certe camere inferiori e superiori, nelle quali per l'abuso di gente scorretta correva voce che si commettersero laidezze»; E. BATTISTI, *Per un'indagine sociologica...*, cit., p. 121: «Nei teatri piccoli, o che si attenda al complesso dell'opere o alle parti buffe, che nell'idioma napoletano spiega, vi annida intrinsecamente un qualche piccolo libertinaggio, che per lo più va serpeggiando in cattivi pensieri fra la gente minuta, che più facilmente nei suddetti piccoli teatri concorre».

⁵¹ Sul Teatro San Carlo, cfr.: F. DE FILIPPIS, R. ARNESE, *Cronache del Teatro di San Carlo: 1763-1960*, Politica Popolare, Napoli 1964; AA. VV., *Il Teatro di San Carlo 1737-1987*, Electa, Napoli 1987, II; AA. VV., *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, a cura di F.C. GRECO, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1987.

Data la reputazione di cui godeva, il Teatro della Pace era divenuto il luogo su cui, spesso, ripiegavano quegli artisti – giovani compositori, librettisti sconosciuti, virtuose e cantanti alle prime armi – che non si erano ancora inseriti nel circuito dei più importanti teatri napoletani. Il Trinchera riuscì a emergere soltanto due anni dopo la messinscena del *Don Pasquino*. Nel frattempo, anche lui si era dovuto accontentare del più modesto «Tempio della Pace»⁵², sul cui palcoscenico, nel 1736, era riuscito a far rappresentare *Lo corrivo*⁵³ (il rifacimento di un'opera, intitolata *Orazio*) e *Le mbroglie p'ammore*⁵⁴. Un libretto, questo, finalmente tutto suo e non ispirato alle altrui composizioni, in cui l'elemento di maggiore originalità era dato dalla comparsa di un personaggio inedito, mai rappresentato⁵⁵ all'interno di una *commedeja pe mmuseca*: quello del notaio pedante e saccente, che diventerà una figura ricorrente e peculiare della produzione trinchariana. E poco importava che bersaglio dei suoi dardi fosse il ceto notarile: la

⁵² È una definizione tratta dal prologo de *La mogliera fedele* (Napoli, 1724; libretto di Bernardo Saddumene e musica di Leonardo Vinci); si trova in S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 74.

⁵³ *Lo corrivo / pazzia pe mmuseca / de Pietro Trinchera. / Da rappresentarese / nchesta corrente primavera / dell'anno 1736. / A lo teatro de la Pace [...] / A Nnapole / pe Gianfrancisco Paci [...]* (musica di Giovan Gualberto Brunetti).

⁵⁴ LE MBROGLIE P'AMMORE / COMMEDEA PE MMUSECA / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarese a lo Teatro de la Pace / Nchisto Autunno de lo corrente / Anno 1736. / ADDEDECATA / A lo Llostrissemu, e Azzellentissemu / SEGNORE / D. LUISE FRANCISCO / CARACCIULO DE CASTIELVI' / Marchese de Torrecuso, Duca de San Giorgio / la Molaru, Prencipe de Campagna, Signore / de Castiello de l'Abbate, e de li Feude de / Sant'Andrea, de Torre Palazzo, de Petra / Maggiore, e de lo Fenocchio ec. Granne de / Spagna de Primma Crasse, Commennatore / de Carione de ll'Ordine de San Giacomo, e / de Juro a Monastero de ll'Ordine de Cala- / trava, Perpetuo Capetaneo de Cavalle Co- / razze de ll'Uommene d'Arme a sto Regno / de Napole, Bregadiere de li Reale Aserzete / de S. M. C. (Dio guarda) e Colonnello de / Nfantaria de lo Reggimento Seviglia, ec. // A NNAP. 1736. Co la lec. de li Superejure. / Se vennono da Dommineco Ascione a la / Stamperia de lo Vico de li Mannise.

⁵⁵ Cfr. M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., p. 236.

sua penna non risparmiava nessuno, nemmeno coloro che appartenevano alla sua stessa classe sociale.

Nel 1737 il Trinchera debuttava, al Teatro Nuovo⁵⁶, con *La simpatia del sangue*⁵⁷: un “melodrama”, che risentiva chiaramente dell’influenza dell’«eruditissima penna del [...] Gennarantonio Federici»⁵⁸ ed in particolare de *La serva padrona* (1733), uno dei suoi

⁵⁶ Cfr. B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., pp. 259-260; F. CARMELO GRECO, *Teatro napoletano del '700...*, cit. LV: «Non lontano dal San Carlo, quasi ad anticiparne il modello costruttivo ma anche la funzione, era stato costruito [...] il Teatro Nuovo, con cinque ordini di palchi, centoquaranta posti di platea e la straordinaria utilizzazione dello spazio»; S. DI GIACOMO, in S. SHARP, *Lettere da Napoli. Il peggio della Napoli del '700 nelle amene cronache di un viaggiatore dissidente*, commenti al testo di S. DI GIACOMO, Stamperia del Valentino, Napoli 2004, p. 38, n. 2: «Il Teatro Nuovo fu edificato dall’architetto Domenico Antonio Vaccaro, nel 1724, sopra li vichi di Toledo. Le spese della fabbrica sostennero Don Giacinto de Laurentis e Angelo Carasale. Ha cinque ordini di palchi, una platea capace di dugento sedie, corridoi e scale comodissimi. Il Vaccaro fu molto lodato dall’aver sì bene cavato profitto da così poco spazio»; C. BURNEY, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, EDT, Torino 1987², p. 296: «Questo teatro non è soltanto più piccolo di quello dei Fiorentini ma più vecchio e sudicio. Vi si giunge in carrozza attraverso strade assai anguste ed estremamente disagiati». Cfr., altresì, il capitolo dedicato al Teatro Nuovo in F. COTTICELLI, P. G. MAIONE, *Onesto divertimento...*, cit., pp. 137-159.

⁵⁷ LA / SIMPATIA / DEL / SANGUE / MELODRAMA / DI / NOTAR PIETRO TRINCHERA / DA RAPPRESENTARSI / Nel Teatro Nuovo sopra Toledo / nell’Autunno del 1737. / DEDICATA / All’Ill.^{ma}, ed Ecc.^{ma} Sig.^{ra} / D. ANNA / CATARINA / DE LA CUEVA / Arias. Pardo di Saavedra, Tavera, ed Ulloa, Contessa di S. Stefano di Castigliar, Marchesa di / Malagon, e Signora delle Ville di Para- / collo, del Viso, di Alcor, e Fernan- / Cavalero, etc. // NAPOLI, MDCCXXXVII. / A spese di Nicola di Biase, e si vendono / dall’istesso sotto la Posta di Salerno.

La musica è stata scritta dal compositore Leonardo Leo.

⁵⁸ Nel 1748, l’autore avrebbe scritto anche *L’aurelio*, un libretto tratto dall’*Alidoro* del Federico (1740). La citazione è tratta dalla dedica dell’impresario all’«Eccell. Signora» Donna Margarita Caracciolo, premessa a *L’AURELIO / COMMEDIA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo / nella Primavera di quest’anno 1748. / DEDICATA / All’Eccellentissima Signora / LA SIGNORA D. MARGARITA CARACCIOLI / De’ Duchi di Girifalco, Principessa di / Valle, e Maida, Duchessa d’Amalfa / e Lagonia, Contessa di Celano, / Marchesa di Montesoro, ed / Utile Signora delle Terre di / Bosco, e Scafati, etc. // IN NAPOLI MDCCXLVII. / Per*

intermezzi più famosi. Quasi certamente, alla base di tale scelta, vi era la pressione esercitata dalle esigenze di mercato e dal bisogno di accattivarsi un pubblico quanto più ampio possibile, oltre che dalla necessità di accrescere il proprio prestigio nell'ambiente teatrale; ma, anche quando, come in questo caso, l'autore si arrendeva alle mode del momento, la sua insopprimibile vena satirica affiorava ugualmente e non mancava di evidenziare velleità, miserie e bassezze della società.

La simpatia del sangue andava in scena nell'autunno del 1737. Nel carnevale di quello stesso anno, il notaio napoletano scriveva *Lo finto remita* e *Lo straccione*⁵⁹, due intermezzi comici, che furono rappresentati presso il Conservatorio di Santa Maria di Loreto e musicati da Giovanni Arcangelo Jervolino, un compositore dello stesso istituto musicale. In passato, il Trinchera aveva già scritto due «intramiezze», che aveva inserito all'interno de *La monaca fauza* come cesura tra i vari atti, ma nell'ambito della sua produzione librettistica, ciò costituiva un episodio isolato⁶⁰, destinato a non ripetersi più. Tuttavia, per quanto inconsueto, assumeva una sua rilevanza, perché l'autore, oltre a portare

Domenico Langiano, da cui si / vendono nella strada della Porta / piccola di S. Giuseppe Maggiore.

⁵⁹ LO FINTO REMITA / e / LO STRACCIONE / intramiezze pe mmuseca / de / PIETRO TRINCHERA / da rappresentarese dinto a lo / Reale Conservatorio / De Santa Maria / De Lorito / nchisto carnevale dell'anno 1737 / Addedecat[i] / a lo llostrissemo Signore / D. Felippo / Sorrentino. S.nf.t. (Napoli, 1737).

La musica fu composta dal Reverendo Don Arcangelo Jervolino «de lo stisso Conservatorio». La terza scena del primo «intramezzo» è stata trascritta in G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Le Lettere, Firenze, 2005, pp. 236-238.

⁶⁰ Francesco Florimo sosteneva che, nel 1757, il compositore Antonio Sacchini aveva musicato «un intermezzo a cinque voci con istrumenti a due parti, intitolato *Fra Donato*, sopra parole del notajo Pietro Trinchera». Di tale intermezzo, oggi, non se ne conserva alcuna traccia presso i fondi delle biblioteche italiane. Cfr. F. FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Lorenzo Rocco, Napoli 1869, I, p. 420.

in scena personaggi della Commedie dell'Arte (ad esempio il *Pulecenella* del secondo *ntramiezzo*), testimoniando l'importanza che questo genere aveva nel suo teatro, all'interno del primo *ntramiezzo* schizzava un abbozzo di quello che sarebbe stato uno dei suoi caratteri più riusciti, ovvero il «finto remita» de *La tavernola abentorosa* (1742).

Il 1738, fu un anno particolarmente felice per il Trinchera, perché, non solo diede alle stampe la terza delle sue commedie in prosa, *Notà Pettolone* (un'impetosa satira contro i rappresentanti del ceto a cui apparteneva), ma riuscì, altresì, a rappresentare - «n'auta vota ncoppa a le ttavole»⁶¹ del Nuovo - ben tre sue opere comiche: la “pazzia pe mmuseca” *Lo secretista*⁶², la “mmenzeone musajeca” (l'invenzione musicale) *La Rosa*⁶³ (con cui l'autore ritornava ai suoi abituali moduli espressivi, a un'ambientazione realista e all'uso del dialetto napoletano) e il “melodrama” *L'amante impazzito*⁶⁴, per il quale sceglieva un'ambientazione atipica («un villaggio fuori le porte di Lucca»).

⁶¹ La citazione è tratta dalla dedica dell'impresario Antonio Enrico all'«AZZELLENTISS. SEGNORE», premessa al libretto *Lo Secretista* (1742).

⁶² LO / SECRETISTA / PAZZIA PE MMUSECA / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarse a lo Teatro Nuovo ncoppa / Toletto nchesta corrente Primavera / dell'anno 1738 / ADDEDECATA / A l'Azzellentissimo Signore / LO SEGNORE / D. FRANCISCO / DE FIORE, / Marchese de lo stato de Simeri, e Sove- / ria e de la Terra de Cropani, e / utele Signore de la Terra de / Stalleti, &c. // A NNAPOLE MDCCXXXVIII. / A spese de Nicola de Biaso, e da lo stisso / se vennero sott'a la Posta de Salerno.

La musica di questo libretto, suddiviso in tre atti, era stata composta da Carlo Cecere.

⁶³ LA ROSA / MMENZEONE MUSAJECA / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA. / Da rappresentarse a lo Teatro Nuovo / ncoppa Toletto nchisto corrente / Autunno de lo 1738. / ADDEDECATA / A LO SUBRIME MERETO / DE PAPEBROCHEO FUNGONE / Nativo de ll'Isole Canarie, Compo- / setore de la maggiore parte de / la Commesecchiama. // A NNAPOLE 1738. / A spese de Nicola de Bease, e se venne- / no da lo stisso a la Posta de Salierno.

⁶⁴ L'AMANTE / IMPAZZITO / MELODRAMA / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo so- / pra Toledo in questo Inverno / dell'anno 1738. / DEDICATO / ALL'ECCELLENTIS. SIGNORE / D. GIUSEPPE / MIRANDA / Ponze di Leon,

Dopo anni di gavetta, sembrava che finalmente il Trinchera fosse riuscito a imporsi come librettista e commediografo. Tuttavia, dopo la messinscena de *Il barone di zampano*⁶⁵, avvenuta l'anno successivo, nei locali del Teatro Nuovo, per l'autore seguì un lungo periodo di inattività. Non si conoscono i motivi di questa pausa: probabilmente dietro vi doveva essere la *longa manus* della Censura, la quale aveva poco gradito un "melodrama" che rappresentava una nobiltà ignorante e apatica e un borghesime vanesio e presuntuoso.

Il Trinchera, però, non si lasciò scoraggiare, visto che, nel Carnevale del 1741, sfidò nuovamente gli organi di controllo del Regno, pubblicando, senza concessione dell'*imprimatur*⁶⁶, l'irriverente libretto de *La tavernola abentorosa*. Rappresentata nella «venerabile Casa professa di S. S. Demetrio e Bonifacio, e nel Regal Monastero di Monteoliveto»⁶⁷, l'opera inscenava le malefatte del laido e ingordo

Cavaliero del Regio Ordine di S. Gennaro, Colonnello, e Gen- / tiluomo di Camera di esercizio / di S. R. M. Cat. il RE no- / stro Signore, che Dio / guardi, e suo pri- / mo Cavalle- / rizzo. // IN NAPOLI 1738. / A spese de Nicola de Biase, e dal medesi- / mo si vendono alla Posta di Salerno.

⁶⁵ IL BARONE / DI / ZAMPANO / MELODRAMA / DI NOTAR PIETRO TRINCHERA / COMPOSTO IN MUSICA / DAL SIG. NICCOLÒ PORPORA / NAPOLETANO. / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra / Toledo in questa corrente Prima- / vera dell'anno 1739. / DEDICATO / ALL'ILL., ED ECCELL. SIGNOR / D. MARINO CARAFA / De' Duchi di Mataloni: / Esente delle Reali Guardie del Corpo / del Rè Nostro Signore (che Dio / guardi), e Colonnello de' / suoi Reali Esserciti // IN NAPOLI 1739. / A spese de Nicola de Biase, e dal medesi- / mo si vendono al largo del Ca- / stello sotto la Posta di Salerno.

⁶⁶ Cfr. E. Chiosi, *Chiesa e editoria a Napoli nel Settecento* in AA. VV. *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo...*, cit. p. 311: «La revisione dei libri e la concessione dell'*imprimatur* erano affidati alla segreteria dell'Ecclesiastico sulla base dei pareri del supremo organo consultivo e amministrativo del Regno, la Real Camera di S. Chiara, e del Cappellano maggiore [...]».

⁶⁷ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 580, [24/08/1741] in S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 362. Un'ulteriore trascrizione è consultabile in U. PROTAGIURLEO, *Nicola Logroscino...*, cit., p. 75.

Uzzacchio: «un furbo che si fa credere Eremita col nome di *Fra Macario* e carpisce elemosine e credito coll'arte de' Tartuffi»⁶⁸. Non desti meraviglia il fatto che l'oscura e incorrotta tranquillità claustrale di questi luoghi sacri sia stata profanata da una chiassosa *performance* operistica: «Era» - infatti - «un'antica consuetudine napoletana che in tempo di Carnevale si ripresentassero drammi, oratori e commedie innanzi alle porte dei monasteri, per particolare divertimento dei frati e delle monache»⁶⁹. Tuttavia, per quanto tollerata, una siffatta «burletta», che accusava di “libertinaggio” i membri di una classe sociale, come quella ecclesiastica (la quale, per quanto soggetta a qualche “debolezza”, doveva mantenere inalterati gli attestati di “stima” e “venerazione” di cui godeva presso la comunità⁷⁰), non poteva passare inosservata e rimanere priva di conseguenze. L'Arcivescovo di Napoli, Gaetano Spinelli, infatti, richiese subito l'intervento della Corte, inviando al marchese Gaetano Brancone, Segretario di Stato per l'Ecclesiastico, un memoriale di protesta in cui lamentava il «disprezzo così della pietà, e divozione, come anche della nostra S. Religione»⁷¹ ostentato nella commedia. La

In realtà, nella dedica premessa al libretto, il Trinchera affermava di averlo rappresentato per le Monache del Monastero di Santa Chiara. Cfr. la dedica al *Muto illustre signore* in LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit.

⁶⁸ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie...*, cit., p. 323.

⁶⁹ U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino...*, cit., p. 66.

⁷⁰ Nella “consulta” della Real Camera di Santa Chiara, che si esprimeva sulla questione de *La tavernola abentorosa*, il ceto ecclesiastico veniva definito in tali termini: un «ceto la di cui stima, e venerazione si è stimato giusto e doveroso doversi mantenere intatta ancorché in qualche cenno di tal ceto si fusse nel particolare potuta notare qualche debolezza, come è specialmente il ceto de' Sacerdoti, e de' regolari, che vivono sotto la Claustrale disciplina» (in ASN, *Real Camera di S. Chiara, Bozze di Consulta*, vol. 50, inc. 1, *A di 5 Aprile 1741 – Sobre una comedia intitulada la fauza tabernola, o Remito falso*. Il testo è consultabile in: S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 357).

⁷¹ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 574 in S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p.

risposta non tardò ad arrivare. Di lì a poco (16 febbraio 1741), il Re ordinava al Reggente della Vicaria di scoprire l'autore e lo "stampatore" di tale opera e di arrestarli⁷². A poco valse che il libretto fosse uscito senza indicazioni di stampa e che il Trinchera avesse celato il suo nome dietro il consueto anagramma-pseudonimo di Terenzio Chirrap. Sia lui che il tipografo, Angelo Vocola («libraro incontro a Fontana Medina»⁷³), vennero facilmente individuati. Tuttavia riuscirono a mettersi in salvo, chiedendo asilo, rispettivamente, alla Chiesa del Carmine al Mercato e alla Chiesa della Pietà dei Turchini⁷⁴. Le trattative con le autorità ecclesiastiche e con i rappresentanti dell'alta magistratura del Regno si protrassero a lungo. Dapprincipio sembrò che la situazione dovesse degenerare, visto che l'interino del Cappellano Maggiore, Mons. Niccolò De Rosa, Vescovo di Pozzuoli, ritenendo che *La tavernola abentorosa*, «in più scene», muovesse «gli animi degli ascoltatori non meno alla libidine, che a discreditar gli atti della vera pietà, e della religione»⁷⁵, richiese alla Corte che ogni suo esemplare venisse sequestrato e arso al rogo (3 marzo 1741). E non ancora pago, «impiosamente comandava» che l'autore, dimostratosi «o niente, o poco rispettoso alla fede nostra cattolica», dovesse «con pubblica pena purgare la sua temerità a

359-360. Una trascrizione del memoriale si può leggere in: U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino...*, cit., p. 68.

⁷² Ivi. Vedi anche: U. PROTA-GIURLEO, *Op. cit.*, p. 69.

⁷³ S. DI GIACOMO, *Storia del Teatro San Carlino*, Sandron, Milano 1918, p. 10. Qualche cenno sull'attività del Vocola si trova nel saggio di M. DURACCIO, *Note sull'editoria teatrale napoletana del Settecento*, in AA. VV. *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo...*, cit., pp. 688-690.

⁷⁴ ASN, *Espedienti dell'Ecclesiastico, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 574: «la carcerazione delli divisati [...] non ha potuto avere l'effetto desiderato per essersi gl'indetti salvati».

⁷⁵ *Ibidem*.

proporzione della pubblicità dello scandalo»⁷⁶. La questione venne, poi, sottoposta al vaglio della Real Camera di Santa Chiara, che, il 5 Aprile, si espresse con un parere che inaspettatamente ridimensionava la portata dell'accaduto:

In obbedienza di detti Sovrani Reali ordini, essendosi letta, ed esaminata l'ingionta Commedia si è considerato, che sebbene in essa l'autore abbia posto in scena un Uomo in abito di Romito, facendolo apparire Impostore, Goloso, snaturato, e ridicolo, nondimeno il carattere, che ne ha formato, è di Uomo in se stesso malo nel proprio stato di Romito, e che volea vivere con libertinaggio, e che perciò non può dirsi, che l'Autore abbia voluto deridere un ordine regolare né inferiore pregiudizio alla nostra Santa Religione, ma più tosto criticare, e riprendere il vizio nelle azzioni di libertinaggio, che sogliono farsi da alcuni di questi Romiti, i quali essendo in sostanza secolari, ed Uomini che vivono senza star soggetti alla regular disciplina, ed all'obbedienza de' Superiori si avvalgono dell'abito religioso, e di alcuni atti apparenti di pietà per introdursi nelle case della Gente Bassa, e semplice, non solo averne limosine copiose, ma inserirsi né diloro affari anche con improprietà, e pregiudizio delle famiglie. Si è inoltre dimostrato, che tali caratteri di uomini viziosi si sono più volte posti in scena per riprendere il vizio anche di ceti riguardevoli, seguitandosi in questo l'antico costume di coloro, che introdussero le Comedie principalmente al fine di riprendere e censurare i vizij, e con l'esca, ed allettamento delle rappresentazioni comiche imprimere più fortemente negl'animi de spettatori l'orrore, ed aborrimiento al male.⁷⁷

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ ASN, *Real Camera di S. Chiara, Bozze di Consulta*, b. 50, inc. 1, *A dì 5 Aprile 1741*, cit.

Per tal motivo l'organo di consulta respingeva la proposta episcopale di eliminare ogni copia in circolazione del libretto, poiché, intorno alla vicenda, si sarebbe potuto sollevare un clamore ingiustificato⁷⁸. Considerava, altresì, che un simile espediente difficilmente avrebbe ottenuto l'esito sperato e che, anzi, avrebbe potuto causare l'effetto opposto di «accenderne la curiosità, in maniera che potrebbero moltiplicarsi gli Esemplari di detta Comedia con farcene le copie manoscritte, o ristamparsi fuori Regno»⁷⁹.

Il papello della Real Camera di Santa Chiara salvava il libretto ma non il librettista, per il quale si suggeriva la condanna ad una pena esemplare, al fine di scoraggiare altri dalla produzione di simili opere (caratterizzate, cioè, da «soverchia vivezza, ed espressioni nella critica»⁸⁰) o dal voler mettere in scena *La tavernola abentorosa*⁸¹. Maggior clemenza, invece, riservava al Vocola, che, in una supplica al Re⁸², aveva dichiarato di non essere presente nel momento in cui «l'operetta» veniva impressa nella sua «Officina»⁸³. A lui, quindi,

⁷⁸ «Una tale esecuzione, la quale sarebbe da sé strepitosa» poteva «dare occasione di spargersi nei paesi forastieri, che in questa Città, e Regno, vi siano huomini i quali vogliono porre in discredito gl'ordini regolari, in maniera, che habbiano obbligato il Governo a far pubblicamente brugiare un'opera già impressa, della quale poi se ne faranno rapporti assai più gravi, ed alterati di ciò che la cosa è stata in se stessa» (*Ibidem*).

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ A tal proposito, cfr. ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 54, [18/08/1741].

⁸² ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 576, [05/04/1741] in S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 361.

⁸³ «La detta operetta non fù stampata con l'ordine di esso supplicante ne dei suoi Giovani, ma in tempo che il Supplicante ritrovavasi fuori Napoli, nella città di Salerno per suoi affari fù composta e stampata da un giovane stampatore chiamato Raimondo Viola. Il quale essendo richiesto in tempo di detta assenza che fu nel mese

spettava solo una ««forte riprensione» per aver impresso un'opera «senza le dovute approvazioni» e «le necessarie licenze»⁸⁴.

Ma, sfortunatamente per il Vocola, il parere della Real Camera di Santa Chiara non era vincolante e la questione fu nuovamente discussa dal Consiglio di Stato, il quale, il 13 aprile 1741, decise di confermare l'arresto di entrambi gli accusati, che, costituitisi, dovettero scontare un breve periodo di detenzione. Il tipografo si arrese nel mese di giugno e, il 13 luglio, dopo qualche settimana trascorsa nelle carceri di San Giacomo, ottenne la grazia⁸⁵. Il Trinchera, invece, nel disperato tentativo di sfuggire alla condanna, resistette più a lungo nel suo «confugio». Anch'egli, nell'estate di quell'anno, inviava una supplica alla «Sacra Reale Maestà»⁸⁶, in cui difendeva la sua appartenenza alla «Repubblica de' letterati» per il suo essere «colto e versato nelle lettere, non men che ne' costumi»⁸⁷, puntualizzando, altresì, l'innocuità della satira contenuta nella *Tavernola*, la cui messa in scena non aveva suscitato scandalo tra i religiosi che vi avevano assistito. Inoltre, per scagionarsi, accusava il sacerdote Francesco Oliva⁸⁸ di essere il vero autore della commedia

d'Ottobre, di detto supplicante, e richiesto se il supplicante vi era, e dettogli di no, chiese licenza a' Giovani della stamperia di dargli il luogo di comporre ivi, e stampare la detta operetta [...] e sotto la buona fede gli fù da Giovani dato luogo per stamparla» (*Ibidem*).

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ I documenti attestanti sia la richiesta di grazia inviata dal Vocola durante la sua carcerazione, sia la concessione dell'indulto reale sono consultabili in ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 579, [05/07/1741] in S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., pp. 361-362.

⁸⁶ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 580, [24/08/1741], cit.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Della vita del sacerdote Francesco Oliva (Napoli 1699, - 1727?), noto anche come Ciccio Viola, si conosce ben poco. Di lui si sa che fu poeta (ad esempio, *La lira*

musicale, affermando che lui altra colpa non aveva, se non quella di aver mutato «alcune arie, che non avrebbero incontrata l'armonia della musica»⁸⁹. Purtroppo, allo stato attuale non si è in grado di appurare come e quando i due autori si conobbero e se fossero in buoni rapporti. Non si sa neppure, se, all'epoca dei fatti, l'Oliva fosse già morto, visto che di lui non si conoscono né il luogo, né la data del decesso⁹⁰. Sfuggono, pertanto, i motivi che indussero il Trinchera ad addossare proprio a quest'ultimo, e non ad altri, la paternità del libretto incriminato. Risultano, al contrario, ben chiare le cause che lo portarono a compiere un gesto, discutibile ma comprensibile, che rivelava le

geniale, 1731; il poema *Napoli accoiato*, edito postumo nel 1849), librettista (*Lo castello sacchejato*, 1720; *La noce de Veneviento*, 1722; *La mpeca scoperta*, 1723; *Lo pazzo apposta*, 1723; *L'ammore fedele, favola sarvateca*, 1724), nonché autore di un'incompiuta *Grammatica della lingua napoletana* (pubblicata in appendice a F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di E. MALATO, Salerno, Roma 1970), il primo tentativo, ad oggi noto, di descrizione sistematica del dialetto partenopeo. È attestato, inoltre, che fece parte della Colonia Sebezia, con il nome di pastore arcade Acantide Antiniano. Due suoi manoscritti inediti (*Aminta* e *De l'Assedio de Parnaso*) sono, oggi, pubblicati in F. OLIVA, *Opere napoletane*, a cura di C. C. PERRONE, Bulzoni, Roma 1977. Cfr. altresì: P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie...*, cit., p. 110; P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori napoletani dialettali*, Chiurazzi, Napoli 1874 (rist. anast. Forni, Bologna 1972), pp. 401-402; M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., pp. 177-194; Cfr. B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., pp. 240-241; F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli...*, cit., pp. 588-589; C. SARTORI, *Indici*, cit., pp. 299.

⁸⁹ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, espedienti 1737-1799*, b. 576, [24/08/1741] in S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 362.

⁹⁰ Il Prota-Giurleo sosteneva di aver rintracciato dei documenti d'archivio, che fissavano la data di nascita dell'Oliva all'anno 1671 e quella della morte al 1736 (U. PROTA-GIURLEO., *Nicola Logroscino...*, cit., p. 79). In realtà, oggi, si può oggi affermare che «la documentazione esibita dal Porta-Giurleo si riferisce senza dubbio a persona diversa dal nostro poeta e commediografo: lo attesta, sedando finalmente incertezze e confusioni, un manoscritto autografo dell'Oliva [...]: si tratta del ms. XIV. G. 42 della Biblioteca Nazionale di Napoli, che contiene il poema *Napole acquietato* con la postilla finale «Finito a 17 Dec(emb)re 1727 nell'anno dell'età mia 58». [...] Oltre al luogo e alla data di nascita, della sua vita non si sa altro» (dall'introduzione di C. C. PERRONE a F. OLIVA, *Opere napoletane*, cit. p. XIV).

contraddizioni della sua personalità, in lotta tra idealità e basso istinto di sopravvivenza, tra velleità e pragmatico opportunismo. Probabilmente, dopo mesi, trascorsi «miseramente rifugiato [...] in chiesa, senza modo di alimentarsi»⁹¹, anche le sue più tenaci convinzioni vacillarono, rivelando, sotto la coltre dello scrittore sagace e ardimentoso, la volubilità di un animo, combattuto tra la sua personalità d'artista e la sua fallacità umana:

In ogni uomo grande o piccolo, volenteroso o svogliato, intelligente o tardo, c'è l'uomo, tutto l'uomo, la cui natura è così semplice da essere indefettibile, e pure è infinita, benché ora ci appaia al sommo e ora all'imo di una scala infinita⁹².

Le affermazioni del Trinchera non convinsero il Consiglio di Stato che, il 25 agosto⁹³, confermò il mandato di cattura nei suoi confronti. Il poeta si rassegnò a ricevere «la condegna mortificazione» solo dopo diversi mesi di latitanza, presentandosi presso le carceri di Santa Maria dell'Agnone all'inizio del nuovo anno. Poco dopo, l'8 gennaio 1742, arrivò la tanto sospirata grazia, che pose fine all'incresciosa vicenda⁹⁴ giusto in tempo per assistere alla dipartita della madre, avvenuta il 27 aprile 1742⁹⁵.

⁹¹ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 580, [24/08/1741], cit.

⁹² G. GENTILE, *Sommario di pedagogia*, Laterza, Bari 1926, p. 88.

⁹³ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 43, [25/08/1741].

⁹⁴ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 46, [08/01/1741].

⁹⁵ U. PROTA-GIURLEO., *Nicola Logroscino...*, cit., p. 77. Il padre, Domenico Trinchera, morirà, invece, il 7 giugno 1748, all'età di ottantadue anni (*Ibidem*).

Ad ogni modo, le incertezze documentarie e la carenza di testimonianze non inficiano il valore de *La tavernola abentorosa*, che resta una delle opere più significative del Trinchera: quella, alle cui pagine, egli volle affidare il messaggio della sua arte comica e controcorrente. La seconda dedica del libretto, intitolata, per l'appunto, «Lo Cuonzuolo de li Padulane»⁹⁶, era, difatti, un vero e proprio manifesto di poetica, nel quale l'autore eleggeva a oggetto privilegiato del suo comporre «la Gente cchiù bascia, de lo Paese sujo»⁹⁷, e rivendicava il merito di aver rappresentato per primo la loro vita semplice e priva di agi, non per questo meno degna di rilievo e interesse. Non a caso, dedicava il «melodrama» ad un certo «D. Ghiennaro Finelli, avvocato napoletano», che altra nobiltà non aveva, se non quella derivatagli dalle virtù d'animo («*Virtus nobilitat*») e dalla vastità dell'erudizione acquisita.

Ma il libretto della *Tavernola abentorosa* è, altresì, importante, perché, in passato, si è erroneamente creduto che la morte del notaio napoletano, avvenuta tragicamente per sua stessa mano, fosse stata causata dalle persecuzioni che seguirono alla sua pubblicazione. Tale convincimento, scaturito dagli errori commessi dagli studi tardottocenteschi⁹⁸, ha alimentato a lungo il mito romantico di un poeta

⁹⁶ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., p. 1.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Cfr.: P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche...*, cit., p. 401 («*La Tavernola abbentorata* [...] gli costò molto caro, e fu cagione di ogni sua sventura; fu perseguitato e gli convenne rifugiarsi nella Chiesa del Carmine e morì in prigione prima del 1750, di una ferita fattasi per disperazione da se stesso»); L. CORRERA, *Pietro Trinchera...*, cit. p. 37: «quel capo ameno del notaio [...] ebbe a pagar cara la celia perché lo cacciarono in prigione, e qui lo lasciarono morire»; M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., p. 273 («Ma, povero Trinchera! [...] Per questa commedia venne perseguitato dalla Giustizia. Si dice che per mettersi al sicuro da essa, ei si rifugiasse nella chiesa del Carmine; ma che preso, fosse chiuso in carcere.

«martire dell'opera buffa»⁹⁹. In realtà, sebbene sia vero che il Trinchera si suicidò, ciò avvenne circa quattordici anni dopo e per motivi meno nobili, legati al fallimento della gestione del Teatro dei Fiorentini¹⁰⁰, da lui rilevato nel 1748¹⁰¹. Per portare avanti la sua impresa teatrale contrasse, difatti, innumerevoli oneri finanziari, che non riuscì ad assolvere, nemmeno impegnando l'intero suo patrimonio e quello della

Forse ei fu d'umor nero: certo non ebbe animo di sopravvivere alla sua sciagura, e di sua mano s'uccise, scannandosi coi cocci d'un piatto»); F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli...*, cit., p. 594 («Ma, povero Trinchera! [...] Per questa commedia fu perseguitato dalla polizia napoletana; ed egli, per scansarla, si rifugiò nella chiesa del Carmine. Ma, preso, fu chiuso in carcere. Forse ei fu d'umor nero; certo non ebbe animo di sopravvivere a questa ingiustizia, e di sua mano s'uccise coi cocci di un tondo!»). A monte dell'equivoco, vi era probabilmente il fraintendimento di quanto affermato dal Napoli Signorelli, il quale, in realtà, in nessuno dei suoi trattati, aveva legato le persecuzioni, seguite alla pubblicazione della *Tavernola*, con il suicidio in carcere dell'autore (cfr. P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie...*, cit., pp. 316-317; pp. 322-323; ID, *Storia critica de' teatri...*, cit. p. 120). Un fraintendimento, questo, già messo in evidenza dal Croce, che, nel 1898, aveva affermato: «Il Signorelli (*Vicende della coltura*, [...]) dice che quella commedia era stata scritta per cantarsi nel monastero di S. Chiara verso il 1740; e che per essa l'autore fu perseguitato e gli convenne rifugiarsi nella chiesa del Carmine. Dice anche, alcune pagine prima [...], che l'autore «morì disgraziatamente in carcere prima del 1750 di una ferita fattasi per disperazione da sé «stesso con un tondo di creta che spezzò a bella posta». Parrebbe dunque che le persecuzioni per la commedia, e la carcerazione seguita dalla morte, fossero due fatti indipendenti; giacché il Signorelli non li mette punto in relazione tra di loro, né nella prima, né nella seconda edizione della sua opera, e vi frappone anzi la distanza di circa dieci anni. Per questa ragione, dal tempo della morte del Trinchera non sembra che si possa cavar nessuna illazione per la data della *Tavernola abentorosa*.» (B. CROCE, *La morte del commediografo...*, cit., p. 256).

⁹⁹ M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., p. 229.

¹⁰⁰ Prima di prendere in gestione il Fiorentini, il Trinchera era riuscito a farvi rappresentare solo le commedie per musica *La finta vedova* (1746) e *L'Emilia* (1747). Durante il periodo in cui lui ne fu l'impresario, vi portò in scena *Il mercante innamorato* (1750), *Il corrivo* (1751), *Il finto innamorato* (1751). Riguardo al Fiorentini, cfr. il capitolo ad esso dedicato in F. COTTICELLI, P. G. MAIONE, *Onesto divertimento...*, cit., pp. 95-136.

¹⁰¹ M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., p. 229, n.1: «Lo si deduce dalla dedica dell'*Amore in maschera* (1748), commedia di Antonio Palomba», che inaugurò la prima stagione del Fiorentini sotto la direzione del Trinchera. Cfr. anche F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli...*, cit., p. 389: «Nel 1748 lo troviamo segnato come impresario del teatro dei Fiorentini».

giovane moglie, Maria Angela Celestrina Verusio¹⁰², da lui sposata il 2 marzo 1744¹⁰³. Per tal motivo, egli, che già in passato non si era distinto per la sua oculatezza (risale al 1733 una supplica del padre Domenico, che chiedeva ai creditori del figlio di non molestarlo più per i debiti contratti¹⁰⁴), venne arrestato e imprigionato nel carcere di Ponte di Tappia. Qui, «con una crasta di piatto si aperse il ventre; ed essendosi confessato, dopo sei hore morì, il dì. 10 febbraio 1755 [...]»¹⁰⁵.

Nell'autunno del 1741, durante i mesi di latitanza, il Trinchera (celatosi sotto il consueto pseudonimo di Terentio Chirrap) fece rappresentare, sulle tavole del Teatro Nuovo, una sua «comedia per musica», dal titolo *L'incanti per amore*¹⁰⁶. Questa volta, però, l'autore

¹⁰² Cfr. U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino...cit.*, p. 78, dove afferma che il Trinchera si gettò nell'avventura imprenditoriale nel 1747: «Assunta, nel 1747, l'impresa dei Fiorentini, si cacciò in un mare di guai. Fu costretto a far debiti, fronteggiò finché poté una situazione che di anno in anno si faceva sempre più insostenibile, buttò nella folle impresa tutte le proprie sostanze, l'asse paterno, la dote della moglie, tutto; ma così facendo, ritardò, non evitò la catastrofe».

¹⁰³ Cfr. n. 9. Il 2 marzo 1744, il Trinchera contrasse matrimonio con Maria Angela Verusio, una fanciulla di appena diciassette anni, che abitava al quartiere Pendino. Dalla loro unione, nel 1745, nacque una bambina, che fu chiamata Margherita (cfr. U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino...cit.*, p. 77).

¹⁰⁴ ASN, *Fondo Pandetta Nuovissima*, busta 1350, fasc. 43482. Al primo foglio dell'incartamento, si trova una supplica avanzata dal notaio Domenico Trinchera a beneficio del figlio, il cui stile di vita era definito "prodigo", cioè dispendioso («qui prodice vivendo»). Il giovane Pietro, che, all'epoca dei fatti, aveva poco più di trent'anni, era posto sott'accusa per dei debiti contratti. Con tal papello, dunque, il padre chiedeva che il figlio non fosse più molestato dai creditori, i quali intendevano rifarsi sui beni di famiglia, minacciando, in caso contrario, la prigione.

¹⁰⁵ Il Croce fu il primo a intuire che il suicidio del Trinchera non era legato alla pubblicazione de *La Tavernola abentorosa*: «Parrebbe dunque che le persecuzioni per la commedia, e la carcerazione seguita dalla morte, fossero due fatti indipendenti» (B. CROCE, *La morte del commediografo...*, cit.). Dopo di lui, il Prota-Giurleo chiarì finalmente la vicenda, stabilendo la data di pubblicazione del libretto (1741) e quella della morte del drammaturgo (10 febbraio 1755) (U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino...cit.*, p. 67 e sgg.). Cfr. n. 4.

¹⁰⁶ L'INCANTI / PER AMORE / COMEDIA PER MUSICA / DI TERENTIO CHIRRAP / *NAPOLETANO* / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo / nell'Autunno di

decideva di non rappresentare le vicende di sudici “tartufi” o di sciocchi *padulane*¹⁰⁷ e preferiva, invece, ripiegare sulle irreali e fantastiche scaramucce amorose di maghe, dame e cavalieri¹⁰⁸. Non è chiaro come egli, pur vivendo rintanato da mesi, tra le fredde mura delle navate carminiane, sia riuscito lo stesso a far pubblicare un suo libretto e a trovar un impresario – nella fattispecie, Alfonso Rossi - pronto a ingaggiarlo. Ad ogni modo, questo fu un episodio che non si ripeté più, se non dopo tre lunghi anni, durante i quali il Trinchera si trovò escluso dal circuito spettacolare locale. Da alcuni documenti contenuti presso l’Archivio di stato di Napoli¹⁰⁹ risulta che egli, nell’autunno del 1742, aveva richiesto la licenza «de poder imprimir»¹¹⁰ un’opera intitolata *Sant’Ermenegildo Martir*, ma di essa non ci è giunta traccia presso gli archivi delle biblioteche italiane. Si può supporre, quindi, che il testo, il cui argomento rimanderebbe alla tradizione drammaturgica gesuitica¹¹¹ -

quest’anno 1741 / *DEDICATA* / ALL’ECCELLENTISS. SIGNORA / D. ZENOBIA / REVERTERE. / *Duchessa di Castropignano, / Dama di Corte della Re- / gina Nostra Signora.* // IN NAPOLI 1741. / A Spese di Nicola di Biase, e dal medesimo si vendono al largo del Ca- / stello sotto la Posta di Salerno.

Le musiche, per l’occasione, furono composte da Antonio Palella.

¹⁰⁷ I *padulane* erano gli “ortolani” che coltivavano le zone rurali, situate nell’immediata periferia di Napoli (Barra, Ponticelli, San Giovanni a Teduccio). Cfr. alla voce corrispondente: A. ALTAMURA, *Dizionario dialettale napoletano*, Fausto Fiorentino, Napoli 1968², p. 221.

¹⁰⁸ Sull’argomento scelto dal Trinchera, cfr.: BUCH D. J., *Magic flutes & enchanted forests: the supernatural in eighteenth-century musical theater*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.

¹⁰⁹ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 54, 47v. [13/09/1742] e 129v. [25/10/1742].

¹¹⁰ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 54, 47v. [13/09/1742].

¹¹¹ All’interno della tradizione teatrale gesuitica la figura di San Ermenegildo Martire era molto importante. Ciò è testimoniato sia dal frequente ricorrere del soggetto nel repertorio dei Padri, sia dal fatto che, sulla sua vita, si sono incentrate le opere di insigni autori come il Pallavicino e il Tesauo. Il fatto che il Trinchera abbia richiesto

sia andato disperso, o che, semplicemente, sia fallito il tentativo di farlo rappresentare. Ciò che è certo è che il nome del Trinchera riapparve, nel 1744, tra gli autori del Teatro della Pace, che, dopo aver ospitato la messa in scena delle sue prime commedie musicali, adesso lo riaccoglieva, favorendo il suo rientro nell'ambiente artistico partenopeo. Esso coincise, altresì, con una ripresa della satira di costume, visto che, per l'occasione, propose al pubblico del "teatriello" la *Ciommetella correvata*¹¹², una "menzione mmusajeca", d'impronta realistica e ambientazione prettamente urbana.

Negli anni che seguirono, il Trinchera, oltre a ripubblicare (con piccole varianti) la commedia in prosa *Notà Pettolone*¹¹³ (1748), non smise di dar sfogo alla sua vena creativa, componendo «commedeje pe mmuseca» ricche di *verve* (*L'Abate Collarone*, 1749) e di sferzante umorismo (*Il finto cieco*, 1752). Talvolta, però, accusò stanchezza e povertà inventiva¹¹⁴, rilevabili soprattutto negli ultimi libretti, molti dei

l'imprimatur per un testo di siffatto argomento potrebbe aprire a nuove ipotesi sul ruolo che egli ebbe nella scena teatrale partenopea.

¹¹² CIOMMETELLA / CORREVATA / MMENZIONE MUSAJECA / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarse a lo Teatro de la Pace / nchisto corrente Autunno de lo 1744. / ADDEDECATA / A lo Llostriss., ed Accell. Segn. / LO SEGNORE / D. PIETR'ANTONEO / SANSEVERINO / De li Principe de Besignano, Conte de / Chiaromonte, Prencepe de S. giorgio, Marchese de lo Sacro Romano Mpereo, / d'Orzo nuovo, e biecchio, Utele / Signore de la Terra de Grottola, / e de lo Lago de Salpe. // A NNAPOLE, / A la Stamparia de Dommineco Langiano, / e Dommineco Vivenzio Compagne a la / famosa Strata de toleto, e da li stisse se vveneno.

La musica fu composta dal famoso Nicola Logroscino.

¹¹³ NOTÀ / PETTOLONE / COMMEDDEA / DE NOTÀ PIETRO TRINCHERA / ADDEDECATA / A LO LLUSTRISSEMO SEGNORE / LO SEGNORE / D. ATTORRE / CRISPO. / A NNAPOLE MDCCXLVIII. // A la Stamparia de Gianfrancisco Paci. / Co la lecienza de li Superejure.

¹¹⁴ Nella prefazione («L'autore a chi sa lejere») a *Lo tutore nnamorato* (1749), il Trinchera si era così espresso: «Assenno chesta la vege sema ottava commedea composta da mene, e pecchesta cusa l'asciarrite fredolella».

quali, non a caso, erano frutto del rimaneggiamento di suoi precedenti lavori (ad esempio, il *Don Paduano*¹¹⁵ del 1745, desunto dalla *Rosa* del 1738) o della rielaborazione di testi altrui, come quelli de *L'Emilia*¹¹⁶ (1747) e de *L'Aurelio* (1748), tratti rispettivamente da *Lo castiello sacchejato*¹¹⁷ (1720) dell'Oliva, e dall'*Alidoro*¹¹⁸ (1740) del Federico.

In un periodo tardo della sua attività (1750-1755), il Trincherà si distinse anche per la produzione di alcuni «Cartelli per le Quatriglie»¹¹⁹: una sorta di componimenti, scritti in occasione del Carnevale, dove egli «non mancò di trasferire le fondamentali peculiarità della sua Musa teatrale»¹²⁰, come la minuta ambientazione comico-realistica e l'uso del dialetto partenopeo.

¹¹⁵ DON PADUANO / *Mmenzeone pe' Museca* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / *Da rappresentarese a lo Tiatro de la Pace / nchesta nvernata preensepeata a lo 1745.* / ADDEDECATA / A LO LOSTRISS. SEGNORE / DON ANDREA / GRANITA / *Patrizio Salernetano de li Marchise de / Castiello de l'Abbate, e de li Signure / de la Rocca de lo Celiento // A' NAPOLE, MDCCXLV. / Con la lecienza de li Superiure.* Se venneno da Dommineco Ascione / a S. Biase a li Librare.

Autore delle musiche, il compositore Nicola Logroscino.

¹¹⁶ L'EMILIA / *COMMEDIA PER MUSICA* / *Da rappresentarsi nel Teatro de' / Fiorentini nella Primavera / di quest'anno 1747.* / DEDICATA / *All'Illustrissime, ed Eccell. Sign.* / LE SIGNORE / DAME NAPOLETANE // IN NAPOLI MDCCXLVII / A spese di Domenico Langiano, e / dal medesimo si vendono nella sua / Stamparia al vicolo della porta / piccola di S. Giuseppe.

La musica fu composta da Matteo Capranica.

¹¹⁷ F. OLIVA, *Lo castiello sacchejato*, in AA. VV., *L'opera buffa napoletana. Il periodo della sperimentazione*, a cura di M. Colotti, Benincasa, Napoli 2001, II, pp. 185-295. Questa «commedia ammascherata pe mmuseca» venne rappresentata per la prima volta, nel 1721, al Teatro dei Fiorentini. Successivamente venne riproposta, nel 1722, sempre al Fiorentini e al Nuovo, nel 1732.

¹¹⁸ G. FEDERICO, *L'Alidoro*, a cura di R. FABBI, M. VIGHI, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia 2008.

¹¹⁹ Cfr.: E. GUERRIERO, *I canti carnascialeschi di Pietro Trincherà*, in «Il folklore italiano. Archivio trimestrale per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane», III, 2, 1928, pp. 241-257; O. CASALE, *Canti carnascialeschi napoletani*, Roma, Bulzoni, 1977.

¹²⁰ O. CASALE, *Op. cit.*, p. XIX.

CAPITOLO II

LE COMMEDIE DIALETTALI IN PROSA:

LA MONECA FAUZA, LA GNOCCOLARA, NOTÀ PETTOLONE.

L'esordio di Pietro Trinchera nel «vasto grandioso edificio della scenica poesia»¹ avvenne nel marzo 1726, in sordina e senza troppi clamori. Coincise con la composizione de *La moneca fauza o La forza de lo sango*²: una commedia in dialetto napoletano (tre atti e due intermezzi), che, proprio per l'argomento trattato, rischiava di far troppo "rumore". L'opera, infatti, rappresentava, con sottile piglio sarcastico, le vicende di sore Fesina, una «bezoca lucchese», che dietro la maschera di

¹ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, presso Vincenzo Orsino, Napoli 1813, X, 2, p. 17.

² *La Moneca Fauza / o / La Forza de lo sango / Commesechiamma de / Terentio Chirrap / fatta a / Marzo / 1726* .

Per l'occasione, mi sono avvalsa della seguente edizione: P. TRINCHERA, *La moneca fauza*, in F. C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e Testi*, Napoli, Pironti, 1981. Nel trascrivere i brani della commedia, ho quindi rispettato i criteri editoriali adottati dal Greco.

Negli anni passati, l'opera è stata oggetto anche di un riadattamento teatrale da parte di Eduardo De Filippo (E. DE FILIPPO, *Tre adattamenti teatrali. Sogno di una notte di mezza sbornia. La monaca fauza. Cani e gatti!*, introd. a cura di R. DE SIMONE, Einaudi, Torino 1999).

Il manoscritto, conservato presso la Biblioteca della Società di Storia Patria di Napoli (ms. XXII D. 26), fu scoperto da Benedetto Croce alla fine del Diciannovesimo secolo. Cfr. B. CROCE, *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XI*, Luigi Pierro, Napoli 1891, pp. 277-279; ID, *La morte del commediografo Pietro Trinchera*, in «Giornale della Letteratura italiana», XVI, 32, 1898, pp. 265-266. Di recente, è stato pubblicato in rete, al seguente indirizzo internet:

http://archiviteatro.napolibeniculturali.it/atn/biblioteca_digitale/dettagli_testi_lista3?oid=132263&query_start=6.

La commedia, in tre atti e due intermezzi, probabilmente cantati, è caratterizzata da un'ambientazione convenzionale e generica, suddivisa tra «Cammara, Chiazza, Marina, Sala». È scritta, quasi per intero, in dialetto napoletano, eccetto che nelle battute di Fesina, che sono in lingua.

santa, nascondeva un animo tutt'altro che devoto. Attraverso la messa in scena di finte estasi e falsi miracoli, essa riusciva a insediarsi nella casa dell'avaro sio Arazio, che abbagliato dalla sua "aurea mistica", non si accorgeva dei suoi traffici licenziosi e dei suoi tentativi di corrompere le giovani anime della sua famiglia.

Il clima di scontri innescati dal viceré austriaco, cardinale Althann, che «a causa delle sue simpatie per la Curia romana, si trovava contro i più accesi giurisdizionalisti e le magistrature»³ locali, sconsigliava la pubblicazione di testi che, anche in minima parte, contenessero un manifesto dispregio della pietà e devozione cattolica. Invero, nei momenti di maggiore contrasto giurisdizionale tra il Regno e la Santa Sede, riaffiorava, a Napoli, con più forza il problema del controllo della stampa soprattutto da parte della Censura ecclesiastica (in perenne concorrenza con quella regia). La gestione dell'editoria partenopea

³ A. M. RAO, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Guida, Napoli 1983, p. 51. Contro il Viceré Althann e ai suoi tentativi di riforma dell'ordinamento giudiziario e legislativo, si era progressivamente formato un ampio fronte di opposizione, costituito, oltretutto dal ceto civile e dalle magistrature, anche dalla nobiltà e dalla municipalità. Queste ultime contrastavano la sua politica economica, volta a limitare lo strapotere baronale, libero di amministrare arbitrariamente la giustizia all'interno della propria giurisdizione feudale e di ricavarne ingenti benefici economici. Lasciato solo anche da Vienna, a causa dell'accentuarsi, sia del suo atteggiamento filo-romano, sia dell'impronta "personalistica" conferita al suo governo, l'Althann non venne confermato nel suo incarico di Viceré e licenziato (1728). Cfr., altresì, Giuseppe Galasso, il quale puntualizza, però, che: «l'Althann aveva certamente le sue tendenze, che, se non erano propriamente «curialistiche», erano, tuttavia, inclini al maggior raccordo possibile tra potestà civile e potestà ecclesiastica e, all'interno della Chiesa non si legavano a posizioni innovatrici [...], essendo, fra l'altro, il Viceré anche molto sensibile all'influenza e agli orientamenti dei Gesuiti. Ma è semplicistico affermare senz'altro che egli agisse a Napoli non quale Viceré, per conto di Vienna, ma quale «ministro di Roma» e che da Roma anziché da Vienna prendesse ordini o istruzioni [...]. Le tendenze «curialiste» dell'Althann si potevano tradurre in «esemplare sollecitudine nell'agevolare in ogni occasione il buon esito degli affari della Santa Sede» [...]» (G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli. Il mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, Utet, Torino 2008², III, p. 957).

rientrava, invero, all'interno di un gioco politico ben più ampio ed era legato «ad una serie di contingenze esterne e ai rapporti diplomatici che intercorrevano tra Roma e il governo napoletano in quel periodo»⁴. La Chiesa riusciva a far valere la sua influenza solo a fasi alterne, in base, cioè, alla capacità e alla determinazione dello Stato di opporsi ai suoi tentativi d'ingerenza, ma non bisognava sottovalutare la sua intransigenza e le sue strategie repressive, che non di rado sfociavano nella scomunica⁵. Era ancora ben viva, nella memoria dell'*intelligenza partenopea*, l'immagine di un Pietro Giannone, scomunicato e in esilio volontario, e della sua *Istoria civile* (aprile 1723), repentinamente messa all'Indice per la sua aperta e radicale impostazione giurisdizionalista e anticuriale.⁶ In quell'occasione, né i ministri del gruppo giannoniano, né

⁴ M. C. NAPOLI, *Editoria clandestina e censura ecclesiastica a Napoli all'inizio del settecento*, in AA. VV. *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo. Atti del Convegno organizzato dall'Istituto Universitario Orientale, dalla Società Italiana di Studi Atti sul secolo XVIII e dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Napoli 1996*, a cura di A. M. RAO, Liguori, Napoli 1998, p. 335. Cfr., pure: E. DI RIENZO, M. FORMICA, *Tra Napoli e Roma: censura e commercio librario*, in *ivi*, pp. 201-236; R. PASTA, *Editoria e cultura nel Settecento*, Olschki, Firenze 1997. Per i rapporti fra istituzioni laiche ed ecclesiastiche nel Regno di Napoli, cfr. M. ROSA, *La Chiesa e gli stati regionali nell'età dell'assolutismo. Il letterato e le istituzioni*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, Einaudi, Torino 1982, I, pp. 257-389.

⁵ Non è un caso che, di lì a poco, il Sinodo napoletano (9-12 giugno 1726), avrebbe ribadito il diritto di controllo della Chiesa sulla stampa, assumendo un atteggiamento di radicale intransigenza e minacciando il ricorso al sempre più frequente mezzo della scomunica.

⁶ Vasta e articolata la bibliografia intorno alla figura e all'opera del Giannone. In tal contesto, mi limito a ricordare quanto hanno scritto sull'argomento: L. MARINI, *Pietro Giannone e il giannonismo a Napoli nel Settecento. Lo svolgimento della coscienza politica del ceto intellettuale del Regno*, Laterza, Bari 1950; G. RICUPERATI, *L'esperienza religiosa e civile di Pietro Giannone*, Ricciardi, Milano-Napoli 1970; ID, *La città terrena di Pietro Giannone: un itinerario tra crisi della coscienza europea e illuminismo radicale*, Olschki, Firenze 2001; R. AJELLO, *Pietro Giannone fra libertini e illuministi*, in ID. *Arcana Juris. Diritto e politica nel Settecento italiano*, Jovene, Napoli 1976, pp. 227-272; G. GALASSO, *Storia del Regno di Napoli...*, cit., pp. 959-964.

il Consiglio Collaterale⁷, le cui forti tendenze autonomiste resistevano ai tentativi di controllo del viceré e della Curia, avevano potuto o voluto difendere a dovere la causa dello scrittore pugliese: di fronte alle direttive dell'imperatore Carlo VI di evitare rotture con Roma, l'alto "ministero togato" era stato costretto ad arrendersi allo zelo filo-curiale dell'Althann e a coloro che chiedevano la testa del Giannone. Costui, divenuto un personaggio scomodo, era stato sacrificato sull'altare delle convenienze e dell'opportunità politica, poiché era preferibile «evitare uno scontro frontale con Roma e combatterla piuttosto ricorrendo a strumenti tecnico-giuridici più tradizionali»⁸.

Era, dunque, molto difficile che una commedia come *La moneca fauza*, che prendeva di mira una finta suora, corruttrice della "virtù" di signorine e signore dell'onorata società partenopea, potesse circolare liberamente, senza destare l'attenzione della Censura ecclesiastica. È probabile che sia questo il motivo per cui, oggi, non si conserva alcuna copia a stampa dell'opera, ma solo un unico esemplare manoscritto – custodito presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria –, in cui l'autore non si firmò neppure con il suo vero nome, ma celò la sua vera identità dietro lo pseudonimo-anagramma di Terentio Chirrap. Una commedia che, quindi, - è lecito supporlo - conobbe solo una prudente circolazione *brevi manu*⁹ e che, forse, vista la mancanza di documenti in

⁷ Cfr. A. CASELLA, *Il Consiglio Collaterale ed il viceré d'Althann dall'esilio di Giannone alla rivincita del ministero togato*, in AA. VV., *Pietro Giannone e il suo tempo. Atti del Convegno di Studi nel Trecentenario della nascita: Foggia-Ischitella, 23-24 ottobre 1976*, a cura di R. AJELLO, Napoli 1980, pp. 583-584.

⁸ A. M. RAO, *Il Regno di Napoli nel Settecento...*, cit., p. 47.

⁹ A conferma di quanto supposto, vi sarebbe ciò che il Trinchera disse a proposito de *La gnoccolara* (1736), definendola, nella dedica prefatoria, la sua «primma fatica». Il riferimento, comunque, doveva riguardare solo la produzione in prosa, visto che

nostro possesso, non fu mai portata in scena.

Lo stesso Trinchera, nella seconda prefazione al “leietore”, ammetteva la licenziosità della sua trama:

Non te scannarozzare¹⁰ si leierraie ca no ’nzorato¹¹ spireta¹² pe na zetella, e no squietato¹³ pe na mmaretata, pocca a l’auzata de le tenne trovarraie ca ogne ’nnammorato se scommoglia¹⁴ frate a la ’nnammorata soia, e cossí la commesechiamma mia, che parrà lasciva a nfi’ all’utemo, quanno [...] leggiarraie lo ’mbruoglio, [...] derraie comme dico io, ca l’ammore fu pe LA FORZA DE LO SANGO.¹⁵

Inoltre, sebbene la sua “commesechiamma” non costituisse un attacco diretto all’autorità ecclesiastica¹⁶, tuttavia la colpiva in uno dei suoi punti deboli, svelando la non sempre sincera vocazione delle

l’autore aveva già all’attivo due libretti: *Li nnammorate correvate* (1732) e *Prizeta correvata* (1732).

¹⁰ *Non te scannarozzare*: «Non restare soffocato» (F. D’ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Gallina, Napoli 1993, p. 636)

¹¹ *’Nzorato*: «ammogliato» (ivi, p. 492).

¹² *Spireta*: «palpita» vd. F. SGRUTTENDIO, *Tiorba a taccone*, a cura di E. MALATO, Salerno, Roma 1967, I, 26 (F. D’ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit. p. 729).

¹³ *Squietato*: «scapolo», var. di *squitato* (A. ALTAMURA, *Dizionario dialettale napoletano*, Fausto Fiorentino, Napoli 1968², p. 331).

¹⁴ *Se scommoglia*: «si rivela» (F. D’ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit. p. 676).

¹⁵ P. TRINCHERA, *Pe lo nome de la Commedia Terentio Chirrap a chi n’ha bboglia*, premessa a *La Moneca fauza...*, cit., p. 5.

¹⁶ Sono diversi i luoghi della commedia, in cui il Trinchera, ha chiamato in causa l’autorità ecclesiastica, quale garante dell’ordine e della giustizia cittadina; cfr., la seguente battuta di Desperato: P. TRINCHERA, *La Moneca fauza...*, cit., p. 26 (I, 8): «Io mo vogl’ire a lo Vescovato a revela’ ca sta mmalora de moneca fauza scorcoglia a chisto e chillo»; nonché, quella di Arazio in Ivi, p. 97: «Iammola a sbregognare / ’ncoppa a lo Vescovato».

religiose¹⁷, nella fattispecie quella delle “bezoche”, accusate di mascherare i loro interessi dietro la causa di Dio:

Ste diavole de bezoche che banno casearanno songo tanto roffiane, scapizzacuolle, 'ntressere, mmalore, ca se ne traseno co no «Deo gratias» e po', si le povere femmene non fossero comm'a Penelope, non mancarrano lloro monache fauze de farele retornare comm'a Lugrezia, ca aoto non sanno fare ca fa' trovare dinto Foggia¹⁸ no povero marito. [...] e se n'anghiesse Nnapole de canoscere ste nmardette moneche fauze, e cossí fossero fuiute tutte, né cchiù venesse voglia a quarcuna de vestirese moneca pe n'avere commertazione.¹⁹

Nella Napoli sei-settecentesca, non era insolito che famiglie del ceto medio, o del popolo, ospitassero nella loro abitazione «una terziaria francescana, alcantarina o cappuccina»²⁰. La storia locale, poi, riportava spesso casi di «sante vive»²¹, di donne, cioè, come le famose Alfonsina

¹⁷ Cfr. R DE MAIO, *Prefazione* a F. C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Pironti, Napoli 1981, p. XIII: «La *Moneca Fauza* [...] esprime [...] la coscienza della vocazione simulata, cioè delle infami e, nel Settecento, surrettizie ragion di casato per le monacazioni forzate: chi ignorava a Napoli i suicidi e l'isteria di molte monache?».

¹⁸ *Fa' trovare dinto Foggia no povero marito*: «rendere cornuto un povero marito». Cfr. A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale*, cit. : «dal fatto che d'inverno i pastori abruzzesi conducevano le mandrie verso Foggia, lasciando sole le proprie donne a casa». Cfr. *La moneca fauza...*, cit., p. 25: DESPERATO: «Sta mmalora de moneca fauza [...] co la santetate soia manna a mmorra, a mmorra tanta marite a pascere dinto Foggia».

¹⁹ Ivi, pp. III-IV. *Commertazione*: «società di amici, riunione di amici» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 205); qui il vocabolo sta per «traffici mondani».

²⁰ B. CROCE, *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XI*, Luigi Pierro, Napoli 1891, p. 277.

²¹ G. ZARRI, *Le sante vive. Cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, Roseneberg & Seiller, Torino 1990.

Rispoli, Maria Sparano, Giulia de Marco²², che, in virtù di carismi loro attribuiti, erano divenute oggetto di venerazione da parte di nutriti gruppi di proseliti. Estasi, visioni profetiche, colloqui con l'Altissimo, capacità di operare miracoli e una vita di contrizioni, penitenze e digiuni: erano queste le caratteristiche di una santità tutta «femminile»²³ – simulata o vera che fosse –, che affondava le radici nel più profondo misticismo medievale e non mancava di estendere le sue propaggini fin al secolo dei Lumi²⁴. Il ché non era strano in un *milieu* come quello partenopeo, dove le spinte più innovatrici dovevano farsi spazio tra fanatismi, isterie collettive, superstizioni e false credenze: espressioni, queste, di una religiosità «ancora barocca, avida di segni e di immagini, di miracoli e di reliquie, sempre disponibile allo stupore e alla credulità, esposta perciò alla strumentalizzazione da parte di ordini frateschi in perenne competizione, oppure alle piccole speculazioni in buona e in mala fede messe in atto da visionari e venerabili servi di Dio»²⁵. La figura di Sore Fesina rispecchiava appieno il modello di queste “donne-oracolo”, in diretto contatto con Dio, attraverso pratiche che spesso sfioravano l'eresia e a cui il Concilio Tridentino, in nome della difesa dell'ortodossia e del rispetto della disciplina ecclesiastica, aveva cercato di dare un freno. Tentativi che, peraltro, non erano andati a buon fine,

²² Cfr. J. M. SALLMANN, *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*, Argo, Lecce 1996; P. ZITO, *Giulia e l'inquisitore. Simulazione di santità e misticismo nella Napoli di primo Seicento*, Arte tipografica, Napoli 2000.

²³ J. M. SALLMANN, *Santi barocchi...*, cit., pp. 294-295.

²⁴ È il caso, ad esempio, di Isabella Milone, a cui accenna il Croce proprio in relazione alla *Moneca fauza*: B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., p. 277.

²⁵ G. IMBRUGLIA, L. TUFANO, *I luoghi della cultura nella Napoli di Vico e Metastasio*, in AA. VV., *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO, G. PEDULLÀ, Einaudi, Torino 2011, p. 561.

visto che, ancora, durante il Sinodo Diocesano, tenuto a Napoli nel giugno del 1726²⁶, si deliberava in materia di “bizzocche”.

Il Trinchera, dunque, trattava un argomento di grande attualità e il suo personaggio, prima che dal teatro, nasceva dal mondo. Al contempo, però, com’era naturale per un artista dei primi anni del Settecento, non poteva non rifarsi alla lezione di Molière²⁷ e del suo *Tartuffe*, che proprio, alcuni anni prima, era stato oggetto di un importante riadattamento nel *Don Pilone* (1711) di Girolamo Gigli. La figura della Sore Fesina, per quanto attuale, doveva molto a quella del “bacchettone” francese: se questi, difatti, era riuscito ad insediarsi nella casa del rispettabile capofamiglia Orgone e a soggiogarlo a tal punto da alienarlo dal resto della sua famiglia («C’est de tous ses secrets l’unique confident, / Et des ses actions le directeur prudent»²⁸), anche lei, era stata capace di entrare nelle grazie del vecchio e ricco avaro Arazio, il quale, «affattorato»²⁹ dalla sua aurea di «santa ’mvisa», si faceva da lei guidare in ogni sua azione (Fesina «have chell’arte de fa’ credere a lo ’gnore quanto dice e fa»³⁰), soprattutto per ciò che concerneva la tutela delle sue sostanze. Anzi era proprio l’avarizia del suo carattere ad asservirlo completamente alle macchinazioni della suora:

²⁶ R. DE MAIO, *Dal sinodo del 1726 alla prima restaurazione borbonica*, in *Storia di Napoli*, ESI, Napoli 1796, IV, pp. 791-984.

²⁷ Riguardo al rapporto tra le due opere: G. S. SANTANGELO, C. VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1981, p. 64; ivi, p. 161; ivi, p. 407-409. Il Trinchera tenne spesso presente la lezione del drammaturgo francese. Ad esempio, il libretto de *Li zite* (1745) è ispirato a *L’Amour médecin* molierano.

²⁸ MOLIÈRE, *Il Tartuffò ovvero l’impostore*, a cura di L. LUNARI, BUR, Milano 2004, p. 86: «Di tutti i suoi segreti è l’unico confidente, e la saggia guida di tutte le sue azioni».

²⁹ *Affattorato*: «ammaliato, stregato» (F. D’ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 26).

³⁰ P. TRINCHERA, *La moneca fauza...*, cit., pp. 76-77 (III, 6).

- FESINA Non dubitate, signor Orazio, che io ne venisse in vostra casa per farvi tanto d'interesse. Ne vengo solo per l'amor che vi porto, e pregare il Cielo per voi, perché del resto non manchino chi per compassione mi dà un tozzo di pane o n'osso spolpato.
- ARAZIO E sulo prieghe lo Cielo pe mme?
- FESINA Per voi, per la sua moglie, per la sua figlia, e per tutti li fedeli cristiani.
- ARAZIO E pe li denari?
- FESINA Pe li denari ancora, non dubitate.³¹

Non solo, se Tartufo simulava atteggiamenti devozionali, tali da condurlo all'estasi, o ostentava umiltà d'animo e carità verso i poveri e i bisognosi, altrettanto faceva Fesina³², il cui nome, non a caso, nel dialetto napoletano significava "Vaso"³³, ad indicare che dietro l'apparenza incorrotta del suo comportamento, si celava un "contenuto" viscido e dissoluto («Se chiamma sore Fesina, ed è 'na Fesina de frabbottarie»³⁴):

- DIANA Na diavola è sta moneca...
- PENTA La canusce chesta moneca?

³¹ P. TRINCERA, *La moneca fauza...*, cit., p. 19 (I, 4).

³² In più luoghi della commedia Sore Fesina simula generosità verso i bisognosi (cfr. ivi, p. 12: «Signor Orazio, devo fare una visita a quella serva del cielo che sta da più giorni ammalata» [I; 1]) o umiltà (ivi, p. 18: «Sono una peccatrice, sono una infame, e lo volesse il Cielo e non fosse quella scelerata che sono» [I, 4]).

³³ Cfr. R. ANDREOLI, *Vocabolario napoletano-italiano*, Salvatore Di Fraia, Pozzuoli, 2002, p. 132, che, alla voce del sostantivo femminile «Fësina/-nëlla», fa corrispondere la seguente definizione: «vaso largo dal collo breve per riporvi olio, vino, sugna, ecc.».

³⁴ P. TRINCERA, *La moneca fauza...*, cit. p. 13.

- DIANA La canosco ca è na fauza.
- PENTA Pe bontà va quase scauza...
 lo cordone co la toneca
 priesto, currele a bbasa'.
- DIANA Lo cordone co la toneca
 nce le bboglio spetaccia'³⁵.
- PENTA No lo bide, o sì cecata,
 ca sta sempe addenocchiata
 ed è tutta caretà.
- DIANA È na pazza chi la crede
 e chi a chesta dace fede.
 Cride a mme, se dannarrà.³⁶

Tuttavia, l'arte ingannatoria di Fesina, rispetto a quella di Tartufo, giungeva a esiti parossistici e ben più plateali. La donna, infatti, non solo fingeva di ricevere continue rivelazioni dal Cielo, ma si mostrava addirittura capace di resuscitare i morti:

- ARAZIO Si tenesse denare, mo te farria stampa' la vita! Tu da
 mo faie miracole! Stamatina sì ghiuta 'n Cielo, mo co
 l'araziune spiere de sanare chesta malata. Tu dice
 ch'aie sanate ciunche, cecate, affattorate. Che mmalora
 volive fa' cchiù?³⁷

³⁵ *Spetaccia*: «strappare, sbrendolare» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 730).

³⁶ [Primo] *Ntramiezzo* a P. TRINCHERA, *La moneca fauza...*, cit., p. 37.

³⁷ Ivi, p. 17 (I, 4).

Secondo una tesi piuttosto recente³⁸, nel comportamento della finta suora, si potrebbero ravvisare elementi riconducibili all'eresia quietista, ossia a quell'indirizzo mistico-religioso, che mirava alla completa unione con Dio attraverso il raggiungimento di uno stato di passività, o "quiete", in cui si annullava ogni responsabilità o volontà nell'atto del peccare. Un movimento, questo, che conobbe una vasta diffusione in diverse zone dell'Italia e dell'Europa, e il cui ispiratore fu l'alcantarino aragonese, Miguel de Molinos³⁹, autore, nel 1675, di una controversa *Guida spirituale* (1675). In particolare, la spia di una possibile componente quietista sarebbe stata individuata in una battuta, pronunciata dalla bizzocca alla fine del terzo atto:

FESINA Nell'orazione mentale più di tutto ne lo voglio pregare.⁴⁰

L'«orazione mentale», era – ed è – una forma elevata di preghiera, che, predicata da santi come Teresa D'Avila e Giovanni della Croce, si fondava sulla meditazione della Bibbia e sul colloquio intimo con Dio. Una pratica che, negli ultimi decenni del Diciassettesimo secolo, fu

³⁸ G. CICALI, *Drammaturgia e fonti teatrali de «La moneca fauza» di Pietro Trinchera*, in «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», I, 2000, 38, pp. 113-133; ID., *Strategie drammaturgiche di un contemporaneo di Goldoni. Pietro Trinchera (1702 – 1755)*, in «Problemi di critica goldoniana», VIII, 2001, pp. 133-201.

³⁹ Su Miguel de Molinos (Miniesa de Aragón 1628 - Roma 1696) e il molinismo, cfr.: F. NICOLINI, *Su Miguel De Molinos, Pier Matteo Pietrucci e altri quietisti italiani. Ragguagli bibliografici*, in «Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli», s.n.t., [L'arte tipografica], Napoli 1958, pp. 10-123; ID., *Su Miguel Molinos e taluni quietisti segnatamente napoletani*, in «Bollettino dell'archivio storico del Banco di Napoli», s.n.t., [L'arte tipografica], Napoli 1959, 13, pp. 5-131; R. DE MAIO, *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna (1656-1799)*, ESSI, Napoli 1971.

⁴⁰ P. TRINCHERA, *La moneca fauza...*, cit., p. 82 (III, 8).

spesso associata all'«orazione di quiete» o «orazione di pura fede» predicata dal Molinos:

Proprio l'enorme scandalo che seguì la condanna del Molinos [...] fece sì che intorno al sintagma *orazione mentale* si generasse un'ambiguità semantica, che rese il confine con l'*orazione di quiete* labile e suscettibile di spostamenti di senso, determinati soprattutto dalla personalità del religioso che la praticava e consigliava e dal clima socio-politico.⁴¹

Rappresentativo, a tal proposito, il caso del venerabile padre Antonio Torres⁴², il quale, alla fine del Seicento, fu accusato di aderire all'eresia quietista, proprio perché fervente sostenitore della pratica dell'orazione mentale. Il «veleno della quiete»⁴³, infatti, si era diffuso anche nella città di Napoli, che, oltretutto, in passato, era stata la culla di manifestazioni anticipatrici la dottrina del Molinos⁴⁴, come quelle legate alla figura della terziaria Giulia De Marco⁴⁵: una “simulatrice di santità”,

⁴¹ G. CICALI, *Drammaturgia e fonti teatrali...*, cit., p. 118.

⁴² Sulla figura del venerabile padre Torres (Napoli, 1637–1713), riabilitato da Papa Innocenzo XII e morto in odor di santità nel 1713, cfr.: F. NICOLINI, *Su Miguel de Molinos e taluni quietisti italiani...*, cit., pp. 53-98; O. S. TOCCI, *Il padre Antonio Torres e l'accusa di quietismo*, Montalto, Ardor Uffugo 1958.

⁴³ P. ZITO, *Il veleno della quiete. Mistica ereticale e potere dell'ordine nella vicenda di Miguel de Molinos*, ESI, Napoli 1997.

⁴⁴ Il riferimento è a «quel filone di incerti contorni, nutrito di begardismo e di valdesianesimo, che viene solitamente designato come *pre-quietismo italiano*», ivi, p. 158.

⁴⁵ Riguardo alla vita della terziaria Giulia De Marco (Sepino, 1574/1575 – Roma, ?) Cfr.: L. AMABILE, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli. Narrazione con molti documenti inediti*, Lapi, Città di Castello 1892, II; B. CROCE, *Aneddoti di varia letteratura*, Laterza, Bari 1953-1954, II; P. ZITO, *Giulia e l'inquisitore. simulazione di santità e misticismo nella Napoli di primo Seicento*, Arte tipografica, Napoli 2000; J. M. SALLMANN, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994; ID, *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche*

accusata dal Sant'Uffizio di aver dato vita ad una congrega sessuale, che, sotto l'egida della «carità carnale» (la quale tutto perdonava, tutto giustificava), si lasciava andare a sfrenati riti-sacro erotici: «tutto era tollerato all'interno della sua setta, tranne gli scrupoli, che venivano morbidamente riassorbiti in uno sfumato e rassicurante orizzonte di quiete»⁴⁶.

Anche Sore Fesina, quasi fosse una reincarnazione di suor Giulia, metteva a tacere, in un antro della coscienza, gli «scrupolini veniali» suoi e di coloro che si erano affidati alla sua guida, giustificandoli, tuttavia, nell'ipocrisia di un pentimento fittizio o di una confessione falsata dal pressapochismo («Ed io, con belle parole fente, voleva farli compiacere alli loro sfrenati desideri»⁴⁷). Inoltre, l'accento all'esercizio dell'«orazione mentale» giustificava, in effetti, il riferimento all'eresia molinista. Non si dimentichi, però, che «l'elemento specifico del quietismo» era «l'accentuazione – contro il volontarismo tipico della spiritualità dei gesuiti – della passività dell'anima nei suoi rapporti con Dio, passività spinta al punto da rendere l'anima assolutamente indifferente a tutto ciò che Dio decide e fa, inclusa una sua ipotetica condanna alle pene dell'inferno»⁴⁸. E in Fesina, tale apatica indifferenza alla volontà del Cielo non era presente; anzi, se alla fine della commedia, la donna svelava la torbidezza del suo essere, lo faceva solo perché spaventata dall'idea che il Demonio fosse apparso per portar via con sé la sua viziosa anima.

devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1570, Argo, Lecce 1996, pp. 257-267.

⁴⁶ Premessa a P. ZITO, *Giulia e l'inquisitore...*, cit., p. 19.

⁴⁷ P. TRINCHERA, *La moneca fauza...*, cit. p. 94 (III, *Scena utema*).

⁴⁸ B. MONDIN, *Storia della teologia. Epoca moderna*, Esd, Bologna 1996, III, p. 465.

All'apparenza, niente di tutto ciò sembra essere presente nel *Tartuffe*, la cui polemica era diretta, in particolar modo, a colpire l'ipocrisia della "cabala dei devoti", di cui effettivamente il beghino ammaliatore sembrava rispettare i dettami⁴⁹. Eppure, nel 1975, Giovanni Macchia, in un suo celebre saggio, intitolato *Tartufo quietista o la difesa di Orgon*⁵⁰, ravvisò elementi pre-quietisti proprio in alcune battute di Orgone:

ORGON Qui suit bien ses leçon goûte une paix profonde,
 et comme du fumier regarde tout le monde.
 Et comme du fumier regarde tout le monde.
 Oui, je deviens tout autre avec son entretien;
 il m'enseigne à n'avoir affection pour rien,
 de touutes amitiéns il detache mon ame;
 Et je verrois mourir frère, enfants, mère et femme
 Que je m'en soucierois autant que de cela.⁵¹

Il raggiungimento di questa «soave forma di Nirvana»⁵² era stato ottenuto da Orgone attraverso la graduale rinuncia ad ogni tipo di attaccamento materiale e affettivo, secondo un percorso simile a quello

⁴⁹ In realtà, la critica, a tal riguardo, non è mai stata unanime: ad esempio, taluni studiosi hanno avanzato l'ipotesi che l'attacco di Molière potesse essere rivolto, ad esempio, contro il gesuitismo.

⁵⁰ G. MACCHIA, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di M. BONGIOVANNI BERTINI, Mondadori, Milano 1997, pp. 892-909.

⁵¹ MOLIÈRE, *Il Tartuffo...*, cit., p. 96 (I, 5): «Chiunque segua i suoi insegnamenti giunge ad avvertire una pace profonda, e il mondo intero non gli par altro che letame. Sì, grazie alla sua presenza io mi sento diventare un altro. Egli m'insegna a disprezzare ogni cosa, a distaccare l'animo mio da ogni affetto terreno e potrei veder morire mio fratello, i miei figli, mia madre e mia moglie, e non me importerebbe neanche tanto così».

⁵² Ivi, p. 902.

che, alcuni anni dopo, avrebbe delineato il Molinos nella sua *Guida spirituale* (1675):

La strada per giungere a quell'alto stato dell'animo riformato, per cui si attinge immediatamente al sommo bene, alla nostra prima origine e alla somma pace, è il Nulla. Cerca, o anima, di star sempre in questa miseria. Questo Nulla e questa conosciuta miseria sono il mezzo con cui il Signore opera nella tua vita⁵³.

Il bigotto molierano si rivelava talmente convincente nella sua foggia di “direttore spirituale” (un direttore che aiutava i suoi seguaci a “sgombrare” l'anima e a condurla «per l'interiore cammino» verso «la perfetta contemplazione e il ricco tesoro della pace interiore»⁵⁴), da far immaginare al Macchia che il Molinos potesse essere addirittura «un discepolo di Tartufo»:

Molière era già morto, ma poiché i grandi personaggi teatrali vivono anche dopo che il sipario si è abbassato sulle loro vicende tristi o liete, immaginiamo che qualcuno, qualche carceriere venale abbia portato di soppiatto una volta tradotta in francese, una copia di questa *Guida* a Tartufo, e un'altra copia sia capitata in mano al tormentato Orgon. Tutti e due si saranno ritrovati ancora una volta insieme, alla lettura di quel testo. E levando il capo pensieroso dalle pagine del libro, con lo sguardo nel vuoto, Orgon avrà esclamato tra sé: «Questo Molinos è un discepolo di Tartufo»⁵⁵.

⁵³ Ivi, p. 907.

⁵⁴ Ivi, p. 904.

⁵⁵ *Ibidem*.

Ma il quietismo di Tartufo si rivelava anche quando, di fronte al grazioso semblante di Elmira, la moglie di Orgone, non poteva far a meno di ammettere la sua debolezza di “uomo” («Ah! pour être dévot, je n’en suis pais mons homme»⁵⁶) e in preda, ad un «excès de zèle», incautamente le dichiarava:

TARTUFFE Mais enfin je connus, ô beauté toute aimable,
 Que cette passion peut n’être point coupable,
 que je puis l’ajuster avecque la pudeur,
 et c’est ce qui m’y fait abandonner mon cœur.
 Ce m’est , je le confesse, une audace bien grande
 Que d’oser de ce cœur vous adresser l’offrande;
 Mais J’attends en mes vœux tout de votre bontè,
 Et rien des vains efforts de mon infirmitè.⁵⁷

Era proprio quell’ “incolpevole”, irrimediabile passione, infatti, a porre Tartufo sul cammino della santità: miserrima tentazione e al contempo edificante strumento per raggiungere la perfezione spirituale⁵⁸.

⁵⁶ MOLIÈRE, *Il Tartuffo...*, cit., p. 86: «Ah, uomo devoto, sì, ma non per questo meno uomo».

⁵⁷ Ivi, p. 178: «Ma finalmente ho compreso, o adorabile bellezza, che questa passione non può essere colpevole; che mi è ben possibile conciliarla con il pudore, e che pertanto ben potevo abbandonarle il mio cuore. Temeraria audacia, lo confesso, è l’osare farvi offerta del mio cuore; ma io nulla mi attendo dai vani sforzi della mia nullità, bensì tutto dalla vostra misericordia.»

⁵⁸ G. MACCHIA, *Ritratti, personaggi, fantasmi...*, cit., p. 907: «Era dunque un beneficio di Dio che Tartufo dovesse essere tentato dalla bella e giovane Elmira, sua seconda moglie. «I Santi» proseguiva Molinos «per giungere a essere tali, passarono per questo penoso mezzo della tentazione [*e di questa pena dette testimonianza Tartufo nella sua confessione*] e quanto più Santi divennero, maggiori tentazioni patirono. [*Se Elmira fosse stata meno bella, Tartufo avrebbe perduto un’ottima occasione per diventare uno di quei tantissimi santi*]».

Orgone, poi, nello stolido ottenebramento della sua coscienza, era arrivato a eleggere il bacchettone-maestro quale custode dell'onestà della consorte, affinché non fosse corrotta da "colpevoli" passioni. Parimenti, nella *Moneca fauza*, anche Arazio si rivelava talmente cieco da affidare Cianna (Giovanna) all'occhio vigile di Fesina che, invece, tramava per corromperne la virtù. Tra i vari personaggi della commedia, difatti, vi era anche quello di Nota' Masillo (Tommasino), un curialetto che, dopo essersi innamorato di Perna, la figlia di Arazio, aveva mutato gusto, infatuandosi della bella matrigna. Fesina, da ruffiana qual era, si adoperava in suo favore e, nel tentativo di indurre Cianna ad assecondarne le brame, non aveva esitato a chiamare in causa il Cielo. Uno «spirito della Superna Corte»⁵⁹ le era addirittura apparso "in visione", sostenendo che la povera anima di Mase rischiava la dannazione eterna per l'amore nutrito nei suoi confronti:

FESINA Sì, per amor che vi porta. Ma perché voi siete donna di non posserlo compiacere, si darà in preda della disperazione, e poi darà l'anima al diavolo.⁶⁰

Atto di vera carità – anzi, di "carità carnale" - era, dunque, quello di compiacerlo; una confessione, poi, l'avrebbe assolta dall'insignificante "peccatuccio"! Ma non era solo l'onestà di Cianna ad essere in pericolo: anche Perna, oggetto dei desideri di un uomo sposato, chiamato Lello, rischiava di finire invischiata nelle trame macchinose dell'insidiosa pinzochera. Invero, ella aveva convinto lo smanioso spasimante a farsi assumere come servo dall'ignaro Arazio, dopo che

⁵⁹ P. TRINCERA, *La moneca fauza...*, cit., p. 28 (I, 10).

⁶⁰ *Ibidem*.

questi, sempre dietro suo consiglio, aveva licenziato il suo «creato», il morto di fame Desperato, colpevole, come il Damide di Orgone, di essere a conoscenza delle sue magagne e di aver tentato di denunciarle. In un secondo tempo, aveva cercato di far credere a Perna che Lello fosse in realtà un principe, il quale, pur di starle vicino, si era abbassato a servire la sua famiglia. Lei, se voleva, poteva anche sposarlo; prima, però, avrebbe dovuto assecondarlo in ogni sua brama, tanto, anche in questo caso, non si sarebbe trattato di “vero peccato”, ma di una piccola macchiolina spirituale, cancellabile subito attraverso il matrimonio riparatore. Un matrimonio che, in realtà, non si sarebbe mai potuto realizzare, vista la condizione di “’nzorato” di Lello.

Risultava subito evidente come il Trinchera, nell’elaborare la trama de *La moneca fauza*, abbia preso spunto, oltre che dal teatro molierano, anche dalla commedia rinascimentale e, in special modo, dalla machiavelliana *Mandragola*. La figura di Fesina ricordava latamente sia quella del parassita Ligurio, capace di “uccellare” lo sciocco Messer Nicia a proprio piacimento, sia quella del «frate mal vissuto» Timoteo, che per convincere la timorata moglie di costui, Donna Lucrezia⁶¹, a giacere con il finto “garzonaccio” Callimaco, le aveva professato che il peccato era una “favola”, se a compierlo non era la volontà, bensì il sol corpo. Non era un caso, quindi, che la bizzocca lucchese (e in codeste sue origini c’è, chi come Roberta Turchi, ha visto

⁶¹ In base a tali elementi, si potrebbe pensare che il riferimento a Lucrezia (figura-simbolo, insieme a quella di Penelope, della pudicizia), contenuto nella seconda prefazione alla commedia, sia un accenno alla protagonista della *Mandragola*: «si le povere femmene non fossero comm’a Penelope, non mancarrano llo ro monache fauze de farele retornare comm’a Lugrezia, ca aoto non sanno fare ca fa’ trovare dinto Foggia no povero marito» (P. TRINCHERA, *Pe lo nome de la Commedia...*, cit., p. 5).

un legame di parentela con il *Don Pilone* del Gigli, che fu stampato proprio a Lucca, nel 1711⁶²) fosse l'unico personaggio della commedia a parlar toscano, sebbene un «tosco 'ncalavresato⁶³», rozzo e corrotto⁶⁴. Naturalmente, dietro questa scelta linguistica, si celavano motivazioni ideologiche ben precise, che si riallacciavano al dibattito culturale, allora in atto a Napoli, dove una fitta produzione dialettale si opponeva, già da tempo, al dilagare della letteratura in lingua, avvertita come «manifestazione egemonica di una cultura “altra”»⁶⁵. Alla base di tale operazione vi era il fraintendimento dell'insegnamento del Cortese e del suo tentativo «di recupero del mondo popolare a un inedito ruolo di protagonista della ribalta letteraria e culturale in genere»⁶⁶. Ingegni come il Lombardi, il Capasso e l'Oliva, infatti, avevano dato vita ad una produzione comica e semiseria, che non di rado dava esiti apprezzabili,

⁶² R. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Sansoni, Firenze 1985, p. 107. Ma si possono, altresì, ravvisare similarità negli intenti – quello appunto di fustigare i «falsi bacchettoni» –, nel contenuto e nella struttura (tre atti e due intermezzi) della commedia.

⁶³ *Ncalavresato*: «incalabresato». Molto probabilmente il dialetto calabrese veniva spregiato e svilito anche a seguito della scarsa e immeritata considerazione di cui godevano i calabresi, la cui «reputazione della rozzezza» si era sparsa «in Italia e fuori» (B. CROCE, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1949², p. 269). Cfr. F. OLIVA, *De l'assedio de Parnaso*, cit., pp. 116-117 (I, 32-33): «'Mparate chesto e ttnetello a mmente: / Febo, c'ha sale 'n zucca, più no' stima / una lingua c'un'altra, / se ugualmente fanno l'ufficio loro, che s'esprima / il senso interno. [...] / Co sso studio se trase a sto paiese: / di' buono, e parla calavrese». Non era un caso, poi, che, all'interno della tradizione letteraria napoletana, il personaggio calabrese fosse uno dei tipi comici più rappresentati; famosa, a tal proposito, la maschera di Giangurgolo «bravaccio, che, invece della smania di conquiste amorose del Capitano, ha quella delle conquiste culinarie» (B. Croce, B. CROCE, *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XI*, Luigi Pierro, Napoli 1891, p. 55).

⁶⁴ P. TRINCHERA, *La moneca fauza...*, cit., p. 93: DESPERATO «[...] non mme ghi' parlanno co sto toscano 'ncalavresato, ca io non te 'ndenno» (III, scena ultima).

⁶⁵ C. C. PERRONE, *Le letterature dialettali nel Settecento. Giovanni Meli*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, Salerno, Roma 1998, pp. 757-819.

⁶⁶ *Ibidem*.

ma che purtroppo non riusciva ad andare oltre il colto *divertissement* e la celebrazione dei fatti della “nobilissima” Napoli. L’opera del Cortese veniva valutata, soprattutto, sotto il profilo delle innovazioni linguistiche. La qual cosa giustificava il proliferare dei travestimenti «in lingua napoletana» dei classici⁶⁷, nonché le affermazioni di un autore quale il Galiani, che vagheggiava per il napoletano “illustre” «un destino di lingua nazionale, accanto al toscano»⁶⁸. Le produzioni di intellettuali capuisti⁶⁹ e toscaneggianti, orientati, come il Riccardi o l’Amenta, verso un pedantesco purismo e un canonico rispetto dei dettami della Crusca, venivano, così, avversate nel tentativo di conferire dignità letteraria al dialetto.⁷⁰ Come il Capasso, negli *Alluccate contra li petrarchiste*⁷¹, scagliava gran parte dei suoi sonetti contro l’Amenta, chiamandolo “Cecròpo” (Ciclope) per la sua menomazione fisica, intendendo, in realtà, «colpire [...] la limitata prospettiva della sua opera»⁷²; altrettanto,

⁶⁷ Da *Il pastor fido in lingua napoletana* (1628) del Basile all’*Aminta* tradotta dall’Oliva tra il 1720 e il 1725.

⁶⁸ E. MALATO, *La letteratura dialettale campana*, in AA. VV., *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana. Atti del Convegno di Salerno, 5-6 novembre 1993*, Salerno, Roma 1996, p. 265.

⁶⁹ Cfr. M. VITALE, *Leonardo di Capua e il capuismo meridionale*, in ID., *L’oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Ricciardi, Milano-Napoli 1986, p. 233.

⁷⁰ «In questi lavori la supremazia del toscano viene data per scontata, ma accanto ad esso viene proclamata la dignità del napoletano, che all’artificio del codice fissato dal Bembo e dalla Crusca può opporre un modello elaborato in un vivo ricambio con la lingua d’uso. Questo idioma è capace di esiti che i letterati locali sottopongono con motivato orgoglio alla repubblica dei colti» in F. BREVINI, *La letteratura napoletana tra Sei e Settecento*, in AA. VV., *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura di ID., Mondadori, Milano 1999, II, p. 1901.

⁷¹ Cfr. N. CAPASSO, *Poesie napoletane, maccaroniche, e satiriche di Nicolò Capasso Primario Professore di leggi nella Regia Università di Napoli*, in AA.VV., *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, presso Giuseppe Maria Porcelli, Napoli 1787, XV, p. 282.

⁷² R. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento...*, cit., p. 94

l'Oliva, nel suo *De l'assedio de Parnaso*, sbeffeggiava «cierte Napolielle 'ntoscanate» che «se so' contra la patria rebellata»⁷³:

Certe goniglie sfatte, e ccerte ccappe⁷⁴
 da nge appennere fusa a cciento a cciento,
 e ccerte posemelle tutte rappe⁷⁵
 vonno parla' la lengua del Trecento.
 [...]
 Vonno fa' moda co tosquaniare
 e manco sanno a llengua soia parlare!⁷⁶

Anche il Trinchera, attraverso una battuta del servo Desperato, non aveva mancato di lanciare i suoi strali contro la moda del «tosquaniare»:

MASILLO Me sconfido, ca sta cosa de lo 'ncanto non mme pare
 che sia cosa per te. Tu n'haie leggiuto niente, non saie
 dicere doie parole, né tutte e duie sapimmo lo muodo
 de fa' 'ncante a pompa.

DESPERATO Ca si non aggio lietto, no 'ncanto te l'arremedio, ca
 tante le commedie cch'aggio 'ntese de magariá, ne
 stongo a nfi' a ccà. Volite aoto che ve 'mmito na scena
 che saccio, comme vuie saparrite lo *b, a, ba, adde*,

⁷³ F. OLIVA, *De l'assedio de Parnaso*, in ID., *Opere napoletane*, a cura di C. C. PERRONE, Bulzoni, Roma 1977, p. 114.

⁷⁴ La Perrone spiega come certi indumenti, quali la cappa (ovvero il mantello dei cavalieri, assunto poi a emblema nobiliare), fossero rappresentativi di un certo *habitus mentis* e assurgessero, quindi, a emblema categoriale (ivi, p. 115).

⁷⁵ *Ccerte posemelle tutte rappe*: «certi amidetti tutti grinze» (per la presente traduzione ci si è avvalsi del testo contenuto nell'edizione critica sopramenzionata, curata dalla Perrone).

⁷⁶ F. OLIVA, *De l'assedio de Parnaso*, cit.

adde, lo faccio de na lengua toska serrata all'utemo uso,
che ve faccio pazzia'.⁷⁷

L'autore demistificava, così, la sacralità dell'illustre «lengua toska serrata all'utemo uso», che veniva scandalosamente messa in bocca ad un servo sciocco e ignorante, il quale, per di più, affermava di volerla adoperare all'interno di una volgare scena all'*impromptu*. Al contempo ridicolizzava la pedanteria di quei “dottoroni” cruscanti, in “goniglie” e “cappe” inamidate, a cui si era rivolto nella prima lettera prefatoria della commedia:

Ammecone mio, t'aggio apparecchiata la cappa azzò no la vaie trovanono si vuo' attonnarela no pocorillo, ma haie da sapere ca te l'aggio posta cchiù comm'a na preta paravone, azzò taglianno taglianno te puo' addonare de quanta caretate bestiale è sto taliento tuo. [...] E pe provarete ca si mme la vuoie attonnare sì chello ch'aggio ditto, te lo bboglio fa' toccare co le mmano, decenntote: si fusse ommo saccente compatarisse si sta commesechiamma non nce n'è niente de chello che nce doverria essere, e deciarrisse: «Si Terenzio cchiù sapeva, cchiù faceva». Ma tu co quarcosella che t'avarrie 'mparato, mo te chiavarraie sta chelletta mia 'mmano, e dalle da ccaà e dalle da llà, bello tagliare che me vorraie fa'. [...] È soperchio, ca io no dico pe m'avantare, a le sette trombe facette punto fenale de li studie mieie.⁷⁸

La scena metateatrale di «'ncanto» (cioè, di magia) era stata concertata da Desperato, con l'intento di spaventare Fesina e di indurla a

⁷⁷ P. TRINCHERA, *La moneca fauza...*, cit., p. 76 (III, 5).

⁷⁸ Ivi, p. 3.

confessare pubblicamente i suoi “srupolini”. Una volta smascherata, egli avrebbe potuto riavere il lavoro perso ingiustamente a causa sua. Al contempo, la sua interpretazione sarebbe servita anche a Perna per riconquistare Nota’ Masillo, del quale conservava ancora la fede con cui lui si era impegnato. Travestitosi da mago “Schirosso” - con tanto di «verghetta» e di quattro diavoli al seguito (quattro istrioni ingaggiati per l’occasione) – s’introduceva, infatti, grazie alla complicità della ragazza, nella casa del suo ex-padrone, svegliando lui e gli altri familiari con un’*entrée* tra le più riuscite dell’opera:

DESPERATO [...] A nuie, co ste catene facimmonce a sentire, [...] e chiammo li quatto capo de diavole.

Astarotte alla pugna
Farfariello, Asmodeo,
Furie, mostri d’Averno,
mo da dinto a lo ’Nfierno...

e chello che è lo peo, can un mme sente nullo. Avarranno afferrato pece. Da capo n’aota vota co li diavole.

Astarotte alla pugna
Farfariello, Asmodeo,
Furie, mostri d’Averno,
mo da dinto a lo ’Nfierno
ascite in un momento.

[...]

ARAZIO Chi diavolo è chisto!

[...]

DESPERATO Io son Schirosso, e sin da fanciullezza di magia ne appresi quanto poteva apprendere, che ora posso dirti che io son un mago perfetto, ed ora vengo volando dall’Indie Orientali per te.

CIANNA (Mme sbatte lo core!)

- PERNA (Che gusto che bò essere!)
- ARAZIO Pe mme! E comme? decite! Io non saccio ched è!
- DESPERATO Non averà un'ora, che per divertimento ho pigliato un libro, ed aprendo un foglio che maie l'aveva letto, è uscito un demonio a raccontarmi un secreto che sarà la tua ruina.
- ARAZIO Sì, ruina tua. Ed io per liberarti ho fatto un volo dall'Indie in qua.⁷⁹

La «ruina» che pendeva minacciosamente sulla casa di Arazio era di tipo economico e morale: lo «spireto» di un corteggiatore di Cianna minacciava di rubare i soldi da lui gelosamente nascosti in casa («settemila scuti»), se costei non avesse acconsentito a dargli l'ultimo abbraccio. Di fronte al rischio di perdere la moglie o il patrimonio, l'onorabilità o la ricchezza, Arazio non nutriva dubbi: sceglieva il primo, poiché il suo unico, vero Dio era il denaro e, in realtà, non importava se a salvaguardarlo fosse il Cielo o l'Inferno («C'havimmo da fa'! L'ammore de li denare me forza che le facimmo sto piacere a lo spireto»⁸⁰). Sotto le mentite spoglie dello «spirto» si celava, invece, il personaggio di Nota' Masillo, che, avendo compreso che la beghina non avrebbe mai portato a termine i suoi progetti su Cianna, si era affidato a Desperato, ritenendo che questi sarebbe potuto riuscire in ciò in cui Fesina aveva fallito. Speranza vana, visto che alla fine si sarebbe scoperto che altri non era che Fonzo, il fratello di Cianna, smarrito dalla madre, quand'era ancora piccolo, «a lo Mercato, 'n tiempo de lo sparatorio»⁸¹. Ma non erano solo le fantasie del curialetto destinate ad

⁷⁹ Ivi, p. 86 (III, 11).

⁸⁰ Ivi, p. 88 (III, 12).

⁸¹ Ivi, p. 95 (III, *Scena utema*).

essere disattese: anche quelle di Lello, nutrite per Perna, sarebbero svanite presto, visto che pure per lui, il finale riserbava una sorpresa inattesa. Egli, invero, era Micco, il figlio di Arazio, a cui era stato rapito quando questi era ancora bambino. Ecco spiegato, dunque, attraverso questa doppia agnizione, debitrice dei moduli più convenzionali della Commedia classica - e in particolare terenziana⁸² - il significato dello spagnolo sottotitolo dell'opera: questi amori, cioè, non erano dettati da una vera passione, ma erano accesi dalla «forza de lo sango». Ben diversa, invece, la situazione di Sore Fesina, il cui interesse per Lello, rivelato solo nel III atto, nasceva da un più turpe sentimento, da un'anima corrotta e corruttrice:

FESINA Nel fundaco di Porto condussi una povera zitella a perdere l'onore con un amante lascivo, che presentemente sta piangendo la sua vita con un figliolo, e senza sposo. Due sorelle abitante all'Aria Francesca, per me son ritornate due donne pubbliche. Ho portato molti amanti da donne, a compiacere chi aveva il marito geloso. Del resto, il Borgo dell'Oreto, la Conciaria, il Lavinaro, Porta Capuana, il Borgo di Chiaia, e buona parte di Napoli l'ho ridotti peggior di quel luogo detto la Dochesca.⁸³

Come un vaso senza fondo, la finta suora, intimorita dal Demonio/Desperato, tirava fuori tutti i suoi «scrupoletti», e si scopriva che prima di infestare Napoli con il sudiciume delle sue azioni, era stata bandita dalla sua città d'origine, Lucca, per le sue malefatte e perché

⁸² Il riconoscimento di Nota' Masillo, ad esempio, era avvenuto per mezzo, del tradizionale *escamotage* dell'anello, (nella fattispecie quello che lui aveva regalato a Perna, prima d'infatuarsi di Cianna), che ricorreva, per esempio, nell'*Hecyra* di Terenzio.

⁸³ P. TRINCERA, *La moneca fauza...*, cit., pp. 93-94.

affetta da «peste gallica». Desperato, si rivelava così «cchiù cuorvo»⁸⁴ di Fesina, (d'altronde, anche lui non era immune da qualche “viziutto”, come quello del gioco⁸⁵), vincendo la battaglia in un confronto ad armi pari: simulazione contro simulazione, «'ncanto» contro «'ncanto»⁸⁶. Paradossalmente, quando, nel primo atto, aveva cercato di sconfiggere la sua “avversaria”, attraverso il ricorso alla verità, cioè svelando al padrone Arazio la sua vera natura, ne era uscito sconfitto:

DESPERATO Signore, ve 'ngannate si credite a sore Fesina [...] chesta lloco è na fauza.

ARAZIO Ah, frabutto, scommunecato! E ccome voleva crescere lo bene a la casa mia, co chisto aretecone! Mo, pe sta càvosa, vattenne da la casa mia. A di' fauza a na moneca tanto bona! Fusse accossì tu, o io!⁸⁷

La scena di «'ncanto», improvvisata dal servo astuto Desperato, apriva un inciso sulla diffusione e persistenza, a Napoli, della Commedia dell'Arte⁸⁸ e sull'influenza che tal genere ebbe sul Trinchera.

⁸⁴ *Ibidem*. *Cuorvo*: «corvo» | trasl. «Astuto, furbo» (A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale*, cit., p. 116).

⁸⁵ P. TRINCHERA, *La moneca fauza...*, cit., pp. 70-71 (III, 3).

⁸⁶ Alla fine del primo atto (I, *Scena utema*), Perna definisce così la finta resurrezione operata da sore Fesina sul complice Lello: «Quarche cosa de 'ncanto sarrà stato!» (ivi, p. 33).

⁸⁷ Ivi, p. 26 (I, 8)

⁸⁸ Cfr., AA. VV., *I canovacci della commedia dell'arte*, a cura di A. M. TESTAVERDE, Einaudi, Torino 2007, in cui sono trascritti numerosi soggetti secenteschi, con scene di maghi, incantesimi, apparizioni soprannaturali, dovuti, in parte, all'allargamento del repertorio al genere pastorale: *La cometa*, *La pazzia di Doralice*, *Le grandezze di Zanni*, *Il fonte incantato*, *La nave*, *Li tre satiri*, *Il creduto Principe*, *L'arcadia incantata*. Cfr., altresì i testi di Siro Ferrone: ID., *Dalle parti «scannate» al testo scritto. La Commedia dell'Arte all'inizio del secolo XVIII*, in «Paragone Letteratura», XXXIV, 1983, 389, pp. 36-38; ID., *Arlecchino rapito. Sulla*

Questi per l'elaborazione delle sue commedie, in prosa e in musica, non poté non attingere al vasto repertorio di canovacci, offerto da una tradizione scenica ben consolidata⁸⁹, che ormai era diventata parte integrante dell'identità cittadina, caratterizzata «da una proiezione spettacolare verso l'esterno, da questa teatralizzazione dell'esistenza, da questa risoluzione del tempo e dello spazio secondo ritmi e scansioni sceniche, derivanti certo da una eredità barocca e spagnoleggiante, ma giustificate da una capacità storicamente distintiva della società napoletana e di area meridionale»⁹⁰. Era, quindi, quasi naturale per il Trinchera avvalersi di questo *maremagnum*, di formule stereotipe e schemi collaudati (il doppio intreccio d'amore, i travestimenti, le agnizioni), sebbene la caratterizzazione di personaggi comici e non buffi

drammaturgia italiana all'inizio del Seicento, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno, Roma 1985, I, pp. 319-53; ID., *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, in AA. VV., *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento. Atti del Convegno (Napoli, Centro di Musica Antica 28-29 settembre 2001)*, a cura di A. LATTANTI e P. MAIONE, Editoriale Scientifica, Napoli 2003, pp. 51- 67; ID., *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 2011². E ancora, cfr.: F. NERI, *Scenari delle maschere in Arcadia*, Città di Castello, S. Lapi 1913; A. ANGELINI, *Il teatro barocco*, Laterza, Roma-Bari 1979; F. TAVIANI, *Il teatro dalla morale alla cultura*, in AA. VV., *Il teatro italiano del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 101-120; AA. VV., *La commedia dell'arte e la società barocca*, Bulzoni, Roma 1991, I-II; F. COTTICELLI, *Per un'analisi drammaturgica della raccolta Casamarciano*, in «Ariel», VI, 1991, 3, pp. 51 – 77; F. COTTICELLI, O. G. SCHINDLER, *Per la storia della commedia dell'arte: il Basilisco del Bernagasso*, in AA. VV. *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'europa del Settecento*, a cura di F. C. GRECO, Luciano, Napoli 2001, pp. 13-342; C. SINI, *Il comico*, Jaca book, Milano 2002.

⁸⁹ Ad esempio, uno dei teatri che ospitava le rappresentazioni di “istrioni” a beneficio di un pubblico popolare era la famosa “Cantina” di San Giacomo, un locale «quasi sotterraneo», chiamato così perché sorgeva vicino all'omonima chiesa di San Giacomo degli Spagnoli. Di fronte alla “cantina”, sorse nel 1740, il “casotto” di San Carlino. Cfr. S. DI GIACOMO, *Storia del Teatro San Carlino*, Mondadori, Milano 1935.

⁹⁰ F.C. GRECO, *Teatro napoletano del '700...*, cit. pp. XVII-XIX.

lo portasse a rinunciare all'«iperbolica ridicolosità»⁹¹ della Commedia dell'arte. Nelle opere successive alla *Moneca fauza*, non di rado avrebbero fatto capolino personaggi derivanti dalle maschere del Capitano vanaglorioso e spagnoleggiante o del Mercante (turco, armeno, levantino). Nella figura del notaio, poi, che sarebbe diventata tipica della drammaturgia trinceriana, lo Scherillo individuava un erede del Dottor Graziano:

Il notaio del Trincherà è un [...] un impasto di formole, di latino, di furberia, di buonsenso, anche, d'imbecillagine, di sciocchezza, di vigliaccheria. Forse chi bene esamini, ha relazioni col Dottor Graziano della Commedia dell'arte, di cui potrebbe essere una semplice variazione, e anche col Pedante delle commedie napoletane anteriori⁹².

Queste caratteristiche, incarnate soprattutto in un personaggio come Notà Pettolone, protagonista dell'omonima commedia dialettale del 1738, e nei tanti legulei, sparsi un po' ovunque, nelle opere comiche del Trincherà, erano appena riscontrabili nella figura di Nota' Masillo, dove, invece, era possibile intravedere i primi accenni di un autobiografismo, che l'autore, in seguito, avrebbe ripreso e sviluppato compiutamente all'interno della sua produzione:

MASILLO Lo iurno de lo Carmene fue trovato 'mmiezo a lo
Mercato da no cierto Notare, e chillo pe pietate me
pigliae, e non sapenno a chi era figlio, me crescette

⁹¹ S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 151.

⁹² M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Sandron, Palermo 1916, p. 237.

comme a no figlio suo, e me mese la penna ‘mmano, e
m’ha ‘mparato Notare.⁹³

La componente socio-ambientale era fondamentale per un autore quale il Trinchera, il cui stile, come avrebbe dichiarato più tardi nella prefazione al libretto de *Il finto cieco* (1952)⁹⁴, era quello «di scrivere incoppa a llo nnaturale»⁹⁵. Innumerevoli, infatti, i richiami all’ambiente circostante, ai personaggi e ai luoghi più o meno noti della Napoli settecentesca⁹⁶. I nomi dei quartieri, come quello della Dochessa o del Mercato, facevano spesso capolino tra una battuta e l’altra della commedia, in cui confluivano elementi tipici dell’oralità popolare: motti, proverbi⁹⁷, modi di dire, espressioni tutte di quella disincantata sapienza ancestrale, di cui il volgo napoletano era depositario e del quale, adesso, il Trinchera, si faceva smalzato interprete e mediatore. Non a caso, è stato evidenziato⁹⁸ come alla base della scena di magia di Desperato, possa aver agito la suggestione di una leggenda popolare, riportata da Carlo Celano in uno dei suoi aneddoti e ambientata proprio nel quartiere del Borgo di Loreto, dove l’autore era nato e cresciuto. Essa narrava,

⁹³ P. TRINCHERA, *La moneca fauza...*, cit., pp. 95-96 (III, scena utema).

⁹⁴ IL / FINTO CIECO / MELODRAMA / DI NOTAR PIETRO TRINCHERA / Composto in Musica / DAL SIGNOR / D. GIOACCHINO COCCHI / Maestro, e Regolatore del Coro nell’/ insigne, e pio Conservatorio delle / Figlie dell’Incurabili di Vinegia. / DA RAPPRESENTARSI / Nel Teatro Nuovo sopra Toletto in quest’ / Autunno del corrente anno 1752. / IN NAPOLI / MDCCLII. / PER DOMENICO LANCIANO / Impressore del Real Palazzo.

⁹⁵ *Quatto chiacchiere a lo Paesano* lettera prefatoria a IL / FINTO CIECO..., cit.

⁹⁶ Il ricorso al *background* socio-antropologico, in cui l’autore era nato e cresciuto, rappresentava anche un modo per catturare l’attenzione di un pubblico, più o meno colto, che si riconosceva nelle vicende rappresentate.

⁹⁷ P. TRINCHERA, *La moneca fauza...*, cit., pp. 27 (I, 8): «Dice buono lo ditto de nuie poverielle: / ca all’utemo l’affritto servetore / o vò o non mmol’ a lo ’Spetale more».

⁹⁸ G. CICALI, *Drammaturgia e fonti teatrali de «La moneca fauza»...*, cit., pp. 113-133.

infatti, del famoso “Palazzo degli Spiriti”, così chiamato, perché al tempo in cui vi abitavano i marchesi Vico-Caracciolo, alcuni ladri, nel tentativo di rubare il tesoro, che si diceva fosse nascosto lì, furono bastonati da alcuni buontemponi travestiti da diavoli. Ration per cui, si era diffusa «la voce, che nel palazzo di Trevico v'erano gli spiriti»⁹⁹.

Ma si guardi, altresì, alla chiusura moraleggiante della commedia, la quale, riprendendo l'appello, compiuto nella seconda prefazione, di cacciare via da Napoli «ste monache fauze»¹⁰⁰, così sentenziava:

ARAZIO Trasimmoncenne dinto, e pigliateme
st'asempio da mene, de non fa' pratticare
mente camparrite né becchie, né ste monache
fauze a le case voste, ca songo tanta diavole e
fauze.

PERNA E

CIANNA Decite buono.

LELLO E

MASILLO Da chesta n'avimmo 'mparato ngran cose.

DESPERATO Sio Arazio, pe l'obrego che m'avite, mettiteme
n'aota vota la lebrèra vosta.

ARAZIO Chello che bbuoie.

DESPERATO Ma voglio cchiú de tutto
grossa na bella 'nferta,
ca *LA MONECA FAUZA* aggio scoperta.¹⁰¹

⁹⁹ C. CELANO, *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso della città di Napoli divisa dall'autore in dieci giornate per guida comodo de'viaggiatori*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1970, III, pp. 2063-2064.

¹⁰⁰ P. TRINCHERA, *Pe lo nome de la Commedia Terentio Chirrap a chi n'ha bboglia*, premessa a *La moneca fauza...*, cit., p. 5.

¹⁰¹ P. TRINCHERA, *La moneca fauza...*, cit., pp. 97-98 (III, *Scena utema*).

La *vis* polemica e satirica, con cui il drammaturgo fustigava i difetti di queste «monache fauze», non risparmiava, neppure, gli altri personaggi, dei quali metteva in evidenza i caratteri contraddittori e fatui: ad iniziare dal vecchio Arazio, che millantava povertà e, invece, nascondeva un ricco patrimonio tra le mura della sua casa; che ostentava devozione ed alternava le preghiere alla bestemmia. E se, da una parte, Desperato si presentava perennemente affamato, sempre in cerca di qualche spicciolo, che tuttavia non riusciva a conservare, poiché dedito al vizio del gioco, dall'altra Perna, non meno macchinatrice di Fesina, elaborava stratagemmi che, però, non sarebbero mai andati a buon fine¹⁰². Neanche Cianna, nella sua volubilità, nel suo essere perennemente in bilico tra il credere o no alle falsità della monaca, veniva risparmiata dall'occhio censore del giovane drammaturgo¹⁰³. Ed infine, né Lello, né Masillo, con le loro brame d'amore, con i loro accesi desideri, disprezzanti della sacralità del matrimonio e della castità della virtù femminile, uscivano positivamente da questa rassegna della fallacità e mediocrità umana.

Se, per l'ambientazione delle vicende de *La moneca fauza*, il Trinchera si avvaleva, ancora, di uno scenario convenzionale e borghesizzante, suddiviso in «*Cammara, Chiazza, Marina, Sala*», nelle sue due successive commedie in prosa, - *La gnoccolara o vero li*

¹⁰² Si veda, ad esempio, l'espedito, da lei elaborato nel secondo atto, per costringere Nota' Masillo a mantenere l'impegno di sposarla.

¹⁰³ Rispetto alla figliastra, Cianna era dotata di un animo più debole: non sapeva, per esempio, se ribellarsi o no alle pretese del marito, che, pur di salvare il suo denaro, era disposto anche a cederla allo "spirto" ricattatore. Perna, al contrario, possedeva un carattere più determinato: era riuscita a opporsi al padre, che, sulla scia di Fesina, la voleva indurre a una monacazione forzata, in seguito alla quale avrebbe dovuto assumere il nome della bizzocca. In lei, forse, più che le caratteristiche del personaggio molieriano di Marianna (la figlia di Orgone), si rintracciavano i caratteri della *suivante* Dorina.

*nnammorate scorcogliate*¹⁰⁴ (1733) e *Notà Pettolone*¹⁰⁵ (1738) -, optava per un'ambientazione più dettagliata, che immetteva direttamente lo spettatore nella realtà viva e brulicante della capitale partenopea. Le vicende de *La gnoccolara* erano ambientate, infatti, all'«Uorto de lo Conte»¹⁰⁶, una zona al centro di Napoli, così chiamata perché sorgeva

¹⁰⁴ LA GNOCCOLARA / O VERO / LI NNAMMORATE SCORCOGLIATE / *COMMEDDEA* / DE PIETRO TRINCHERA / *Addedecata* / A SUA AUTEZZA / LO SEGNORE PRENCEPE DE LA ROCCELLA / JENNARO MARIA / CARRAFA / *Signore de la Casa Carrafa, Prencepe de lo Sacro Romano / Mperio, Duca de Bruzzano, e Rapolla, Marchese de / Castiello Vetere, e de Brancaleone, Gran Conte de la / Grotteria, Conte de lo Sacro Romano Mperio de lo Pa- / lazzo Lateranenze de la Camera Cesarea de lo Conce- / storo Mpereale, de Connojanne, e de Agusta, Segnure de / le Strate Sambatiello, e Bianco, de le Tterre de Feloca- / so, Sanaija, Santo Nufrio, Siderno, e de la Motta Bruz- / zano, e Patrone de lo Preorato Geresolometano de la cetà de la Roccella // A NNAPOLE LO MDCCXXXIII / A la Stamparia de Jennaro Muzio / Co Llecienzeja de li Soprejure.*

La commedia presenta una suddivisione in tre atti. Purtroppo, attualmente, non si è in grado di stabilire quando e dove l'opera fu portata in scena. A proposito di quest'opera: cfr. P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie. Dalla Venuta delle Colonie straniere sino a' nostri giorni*, presso Vincenzo Orsini, Napoli 1811², VI, p. 17; ID., *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, presso Vincenzo Orsino, Napoli 1813, X, 2, p. 317; B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., pp. 274-277; P. MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori napoletani dialettali*, Chiurazzi, Napoli 1874 (rist. anast. Forni, Bologna 1972), p. 401; R. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 108-110.

¹⁰⁵ NOTÀ PETTOLONE / *Commeddea* / DE NOTÀ PIETRO TRINCHERA. / *ADDEDECATA* / A la *Lllustriss.*, e *Azzellentiss.* / SEGNORA / D. ALENA / SPARANO / DUCHESSA DE TORA, / E de Longano, Marchesa de / Villaflores, e Patrona / d'aute Tterre. // MDCCXXXVIII.

Questa commedia, suddivisa in tre atti e dedicata alla nobildonna Elena Sparano (Capodimonte, 1730 – 1745), non riporta alcuna indicazione né sull'editore, né sul luogo di stampa. Il fregio, tuttavia, è quello di Gianfrancisco Paci, lo stesso stampatore che si occuperà di imprimere la seconda edizione. L'analisi è stata condotta sull'esemplare, custodito oggi presso la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia. Come nel caso della precedente commedia de *La gnoccolara*, purtroppo non si è in grado di stabilire il luogo in cui la commedia fu rappresentata.

Cfr. P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura...*, cit., p. 17; ID., *Storia critica de' teatri...*, cit., p. 317.

¹⁰⁶ G. A. GALANTE, *Le chiese di Napoli. Guida sacra della città, la storia, le opere d'arte e i monumenti*, Ediprint, Mugnano di Napoli 2007: «Il nome di Orto del Conte

nei pressi di quello che, una volta, era il giardino del conte di Maddaloni; mentre, nel *Notà Pettolone* decideva di rappresentare le peripezie dell'omonimo protagonista «a la Porta de lo Carmene». Inoltre, come all'interno della *Gnoccolara*, si moltiplicavano i riferimenti alla quotidianità spicciola della plebe e delle classi più o meno elevate con cui essa si relazionava; così, nel *Notà Pettolone* non potevano non affiorare continui rimandi al ceto notarile, da lui dissezionato ed esaminato nelle componenti più meschine e deteriori. Ma il realismo del Trinchera era ben visibile, non solo nella scelta degli sfondi o dei personaggi, ma anche nell'uso del dialetto, da lui spezzettato in una pluralità di registri e di codici, e spesso contaminato in un mistilinguismo¹⁰⁷ maccheronico, intriso di formule latineggianti e spagnoleggianti.

Ad esempio, ne *La gnoccolara*, pubblicata a sette anni di distanza dalla sua prima commedia (1733) e quando già era avvenuto il suo debutto nel mondo dell'opera comica (*Li nnamorate corredate*, 1732), accanto a personaggi come quello della protagonista Graziella, che si esprimeva in napoletano, ne comparivano altri, come quello di Don Pestacchio Spizzola o dell'Abate Benedetto Scaldinotti, che si caratterizzavano per l'uso di un italiano letterario, frammischiato ad elementi della lingua popolare. In particolare, l'Abate Scaldinotti, uno studentello di paese, infarciva il suo linguaggio di citazioni dotte e

derivasi dall'orto che avea in questa contrada Diomede Carafa conte di Maddaloni». E ad un Carafa, non a caso, la commedia era dedicata.

¹⁰⁷ Sulla presenza del fenomeno linguistico del *code-mixing* (enunciazione mistilingue) nel teatro di Pietro Trinchera e, in particolare, nella commedia de *La gnoccolara*, si veda: G. D'AMATO, *Aspetti del parlato teatrale nella commedia La gnoccolara (1733) di Pietro Trinchera*, in «Misure Critiche», IX, 2010, 1, pp. 102-115.

latineggianti (un vasto repertorio, che andava da Aristotele a Boezio, da Terenzio a Plauto, da Petrarca al Tasso, dal Guarino al Grillo), che, fraintese, davano spesso vita ad equivoci comici:

ABATE Uti rumor est?
TOLLA Che rommore decite?
ABATE L'oratore piglia rumor per la fama.
TOLLA E si avite famma ccà nc'è tutto lo bene,
ABATE Nihil ignorantia peius inveniri.
TOLLA E sicuro, ca fa arrore a benire a la casa mia, ca io
n'aggio ntenzeone de nce la dà pe moglie, ca la
voglio dà a n'ommo attempato comme a buie.
ABATE Ottimo.
TOLLA Anze, ve deciarria 'na cosa... ma...
ABATE Questa è figura reticenza.
TOLLA Certo ca nce vo' la pacienza, e perzò vorria... uh, è
bregogna, leva, le'...
ABATE Oh, m'hai secco con questo aposiopesis.
TOLLA Pesa! De che maniera ve lo dico, si' Aba'?'
ABATE Cito te expedias, (Marco Tullio ti rimprovera).
TOLLA Provole quanta ne volite, quann'è fatto lo
matrimonneo!¹⁰⁸

Ma anche il toscano sentenzioso di Don Pestacchio - un "damerino" «scartellato»¹⁰⁹, tanto vanesio quanto brutto¹¹⁰, - non mancava di dar luogo a ridicoli fraintendimenti:

¹⁰⁸ Ivi, pp. 16-17 (I, 12).

¹⁰⁹ *Scartellato*: «gobbo, scrignuto» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 643).

- PESTACCHIO E m'ama di cuore?
- PETRILLO Quanta vote ve l'aggio da di ca speretea¹¹¹ pe buie?
- PESTACCHIO E mi vuol per suo damerino?
- PETRILLO Sí signore, ve vo' pe cammarino suo.¹¹²

Entrambi i personaggi di Don Pestacchio e dell'Abate Scaldinotti comparivano all'interno della commedia in foggia di corteggiatori (Don Pestacchio, in particolare, impersonava il ruolo del Cicisbeo). Al centro delle loro attenzioni, la “gnoccolara”, ovvero Graziella, un'avvenente e giovane popolana, il cui mestiere, consisteva, per l'appunto, nel lavorare un particolare tipo di pasta, le «gnuoccole»¹¹³. Ma, come spiegava il Croce, «*Fa gnuoccole e vruoccole* significa in dialetto *far vezzi*. [...] *La gnoccolara*» era «una donna civettuola e lusingatrice, *gnoccolara* in fatto e metafora».¹¹⁴ Invero, abbandonata dal marito (il «pettenarulo»¹¹⁵ Luca Fasulo) per futili motivi di gelosia¹¹⁶, utilizzava il suo fascino di

¹¹⁰ PESTACCHIO: «Guatandomi, le donne fan delle grasse risa, chi un occhietto e chi un baciamao, ed io, a dirla, sto in continuo pericolo di perdere l'onestà per questo diavolo di volto [...]» in LA GNOCOLARA..., cit., p. 6 (I, 4).

¹¹¹ *Speretea*: «palpita»; cfr. nota 12 di questo capitolo.

¹¹² Ivi, p. 5 (I, 4).

¹¹³ *Gnuoccole*: «gnocchi» | transl. «vezzi, moine, carezze» (cfr. A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale*, cit., p. 148).

¹¹⁴ B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., pp. 274-275.

¹¹⁵ LA GNOCOLARA..., cit., p. 29 (I, 20).

¹¹⁶ GRAZIELLA: «Ma a tutto chesto nce corpa maritemo che, lo stisso iuorno de lo nguadeo, se pegliate chello poco d'oro che mme deze mamma e se ne iette a scrivere ncoppa a le galere de Spagna» in ivi, p. 50 (II, 10). Cfr. dalla dedica all'*Autezza*, premessa all'*op. cit.*: «Lo stisso juorno de lo nguadio la chiantaje lo marito pe 'no sospetto vano vervessatole da n'arma cotta, e se jett'a scrivere ncoppa a le galere de Spagna».

“circe”¹¹⁷ per adescare corteggiatori, ai quali faceva credere di essere rimasta vedova. Senza mai cedere alle loro profferte, li blandiva in modo da ottenere regali e denaro¹¹⁸. A ciò era costretta dai suoi genitori - il vecchio e avaro «bazareoto»¹¹⁹ Attaveo (Ottavio) Cecalupo e la megera Tolla (Vittoria) Pertusillo -, veri e propri “strateghi” della truffa, che cercavano, in tal modo, di arrotondare le scarse finanze del loro «neozeo [negozio] de le provole»¹²⁰ e degli gnocchi. Graziella, con il miele dei suoi vezzi, riusciva ad attirare attorno a sé una nutrita folla di pretendenti, a ognuno dei quali dava da credere di essere promessa in sposa. Tra questi, un tal Giacchिमmo Cortella, un «canteniero»,¹²¹ che veniva sfruttato per la sua mercanzia (il vino)¹²² e per i suoi denari, e lo «scremetore» (maestro di scherma) Petrillo Tagliente,¹²³ che – beffato e beffatore insieme -, veniva usato nei raggiri contro il suo goffo allievo Don Pestacchio e l’Abate Scaldinotti:

¹¹⁷ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, presso Vincenzo Orsino, Napoli 1813, X, 2, pp. 118-119: «L'altra intitolata la *Gnoccolara* fu una copia viva di una bellezza plebea che era la Circe della sua contrada. Il poeta, come si sussurrò, pelato con altri da quella scaltra femminuccia, si vendicò con tale graziosa favola che piacque impressa e rappresentata».

¹¹⁸ Il tema della donna che si finge vedova, per ottenere doni e favori da spasimanti e corteggiatori, sarebbe stato ripreso più volte dal Trinchera nelle sue commedie per musica. Si veda ad esempio, *La finta vedova* (1747).

¹¹⁹ *Bazareoto*: «mercante». Cfr. A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale*, cit., p. 66, alla voce corrispondente: «antic. mercante; ora uomo plebeo, mascalzone e prepotente, quello che in tosc. viene detto ‘bècero’».

¹²⁰ LA GNOCOLARA..., cit.

¹²¹ *Canteniero*: «vinaio, venditore di vino» (F. D’ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 142).

¹²² ATTAVEO: «Falle 'na fenezza 'na vota l'anno, mannancenne' no varreciello [barilotto] sano, [...] ca a la casa mia tutte patesceno de dolore de mascelle» in LA GNOCOLARA..., cit., p. 22 (I, 15).

¹²³ Il cognome, non a caso, alludeva all'affilatezza della lama della sua spada. Il Trinchera fece ricorso spesso a simili espedienti retorici (metafore, antifrasi, ecc.) per denominare i suoi personaggi (all'interno della stessa commedia, ad esempio, il soprannome di Luca Fasulo, Scrupolo, alludeva ai continui scupoli della sua gelosia).

- TOLLA Tu già te contiente che Graziella fegna la ncappata¹²⁴ co don Pestacchio, azzò le tosa buono lo caruso, n'è lo v'è?
- PETRILLO E sicuro, si no che mme voglio trovà¹²⁵ pe quanno me la nguadeo¹²⁶?
- TOLLA La volimmo fà fegnere ncappata de chiss'auto puro, ca facimmo doje cose bone, lo scorcogliammo¹²⁷ e l'ammotimmo?
- PETRILLO Non haie penzato male, e l'Abate nche le toccarraie sso tasto vedarraje comme se menarrà¹²⁸ subeto.
- TOLLA Tene denare?
- PETRILLO S'hà nchiuse li puorce.
- TOLLA E bà ca nce le boglio salà io.¹²⁹

Coinvolto nel gorgo degli inganni, messi in atto dal *clan* della “Gnoccolara”, vi era, però, anche Scrupolo (un nome che rimandava agli “scrupoli” della sua gelosia), nient'altri che il marito della bella ammaliatrice, da tutti creduto morto e riapparso sotto le mentite spoglie di un giramondo scioperato, in cerca di qualche soldo per vivere. Grazie a tale copertura, si prestava a fare il garzone “ruffiano” per chiunque

¹²⁴ *Ncappata*: «innamorata»; etim. vd. verbo *'Ncappà* che significa: «legare con un cappio» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 441).

¹²⁵ Si riferisce ai soldi che potrebbe ricavare “tosando” il suo allievo, l'Abate Scaldinotti.

¹²⁶ *'Nguadeo*: etim. da *'Nguadiarse*, ovvero «sposare, impalmare (una donna), prender moglie; ammogliarsi» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 464).

¹²⁷ *Scorcogliammo*: etim. da *Scurchiglià*, ossia «scroccare, frodare» (ivi, p. 679).

¹²⁸ *Menarrà*: etim. dal verbo rifl. *Menarse*, ovvero «avventurarsi; darsi da fare, prodigarsi» (ivi, p. 401).

¹²⁹ LA GNOCOLARA..., cit., pp. 10-11 (I, 8).

glielo chiedesse, in modo da poter ronzare indisturbato intorno alla sua “finta vedova” e capire se essa, negli anni della sua assenza, si fosse mantenuta “onesta”. Man mano, però, che ne studiava i comportamenti, i suoi antichi “scrupoli” venivano fuori, a uno a uno, tanto da indurlo a premeditarne l’assassinio. Accanto a questo rigoglio di personaggi, facevano la loro comparsa Ntoniello, il «fegliulo sboccato» di Tolla e Attaveo, incapace di tenere la bocca chiusa e in continua lite con quest’ultimo per la sua poca scaltrezza dimostrata nel gestire gli affari e nel truffare il prossimo; e il personaggio della “pellegrina” Rina, che, abbandonata da Petrillo proprio a causa di Graziella, si era camuffata da “uomo”, con l’intento di scovarlo e di riconquistarlo. Anche lei, come Scrupolo, era tormentata dalla gelosia e di fronte al pensiero del tradimento, minacciava fuoco e fiamme contro il suo «mancatore nfedele»¹³⁰:

RINA [...] Siente, di’ a sso zanno ca Rina, addo’ manco se crede, se la vedarrà nnante, e tutta venino¹³¹, tutta arraggia, tutta desppetto se vennecarrà co le mmano soie. Aje ntiso? Dille chesto e nient’auto.¹³²

Ma il carosello dei travestimenti e degli equivoci era soltanto all’inizio: in un gioco di metamorfosi continue, Scrupolo (già Luca Fasulo) decideva di sovrapporre alla sua «fenzeone» un’altra «fenzeone», acconciandosi a mo’ di messo Spagnolo, giunto a Napoli con una lettera piena di “buone” nuove per gli innumerevoli spasimanti

¹³⁰ Ivi, p. 31 (I, 22).

¹³¹ *Venino*: «veleno» (F. D’ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 828).

¹³² LA GNOCOLARA..., cit, p. 60 (II, 18).

di Graziella. “Buone”, per così dire, visto che portavano l’annuncio della sua avvenuta morte! Nel fare ciò, egli si era lasciato convincere da Giacchिमmo, che aveva escogitato il tutto per poter finalmente sposare la “gnoccolara”: un evento che i suoi genitori rimandavano di continuo, con la scusa che, ancora, la giovane non era stata dichiarata ufficialmente “vedova”. Naturalmente, il «canteniero» non immaginava di averlo chiesto proprio al marito della sua bella popolana! Questi aveva accettato di farsi “nunzio” - seppur fittizio - della sua stessa “morte”, per rinascere a nuova vita: una vita senza più “scrupoli”, senza più il tarlo della gelosia a rodere l’animo. Invero, tale *escamotage* gli avrebbe finalmente permesso di capire se la donna, rovello del suo amore, era una “Penelope” o una “Lucrezia” («Voglio fa’ la fenzeone de lo si’ Giacchिमmo schitto p’abbracciarela si m’è fedele, pe l’accidere si mme nganna»¹³³). A spingerlo a tale risoluzione, un colloquio con la stessa Graziella, la quale, in un momento d’inattesa intimità e commozione, gli aveva confidato di essere stanca della vita da lei condotta:

GRAZIELLA Io spero che lo Cielo mme lo manna de nuovo, schitto pe le fa’ canoscere la vergenetate mia, ca pe ’no scrupolo de chisse mme chiantaje.

SCRUPOLO Mo peché peccie?

GRAZIELLA Ca da diec’anne scardo ssa vita accossì nrecata. Schiava, schiava, ca mme vene ’na cosa a lo stommaco penzannone.¹³⁴

¹³³ Ivi, p. 51 (II, 10).

¹³⁴ *Ibidem*.

La “gnoccolara”, dietro l’aspetto di scaltra e insensibile allettatrice, lasciava intravedere i tratti di una femminilità avvilita e svilata dal terribile giogo della miseria morale e materiale («a sto munno schefenzuso è cchiù facele a beni’ lo mmale che lo bene»¹³⁵); una femminilità venduta e svenduta come oggetto di mercanzia dalla meschinità umana, di cui questa commedia offriva un vasto campionario. Nella “fiera delle vanità” trinceriane, spiccavano le figure di Attaveo, vecchio avaro e parassita («lo patre, che d’avarizia accoppava quattr’Abbreie»¹³⁶), e della frivola Tolla, la quale se poteva mettere «ncompagnia de l’Arpie de Vergilio Marrone»¹³⁷, tanto era il suo desiderio di liberarsi del consorte e di risposarsi. Ma di certo non sfiguravano neppure gli altri personaggi, come Ntoniello, che si accodava alla madre nell’augurare la morte ad Attaveo o a Don Pestacchio, vanesio a tal punto da non accorgersi della sua bruttezza.

L’*escamotage* della missiva, concertato da Scrupolo e Giacchimmo, non era, però, destinato a riuscire. Infatti, pure Rina, ignara del loro tranello, aveva elaborato un piano simile, in cui aveva convinto l’Abate Scaldinotti a travestirsi da spagnolo e a consegnare una lettera, nella quale si affermava, che Luca Fasulo era ancora vivo e che, dopo dieci anni di prigionia, stava per rientrare a Napoli. Tale notizia avrebbe dovuto spaventare i pretendenti di Graziella, compreso Petrillo, che, a quel punto, sarebbe dovuto tornare dal suo primo amore, ossia Rina. L’incontro tra Scrupolo e l’Abate Scaldinotti, in fogge spagnoleggianti,

¹³⁵ Dalla dedica all’«Autezza»..., cit.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

metteva fine ad entrambi i progetti e dava vita ad uno dei momenti più gustosi della commedia:

- SCRUPOLO Chi sarrà st'accunto¹³⁸?
- ABATE [...] Ma chi è costui?
- SCRUPOLO E bè, che facimmo la luna?
- ABATE Quis ergo exterus es tù?¹³⁹
- SCRUPOLO (Oh, bonora! Chisto sarrà Spagnuolo a deritto! Mo so' sbreognato!)
- ABATE (Sù la prima mi son dimenticato di parlar Spagnuolo.)
- SCRUPOLO Oste es spagnolicca?
- ABATE Yo sois Espanol y 'no espanolico.¹⁴⁰
- SCRUPOLO (Cancaro, è foresteco!) Senor Don... Don... Don...
- ABATE Cuorno! Ustè no puede ablar? Yo me llamo¹⁴¹ Don Perico, Garile y Toledo.
- SCRUPOLO E io Don Diego Piccamiglios y Salado.
- ABATE (Oh, meschino di me, temo che questo Spagnolo mi scoprirà.) Gozo de avlare un littorano mi amigo.
- SCRUPOLO E son venudos...
- ABATE Venido, venido.
- SCRUPOLO Dise bien. E son venido a portar esto papiello al senor Don Attaveos Cecalupos omos de los funnamientos.
- ABATE Fundamento, cioè base...

¹³⁸ *Accunto*: «cliente, avventore» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 17).

¹³⁹ L'Abate, dimenticatosi per un momento di essersi travestito da spagnolo, ritornava al suo consueto linguaggio latinesco, domandando a Scrupolo chi fosse e da dove provenisse.

¹⁴⁰ Anche travestito da spagnolo, l'Abate non poteva fare a meno di rivelare il suo carattere pedante ed erudito, correggendo la pronuncia della persona con cui intratteneva il discorso.

¹⁴¹ *Yo me llamo*: «io mi chiamo».

- SCRUPOLO Che base, porto lettere a sto vecchio che tiene una muciaccia...
- ABATE Hiza, hiza.
- SCRUPOLO Che ammica ste brache...
- ABATE Oh, furbaccio.
- SCRUPOLO A me furbaccio!... por mi ombra, a ora ammattare.
- ABATE Y baja, que yo è de ablar con este y è de dar una carta.¹⁴²

Se con l'espedito del «papiello», Scrupolo non era riuscito nel suo intento, ciò non voleva dire che non si arrendesse. Nel terzo atto, infatti, metteva in fuga, attraverso un «diluvio di bastonate», l'Abate Scaldinotti e Don Pestacchio, che, con la compiacenza di Tolla, erano andati a far visita a Graziella (una visita cui si era aggiunto, in un secondo tempo, pure Giacchimmo). Il frastuono provocato dalle urla dei malcapitati, salvati dall'intervento di Petrillo, rendeva pubblica a tutta la «Corte» i maneggi di Graziella (TOLLA: «Se so' scommogliate tutte le ccose noste»¹⁴³), la quale, esausta dichiarava alla madre:

- GRAZIELLA [...] l'aggio gusto, ca è riuscito accossí lo festino ca io n'aggio cchiù 'ntenzeone de fà ste guattarie, ca mme voglio mettere 'nzodezza, e massema mo che da vero è muorto maritemo.¹⁴⁴

Tolla, preoccupata più per essere stata svergognata pubblicamente, che per la sofferenza della figlia, le rispondeva:

¹⁴² LA GNOCOLARA..., cit., pp. 61-62 (II, 19).

¹⁴³ Ivi, p. 80 (III, 15).

¹⁴⁴ Ivi, p. 76 (III, 19).

- TOLLA L'avarraje da fare a forza.
 GRAZIELLA E chi mme fa sta forza?
 TOLLA Io e pateto.
 GRAZIELLA E bà, ca site pazze tutte duje. *Entra.*
 TOLLA Ah, schefenzosa, aspetta, aspetta, mo so' co ttico, mo
 mo.¹⁴⁵

Nel frattempo, gli «nnamorate scorcogliate»¹⁴⁶, - *in primis* Petrillo, che si era riappacificato con Rina -, meditavano vendetta... una vendetta a suon di endecasillabi sbeffeggiatori:

- PETRILLO A lo mmanco facimmonce fa' 'no sonetto da l'Abate, e
 po' mettimoncillo mmocca a ssa porta!¹⁴⁷

Al contempo, Attaveo, con l'aiuto di quattro suoi nipoti, dall'aspetto tutt'altro che rassicurante («E che ceffi di boia!»¹⁴⁸), tendeva un agguato a Scrupolo, ancora nascosto sotto fogge spagnoleggianti, il quale veniva catturato, legato e rinchiuso in un magazzino. Questi, per riuscire a liberarsi, svelava finalmente la sua identità e si ricongiungeva con l'odiata-amata Graziella. A permettere il riconoscimento della sua persona, intervenivano i classici espedienti dell'anello (qui, in realtà sostituito da «'no pennente co doje anelle»¹⁴⁹) e della voglia sulla pelle, entrambi già utilizzati nella *Moneca Fauza*. Tuttavia, se da un lato, la

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Scorcogliate*: da *Scorcoglià/surchiglià* «scroccare, frodare» (cfr. F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 678).

¹⁴⁷ LA GNOCOLARA..., cit., p. 78 (III, 10).

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 80 (III, 14).

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 91 (III, 23).

ritrovata serenità familiare, permetteva a Graziella di liberarsi dal giogo familiare e di riacquistare la sua dignità di donna, dall'altro inaugurava una nuova forma di sfruttamento, questa volta ai danni proprio di Luca Fasulo:

SCRUPOLO Sentite, vi' ca da ogge 'n avante non avite da fa' cchiù chello ch'avite fatto pe lo passato.

GRAZIELLA Arrasso¹⁵⁰ sia, che dice!

ATTAVEO Ma tu aje da portà tutto lo piso de la casa.

TOLLA E se nce ntiene.

SCRUPOLO E nuje lo portammo.¹⁵¹

Per la figura di Graziella la critica ha fatto riferimento¹⁵² alla Mirandolina de *La locandiera* di Goldoni, soprattutto in relazione al fatto che entrambe le protagoniste sfruttano la propria avvenenza per ottenere favori dai propri clienti. Il paragone, però, regge difficilmente, soprattutto se si compara la neutralità borghese della locanda veneziana, con l'ambiente squallido ed equivoco della commedia trinceriana.

In quest'opera dal riso amaro¹⁵³, l'autore riprendeva la polemica contro quelle «quatto male lengue, che se stimmano / Cchiù guappe de

¹⁵⁰ *Arrasso*: «lontano» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 72).

¹⁵¹ LA GNOCOLARA..., cit., pp. 90-91 (III, 23).

¹⁵² B. CROCE, *I teatri di Napoli*, a cura di G. GALASSO, Adelphi, Milano 1992, p. 165: «Le più notevoli di tutte queste commedie sono forse quelle del Trincerà, il quale nella *Gnoccolara* offre quasi un precorrimiento della Mirandolina goldoniana».

¹⁵³ Il Malato, ad esempio, sosteneva che il Trincerà fosse privo di senso dell'umorismo, in lui soffocato da un idealismo pessimista, che certo le avversità della vita non avevano contribuito a dissolvere (cfr. E. MALATO, *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, E. S. I., Napoli 1960, p. 420).

Terenzio e de Plauto»¹⁵⁴, accusate di non comprendere l'originalità della sua arte e di avere criticato l'equilibrio e lo stile del suo comporre:

C'a sso paiese non ce mancano, pe fà vedè ca sonco li sapute de la Cerra¹⁵⁵ e ca so' bive, non avenno auto muodo d'auzà famma si no co lo forfechiare¹⁵⁶ ll'autre.¹⁵⁷

Alle critiche de «li sapute de la Cerra», ai loro «argomenti, sollegismi e dilemmi»¹⁵⁸, il poeta rispondeva ironicamente, gettando loro addosso un simbolico «cato¹⁵⁹ d'acqua trovola»¹⁶⁰. Ciò avveniva, al termine del secondo atto, quando l'animo infuocato del pedante Abate Scaldinotti, accesosi durante un duello con Scrupolo, veniva bruscamente “spento” da un secchio di «pesciazzas»¹⁶¹. A versarlo, Tolla e Graziella, richiamate dal «rommure de spate»¹⁶²:

TOLLA Rommure de spate!
GRAZIELLA Uh, mara mene, nc'è tata e lo si' Petrillo!
ATTAVEO Menate acqua da lloco.

¹⁵⁴ Dal componimento *Lo patre a la figlia*, premesso a LA GNOCCOLARA..., cit.

¹⁵⁵ *Cèrra*: nella frase *mannà a la cèrra* cioè «mandare a quel paese»; etim.: dal toponimo *Acerra* (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 177). È evidente che, qui, il Trinchera giocava con la similitudine fonetica tra “Cerra” e “Terra”.

¹⁵⁶ *Forfechiare*: da *förfëcià*, cioè «tagliare» | trasl. «dir male di qualcuno» (A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale*, cit., p. 35).

¹⁵⁷ Dalla dedica all'«Autezza», premessa a LA GNOCCOLARA..., cit.

¹⁵⁸ Ivi, cit., p. 66 (II, *Scena urdema*).

¹⁵⁹ *Cato*: «secchio di legno, con manico semicircolare, bigonciuolo» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 164).

¹⁶⁰ LA GNOCCOLARA..., cit., p. 65 (II, *Scena urdema*). *Trovola*: da *'ntruvulà/-lià*, cioè «intorbidare, confondere» (F. D'ASCOLI, *Op. cit.*, p. 482).

¹⁶¹ LA GNOCCOLARA..., cit.

¹⁶² *Ibidem*.

[...]

SCRUPOLO Cuornos, è muortos.

ABATE È vivo.

GRAZIELLA Le voglio menà tutte sse frunne.

TOLLA E io sto cato d'acqua trovola.

SCRUPOLO O mmalora, esta es pesciazzas! Ah, porchitta, porchitta!

ABATE Bisognava tant'acqua a sí gran foco.

PETRILLO Mena cchiú rrobba, mena, mena.

TOLLA)

GRAZIELLA)

ATTAVEO) Guardea, guardea... mo veneno li purpe.

SCRUPOLO Ccà no nce facimmo cchiú bene, si vuo' avè gusto
iammoncenne dinto a li fuosse e facimmonce puro na
puneata¹⁶³.ABATE Verrò, verrò per far con voi una battaglia d'argomenti,
sollegismi e dilemmi, verrò, verrò.¹⁶⁴

L'Abate Scaldinotti, figura-simbolo della più sterile e pedantesca letteratura, veniva messo a tacere dai personaggi-simbolo di un teatro di dichiarata impronta realista e dialettale. Un teatro comico, ricco di «scene verissime» e di «macchiette indovinate»,¹⁶⁵ ma non per questo meno studiato ed elaborato seconda una perizia che, talvolta, l'autore non poteva fare a meno di esibire:

TOLLA Anze, ve deciarria 'na cosa... ma...

ABATE Questa è figura reticenza.

¹⁶³ *Puneata*: «rissa fatta a base di pugni»; etim: vd. *Pùnio* (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 569).

¹⁶⁴ LA GNOCCOLARA..., pp. 65-66 (II, *Scena urdema*).

¹⁶⁵ B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., pp. 275.

- TOLLA Cierto ca nce vo' la pacienza, e perzò vorria... uh, è
 bregogna, leva lè...
- ABATE Oh, m'hai secco con questo aposiopesi.¹⁶⁶

Come ha sottolineato Gianni Cicali¹⁶⁷, il dialogo tra il saccente abatuccio e la sguaiata popolana serviva proprio a evidenziare l'attenta cura retorica, sottostante l'elaborazione delle battute dialettali. Tolla, infatti, si avvaleva di una figura di reticenza, che riproponeva, subito dopo, attraverso «una specie di *variatio*, con il suo nome latino, *aposiopesis*»¹⁶⁸.

A conferma di ciò, Pietro Napoli Signorelli affermava che *La gnoccolara* non scarseggiava né «di grazia e di salsa dizione né di regolarità e di acconce dipinture de' costumi volgari e de' caratteri che imita»¹⁶⁹. Ugual giudizio riservava, poi, al *Notà Pettolone*, la terza commedia in prosa del Trincherà, pubblicata nel 1738¹⁷⁰ (ristampata, con lievi modifiche, nel 1748¹⁷¹), quando già l'autore poteva dirsi un librettista affermato¹⁷². Non era da molto, infatti, che egli aveva iniziato

¹⁶⁶ LA GNOCCOLARA..., cit., p. 17 (I, 12).

¹⁶⁷ A proposito della perizia retorica, dissimulata dall'autore all'interno della sua commedia, cfr.: G. CICALI, *Fonti classiche e strategie retoriche in una commedia di Pietro Trincherà*, in «Il castello di Elsinore», XIII, 2000, 38, pp. 5-23.

¹⁶⁸ Ivi, p. 14.

¹⁶⁹ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, presso Vincenzo Orsino, Napoli 1813, X, 2, p. 17.

¹⁷⁰ Dalla richiesta d'*imprimatur* sappiamo che la commedia era già pronta nel dicembre del 1737 (cfr. ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 6, 57v [31/12/1737]).

¹⁷¹ NOTÀ / PETTOLONE / *COMMEDDEA* / DE NOTÀ PIETRO TRINCHERA / ADDEDECATA / *A LO LLUSTRISSEMO SEGNORE* / LO SEGNORE / D. ATTORRE / CRISPO. / A NNAPOLE MDCCXLVIII. // *A la Stamparia de Gianfrancisco Paci. / Co la lecienza de li Superejure.*

¹⁷² In quell'anno, l'autore scrisse tre libretti per il Teatro Nuovo: *Lo Secretista*, *La Rosa* e *L'amante impazzito*.

a collaborare con il Teatro Nuovo, presso il quale sarebbe rimasto fino al 1741 (l'anno della messa in scena de *La tavernola abentorosa*).

L'opera, come indicava chiaramente il titolo, era incentrata sulle peripezie di un goffo notaio, che «vivea, dicesi, quando si rappresentò questa favola»¹⁷³. Non si sa se, quanto attestato dalla fonte, corrispondeva o no a verità. Di certo, questa «commedea», che non è stata mai oggetto di una ristampa moderna, era quella che, fra tutte, presentava maggiori riferimenti autobiografici, poiché prendeva di mira proprio il ceto al quale l'autore apparteneva. Questi, infatti, lungi dall'essere un alto esponente della classe forense, rientrava, più che altro, in quella schiera di curialetti e piccoli legulei improvvisati, che inondavano la città con i loro «stromienti» e «formolari»: un numero talmente elevato, che il Bouvier non aveva potuto fare a meno di annotare che, a Napoli, si contava «un avvocato o un notaio ogni centocinquanta abitanti, proporzione superiore a quella di tutte le altre città d'Italia»¹⁷⁴. Chi, dunque, meglio di «Notar» Trincherà poteva rappresentare i difetti e gli illeciti di una categoria, che, soprattutto nel Meridione, era – e lo sarà ancora per molto tempo - associata «alle inerzie più ottuse e alle peggiori aberrazioni della burocrazia italiana»?¹⁷⁵ Egli, infatti, aveva il privilegio di poterla osservare dal di dentro e di sviscerarne gli spietati ingranaggi, i meccanismi nascosti e lo faceva per mezzo di un'impetosa satira, che, trascendeva dal ristretto ambito curialesco e si allargava a tutti coloro che si avvalevano di un «ddonno» per vessare l'incolto:

¹⁷³ P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura...*, cit. p. 317.

¹⁷⁴ R. BOUVIER, A. LAFFARGUE, *Vita napoletana nel XVIII secolo*, Cappelli editore, 1960, pp. 41-42.

¹⁷⁵ A. GHIRELLI, *Storia di Napoli*, Einaudi, Torino 2007, p. 90.

- RIENZO Lo ssapimmo lo ssapimmo, e po' aje da ì soggetto a
cierte dottoricchie d'aguanno¹⁷⁶, che so' ttanta ciucchie.
- NUFRIO E bonno, lo ddonno¹⁷⁷, miettece chess'auto.
- RIENZO Lloro co lo ddonno, e li patre co li calantrielle¹⁷⁸ a li
paise.
- NUFRIO Lo dottore te crasta¹⁷⁹, lo screvano te nzagna¹⁸⁰, lo
portiero te carosa, e ghiessero deritto po', ca manco
sarria niente pe la spesa.
- RIENZO Lo dottore magna a duje guosse, lo screvano fa cose de
lo diavolo...
- NUFRIO E po' la lite, sa comme se pegne? N'ommo ncammissa,
e n'auto a la nnuda.
- RIENZO E chesto, che segnifeca?
- NUFRIO Chillo ncammissa è chillo, che guadagna, chillo a la
nnuda, è chillo, che perde.¹⁸¹

In effetti Notà Froleo Pettolone – questo il nome per intero del protagonista –, ben si prestava a rappresentare il tipo dell'«ommo ncammissa», poco competente¹⁸² e borioso¹⁸³, trincerato dietro fiumi di

¹⁷⁶ *Aguanno*: «nell'anno in corso, in quest'anno» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 33).

¹⁷⁷ *Ddonno*: «Titolo d'onore (premessso al nome di battesimo di personaggi illustri o di sacerdoti o al titolo di una carica)» (S. BATTAGLIA, G. BARBERI SQUAROTTI, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, cit., IV, p. 951).

¹⁷⁸ *Calantriellei*: da *Calandriello* «calzare da montanaro, ciocia» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 131).

¹⁷⁹ *Crasta*: da *Crastà* «estorcere più del dovuto» (ivi, p. 222).

¹⁸⁰ *Nzagna*: da *'Nzagnà* «salassare, cavar sangue; cavar denaro a qualcuuno» (ivi, p. 486).

¹⁸¹ NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 25-26 (I, 17).

¹⁸² Cfr. ivi, p. 44 (II, 9): DONN'ERCOLE: « Avive raggione de non fa fare la polese da ssa bestia, l'avarrà fatta cchiù de sette vote, e sempe se mbroglià». Durante il Settecento, nel meridione, non esisteva alcuna scuola notarile, né un corso

discorsi cavillosi e poco comprensibili. Tali peculiarità affioravano fin dal primo atto della commedia, che ambientata, come si è già detto, «a la Porta de lo Carmene», si apriva proprio sulle sue parole:

Nicolaggine non ti partire una pidata da la curia, mentre vado per insino addove lo caso, e glio a stipulare due albarani, *videlicet*, uno collo saracaro¹⁸⁴, e un altro colli marinari per l'alici salati. Come dite? Se viene qualcheduno? Lei faccia, e sfaccia tutto quello che li pare, e piace, date soddisfazione a tutti, perché noi vi damo tutta la nostra Regia autorità, *vices, e voces*, piglia parole, *e si opus sit* stenni quello che puoi stennere, io vado. Come dite? Se ti chiamano sopra? Tu non le porgere aurecchia, che lavano loro, che scopano loro, che lo gettano, e polizzano loro *insolitum*; perché io avennoti veduta capace, anzi capacissima, t'ho pigliata per lo mio ajuto, e non già per serva. Nicolaggine non uscire fuori, sa'? Tu sei Zitella, questa è una malissima platea, tu sai quello che ti voglio dire. Eh Nicolaggine Nicolaggine avisa questo vostro ben servire, a che gradi vi ascenderà un giorno.¹⁸⁵

accademico per la preparazione dei notai, che si compieva, solitamente, negli anni di praticantato presso una qualsiasi curia. Cfr.: A. ANSELMINI, *Le scuole di notariato in Italia*, Tip. G. Agnesotti, Viterbo 1926; R. TRIFONE, *I notai nell'antico diritto napoletano*, in AA. VV. *Aspetti del notariato napoletano*, Arti Grafiche, Roma Privitera, 1960, pp. 31-46.

¹⁸³ Ivi, p. 24 (I, 15): «Io però sono l'oracolo de' Notai. La gloria del Notariato, e l'ufficio lo faccio con decoro, e sustentazione»; ivi, p. 85 (III, 85): «[...] Florio Pettolone di Napoli, pubblico, regio, ed egregio Notaro, co 'no privilegio lungo da ccà a llà bascio».

¹⁸⁴ La «saràca» è la salacca, un tipo di pesce conservato sotto sale o affumicato. Cfr. A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale*, cit., p. 277; S. BATTAGLIA, G. BARBERI SQUAROTTI, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino, 2007², XVII, p. 372, che alla voce «salacca» fa seguire tale definizione: «Denominazione regionale di alcuni pesci della famiglia Clupeidi (in part. della cheppia o della sardina) conservati sotto sale o affumicati e usati nell'alimentazione popolare più povere».

¹⁸⁵ NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 1 (I, 1).

Saltava subito all'occhio, in questo dialogo iniziale, compiuto davanti alla curia, con la «vajassa» di casa (una sorta di personaggio-fantasma, che non compariva mai all'interno della commedia, ma al quale l'autore faceva più volte riferimento), il *code-mixing* del suo linguaggio: un *mélange* maccheronico di napoletano, toscano, latino e termini curialeschi, che non di rado risultava incomprensibile a coloro che si esprimevano in «volgaro eloquio»:

- NOTÀ PETTOLONE Ecconci collo formolario, ed ho ritrovato giusta giusta una convenzione che canta, come deve cantare la nostra. Sentite si ve piace accossì. *Constitu us*, eccetera, tale de tale, eccetera, *qui spontè* eccetera, *non vi, dolo*, eccetera....
- NUFRIO Si' Notà, st'eccetera, che bonno gnefecare?
- NOTÀ PETTOLONE Questa è una abbreviatura, che noi altri notari incapite usamo nelle scritte.
- NUFRIO È una abbreviatura, e Ussia da tre ora, che parla, e n'ha ditto niente ancora.
- RIENZO Decitelo a lengua nosta.
- NOTÀ PETTOLONE In volgaro eloquio dirà Ussia!
- RIENZO Gnorsì, gnorsì.
- NOTÀ PETTOLONE Ma questo sorebbe una vergogna a me, una volta che mi stiro la calzetta sino qua.¹⁸⁶

Grazie a questo scambio di battute tra Notà Pettolone, il vecchio avaro Nufrio (il vicino di casa e possessore di una «poteca») e Rienzo (un corteggiatore della figlia di Nufrio, Mena), veniva evidenziata, non

¹⁸⁶ Ivi, p. 26 (I, 18).

solo l'indecifrabilità del suo parlare farraginoso, ma anche la cultura pedantesca e purista, l'erudizione vacua e superficiale, di cui egli faceva costante sfoggio. A questi difetti, poi, egli sommava quello di una personalità in perpetuo stato di confusione¹⁸⁷. Non era un caso che il titolo originale dell'opera – almeno a quanto risultava dalla richiesta d'*imprimatur* del 31 dicembre 1737 – fosse *Notar Pettolone, confuso e corrivo*¹⁸⁸. Esso, se da un lato sottolineava il carattere precipuo del protagonista, dall'altro, ne metteva in evidenza la scarsa intelligenza, il suo esser «llocco»¹⁸⁹, e al contempo, ne preannunciava la sua miseranda fine, ovvero il suo rimaner beffato¹⁹⁰ («all'utemo nc'è rommaso corrivo»)¹⁹¹. A ciò si aggiunga che il nome «Pettolone» rimandava al termine «pettola», che, nell'antico dialetto napoletano, alludeva al lembo della camicia, sporgente dai calzoni dei bambini¹⁹²: un riferimento, probabilmente, all'abbigliamento del notaio¹⁹³ e alla sua goffa

¹⁸⁷ Ivi, p. 24 (I, 14): «[...] Avrà lo spazio di un mese incirca, sino a questa presente giornata, che mi tiene agitato, stralunato, involuppato, non so che termine ritrovare, *pro meliori facti intelligentia*, diciamo così, mi tiene confuso, una diavola di confusione, [...]».

¹⁸⁸ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 6, 57v [31/12/1737].

¹⁸⁹ Dalla dedica all'«*Azzellentissema* SEGNORA» Donna Elena Sparano..., cit.

¹⁹⁰ Cfr. F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano...*, cit., p. 245. Nell'antico dialetto napoletano, al termine aggettivale *currivo*, poteva corrispondere una duplice accezione: quella di «credulone, sciocco» [si veda, ad esempio, G. B. BASILE, *Il Pentamerone*, trad. di B. CROCE, Laterza, Roma 1974, (III, 10)] e quella di «beffato» (*restà currivo*: «essere burlato»). Riguardo a quest'ultimo significato, si veda il titolo della prima opera comica dell'autore, *Li nnamorate correvate* (1732), ossia «Gli innamorati beffati».

¹⁹¹ Dalla dedica all'«*Azzellentissema* SEGNORA» Donna Elena Sparano..., cit.

¹⁹² Anticamente «ai bambini si lasciavano aperti i calzoni tra le gambe per evitare che s'insudiciassero; da quell'apertura usciva il lembo della camicia che si chiamava appunto *péttola*» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 538). «Trasirse a' pettola» significava, per l'appunto, diventare grandi.

¹⁹³ Cfr. G. CICALI, *Strategie drammaturgiche...*, cit., pp. 133-201.

sciatteria¹⁹⁴, ma, forse, chissà, anche a quella puerilità caratteriale, che, nonostante l'età (NOTÀ PETTOLONE: «Io co l'occasione, che mi veggio avanzato in età...»¹⁹⁵), lo rendeva incapace di staccarsi dal nido materno¹⁹⁶ e lo condannava ad un rapporto, quasi adolescenziale, nei confronti dell'eros. Tirannizzato da una madre dispotica e castrante - la «vedola» Cianna -, dalla quale non riusciva ad emanciparsi, provava un senso di viscido svanimento di fronte alle due «femmene tenerelle» della commedia, Betta (nipote acquisita di Cianna¹⁹⁷, che, rimasta orfana, era stata accolta in casa da quest'ultima) e Menella (figlia del già citato Nufrio); attratto prima da una e poi dall'altra, era incapace di decidere a chi accordare la sua preferenza:

Una però è bellissima, e civilissima; ma non vi sono troppo de quibus; e lloco vi è lo tiesto, ca non si possono avere cauli, e cappucce. Un'altra è bellissima, ricchissima, ma ignobile. Una sta in possa mia, e potrebbe da mo per all'ora, ussia mme ntenne eccetera, l'altra m'ha pregato, e fatto pregare per la sollecitudine, e a quella non mi sono scoperto ancora; a quella mi sono spoliticato, quella bramo, quella

¹⁹⁴ «[...] Io sto che non mi reggo colla capo in testa, perché extra delli calcoli, che vado continuamente, e sono quanto a una cipolla ll'uno, e per secessum dallo spazio di quinneci giorni a questa via, che non ci è stato un boccone di beneficio (parlando con la dovuta immodestia) collo nteresso di settanta confettoni, acciò m'avessero lubrucato, e così voglio... sto collaro sempe se ne saglie ncoppa a la noce de lo cuollo». NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 22 (I, 15).

¹⁹⁵ Ivi, p. 24 (I, 14).

¹⁹⁶ Si guardi all'espressione napoletana, «Stà sott' 'a pettula d' 'a mamma» che voleva dire: essere molto legato alla mamma e alla casa» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit.).

¹⁹⁷ Betta era legata a Cianna da un lontano e ingarbugliato vincolo parentale: «È ffiglia a lo frate de lo marito, de sorema» (NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 38 [II, 6]).

voglio, quella non vorrebbe ripudiare, quella mi caccia l'arma, quella lo core, quella, questa... quella...¹⁹⁸

All'indecisione del «Notaro» faceva eco quella dello smargiasso e tracotante «Caaliere» Donn'Ercole Bacco, un personaggio dal nome antifrastico, analfabeta e millantatore sia di ricchezze inesistenti, sia di doti leonine, che svanivano al primo accenno di pericolo:

MAST'ALESIO¹⁹⁹ Chella è grassa, chella è secca, chella è ccorta, chella è longa, chella è cacata, e chella è pesciata, e nesciuna te va a lo geneo. Ccà mo nce sta 'na rovagnara, ch'è l'utemo ncanto, 'no scarpino proprio attellato, e si non te garbizza chesta, sarrà signo, ca Uscia vo' pazzeà co mmico.

DONN'ERCOLE E io, mo so' soggetto de pazzeà co ttico? Ah! Si tu sapisse le pazzie meje addo', e co chi l'aggio fatte, n'avarrisce ditto sta parola. Io quanno m'aggio voluto levà qua' gusto, qua' stizeo, li quatto d'Agosto, mme so' spassato dinto a sti vuosche nnejavolate co urze, co liune, co cignale, e tutte sorte d'animale sarvatiche.

MAST'ALESIO Io deceva.....

DONN'ERCOLE Che buo' dicere 'na nnoglia. Siente sta pazzia, che faccio co 'no lione dinto a lo vuosco de Schiantavalore.

MAST'ALESIO Schiantavalore!

¹⁹⁸ Ivi, p. 24 (I, 14).

¹⁹⁹ Mast'Alesio era il sensale di matrimoni, cui Donn'Ercole si era affidato per trovare moglie.

- DONN'ERCOLE Schiantavalore sì, lo nomme schitto te fa venì le ccacarelle.
[...]
Signor mio sta canchera de bestia, m'allumma²⁰⁰ dinto a sto vuosco quanto da ccà, a chillo pontone. Io che ghiea sempe ncoppa a la mia, m'addono de l'aguajeto, mme fortifeco co ssi parauste nterra. Essa mm'è ncuollo co ttanto de voccaperta, e mente crede de m'agliottiere comm'a pinole de tribusse, io le chiavo sso chilleto destro ncanna²⁰¹, e le scippo la lengua netta netta da dinto lo radecone.
- MAST'ALESIO Caspita! (e comm'è ttunno)
- DONN'ERCOLE Cade la bestia nterra, e io con a cortella te la faccio tanto lo piezzo, e p'avè 'na mammoria nmaterna de la cosa, piglio la lengua e la faccio salare...
- MAST'ALESIO Salare!
- DONN'ERCOLE Nò. Bauzamare²⁰², li pare meje ausano lo bauzamo, e da 'no letterummeca²⁰³ nce faccio fa 'na screzzione latrina.
- MAST'ALESIO Ncoppa a sta lengua!
- DONN'ERCOLE Ncoppa a sta lengua sì, che si male non mme ricordo, canta propeto de sto tenore. *Eccheste lingua bauzamata magna us Donn'Ercole Baccus, qui, que, quod*, che bene a dicere:

²⁰⁰ *M'allumma*: «mi adocchia» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 42).

²⁰¹ *Ncanna*: «nella gola» (ivi, p. 42).

²⁰² *Bauzamare*: «imbalsamare» (ivi, p. 108).

²⁰³ *Letterummeca*: var. di *Letterummeco*: «letterato»; voce scherz., forse una deformazione della voce italiana «letteratucolo» (ivi, p. 357).

addove, comme, e quanno soccedette la cosa.
Leonisque manisque, que pro et compagnasque,
vittoria, memorea, marmorea.....

MAST'ALESIO Si Donn'Ercole, sì Donn'Ercole.....

DONN'ERCOLE Ch'è stato! Masto Alesio....

MAST'ALESIO Viene ccà, addo' fuje!

DONN'ERCOLE Accomenza a battere tu, ca...

MAST'ALESIO Chi voglio vattere.... Viene vide la fegliola.

DONN'ERCOLE La fegliola!

MAST'ALESIO (E che leparo!)

DONN'ERCOLE (Aggio avuto a mmori de paura!)²⁰⁴

Le tragicomiche vicende di Notà Pettolone e di Donn'Ercole, s'incrociavano con quelle degli altri personaggi della commedia, i cui intrecci amorosi si dispiegavano seguendo il classico schema della rivalità tra coppie antagoniste: *in primis*, quella tra il vecchio e avaro Nufrio e suo figlio, Fonzo, entrambi interessati alla stessa donna, Betta. Una rivalità, che, acuita dal contrasto tra le grette e intransigenti posizioni del primo e le immature intemperanze del secondo, veniva esplicitata chiaramente fin dal primo atto:

FONZO Gnopa', lassame ì stamattina.

NUFRIO E ttu levate mo ste pporcarie da cuollo.

NOTÀ PETTOLONE Signore Onofrio, ched è la cosa?

NUFRIO E non vide, ca s'ha posta la spata, e la perrucca,
 quanno maje la casa mia è ghiuta co sti
 sbreuogne.

²⁰⁴ NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 14-15 (I, 11).

- NOTÀ PETTOLONE Ma faciteme 'no favore, co quale peculio se l'ave fatte vendizio, o prefettizio, castrenze o quasi castrenze?
- NUFRIO Ossoria, che ha detto mo?
- NOTÀ PETTOLONE Dico, con quale denare se l'ave fatte?
- FONZO Co sei tornise, che m'aggio acchiettato²⁰⁵ da n'anno e mmiezo.
- NUFRIO Te l'aje fatte, co li denare, che m'aje arrobato, marejolone, ca tu n'aje mannato a rroina sto neozio.
- NOTÀ PETTOLONE Signore Onofrio, questo è similmente onore della vostra caggia, se lo sio Alfonso comparesce bene.
- NUFRIO Io non le boglio st'annure alla casa mia.
- FONZO E che aveva da ì sempe co lo barrettino?
- NUFRIO Nce pozzo ire io, e no nce puo' ì tune.
- NOTÀ PETTOLONE Quello non fa lo caso, volendo lei costumare alla vecchia, e antica maniera, e lo sio Alfonso colla costumanza corrente, che anco li bastasi portono le pilucche.
- NUFRIO Chesto vo' senti lo marijuolo, pe non se la levà cchiune.
- FONZO Gnopa', n'auta vota, che me cchiamme mariulo, te perdo lo rispetto.
- NUFRIO A mme vuo' perdere lo rispetto?
(*va pe battere lo figlio, e lo notaro lo tene*)
- NOTÀ PETTOLONE Oh me presenti....
- NUFRIO Lassame si' Notare, ca lo voglio accidere.
- FONZO Lassalo ire, vedimmo che bo' fare. (*a lo Notaro*)
- NOTÀ PETTOLONE E via, che adesso avete dell'asino. (*a Fonzo*)

²⁰⁵ *Acchiettato*: da *Acchièttà* «accumulare; congiungere; raggranellare, raggruzzolare (refer. a denaro)» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 12).

- NUFRIO Ma sacce, forfantone, ca sta parola te la voglio
fa tené a mmente pe 'no piezzo; mo pe despietto
tujo mme voglio tornà a nzorare²⁰⁶, e boglio fà
donazione de quant'aggio a chi mme piglio, pe
lassarete pezzente, pezzente.
- FONZO E io p'ascì da sotta a ste ccanetà, che mme faje,
da mo mme ne voglio ì sperto pe sso munno.
- NUFRIO A rrotta de cuollo.²⁰⁷

Lo scontro tra Nufrio e Fonzo era, prima di tutto, generazionale; su due opposti fronti, si sfidavano, infatti, «barrettini» e «pilucche»: i simboli, cioè, di quell'«antica maniera», ormai prossima al tramonto, e della «costomanza corrente». Una battaglia, questa, ad armi impari, che non poteva che decretare la sconfitta del primo: Betta, difatti, ricambiava l'amore di Fonzo e, alla fine di un percorso disseminato di intoppi e futili ripicche, si univa in matrimonio con quest'ultimo.

Il motivo dello scontro tra vecchi e giovani, ritornava anche nei discorsi dell'attempata Cianna (simbolo erotico negativo per eccellenza), la quale, quando non rinfacciava alla nipote la spudoratezza dei suoi costumi («Maramene, ca lo munno s'è corrotto d'ogne maniera! Io puro so' stata zetelluccia, e quanno aggio visto 'no caciottiello mascolo, mme so' torciuta, aggio votato faccia, e chessa.....»²⁰⁸), se la prendeva con le ragazze più giovani e avvenenti, che con le loro arti lusingatrici le intralciavano gli affari:

²⁰⁶ 'Nzorare: variante di 'Nzurarse «prender moglie, ammogliarsi» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 492).

²⁰⁷ NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 2 (I, 2).

²⁰⁸ Ivi, p. 20 (I, 14).

- NUFRIO Famme 'no piacere, nc'è guadagno ncoppa a ste sete?
- CIANNA Nce farria quaccosa, si non se fossero fatte nnante mille zetelluccie, che banno a nsì a li funnache, a ffa nghiuoccole, ville valle, e barzelle a li mercante, e chille pecché nc'hanno gusto, le danno sempe da fare, e po' lle pagano tanto de cchiune; e a una comme a mme nè, ogne tanto le danno 'na libra de seta tutta stracce, e po' la pagano la mmetà de chello che se mmereta tutta de treccalle²⁰⁹, e quatto calle fauze.
- NUFRIO Accossì so' le ccose de lo munno!
- CIANNA Hanno da venì le mmoccole, pe fa perdere l'accunte a le mmaestre accreditate.²¹⁰

Le vicissitudini di questi personaggi s'incrociavano con quelle di un'altra coppia (questa volta non antagonista), costituita da Menella, figlia di Nufrio, e Rienzo, un giovane che per amor suo, era disposto a rilevare l'attività del suocero e a sposarla senza dote («chillo pe l'ammore tujo farria monete fauze»²¹¹). La ragazza, tuttavia, si dimostrava un po' frivola, poiché, all'insaputa di quest'ultimo, si divertiva a «cuffià» (burlare)²¹², attraverso vezzi e «nghiuoccole», il «llocco» Notà Froleo («Io pe mme piglià gusto dongo audienzea a Notà

²⁰⁹ *Treccalle*: «antica moneta napoletana, equivalente alla metà di un tornese». Era, cioè, una moneta di modestissimo valore (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 7972).

²¹⁰ NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 5 (I, 4).

²¹¹ Ivi, p. 13 (I, 10).

²¹² Cfr. la dedica all'«*Azzellentissema* SEGNORA» Donna Elena Sparano..., cit.: «le nnamorate soje se nne servevano de isso pe ppalla de fazio, e se ne devertavano».

Pettolone, e faccio a bbedè, ca moro pe isso»²¹³), il quale, invaghitosi, meditava di sposarla. A riportarlo sulla retta via, interveniva la fiera madre Cianna, che, invece, tramava affinché sposasse la nipote Betta. Questa rimaneva fedele a Fonzo, ma pur di sottrarsi alle fastidiose ingerenze della zia, fingeva di acconsentire alle nozze, ricoprendo di attenzioni vezzose l'indesiderato Notà Pettolone. Questi, nonostante avesse acconsentito ad assecondare la frustrante imposizione della madre («la rinuncio [...] tanto più per assecondare lo vostro desiderio»²¹⁴), appena poteva, tornava a farsi solleticare l'animo dagli occhi belli di Menella («questa con una mossa d'occhio, fa restare immobili le più alte colonne»²¹⁵). Nel frattempo, la ragazza, considerata non più che un peso²¹⁶ dal vecchio ed egoista padre, veniva da questi “ceduta” al pretendente più “generoso”, disposto, cioè, ad offrire la dote più alta²¹⁷. In un primo momento, sembrava che fosse Rienzo il “vincitore”, ma l'incapacità e la dispersività di Notà Pettolone, dimostrata nel redigere il “contratto pre-matrimoniale”, avevano permesso a Donn'Ercole di farsi avanti e di accaparrarsi la «fegliola» per trecento ducati (che in realtà non possedeva). La situazione si complicava nel momento in cui Menella fraintendeva un dialogo tra Rienzo e Betta e accusava i due di avere una relazione. Fonzo, avvertito dalla sorella, ricusava a sua volta Betta, per ricredersi poco dopo, grazie all'intervento di Rienzo, al corrente della reale situazione dei fatti. Coalizzatisi e intenzionati a

²¹³ NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 8 (I, 8).

²¹⁴ Ivi, p. 36 (III, 3).

²¹⁵ Ivi, p. 37 (II, 3).

²¹⁶ Ivi, p. 7 (I, 6): NUFRIO (RIFERENDOSI A MENA): «Lo ssaje dicere, ca si' fatta grossa, e po' no mme vuo' campare [mantenere]; è fatta grossa la scrofa!».

²¹⁷ Ivi, p. 49 (II, 12): «[...] Te pare poco l'azzeone, che m'ha fatta sto vecchìo, a dareme parola, ca me voleva dà la figlia, e po' la va vennenno all'aute».

riconquistare le due «Pollanchelle de latto»²¹⁸, i due giovani facevano in modo di mettere in fuga lo smargiasso Donn'Ercole, che, nel terzo atto, volgeva i suoi interessi su Betta, cercando, addirittura, in una delle ultime scene, di arrampicarsi fin sulla sua stanza per approfittarsi di lei. Costretto, infine, ad arrendersi, non gli rimaneva altro che accontentarsi della più attempata Cianna. Subito dopo, Fonzo e Rienzo costringevano Nufrio a mantenere l'impegno preso con quest'ultimo, il quale poteva così ricongiungersi con Menella. Al povero «tuonto» Notà Pettolone non restava altro che costatare il suo fallimento, il suo essere rimasto «corrivo» e con un pugno di mosche in mano:

NOTÀ PETTOLONE Oh cancaro! Ho perse tutte, e due le mie
pupillaggini! O la mia confusione dove mi ha
ridotto! Ci sono remasto alla fine corrivo²¹⁹.
Io la voglio vedere per atto giudiziario
darò... Farò.... Vedrò... Anderò.... Dove?
Elisabetta t'abbraccio... Carmina ti stringo
voi fuggite, e perchè?²²⁰

A concludere il quadro, intervenivano, infine, due personaggi tratti direttamente dall'ambiente popolare napoletano: Astuzea, un venditore ambulante²²¹, che, a secondo la convenienza, si prestava a far il

²¹⁸ Dalla dedica all'«*Azzellentissema* SEGNORA» Donna Elena Sparano...cit.

²¹⁹ *Ci sono remasto [...] corrivo*: «Sono stato truffato» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 245).

²²⁰ NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 8 (III, *Scena utema*).

²²¹ Ivi, p. 8 (I, 8): ASTUZZEA: «Novemila novecento novantanove malizie de le ffemmene. Avimmo la storia de chille, che se pigliano li penziere dell'aute. Avimmo la Storia de le mmale lengue. Avimmo 'no lazzo de capisciola [filo] co tutto lo spungolo [punteruolo]»; ivi, p. 13 (I, 10): «Avimmo le smorfie de la bonaffeceata [gioco al lotto], avimmo Paris, e Vienna, lo testamento de Catone».

«Roffeaniello» per innamorati e amanti, e Mast'Alesio, «scarparo», che arrotondava la giornata, facendo il «Sanzaro de matremmonee»: entrambi antagonisti nell'agone delle confidenze e degli amori clandestini, divenivano sodali nel vantare, di fronte a notai, dottori, titolati con la «cappa», una certa “professionalità” da mestieranti:

BETTA Qua è ll'arte toja? Famme a sapè quaccosa.
 ASTUZZEA Io porto mmasciate, lettere, e reale a li
 nnamorate; e sto sportiello de rrobba è lo
 roffeano mio, pecché mme ne saglio co
 chesta scusa pe le ccase dell'aute, e addo'
 allummo 'no rovagno, che pare a mme, che
 ba ascianno paraggio, io subeto me faccio
 nnante, e le dico: «io te conosco all'uocchie,
 ca si nnamorata, e non aje de chi servirete
 pe rucco rucco²²². Ch'avimmo da fa? Te lo
 faccio io, ca so' 'no fegliuolo, che esco da
 dinto a lo ffuoco», e decennole accossine,
 subeto nce cadeno, e se fanno servì da me
 senza soggettarese a lo notaro, e a lo
 miedeco²²³ de la casa.²²⁴

E ancora:

MAST'ALESIO Sì so' scarparo, so' galantommo, e pozzo ì
 accossì co lo fronte pe Nnapole! So'

²²² *Rucco rucco* : «ruffiano»; variante di *Rucche rucche*, un modo di dire che indica: «il tubare dei colombi tipico dei periodi di amoreggiamento; mezzano ruffiano, lenone; la corte che si fa ad una ragazza» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 607).

²²³ Cfr. N. BADALONI, *La cultura*, in *Storia d'Italia. Dal primo Settecento all'Unità*, Einaudi, Torino 1973, III, p. 745.

²²⁴ NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 9 (I, 8).

scarparo, e mme ne groleo, ca facenno
 st'afficeo traso ad ogne ccasa, e ba tanto
 l'annore, che aggio, quanno piglio la misura
 a 'na signorella de chesse, che traso a nsi a la
 cammera de lo lietto, o addo' se conciano,
 che non va tutto lo munno, scarparo!
 L'affizeo mio è affizeo de confedenzea a
 pparo de lo tujo.

NOTÀ PETTOLONE Oh avemo paragonato l'arciolo²²⁵, e lo
 pitale.²²⁶

Si faceva strada, dietro lo scontro di classe e il bisogno di rivalsa sociale, emerso, soprattutto, dal dialogo tra Notà Pettolone e Mast'Alesio, la polemica nei confronti dei “paglietti”, considerati, a causa della loro ignoranza e corruzione, una delle piaghe del Regno. Una polemica che, il Trinchera, avrebbe ripreso nel 1741, quando, nella dedica de *La tavernola abentorosa*, indirizzata ad un certo avvocato, Don Ghiennaro Finielli, affermava:

Nquanto a lo secunno punto, lo prevelegeo de Dottore ve spetta de jure, ca ve l'avite acquistato ncoppa a lo stodeare, e no npe golio d'essere chiammato: “lo sio Dottore” co lo ddonno, comm'a ssi figlie de coseture, de scarpate, e ba' scorrenno, che ghiettano ciento docate pe sarese redicole.²²⁷

²²⁵ *Arciolo*: variante del termine *Arciuolo* «orciuolo, giara, brocca» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 607).

²²⁶ NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 41 (II, 7).

²²⁷ Dedicata al *Muto llustre signore* in LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA / MELODRAMMA / Addedecata / A lo Muto llustre Signore / D. GHIENNARO FINELLI / Avvocato Napoletano / NAPOLE, s.n.t. (Monastero di Monteoliveto, febbraio 1741, musica di Carlo Cecere).

Idee simili, per esempio, erano state espresse sia dal Bouvier, che sottolineava la facilità con cui si poteva avere accesso alla laurea in legge:

Tutti erano dottori in legge, ma questa laurea, il più delle volte comprata a buon denaro contante al Collegio dei Dottori e non concessa dall'Università, non era affatto una garanzia di competenza.²²⁸

Ma ancora prima, era stato Andrea Doria, a porre l'accento sul fatto che «il Tribunale» di Napoli si era «riempito di un numero prodigioso di dottori che non» avevano «letto il Testo, e perciò non» avevano «nemmeno l'idea di legge e di ragione; di nascita vilissimi, e tale che» giungeva «sino ai figli di cuochi e d'ogni altro più vil mestiero»²²⁹. E non a caso, il «ffarinella»²³⁰ Mast'Alesio, che si definiva al paro di Notà Pettolone, e del quale in più di un'occasione, veniva

²²⁸ R. BOUVIER, A. LAFFARGUE, *Vita napoletana...*, cit., p. 41.

²²⁹ F. STRAZZULLO, *I «Paglietti» nella cultura napoletana del Settecento*, Gabriele e Mariateresa Benincasa, Napoli 1984, p. 12. Sono parole tratte dalla *Relazione* sul Regno di Napoli, che il Doria scrisse nel 1709, per incarico del reggente Gennaro D'Andrea; cfr. V. CONTI, *Paolo Mattia Doria. Dalla repubblica dei togati alla repubblica dei notabili*, Leo S. Olschki, Firenze 1978.

²³⁰ *Farenìello/-èlla*: «ficchino, inframmettente; bellimbusto, cascamoto» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Gallina, Napoli 1993, p. 273). Cfr. S. BATTAGLIA, G. BARBERI SQUAROTTI, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, cit., V, p. 688, che dà dell'antico termine dialettale *Farinèllo* la seguente definizione: «Furfante, birbante, mariolo». Cfr. NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 72 (II, *Scena utema*), dove Notà Pettolone definisce Mast'Alesio: «Quest'altro farinella anco stava sopra!»; Ivi, p. 48 (II, 11) «[...] quello farinella di Mast'Alesio, che se ne dice *placas* di questo calzolaro. Mast'Alesio! Bravo, con quella persuasiva sua ti fa vedere la luna dinto a lo puzzo, le perle nfilate a lo spito».

messo in risalto il lato furfantesco del suo agire “professionale”²³¹, portava in capo una “paglietta”²³², ossia il classico cappello estivo degli avvocati, tanto da essere scambiato, da chi non lo conosceva, per un “dottore”:

MAST’ALESIO [...] Ca songo sanzaro de matremmonee.
 MENELLA E io me credeva, ca jerevo dottore.
 MAST’ALESIO Dottore! E che nce vo’ sta pe creato ’no dottore
 co ffatte mieje! Io quanno nzerto ’no
 matremmonneo a ppilo, m’abusco le doppie,
 otra che l’amecizea de la giovane, che mme
 resta cenzoarea perpetola, e nn’aggio vino,
 uoglio, farina, lardo, nzogna, e ttutta robba de
 despenza.²³³

[...]

NUFRIO Si’ Notà, sto dottore volesse a buje?
 NOTÀ PETTOLONE Che dottore, questo è calzolaro.²³⁴

Attraverso il personaggio di Notà Pettolone, il Trincherà apriva uno squarcio sul suo mondo di codici, polizze, cambiali e formulari, rappresentandolo con tale dovizia di particolari, da rischiare, talvolta, di cadere in una prolissità tediosa. Offriva, cioè, uno spaccato della vita

²³¹ Ivi, p. 88 (III, 18): ASTUZZEA: «Comme, puro nce so’ le rregole, a fà lo sanzaro!» / MAST’ALESIO: «Caspita! E la primma eje, de non dicere maje la veretate [...]».

²³² Ivi, p. 32 (I, *Scena utema*): FONZO (RIVOLTO A MAST’ALESIO): «Vi’ ca te faccio ssa paglietta doje parte...».

²³³ Ivi, p. 16 (I, 11).

²³⁴ Ivi, p. 26 (I, 23).

sociale e civile dell'epoca, nel quale, il ceto togato fungeva da mediatore nei rapporti tra le classi più elevate (rappresentate qui dallo spaccone Donn'Ercole) e quelle della misera e serva plebe:

NOTÀ PETTOLONE Itaut, che ho da negoziare con tutte sorti di
nazioni, che è 'na porcaria, incomincio colli
Cavalieri, e finisco alli bastasi.²³⁵

Nel 1748, il Trinchera ridava alle stampe il *Notà Pettolone*²³⁶, dedicandolo a «Lo Illustrissemò signore D. Attorre Crispo». Rispetto all'iniziale pubblicazione, però, l'autore espungeva un gruppo di battute significative:

DONN'ERCOLE Nc'azzeppaje n'alluorgio d'oro a
rrepetezeone, che mme lo realaje lo Gran
Duca de Toscana, p'avè avuto l'attenzeone
de vasarela le mmano quanno passaje pe lo
Stato sujo.

MAST'AALESIO Casa MEDICI è stata sempre galante, e
generosa.

²³⁵ Ivi, p. 22 (I, 15).

²³⁶ NOTÀ / PETTOLONE² / *COMMEDDEA* / DE NOTÀ PIETRO TRINCHERA / ADDEDECATA / *A LO LLUSTRISSEMO SEGNORE* / LO SEGNORE / D. ATTORRE / CRISPO. / A NNAPOLE MDCCXLVIII. // *A la Stamparia de Gianfrancisco Paci. / Co la lecienza de li Superejore.*

Un anno prima, nel 1747, l'autore aveva dedicato il libretto de *La vennegna* al medesimo personaggio: LA VENNEGNA / *COMMEDDEA* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / *Da rappresentarese a lo Teatro de la / Pace ntutto lo tiempo de Venne- / gna de st'anno corrente 1747.* / ADDEDECATA / A LO LLUSTRISSEMO SEGNORE / LO SEGNORE / DONN'ATTORRE / CRISPO. // A NNAPOLE, M.DCC.XLVII. / *Con llecienza de li Superiure.* / Se venneno a S. Biase de' Librare / da Marco Lorenzi.

DONN'ERCOLE È 'no sole che luce, e scarfa a tutte.²³⁷

Il drammaturgo eliminava dalla seconda pubblicazione alcune parole d'encomio rivolte alla famiglia Medici, la cui interpretazione è, oggi, di difficile risoluzione. Il Cicali, a tal proposito, ha avanzato una serie d'ipotesi, tutte attendibili²³⁸, ma che, purtroppo, non forniscono una soluzione definitiva al problema. Tra le tesi proposte, anche quella che individuava nelle battute un elogio funebre al Granduca di Toscana, Giangastone de Medici, la cui morte, avvenuta senza eredi, nel 1737 (l'anno della composizione della commedia), aveva portato all'estinzione definitiva della dinastia. Probabilmente la questione va affrontata alla luce del contesto in cui l'opera fu prodotta e fruita; un contesto non necessariamente costituito da una platea locale, ma aperto ad un pubblico più ampio, che bisognava conquistare con pleonastiche forme d'elogio, se si voleva vedere il proprio prodotto «*ì cammenanno lo munno*»²³⁹. Forse, in quest'ottica, si possono comprendere gli ironici accenni alla «malissima platea»²⁴⁰, contenuti nel monologo/dialogo iniziale della commedia, il cui *incipit* riprendeva, non a caso, quello della *Mandragola* del Machiavelli²⁴¹. All'opera dello scrittore fiorentino, rimandava, altresì, la scelta del nome della «vajassa» - Nicolaggine -, a cui Notà Pettolone si rivolgeva con tali parole:

²³⁷ NOTÀ PETTOLONE..., cit., p. 95 (III, 26).

²³⁸ G. CICALI, *Strategie drammaturgiche...*, cit., pp. 197-198.

²³⁹ Dalla dedica all'«*Azzellentissema* SEGNORA» Donna Elena Sparano...cit.

²⁴⁰ Ivi, p. 1 (I, 1).

²⁴¹ N. MACHIAVELLI, *Mandragola*, a cura di G. DAVICO BONINO, Einaudi, Torino 1978, p. 9 (I, 1): «Siro, non ti partire, io ti voglio un poco».

Perchè io avennoti veduta capace, anzi capacissima, t'ho pigliata per lo mio ajuto, e non già per serva. Nicolaggine non uscire fuori, sa? Tu sei Zitella, questa è una malissima platea, tu sai quello che ti voglio dire. Eh Nicolaggine Nicolaggine avisa questo vostro ben servire, a che gradi vi ascenderà un giorno.²⁴²

Il discorso pronunciato dal goffo «notaro» (*alter ego* trinceriano) altro non era che un'esplicita, chiara difesa («t'ho pigliata per lo mio ajuto, e non già per serva») innalzata contro le accuse di plagio, che, probabilmente, furono rivolte all'autore durante la sua già lunga carriera teatrale, e, al contempo, era un'esplicita rivendicazione degli intenti contenutistici e formali del suo teatro, che, fondeva in un amalgama armonico e originale le fonti più disparate e i materiali più eruditi.

²⁴² NOTÀ PETTOLONE..., cit.

CAPITOLO III

I LIBRETTI.

IL CASO DE *LA TAVERNOLA ABENTOROSA*

La fama di Pietro Trinchera come librettista è legata soprattutto alla commedia musicale *La Tavernola abentorosa*¹, e alle vicende che scaturirono dalla sua pubblicazione, avvenuta a Napoli, durante il Carnevale del 1741. L'opera, che metteva «in mostra e in ridicolo le male arti di un ipocrita plebeo, sedicente eremita laico, pieno di vizi, che non altro secondava che le sue indegne passioni»², suscitò, infatti, le ire dell'Arcivescovado partenopeo.

In realtà, il notaio non era nuovo a questo tipo di polemica: sia nel suo testo d'esordio, *La moneca fauza*³ (1726), sia ne *Lo finto remita*⁴ -

¹ Dedicata al *Muto illustre signore* in LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA / MELODRAMMA / Addedecata / A lo Muto llustre Signore / D. GHIENNARO FINELLI / Avocato Napoletano / NAPOLE. s.n.t. (Monastero di Monteoliveto, febbraio 1741, musica di Carlo Cecere).

L'opera, suddivisa in tre atti e scritta per la maggior parte in dialetto napoletano (il personaggio di Fra Macario alterna lingua e dialetto), fu rappresentata nel Carnevale 1741. Sebbene, nella dedica al libretto, si affermi che sia stata allestita per le monache di S. Chiara (Cfr. la dedica al *Muto llustre Signore* in LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit.), dai documenti si apprende che, in realtà, fu messa in scena nella «venerabile Casa professa di S. S. Demetrio e Bonifacio, e nel Regal Monastero di Monteoliveto» (ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 580, [24/08/1741] in S. CAPONE, *L'opera comica napoletana (1709-1749)*, Liguori, Napoli 2007, p. 362). Le musiche, per l'occasione, furono composte dal violinista napoletano Carlo Cecere. Cfr. S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 362; U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino...*, cit., p. 75; V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli 1969, pp. 336-399.

² F. FLORIMO, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Tipografia di Lorenzo Rocco, Napoli 1869, p. 2177.

³ *La Moneca Fauza/ o / La Forza de lo sango / Commesechiamma de / Terentio Chirrap / fatta a / Marzo / 1726.*

⁴ LO FINTO REMITA / e / LO STRACCIONE / intramiezze pe mmuseca / de / PIETRO TRINCHERA / da rappresentarese dintò a lo / Reale Conservatorio / De

uno dei due intermezzi, composti per il Conservatorio di Santa Maria di Loreto (1737) – aveva lanciato i suoi mordaci “strali” contro l’ipocrisia ammantata di devozione. Tuttavia, se le due precedenti composizioni erano passate indenni all’occhio circospetto della Censura ecclesiastica (*La moneca fauza*, in realtà, conobbe solo una circolazione manoscritta, al fine, probabilmente, di eludere la sorveglianza degli organi censori), ciò non era avvenuto per *La Tavernola abentorosa*, il cui contenuto licenzioso aveva suscitato l’indignazione della Chiesa locale, che, durante il Regno Borbonico di Carlo III (*La moneca fauza*, invece, era stata composta negli anni del Viceregno Austriaco), di certo, non aveva diminuito la presa sul controllo dell’editoria locale. Non a caso, *La Tavernola abentorosa*, era stata pubblicata senza concessione dell’*imprimatur* e senza indicazioni riguardo alla data di stampa; inoltre, il Trinchera aveva prudentemente adottato lo pseudonimo-anagramma di Terentio Chirrap, di cui si era già avvalso per firmare il manoscritto della *Moneca fauza* e la sua prima opera comica, *Li nnamorate correvate*. Cautele inutili, visto che la Curia era riuscita ugualmente ad individuare chi si celava dietro l’incriminata commedia musicale e a richiedere la distruzione di ogni sua copia, nonché l’arresto dell’autore e dello stampatore Angelo Vocola⁵. Costoro, sfuggiti alla cattura (il libretto, fortunatamente, si salvò dal “rogo” a cui era stato destinato dall’interino del cappellano Maggiore), riuscirono a riparare, rispettivamente, presso

Santa Maria / De Lorito / nchisto carnevale dell’anno 1737 / Addedecat[i] / a lo llostrissemo Signore / D. Felippo / Sorrentino. S.n.t. (Napoli, 1737).

La musica fu composta dal reverendo Don Arcangelo Jervolino «de lo stisso Conservatorio».

⁵ Per una descrizione dettagliata degli eventi seguiti alla pubblicazione de *La Tavernola abentorosa*, si rimanda al capitolo primo (*Cenni biografici*) della presente dissertazione.

la Chiesa del Carmine e la Chiesa della Pietà dei Turchini. Per mesi rimasero arroccati nell'angusta oscurità di questi luoghi, da cui mossero le loro richieste di grazia al re, la quale arrivò solo dopo molteplici ed estenuanti trattative e al termine di un breve periodo di detenzione (il Vocola si costituì nell'estate del 1741; la vicenda del Trinchera, invece, si concluse quasi un anno dopo, agli inizi del 1742). Ciò che aveva irritato maggiormente gli organi censori era stata la ridicolizzazione di un «ceto la di cui stima, e venerazione» era «giusto e doveroso doversi mantenere intatta ancorché in qualche cenno di tal ceto si fusse nel particolare potuta notare qualche debolezza»⁶. E la satira del Trinchera, in effetti, non poteva essere più cruda nel rappresentare l'equivocità e la falsità di uno di quei tanti “eremiti laici”, che solevano spesso incontrarsi nei luoghi pubblici di Napoli e dintorni, dacché la Curia li aveva autorizzati, insieme ad alcuni ordini religiosi, detti “Mendicanti”, alla questua per il sostentamento. Figure, queste, nel cui comportamento, talvolta, era possibile individuare manifestazioni di quella «santità simulata»⁷, di cui parlava il Sallmann in un suo saggio sugli atteggiamenti devozionali e sui comportamenti religiosi nel Regno di Napoli, e che il Trinchera aveva, già, comicamente abbozzato all'interno dell'intermezzo musicale de *Lo finto remita*. Qui, il protagonista Ciommo ostentava improbabili poteri taumaturgici, al fine di

⁶ ASN, *Real Camera di S. Chiara, Bozze di Consulta*, vol. 50, inc. 1, *A dì 5 Aprile 1741 – Sobre una comedia intitulada la fauza tabernola, o Remito falso*. Il testo è consultabile in: S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 357.

⁷ Riguardo al concetto di «santità simulata», cfr.: J. M. SALLMANN, *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regni di Napoli dal 1540 al 1570*, Argo, Lecce 1996; P. ZITO, *Giulia e l'inquisitore. Simulazione di santità e misticismo nella Napoli di primo Seicento*, Arte tipografica, Napoli 2000.

abbindolare e derubare il ricco viandante Don Ambrosio, che a lui si era rivolto per essere guarito dai suoi mali:

DON AMBROSIO	Servitor della vostra riverenza
CIOMMO	Abbate un pò pazienza
DON AMBROSIO	Faccia pur l'ore sue [...] Chella faccia demostra esse no santo!
CIOMMO	Hò finito. In che l'aggio da servire?
DON AMBROSIO	Patre mio cose grosse: io sbentorato Da sette mise, e più cascò ammalato, Senza trovò remmedio a casi miei, Tanto che so arreddutto Comme a spalatrone ⁸ sicco, e brutto.
CIOMMO	Ah poveretto!
DON AMBROSIO	E avenno Ntesa la famma vostra, ca tornate La vista a li cecate A li surde l'audite: e bà scorrenno.
CIOMMO	Grazie al Cielo nne renno.
DON AMBROSIO	Spero d'avè sta grazia ancora io De mme scannare... ajuto Patre mio <i>esceno duje Urze</i> Duje urze! Oime! So mmuorto!
CIOMMO	Non temere Che ll'uno più dell'altro è manzuetto.
DON AMBROSIO	Bene mio! Chemme face di dereto!
CIOMMO	Ti licca, t'accarizza Siegui il discorso... Peccerillo mio <i>alliscia</i>

⁸ *Spalatrone*: «grosso palo per reggere le viti; uomo grosso e alto, perticone» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Gallina, Napoli 1993, p. 721).

l'Urze

Va pascolanno Cucciariello bello

Vanne con il fratello.

DON AMBROSIO Si abbiannille Patre santo mio.

[...]

CIOMMO Vedi, osserva, che dormono...

DON AMBROSIO Me ne vorria tornare zitto zitto.

CIOMMO Sanati prima

DON AMBROSIO Io mme so sanato,

La paura ogne male m'hà sfrattato.

CIOMMO Lascia la caritate, e fà partenza.

DON AMBROSIO Patrone vostra renza

Pigliate ccà. *piglia pochi denari*

CIOMMO Tu ai da lassar quant'aje.

DON AMBROSIO Quant'aggio? Uh l'urze, aimè se so scetate.

CIOMMO Dalle st'aniello tuje pe caretate. *l'urze s'aizano*

CIOMMO Chisto ccà n'è lo mio...

DON AMBROSIO Tu m'haje sentuto? *L'urze se stizzano*

Spiccia, ca n'urzo già s'è ncepolluto.

CIOMMO Veccolo ccà.

DON AMBROSIO A quest'altro dà la spata.

CIOMMO Sta spata è de n'amico.

DON AMBROSIO E che mme mporta. *L'urzo le corre ncuollo*

CIOMMO Chiammate st'urzo, mamma mia! Sò muorto

DON AMBROSIO E quanno io parlo no mi replicare.

CIOMMO Veccola

DON AMBROSIO Da a chiss'auto li denare

CIOMMO O Diavolo! Addò songo mmattuto!

DON AMBROSIO Ah signor mi, non fare lo storduto.

CIOMMO Vecco quant'aggio.

DON AMBROSIO Non temer fratello

Orsù vatte spoglianno bello bello.

CIOMMO Comme volite. Puro li vestite?
 DON AMBROSIO Non replicar t'hò detto,
 Tu vuoi morir fratello benedetto?
 CIOMMO Accomenza a peglià... *se spoglia, e da li*
 vestite a Ciommo
 DON AMBROSIO Non patirai
 Mai più di questo male.⁹

L'episodio del «finto remita» Ciommo, aiutato da «Duje Compagne [...] finte urze»¹⁰, non era altro che la trasposizione, in chiave comica, di un aspetto deteriore della religiosità del tempo, di una simulata «santità maschile»¹¹ (così la definiva il Sallmann) pragmatica e volta «alla soddisfazione delle aspettative quotidiane della gente, che» richiedeva «ai suoi santi protezione e guarigione»¹². Una santità diversa da quella, tutta al «femminile»¹³, incarnata da personaggi come la Sore Fesina della *Moneca fauza*, portata «al profetismo, alla divinazione, al contatto con l'aldilà e con il purgatorio, alla vita mistica, alla ricerca dell'unione con Dio»¹⁴.

La figura del finto eremita Ciommo, tuttavia, presentava delle differenze, rispetto a quelle del protagonista della *Tavernola abentorosa*.

⁹ Sono stralci, tratti dalla III scena de *Lo finto Remita* («Primmo Ntramiezzo»), trascritto in G. CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Le Lettere, Firenze 2005, pp. 236-237. Pertanto, si sono rispettati i criteri editoriali da lui adottati.

¹⁰ Ivi, 235.

¹¹ J. M. SALLMANN, *Santi barocchi...*, cit., p. 295.

¹² *Ibidem*.

¹³ Il Sallmann, all'interno del suo saggio, prendeva in esame alcuni casi di «santità simulata» a Napoli tra il Sedicesimo e il Diciottesimo secolo, riscontrando peculiarità differenti tra gli uomini e le donne che ne furono protagonisti, tanto da distinguere proprio tra una «santità maschile» e una «santità femminile». Ivi, p. 294-295.

¹⁴ *Ibidem*.

Fra Macario – questo il nome con cui un tal Tonno Grampone, *alias* Uzzacchio, si faceva passare per «remita» – non millantava doti sovranaturali e virtù divinatorie, ma semplicemente si avvaleva del suo ascendente, per aggirare gli sciocchi «padulane»¹⁵ dei sobborghi rurali napoletani (le malefatte di Ciommo, *ad adverso*, erano ambientate in un «vuosco»). Con passi lenti e sguardo basso, questo cinquantunenne¹⁶ scorticapane parassita – dotato di barbetta, «abeto», «scappuccio» e cordone - si faceva arbitro sibillino delle loro scaramucce d'amore, al solo scopo di procacciare offerte in denaro, omaggi, cibo e vino a volontà¹⁷. E non di rado, nel tentativo di appagare la sua natura di uomo equivoco e dissoluto, insidiava le procaci popolane, che ai suoi consigli tartufeschi si affidavano:

UZZACCHIO	Ca sentonnome tutte ste zetelle se lassano, e ccà beneno, e mme vasano la mano, e lo cordone, e mme pregano pone, che l'ascia a mmaretare. Io le mprommetto mari, e monti, e ntrattanto le impastocchio ¹⁸ , e le mbroglio, e le ttoso, l'arrappo ¹⁹ , e te le spoglio;
-----------	--

¹⁵ *Padulane*: «ortolani, ortivendoli» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano...*, cit., p. 500).

¹⁶ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., p. 46 (III, 6).

¹⁷ Ivi, p. 14 (I, 10) «N'è lo puosto de Remita, / Che campare mme fà a sciore, / Le mposture, le boscie, / L'occhi bassi, i lenti passi / Sò le belle massarie, / Che mme fanno grelleà. / D'ogne tiempo, ogne stascione / Puto, semmeno, e arrecoglio. / Faccio trippa, e corazzone: / La coscienza no mme mbroglio; / Chesto è proprio lo scialà».

¹⁸ *Impastocchio*: vd. *mpastucchià* «dir fandonie» (A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale...*, cit., p. 187).

lloro se fanno jetteche²⁰, e pezzente
 pe resostare a mmene, io ncuollo a lloro
 mme campo, e quanto tengo metto ncuorpo.
 E scialo, dormo, e ngrasso
 ad uso de cornuto volontario.²¹

Sfondo dei suoi torbidi raggiri, la «Tavernola de li Cacciature», gestita da Ntreana, «vecchia vedola tavernara» e madre della giovane Viola («Beola»), innamorata del «padulano» Liso. Questi, uno scapestrato, dall'animo altalenante e volubile, aveva abbandonato la giovane ostessa per Rita, figlia del «vecchio vidolo padulano» Mase, che, a sua volta, l'aveva promessa in sposa al «molenaro»²² Cianniello: un «guappetiello»²³, il cui temperamento geloso ed impulsivo, emergeva chiaro fin dal primo atto:

CIANNIELLO	Lava, che scenne a furia da coppa a 'na montagna, parare non se po'. Geluso che se nfuria appunto accossì è. La gelosia me nzagna ²⁴ , me fragne ²⁵ lo sospetto,
------------	--

¹⁹ *Arrappo*: da *Arrappà* «prendere, rubare» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano...*, p. 72).

²⁰ *Jetteche* «tistiche» (Ivi, p. 339).

²¹ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., p. 9 (1, 5)

²² *Molenaro*: «mugnaio» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 415).

²³ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA, cit., p. 5 (I, 2).

²⁴ *Nzagna*: da *Nzagnà* «salassare, cavar sangue; cavar denaro a qualcuno» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 486).

²⁵ *Fragne*: da *Fràgnere* «rodarsi, stizzirsi». Ivi, p. 293.

l'ammore uh che fa mpietto,
e chi mme vo' tené.²⁶

Il già complicato gioco di rivalità e macchinamenti sentimentali, veniva appesantito dal fatto che Ntreana, invaghitasi, al pari della figlia Viola, del «fraschetto»²⁷ Liso, tramava alle spalle dell'ignara ragazza, affinché sposasse il vecchio Mase. La donna, infatti, si era accordata con quest'ultimo: lei gli avrebbe dato la figlia e in cambio il bisbetico anziano avrebbe costretto Rita a sposare Cianniello. A quel punto, Ntreana - attempata sì, ma non ancora pronta a rinunciare ad un appagamento sentimentale - si sarebbe fatta avanti con il bel Liso:

NTREANA Si mme dice Fra Macario,
 «Ntreanè, pecché te vuo'
 n'auta vota mmaretà?»
 Che responno? je responno:
 «so' 'na scura vedolella,
 e lo stà sola solella,
 Patre mio, non fa pe mme».
 «Marranchina aibò aibò
 tu si' chiena de malizia,
 e lo faje pe cannarizia»²⁸.
 «Cannarizia, Patre sì,
 cunto a nullo aggio da dà.»
 «Sosperare, e fa l'ammore,
 non commenne a chest'aità.»

²⁶ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit. (I,1).

²⁷ *Fraschetto*: «tenero, giovane; moccioso» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 294).

²⁸ *Cannarizia*: «golosità, ingordigia» (ivi, p. 139).

«Ma va' tiene Mastotonno,
 quando trase into a lo core,
 e se mette a rascagnà.²⁹

Nel delineare la figura della «tavernara» Ntreana – una sorta di Demifone³⁰ al femminile - il Trinchera si avvaleva di uno stilema fin troppo abusato nella tradizione comico-realistica, che rintracciava nella figura della vecchia, smaniosa di ammogliarsi con un uomo più giovane, un simbolo erotico negativo, opposto a quello della giovinetta bella e piacente. Alla coppia antagonista di Ntreana (vecchia) / Viola (giovane) faceva eco quella di Mase (vecchio) / Liso (giovane), le cui propensioni erotiche s'incrociavano chiasticamente con quelle delle due ostesse madre/figlia (Liso nel secondo atto tornerà a corteggiare Viola). Inoltre, come identiche erano le caratterizzazioni semantiche adoperate da Liso e Viola per definire gli attempati corteggiatori, i cui colpevoli interessi sapevano «d'acito», così analoghe erano le peculiarità con cui Mase e Ntreana connotavano l'oggetto delle loro tardive attenzioni:

LISO Chessa da quanto è pazza?
 UZZACCHIO Non è pazza Ntreana, ha sinno, e mente
 co pretennere a tte, che si' 'no fuoco,
 appunto comm'a quanno lo cavallo
 annasa, e prova l'erva tennerella
 lassa la paglia, e bace attuorno a chella.

²⁹ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., pp. 6-7 (I, 3). *Rascagnà*: «graffiare» (F. D'ASCOLI, *Op. cit.*, p. 586).

³⁰ Demifone era il vecchio protagonista del *Mercator* di Plauto, che, innamorato della bella schiava del figlio, ricorreva all'aiuto di un altro anziano, al fine di ottenere il soddisfacimento dei suoi desideri.

LISO No nne parlammo cchiù, ca sa d'acito³¹

MASE Nennella mia, che nc'è? Che se fa lloco?

NTREANA Chessa pe tte non trova cchiù arrecietto.

MASE E famme dà 'no signo de st'affetto.

VIOLA E che borrisse?

MASE E che nne saccio io mone.

quann'jere peccerella

mamma, che te faceva ?

VIOLA Che m'allecuorde? Sempe mme vatteva!

NTREANA A mme? Io quanno maje t'aggio vattuta.

MASE Vocca addorosa assaje cchiù de l'aruta,
sa' che d'è? Te facea li verzezzelle.³²

L'intrigo dell'opera, quindi, ruotava attorno al duplice perno del conflitto generazionale e dell'appetito erotico (perennemente insoddisfatto). Quest'ultimo, poi, era un tema particolarmente comico, poiché dava vita ad inevitabili doppi sensi, metafore provocatorie ed ammiccamenti. Da esso, dal suo soddisfacimento – perennemente e grottescamente disatteso – dipendeva la felicità e l'appagamento di tutti i personaggi (inclusi quelli di Rita e Cianniello, pedine non meno coinvolte in questo carosello degli egoismi e delle falsità umane), i quali, nella speranza di veder soddisfatti i propri interessi, si rivolgevano a Fra Macario, perché manovrasse gli altri a proprio favore. Costui, approfittava della situazione per ricavarne vantaggi, anche se, talvolta,

³¹ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., p. 26 (II, 5).

³² Ivi, cit., pp. 21-22 (II, 2).

mostrava segni di pentimento per aver messo in moto un gioco così ingarbugliato:

MASE Quid agendum! Io vedo

le cose cchiù che maje mo ngarbogliate
 nfra chisse nnamorate:
 Ntreana vo' lo passariello, Mase
 la quaglia, Liso vo' Viola, Rita
 si mbè pare, che boglia ardere Liso,
 mo cchiù che maje m'addono, ca è ncappata.
 Rita fusse scannata,
 Liso scoppetteato, e mMase mpiso,
 Ntreana strascenata essa e la figlia,
 ed io che mme so' puosto into a sti guaje,
 benaggia si nce campo pe nzi a craje.³³

Il primo a ricorrere al suo aiuto, era stato l'incostante «ortolano» Liso, il quale, nonostante fosse ancora attratto da Viola³⁴, lo aveva convinto a parlare con Mase, per persuaderlo a dargli in sposa Rita. Il “fratacchione”, all'inizio si era mostrato contrario, ma di fronte a una tirata di tabacco non aveva opposto più resistenza:

UZZACCHIO T'ajutaremò, sì, caro fratello.

Caccia sta tabbacchera
 tabbaccheammo.

LISO Piglia.

UZZACCHIO O bravo! Chi t'ha data sta seviglia?

³³ Ivi, cit., p. 28 (II, 6).

³⁴ Ivi, cit., p. 7 (I, 4): UZZACCHIO: «L'addore de Viola t'hà storduto. / Io te conosco, tu si' ucello d'acqua. / Ilà nc'è quella ragazza».

LISO Lo patrone de ll'uorto.
 UZZACCHIO Famme grazia
 de mme ne mettè ccà 'na pezzecata.
 LISO Devacatello tutto; e si m'ajute,
 te ne voglio aboscà 'na meza libra.
 UZZACCHIO T'ajutarò; costui m'ave obligato!
 LISO (Sto Remita è 'no poco nteressato,
 vesogna realà, p'avè lo ntiento.)³⁵

Subito dopo, era stata Rita a chiedere aiuto al Frate, il quale, inaspettatamente, l'aveva persuasa a fingere di acconsentire alle nozze con Cianniello; in tal modo, il padre non l'avrebbe più infastidita e le avrebbe concesso il tempo per escogitare un piano per arrivare alle nozze con Liso (UZZACCHIO: «Chesto aje da fare, / e di', ca voje Cianniello, e piglia tempo, / e po' lassa fà a me, ca t'assicuro, / sopra a questo scappuccio, / de fà Mase restà comm'a 'no ciuccio»³⁶). In realtà, il «fauzario» (che vi aveva guadagnato pure un obolo per la «cascetta») non aveva fatto altro che favorire i maneggi di Ntreana, poiché, una volta diffusasi la notizia dell'imminente matrimonio di Cianniello e Rita, «lo sorecillo» Liso avrebbe rinunciato ai suoi propositi sulla contadinotta, divenendo una facile preda «gatta vecchia»³⁷ Ntreana (o almeno, così, lei credeva). Frattanto, costei, «co no po' de caretà»³⁸ (un bicchiere di vino «de gragnano»³⁹ e la promessa di cucinargli, quanto prima, «due

³⁵ Ivi, cit., p. 8 (I, 4).

³⁶ Ivi, cit., p. 10 (I, 6).

³⁷ Ivi, cit., p. 11 (I, 8).

³⁸ Ivi, cit., p. 12 (I, 8).

³⁹ Ivi, p. 13 (I, 10).

strangolaprievete»⁴⁰ «co 'no po' de zuchillo de porpette»⁴¹), aveva chiesto a Fra Macario di parlare con la figlia Viola, al fine di convincerla (ma non vi riusciva) ad accettare Mase, un marito che, sebbene «sapeva 'no po' d'acito»⁴², era, però, «n'ommo fatto»⁴³!

Il finto eremita, tra un «sì, figlia benedetta» e un bacio a «lo cordone», si dedicava, così, alla sua truffaldina e remunerativa *cura animarum*. Chi non si lasciava abbindolare dalla sua “aura ascetica”, era invece lo scaltro Mase, il quale non mancava di riempire d'improperi il ruffiano Uzzacchio⁴⁴ e di accusarlo di mettere intralcio ai suoi progetti. Non immaginava, in verità, che erano state proprio le macchinazioni del tartufo a favorire le sue nozze con la bella Viola, da lui bramata senza requie:

MASE Ed io stento, e peneo, penzanno a l'ora,
che l'aggio d'abbraccià dinto a sto pietto,
e tutto quanto mme ne vao 'm brodetto.

Si vevo, o si magno

io penzo a Beola,

pe chessa fegliola

n'abento, mme fragno,⁴⁵

sospiro, sbareo,⁴⁶

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, p. 12 (I, 9).

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Tra gli impropri che Mase lancia a Fra Macario, vi sono i seguenti: «Sfrattapanelle» [sfruttatore, parassita] in LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., p. 20 (I, *SCENA Utema*); «vommecca schefienza» in ivi, p. 21 (I, *SCENA Utema*); «Birbante trapolone», in ivi, p. 21 (I, *SCENA Utema*).

⁴⁵ *Mme fragno*: «mi rodo, mi stizzisco» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 293).

non sento, non veo,
 non dormo la notte.
 pe mmiezo a sse botte
 chi po' arreposà?

Si niente m'assonno,
 già nzuonno me vene,
 m'afferra, me tene,
 me stregne, mme lassa;
 co mmico se spassa,
 e bo' pazzeà.⁴⁷

Liso, senza essere scorto, aveva fortuitamente ascoltato un dialogo tra Mase, Cianniello e Rita, in cui la ragazza, seguendo il consiglio dell'eremita, comunicava di aver acconsentito alle nozze con il mugnaio. Avvilto, il contadino si ritirava dalla scena. Fra Macario, frattanto, dava vita ad una delle scene più caustiche ed espressive dell'intera «burletta». Tornato alla locanda, difatti, ne approfittava per dare sollievo al suo stomaco senza fondo, prostrato da tre giorni di “digiuno:”

NTREANA	Nardillo, caccia 'no stujauccho ⁴⁸ , e doje pagnotte. Vuo' janco, o russo?
UZZACCHIO	Amica, già che me faje favore 'na lampa famme dà de lo migliore.
NTREANA	Fa' mette 'na pistola d'amarena, e duje strangolaprievete.

⁴⁶ *Sbareo*: «vaneggio, deliro» (ivi, p. 623).

⁴⁷ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., pp. 17–18 (I, 14).

⁴⁸ *Stujauccho*: «tovagliolo, salvietta».

(a Nardillo)

UZZACCHIO Te sia a cuore lo zuco,
 NTREANA Addove si', Nardillo?
 Farce mette pe ncoppa lo zuchillo.

UZZACCHIO O belle pagnottelle!
 Cossi, cossi le boglio tostarelle,
 smorzelleggiammo alquanto.

NTREANA Comme staje d'appetito?
 UZZACCHIO Stongo un poco indigesto;
 però non dubitar, t'onoraremo,
 e infine al brodo noi ci beberemo.

NTREANA Tè ccà li maccarune.
 UZZACCHIO Cos'aje fatto!
 Chi se vo' magnà tutto sto peatto!

NTREANA Ca se fanno magnà. Piglia 'na vrocça.
 UZZACCHIO Non occorre, tra noi v'è confidenza.
 Mangio cchiù meglio co sta circorenza.

NTREANA E mangia a gusto tujo....
 UZZACCHIO Cattari! Il vino,
 il vino, presto, che mi son scottato,

NTREANA Nardi, lo vino.
 UZZACCHIO > Presto,
 ca mme ne vado in fumo.

NTREANA Portate vino, o acqua.
 UZZACCHIO Il vino il vin, mmalora!
 Ca l'acqua più m'infiamma, e m'accalora.

NTREANA Vecco ccà, bive.
 UZZACCHIO Oh il Cielo sia laudato!
 Fa cacciare cchiù pane,
 e n'auto carrafone.

UZZACCHIO N'auto poco m'ardea lo cannarone.
 NTREANA Te piace?

UZZACCHIO Figlio, tu no m'aje ditto,
c'apparentà volive co Ntreana?

LISO Zoè, co nguadeareme la figlia.

UZZACCHIO La cosa non è stata ben sentita.

NTREANA Arreducelo tu Patre Remita.

UZZACCHIO Ca lo ffa, ca lo ffa, non dubitare.

LISO Che ccosa aggio da fare? Tu che dice?

UZZACCHIO Io si avesse d'aliggere
lo stato maritale,
mme sposarria Ntreana, e non Viola.

LISO E tu sarrisse buono pe ssa vecchia.⁵¹

Il suggerimento avanzato da Liso sarebbe stato accolto, nel terzo atto, da Ntreana, la quale, in effetti, veniva indotta da Fra Macario a divenire la sua «roffeana» «Monaca di casa» e a seguirlo «a lo remetaggio»:

NTREANA Si non avesse nnante
'na figlia de marito,
nnammorate, e quant'aggio lassaria,
e remita co buje mme faciarria.

UZZACCHIO Ah sorella, e che aspette la carrozza?
Ritirati con me, perché Viola
ne verrà quale agnella,
che sequita l'amata pastorella.

NTREANA Patre mio, no la vedo sta jornata,
ca stace nrapecciata la marvasa.⁵²

UZZACCHIO E ussia se faccia moneca de casa,

⁵¹ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., p. 25 (II, 4).

⁵² *Marvasa*: «malvagia» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 388).

poiché [...] donna,
l'anima t'assicuri,
e te guarde de figlieta la gonna.

CIANNIELLO Chesta sarria la soja.

UZZACCHIO Ntreana, su coraggio,
svegliati, e vien con me a lo remetaggio!⁵³
Ca n'abeto llà tengo
de 'na bezoca, che mel die' per voto,
pe te fà bene assai,
te lo venno, e del prezzo, che ne cavo,
pe no nce mette un pilo de coscienza,
ne faccio suppellettili all'eremo.

NTREANA E quanto vace?

UZZACCHIO Poi ci agiustaremo.

CIANNIELLO Anemo, Ntreanella.

Ca sa, che bista faje
vestuta monacella.

NTREANA Patre mio,

l evateme 'no scrupolo da capo:
si manco de parola,
a quacche nnammorato,
faccio pe ssa mancanza qua peccato?

UZZACCHIO Vedi il demonio, che li mette in testa!
Ed a chi manchi? Manchi
a un'uomo, e l'uom chi è? È un mostro infame.
Un'empio ingannatore.

NTREANA Ed è lo vero, ntutto chillo tiempo,
che a la scola d'Ammore io songo juta,
so' stata, Patre mio, sempe traduta.

UZZACCHIO Dunque? Su che si tarda! Che s'aspetta?

⁵³ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., p. 42 (III, 4).

Mo sta', risolvi, figlia benedetta!
 NTREANA Voglio fà tutto chello, che bolite.
 UZZACCHIO Lodato il Ciel! S'abbia
 verso il tugurio mio, poichè pian piano
 ne vengo retomano.
 NTREANA Cianniello bello, Addio.
 CIANNIELLO Te songo schiavo.
 NTREANA Patre, io già m'abbìo.

Io te lasso, o munno, addio!

Core mio, (a Cianniello)

Tu perdoname sì maje
 qua' spreposeto aje sentuto
 da sta vocca, o si aje veduto
 quacche scannalo da me.

Quanno songo ammonacata,
 da' l'avviso tu Cianniello,
 ca me songo reterata,
 p'aburlare a farfariello,⁵⁴
 e pe ghire llà a gaudè.⁵⁵

Dopo aver convinto Ntreana ad abbandonare ogni velleità amorosa («UZZACCHIO: L'uom chi è? È un mostro infame / Un'empio ingannatore»⁵⁶) e a vestire l'abito da Bezoca, Fra Macario continuava la sua opera di persuasione con Cianniello, nella cui «faccia tosta» intravedeva un suo possibile emulo che avrebbe potuto, con le sue doti di «scorretore», procacciare «pane, vino e berdumma»⁵⁷ a volontà.

⁵⁴ *Farfariello*: «folletto, demonio, spirito maligno» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 273).

⁵⁵ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., pp. 42-43 (III, 4).

⁵⁶ Ivi, cit., p. 43 (III, 4).

⁵⁷ Ivi, cit., p. 45 (III, 6).

Sennonché, quando era sul punto di convincerlo, subentrava nella scena una zitella «sotta a li trent'anne»⁵⁸: nient'altri che Mase, il quale era ricorso al travestimento per adescarlo e svelare al resto dei personaggi la fallacità della sua millantata santità⁵⁹. In realtà, delle sue pulsioni fin troppo “terrene”, il frate aveva già dato ampia dimostrazione, quando, al termine del secondo atto, in preda ai fumi dell'alcool, aveva tentato di insidiare Rita e Viola:

VIOLA	Lo patrone è pagato sciala, e magna!
UZZACCHIO	Mo damme sso mpagliato. A la salute toja.
VIOLA	Bomprò te faccia. Vive, ca è buono assaje.
UZZACCHIO	Bella guarnaccia! Nce voglio dare n'auta bottizella.
VIOLA	E ch'aje fatto Retella, comme se vo' portà chesse berdumme.
RITA	Isso nc'ha da penzà.
VIOLA	Porta cchiù bino
UZZACCHIO	O che liquor! Non me ne vedo sazio. Rita mia te rengrazio, tu te si ammortalata.
RITA	Compatisce.
UZZACCHIO	De chiù? Vuo' pazzeare;

⁵⁸ Ivi, cit., p. 40 (III, 1).

⁵⁹ Ivi, cit., p. 40 (II, 1): MASE [RIVOLTO A NTREANA]: «Ma pe m'accertare / cchiù meglio de la cosa, / ncoppa a la cosa toja voglio saglire. / M'affaccio a la fenesta / co sta rezzola ncapo, come fosse / da sotta a li trent'anne 'na fegliola; / quann'isso esce da ll'uorto, io te lo chiammo, / nc'attacco parlamiento, e le scommoglio / de che pate, e si sotta nc'è qua' mbruoglio».

Azzezza ccà.

RITA E che buo'?

UZZACCHIO Magna co mmico.

RITA E' bregogna.

UZZACCHIO Aje da fà chello che dico,
si no mme piglio collera; e tu puro
Azzezza, e magna.

VIOLA Leva, io da sta notte,
che faccio sempe n'arte,
m'avesse d'afferrà quacche dolore

UZZACCHIO Facite l'obedienza, ca se more.

RITA Ora tu vuo' accossi? Comme vuo' tune.

UZZACCHIO Pigliateve co mmico duje voccune.

VIOLA Va' piglia la frettata (a Nardillo)

RITA Comm'è addorosa chesta sopersata!⁶⁰

UZZACCHIO A la salute toja.

RITA Bonprò te faccia

VIOLA Magna, Rita mia.

UZZACCHIO Sia benedetta chella massaria.
Che l'ave fatto, ca è 'na cosa bella.

VIOLA Caccia cchiù pane.

UZZACCHIO Rapre ssa vocchella
ca te voglio cevare.⁶¹

RITA Uh lo rossore!
Fa' l'obbedienza, Nenna, ca se more.

RITA Te', mmocca.

UZZACCHIO Ih che non muzzeche lo dito.
(E che mussillo⁶² tene saporito!)

⁶⁰ *Sopersata*: vd. *Soprassata/sopre-* «soppressata, salame» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 717).

⁶¹ *Cevare*: «cibare» (ivi, p. 178).

⁶² *Mussillo*: «musetto, labbruzzo» (ivi, p. 435).

VIOLA La provola, fegliu', a la teanella.⁶³

UZZACCHIO Rapre tu puro mo chessa vocchella.

VIOLA No, tu mme gabbe.

UZZACCHIO Ed io gabbare a ttene?
Nenna, tu staje nn'arrose.

RITA Vio', fa' l'obedienza, ca se more.

UZZACCHIO La siente a Rita, figlia benedetta?

VIOLA Mettite.

UZZACCHIO Zingaretta
quanto si cara... chia', m'aje mozzecato!

VIOLA A mme? Chi t'ha toccato?

UZZACCHIO Mprinnese a tutte doje fegliole belle.

VIOLA E comme soscia!

RITA No, ca la frettata
è 'no poco salata.

UZZACCHIO L'uom di paglia
già sta nfine.

VIOLA Non dubetà, mo faccio
mettere a n'auta votta la cannella.

UZZACCHIO O magna, e cara mia casta panella
se mai renunciarò lo remitorio,
con lei, mi sposarebbe pe 'no sborio.⁶⁴

RITA E chesso mo che nc'entra?

UZZACCHIO Musso bello,
ho detto male? Dàmmi un schiaffetello.

VIOLA Magna, e non ghì toccanno chisse taste.

UZZACCHIO Palomme care e caste...
Io... che sudor! Se mai... che caldo è questo!
Piove... se non avesse...

⁶³ *Teanella*: vd. *Tianella* «piccola teglia» (ivi, p. 785).

⁶⁴ *Sborio*: «capriccio» (ivi, p. 627).

Lo maro v`a a li Ciele!
 RITA È pella, s`a.
 VIOLA Vi ch`uocchie, ch`ave fatto.
 RITA Nfaccia me grutte?
 UZZACCHIO Sette, tutte, quatto.
 VIOLA O bella asciuta!
 UZZACCHIO Se io non avesse,
 d`att`ennnere a st`ar`eme,
 nce sposariammo assieme.
 VIOLA Che filo `e chisto n`e?
 RITA Quanta so` cheste?
 UZZACCHIO Stutate chesse lampe... ajuto, ajuto!
 Lo campanaro ncuollo m`e` caduto!⁶⁵

L'*escamotage*, messo in atto dal «vecchiachione» Mase per smascherare il «Padre Remita», non andava, per`o, a buon fine. L'anziano e risoluto contadino (dietro consenso di Ntreana, che prima di "convertirsi" era stata informata de suoi intenti) si affacciava alla finestra di Viola e lo invitava a raggiungerlo. Sul principio, Fra Macario avanzava qualche resistenza («[...] Ve' che fai Macario! / Questo `e il Demonio! Va' spirto rubello, / Ti detesta il romita, e ti scongiura, / che furia sei sotto l'uman figura»⁶⁶), dettata per lo pi`u dalla paura che, se scoperto, avrebbe perso i suoi guadagni («Cattari il Ciel nol voglia, / e soccedesse ci`o, l'onor, la stima, / di una zitella, di Macario, guaj / sarebbero per me, chi pi`u potrebbe / andare per la cerca, e praticare»⁶⁷),

⁶⁵ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., pp. 36-37 (II, 10).

⁶⁶ Ivi, p. 46 (III, 11).

⁶⁷ Ivi, p. 47 (III, 6).

ma infine accettava di raggiungere la sua «Venere», la sua «Deità sovrana»:

UZZACCHIO Che colpo è questo! È morto l'Eremita.
 O mia Deità sovrana,
 io già comincio a sospirar per lei,
 ch'il polo, il mezzo dì, la tramontana
 di quest'Anacoreta sol tu sei.⁶⁸

Si arrampicava, perciò, su una vite, per poter boccaccescamente gustare le dolci profferte della zitella. Ma al momento in cui il frate stringeva la mano della «bombace vergine», questa rivelava la sua vera identità:

MASE (Saglie, ca vuo' sta bello.)
 UZZACCHIO Fammi guida cogl'occhi, e colla mano.
 MASE Tè afferra, e saglietene chiano, chiano.
 UZZACCHIO O che mano cenera,
 e di bombace vergine, o di cera!
 Cancaro! Me l'aje fatta, vecchiacone!
 MASE Comme te nc'aggio cuoveto, forfantone.
 UZZACCHIO Lassa.
 MASE No sfierre.
 UZZACCHIO Lassa.
 MASE Chi è ccà, gente currite.⁶⁹

La scena di travestimento e seduzione (III, 6), messa su da Mase, risultava particolarmente comica grazie al brusco cambiamento di

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit., p. 48 (III, 6).

registro operato dal personaggio Uzzacchio, che, nel rivolgersi alla maliarda contadina, mescolava il suo duro e triviale napoletano ad inserti di un melodrammatico e stridente toscano⁷⁰:

UZZACCHIO Non piangere, rasciuga quei occhietti,
o mia deità sovrana,
che io già comincio... in te Macario, fermo!
Questo è il demonio! Ma chi po' resistere
all'amorose fiamme?
Chi può celar l'ardore?⁷¹

Mase, infine, gridava allo scandalo, ma l'astuto impostore trovava il modo per volgere la situazione a suo favore:

LISO Ch'è stato?
UZZACCHIO Il vecchio Mase
per violar sta povera ragazza
pe ssa vita è sagliuto.
Io che me ne sono accorto,
appriesso a lui me songo appeccato,
e abbiamo tutto il danno reparato.
VIOLA Lo Cielo te lo renna!
UZZACCHIO A me si dia glorea, a me l'onore,
ca ve faccio da patre, e difensore.

⁷⁰ E. BATTISTI, *Per un'indagine sociologica sui librettisti napoletani buffi del Settecento*, in «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea», VII, 1960, 46-48, p. 131: «Esiste, è vero, una discrepanza ben notevole (soprattutto nella lingua parlata da Fra Macario) fra i primi due atti e l'ultimo, e ciò potrebbe far pensare ad una modificazione del piano iniziale dell'opera. Si può supporre anzi che inizialmente Fra Macario dovesse venir scoperto e castigato».

⁷¹ Ivi, p. 46 (III, 6).

Alla metamorfosi di Mase, che da beffatore si trasformava in beffato «cornuto, e mazzeato», corrispondeva, quindi, quella di Uzzacchio, che da beffato diveniva beffatore:

UZZACCHIO Chesse poste se fanno a buje pasture!
 Un'altra volta impara,
 de fare le sonate a sonature.⁷²

Al contempo, come Uzzacchio, da «lupo vecchio»⁷³ adescatore di «pecorelle» qual era, modificava il suo ruolo in quello di «Pastore», «Patre e Difensore» del gregge, così il vecchiardo evolveva il suo personaggio da – seppur maldestro – paladino dei «padulane» a quello di «frabutto» della peggior specie. In questo dedaleo scambio di ruoli, all'avvilto Mase, che cercava inutilmente di raccontare la verità dei fatti («vide se m'anno fatto / Dicere na parola, / Liso, Cianniello, Rita mia, e Beola»⁷⁴), non rimaneva altro che constatare la sconfitta e unirsi al resto dei personaggi, che, in un delirio mistico finale, decidevano di abbandonare ogni tentazione carnale, di abbracciare i voti e seguire il finto frate nella strada della “santità”:

MASE Chesta è bella, cornuto, e mazzeato!
 NTREANA Non parlare accossì sbetoperato!⁷⁵
 UZZACCHIO Anche lei se volesse fà remita,
 che io ti vestirebbe, e al nostro eremo
 la tua padule poi ncorporaremo?

⁷² Ivi, p. 49 (III, 7).

⁷³ Ivi, p. 14 (I, 11).

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

CIANNIELLO Mase mo sta.
 LISO Che dice?
 RITA Tata mio bello vatte a fa remita.
 VIOLA Fallo, dà gusto a Rita.
 NTREANA Da lo Demmoneo non te fà pigliare.
 UZZACCHIO Mase risolvi.
 MASE Sì, lo boglio fare.
 NTREANA E quanno te scappava sta parola!
 VIOLA Cossì te guarde figlieta, e te sarve.
 RITA Mo sì, ca fenarraje meglio sta vita.
 CIANNIELLO No nc'è cchiù gusto d'essere remita.
 LISO Campare into a li guaje è na pazzia.
 UZZACCHIO Ho chiantata per me la massaria.
 NTREANA E chessa Tavernola
 che l'origene è stata d'ogne ccosa
 cossì se po' chiammare
 la bella TAVERNOLA ABENTOROSA.⁷⁶

Lo Scherillo, commentava in tal modo la chiusa della commedia:

La chiusa, - mi diceva il professor Tari, a cui io leggevo via via le pagine di questa mia storia, - la chiusa è sbagliata; io drammaturgo, avrei chiusa la commedia con una scarica di solennissime legnate sulle spalle di quel cialtrone.⁷⁷

È nel parossismo di questo finale, capovolto rispetto all'etica comune, che il Trinchera denunciava i miasmi di una realtà che della simulazione aveva fatto la sua religione. *La tavernola abentorosa* non si

⁷⁶ Ivi, pp. 55-56 (III, *SCENA Utema*).

⁷⁷ M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Sandron, Palermo 1916, p. p. 272.

concludeva con una catartica punizione del “cialtrone” o del cattivo di turno, come, invece, era avvenuto nella conclusione alla *Moneca fauza*, dove la bizzocca Fesina, dopo essere stata costretta a confessare i suoi tanti «scrupolini», veniva bastonata, legata e portata «ncoppa a lo Vescovato»⁷⁸. In questa «burletta», non priva di scene gustose ed esilaranti, riaffiorava prepotentemente quell’«idealismo pessimista»⁷⁹ (Malato), che aveva già caratterizzato opere come *La gnoccolara*, venate da un umorismo, a tratti fosco e corrosivo. Si poteva ridere, sì, delle malefatte del fratacchione o della stoltezza degli ortolani, ma, infine, permaneva quell’amaro disagio, quel gelido sconcerto di fronte alla trista esibizione delle miserie umane. Il suo stile era espressione di una comicità realistica, che faceva riferimento ai problemi e alle contraddizioni di Napoli, laboratorio ineguagliabile di tipologie e registri teatrali.

La Tavernola abentorosa era dedicata all’avvocato Don Gennaro Finelli: un togato, un civile, la cui «nobertate» consisteva non nell’essere «Nobele [...] p’ avere lo stato, e l’ accellenzea da li Vassalle, da li Panne de razza, e da li strafelarie⁸⁰»⁸¹, bensì nell’essere «Nobele [...] pe mezzo de la vertute»⁸². Tale rivendicazione - sintetizzata nell’epigrafica

⁷⁸ P. TRINCHERA, *La moneca fauza* in F. C. GRECO, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e Testi*, Napoli, Libreria T. Pironti, 1981,

⁷⁹ E. MALATO, *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, E. S. I., Napoli 1960, p. 420.

⁸⁰ *Strafelarie*: «perdigiorno, bighelloni» (F. D’Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 754).

⁸¹ Dedicata al *Muto llustre Signore* premessa a LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit.

⁸² *Ibidem*.

citazione «*Virtus nobilitat*»⁸³ -, faceva da preludio a quanto affermato nella seconda lettera prefatoria, indirizzata questa volta ai «Padulane»⁸⁴, protagonisti dell'opera. Una lettera che fungeva da vero e proprio manifesto di poetica, in cui il Trinchera rivelava tutta la portata innovatrice del suo pensiero:

Digne è de laude l'Autore de sta burletta; pocca è stato lo primmo, che ave illustrato la Gente cchiù bascia, de lo Paese sujo, facennola fare 'na mutazione de scena ntutta 'na botta, e pe la via bona, lassare la cattiva, e ss'azziune gloriose so chelle che illustrano le perzune, e no li Natale, e ba' scorrenno. Tutte l'aute hanno fatto comparere aute nnaziune a ste belle metamorfese⁸⁵, come sta povera Gente vascia de Napole, non potesse avè la fortuna d'essere assestuta, e toccata da 'na mano Soperiore, co 'no poco de caretate soperchia, riguardo a la nsepreetà che vive.⁸⁶

Il Trinchera rivendicava il primato di aver elevato a materia teatrale le vicissitudini delle classi poste all'ultimo gradino della scala sociale: in ciò consisteva il suo merito, la sua nobiltà. Non che in passato, altri librettisti – soprattutto quelli appartenenti alla prima generazione dell'opera comica in lingua napoletana – non avessero portato in scena la vita quotidiana dei sobborghi napoletani; ma, adesso, l'autore dava a tale rappresentazione un taglio diverso, che sconfinava nella contestazione sociale e giustificava le affermazioni di chi ha

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Padulane*: «ortolano, ortivendolo» » (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 500).

⁸⁵ *Metamorfese*: «finzioni (teatrali)».

⁸⁶ Da *Lo Cuonzolo de li Padulane*, premesso a LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit.

intravisto nella sua opera i barlumi di una coscienza preilluminista⁸⁷: il suo teatro proiettava «sul palcoscenico aspetti inquietanti della società urbana, contrapposti alla lingua e alla cultura di corte, al prestigio sociale dei gruppi egemoni. Il librettista sperimentava in parallelo con le convenzioni patetico-romanzesche dell'opera metastasiana una formula teatrale che rappresentava realtà sociali e possibilità espressive altrimenti impraticabili».⁸⁸ E anche quando l'autore si lasciava andare a divagazioni “modaiole”, come nel caso del «melodrama» alla moda *Il Finto cieco*⁸⁹ (1751), non mancava di ribadire, con determinazione, gli intenti espressivo-contenutistici del suo teatro:

Non ddicere de primmo sbuordo⁹⁰: [...] si la chelletta⁹¹ è quase tutta toscana, e chessa chiacchiarata è napolitana, ca llà parlo co tutte Naziune, e ccà descorro sulo co ttico, e te preo a compatireme, si lejarraje 'na favoletta fresca fresca, senza ntrico, accedente, antecedente, scommogliamente⁹² d'uommene, e femmene a lo ddereto, ca essenno lo stile mio de scrivere ncoppa a lo nnaturale, e de no spoglià commedie antiche, o de ì revotanno romanze, aggio

⁸⁷ S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., pp. 150-151: «La formula delle sue commedie coincideva con la linea programmatica dell'Illuminismo, deputata a denunciare i privilegi dei gruppi dominanti, il gesuitismo etico e sociale».

⁸⁸ Ivi, p. 148.

⁸⁹ IL / FINTO CIECO / MELODRAMA / DI NOTAR PIETRO TRINCHERA / Composto in Musica / DAL SIGNOR / D. GIOACCHINO COCCHI / Maestro, e Regolatore del Coro nell' / insigne, e pio Conservatorio delle / Figlie dell'Incurabili di Vinegia. / DA RAPPRESENTARSI / Nel Teatro Nuovo sopra Toletto in quest' / Autunno del corrente anno 1752. / IN NAPOLI / MDCCLII. / PER DOMENICO LANCIANO / Impressore del Real Palazzo.

⁹⁰ *De primmo sbuordo*: «subito, a prima vista, di botto» (A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale*, cit., p. 283).

⁹¹ Si riferisce alla commedia.

⁹² *Scommogliamente*: «riconoscimenti», vd. *Scummiglià*: «scoprire» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 676).

tessuta 'na cosella leggìa leggìa, 'no fatto comme potesse soccedere a la casa toja, chesto sì, ca li carattere pe chello che accommenzano, pe chello fenescono, e chi cammina, non stace a ditto d'aute, credennose, ca non tene piede, o chi parla, non crede, che la lengua le sia caduta ncanna⁹³, e chi non sa leggere, non more dottore.⁹⁴

In queste «quatto chiacchiare a lo Paesano»⁹⁵, l'autore tendeva a sorvolare sulle polemiche linguistiche, riguardanti l'uso o no della lingua dialettale («si la chelleta è quase tutta toscana, e chessa chiacchiarata è napolitana, ca llà parlo co tutte Naziune, e ccà descorro sulo co ttico»), e puntava diritto al cuore della questione: il suo teatro nasceva dal mondo («lo stile mio de scrivere ncoppa a lo nnaturale»), e del mondo tendeva a svelare difetti e falsità. Ragion per cui, premetteva al *Finto cieco* - un'opera scritta prevalentemente in lingua, dove il dialetto era limitato,

⁹³ 'Ncanna: «nella gola» (ivi, p. 440).

⁹⁴ IL / FINTO CIECO / MELODRAMA / DI NOTAR PIETRO TRINCHERA / Composto in Musica / DAL SIGNOR / D. GIOACCHINO COCCHI / Maestro, e Regolatore del Coro nell' / insigne, e pio Conservatorio delle / Figlie dell'Incurabili di Vinegia. / DA RAPPRESENTARSI / Nel Teatro Nuovo sopra Toledo in quest' / Autunno del corrente anno 1752. / IN NAPOLI / MDCCLII. / PER DOMENICO LANCIANO / Impressore del Real Palazzo.

Libretto in tre atti; musiche: Gioacchino Cocchi; «Pittore», Paolo Saracino; «Sartore»: Giulio Banci. Le scene sono ambientate nella «casa di Muzio in Napoli».

Michele Scherillo definiva *Il finto cieco* «una tra le migliori commedie del Trinchera» (ID., *L'opera buffa napoletana...*, cit., p. 262); al contempo, contestava l'informazione errata fornita dal Napoli Signorelli, nella prima edizione delle *Vicende della coltura nelle due Sicilie* (1784-1786); egli sosteneva, infatti, che l'opera fosse un rimaneggiamento de *Lo cecato fauzo* di Antonio Piscopo (1719, musica di Antonio Orefice). In realtà, l'intreccio della trama è ben diverso. Il Napoli Signorelli, inoltre, sosteneva che il Trinchera, per scrivere le parti in toscano di quest'opera, si fosse avvalso, dell'aiuto di un tal sacerdote Giuseppe Vecchione. Purtroppo, allo stato attuale, non c'è modo di poter confermare l'informazione, che, comunque, nella seconda edizione delle *Vicende* fu espunta dall'erudito. Cfr.: ivi, pp. 262-263; P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie. Dalla Venuta delle Colonie straniere sino a' nostri giorni*, presso Vincenzo Orsini, Napoli 1786, V, p. 562.

⁹⁵ *Quatto chiacchiare a lo Paesano*, prefazione a IL / FINTO CIECO..., cit.

perlopiù, alle parti di Don Cetronio, della serva e di Don Paolo -, una «chiacchiarata» napoletana: una scelta che tendeva a sottolineare la gravidanza e l'originalità della materia da lui trattata, indipendentemente dalla foggia "linguistica" prescelta.

Con *Il finto cieco*, l'autore si lasciava andare a una feroce satira contro il parassitismo dell'alta borghesia. L'intreccio del «melodrama» ricordava velatamente quello della commedia in prosa *La gnoccolara*, in cui Graziella, una bella e avvenente "circe" del volgo, veniva costretta dai suoi genitori a far «gnuoccole»⁹⁶, cioè ad utilizzare il suo fascino vezzoso per adescare corteggiatori da "pelare" (da sfruttare, cioè, per ricavarne vantaggi monetari e di altro tipo). Parimenti, in questa commedia musicale, che fu rappresentata, nell'Autunno del 1752, al Teatro Nuovo sopra Toledo, con le musiche del veneziano Gioacchino Cocchi, l'autore metteva in scena le vicende di due ragazze, Giacomina e Flaminia, che venivano spinte dal padre Muzio a far moine e vezzi, per ottenere favori e "galanterie" dagli agiati corteggiatori, Leandro e Don Paolo:

GIACOMINA	Bel veder questi zerbini per due occhi vezzosini corteggiare in su, e in giù delirare, e spasimare, piangere sempre, e sospirar. ⁹⁷
-----------	--

⁹⁶ *Gnuoccole*: «gnocchi» | trasl. «vezzi, moine, carezze» (cfr. A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale...*, cit., p. 148).

⁹⁷ *IL / FINTO CIECO...*, cit., p. 5 (I, 1).

Al fine di controllare meglio i traffici mondani delle due ragazze e per stimolare, al contempo, la prodigalità dei pretendenti, il signor Muzio - un borghese di origini romane, rifugiatosi a Napoli, dopo essere fuggito dalla sua città d'origine per «no cierto lotano⁹⁸» - si fingeva cieco («mi fo venir le cataratte»⁹⁹). E per mantenere, altresì, inalterata un'apparenza di rispettabilità intorno alla sua casa, simulava il comportamento di un *pater familias* severo e geloso, che mai avrebbe tollerato certi comportamenti delle figlie:

MUZIO Quest'altre ragazze,
 che fanno io lo so.
 Chi spoglia ridendo
 l'afflitto Milordo,
 chi imbrogli piangendo
 i suoi farfalloni,
 e vanno d'accordo
 co i padri bricconi,
 (io fingo, intendete?
 pelate, spogliate)
 Badate al mio onor.¹⁰⁰

⁹⁸ *Lotano*: «briga, contrasto» (A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale...*, cit., p. 166).

⁹⁹ IL / FINTO CIECO..., cit., p. 6 (I, 1); cfr pure: ivi, p. 5 (I, 1): «Figlie, dilette mie, voi ben sapete / Quanto sopra l'onor vegliante sono, / Quanto mi prema il vostro onore, e quanto / il vantaggio mi prema. Io per celare / il bando avuto in Roma / cieco mi fingerò, qua gionto solo / gl'occhi a ricuperare: / La casa nostra è ita a precipizio, / sol qualche matrimonio / sollevar la potrà: trattate dunque / con Leandro, e Don Paolo / con tutta l'onestà lo sposalizio. / Dite, che cieco son, che son geloso, / così a te l'uno, e l'altro a te sia sposo».

¹⁰⁰ Ivi, p. 6 (I, 2).

Muzio è talmente compiaciuto del sistema di vita da lui adottato, da proporsi addirittura come modello per altri padri («Muzio è gran uomo, sa ben guardar le figlie. / Padri Padri ove siete? / Tutti tutti da me imparar potrete»¹⁰¹). La sua cecità simulata è metafora di un ottenebramento mentale, dove l'unico valore riconosciuto è quello del «do ut des» e dell'arrivismo ammantato di perbenismo. Il monito del «tutto è lecito, purché si salvaguardino le apparenze» affiorava di continuo sulle labbra del finto cieco:

MUZIO [...] il mio onore
 procurate salvar, vi raccomando
 la modestia, il tacer, sappiate fingere,
 ed avvertite a non innamorarvi.

GIACINTA Innamorare a me! scherzar volete.
 Non entra in questo core
 ombra d'affetto, un micolin d'amore.

Io prendere affetto
 con questi incostanti?
 Per gioco, e diletto;
 Chi guarda, e sospira,
 chi spende e s'adira,
 e tutta la gregge
 di questi milordi,
 riceve la legge
 a un cenno che fo.

Per gale, e per pasti
 diventan meschini;
 poi quando rimasti
 son nudi, e tapini,

¹⁰¹ Ivi, p. 37 (II, 6).

lo sfratto gli do.¹⁰²

Rispetto, però, alla Graziella de *La gnoccolara*, che soffriva per le condizioni di sfruttamento a cui la sottoponevano i genitori, Giacomina e Flaminia¹⁰³ apparivano non meno complici¹⁰⁴ del padre nello sfruttare la dabbenaggine dei due spasimanti, i quali, pur di corteggiarle, si sottoponevano ad astuti travestimenti e ad astruse macchinazioni. Entrambi i personaggi rispondevano a un *topos* frequente nella drammaturgia trinceriana: quello della ragazza maliarda e maliziosa, che si avvale dell'arte dei suoi vezzi, per raggirare e “spennare” ingenui «milordini». Questo modello, spesso, veniva a coincidere con la figura della «cantarinola», della virtuosa traviata e dissoluta:

DON CETRONIO

Nvedè sse cantarinole

venì pezzente a Napole,

po ttuffete nfra n'attemo

farle denare a cofane.

Na veste ncoppa all'aota,

ricche tornà a la Patria,

all'uocchie de li zammare¹⁰⁵,

è cosa da crepà.

E po' chisse patute¹⁰⁶

pe chesse trevellesse¹⁰⁷

¹⁰² Ivi, p. 25 (I, 12).

¹⁰³ Opposto al modello incarnato da Giacomina e Flaminia vi era quello dell'uomo libertino e seduttore; cfr., ivi, p. 25 (I, 13): FORTUNATA: «Chiss'aute milordine / si danno tanto, uh quanto vonno lloro; / e po' te vanno sbreognanno appriesso».

¹⁰⁴ Ivi, p. 14 (I, 8): «le Signore / songo matricolate, / e le malizie l'hanno studeate».

¹⁰⁵ *Zammare*: «tangheri, villanzoni» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 854).

¹⁰⁶ *Patute*: «cascamorti» (ivi, p. 521).

vederle addecottute,
 chi ha case, e capetale
 morire a lo Spetale,
 Si' Muzio, è 'na pietà.¹⁰⁸

I due «patute» Leandro e Don Paolo, pur essendo accomunati dalla passione per le due graziose romane, presentavano caratteri differenti: il primo assommava a sé i *cliché* galanti del melodramma metastasiano; *ad adverso*, il secondo mostrava connotazioni marcatamente comiche. Questi, opportunista e legato al denaro, distribuiva le sue attenzioni tra la pretenziosa Flaminia e la furba «vajassa» Fortunata.

A completare la rassegna dei personaggi interveniva, infine, il «geloso» e «fastidioso» Don Cetronio, che, interessato alla giovane Flaminia, non perdeva occasione per guastare i piani delle due fanciulle e scoraggiare possibili «zerbini» e «farfalloni»:

DON CETRONIO	Non mme spiace la cosa, la porta aperta, e gente trovo n casa! Comme i' aggio da dire a lor signore? Uommene ccà non nce ne voglio affatto: a lo franzese dettemo lo sfratto, la cartella a lo miedeco, che ntroducette ccà lo Conte Gammario. Lo stierno ¹⁰⁹ t'aggio dato a ssi milorde, che saglie vano a fà li scarfasegge ^{110 111} .
--------------	---

¹⁰⁷ *Trevellésse*: «attaccabrighe; donne litigiose e fastidiose» (ivi, p. 799).

¹⁰⁸ *IL / FINTO CIECO...*, cit., pp. 22-23 (I, 11).

¹⁰⁹ *Stièrno*: «rovina, distruzione». (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 750).

Lo sgradevole Don Cetronio, pertanto, si ergeva a custode del rispetto e dell'onorabilità della casa del Signor Muzio («Io so' il guardiano de la casa»¹¹²), contro gli innumerevoli pettegolezzi, che la condotta di Flaminia e Giacinta non mancava di suscitare. In realtà, il suo comportamento risultava dettato dall'interesse e dall'opportunità, non meno di quello degli altri personaggi. Alla fine del primo atto, ad esempio, egli irrompeva sulla scena, troncando sul più bello il pranzo luculliano che Muzio e le figlie si apprestavano a consumare. I commensali tentavano, immediatamente, di nascondere le portate più succulente: fatica inutile, visto che nulla sfuggiva all'occhio dell'invadente parassita. Questi si era perfino accorto che, sotto al tavolo, era nascosto il povero Don Paolo, che, travestitosi da servo, si era introdotto di soppiatto nella casa del gentiluomo romano:

DON CETRONIO	È Don Cetronio.
DON PAOLO ¹¹³	[Mmalosca! So varato ¹¹⁴ !]
MUZIO	(Col cancaro, costui ci ha infracidato!) Conserva questo pesce, e questo pane.
FORTUNATA	E chesta pizza puro.
MUZIO	Adesso adesso che non troviam la chiave. (bussa la porta)

¹¹⁰ *Scarfasegge*: «fannullone, poltrone, scaldaseggiole» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 640).

¹¹¹ *IL / FINTO CIECO...*, cit., p. 14 (I, 7).

¹¹² *Ivi*, p. 21 (I, 10).

¹¹³ In questa commedia, gli *a parte* sono messi tra parentesi tonde e quadre (in altre, invece, l'autore era solito avvalersi del seguente simbolo: *).

¹¹⁴ *Varato*: vd. *Barato* «morto, rovinato» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 640).

DON CETRONIO Vuje volite rapire,
o mo scasso?

MUZIO La chiave, mentecatte,
ove l'avete posta?

DON PAOLO (Addo' mme sarvo?)

FLAMINIA (Oh Dio!)

DON PAOLO [M'agguatto cà]

FLAMINIA Nasconditi ben mio.

MUZIO Aprite col diavolo.

FORTUNATA (Che bista sotta llà face Don Paolo;)

DON CETRONIO No pò d'acqua, ca mo moro,
Priesto priè ca la paura
m'ha lo sancò già attassato¹¹⁵.
Mo so' nato scuro me!
[...]

MUZIO Pover galantuomo, cos'è? Che avvenne?

DON CETRONIO Mo te conto

FORTUNATA Tè l'acqua.

DON CETRONIO Lassa ì l'acqua, ca sarrà cchiù meglio
pe nne fa scenne la paura abbascio
co sto fritto a spassareme no poco.

MUZIO Mangia a tuo genio...
(*si accosta in tavola*).

FORTUNATA [Puozze magnà fuoco.]

MUZIO Raggiona Don Cetronio.

DON CETRONIO Patron mio,
mo che a chiammà so ghiuto
lo secretista¹¹⁶, pe te sanà l'uocchie.

¹¹⁵ *Attassato*: da *Attassà* «il gelarsi del sangue per paura o per forte emozione» (A. ALTAMURA, *Dizionario napoletano dialettale...*, cit., p. 57).

¹¹⁶ *Secretista*: «medico». La *secrèta* era un «preparato speciale» o una «ricetta speciale» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 684).

	Comme ca tene no ciardino nchiano, nce so ttrasuto, pe mme fa no sciore, e ch'aggio visto? o mamma mia! No serpe chiù gruosso assaje de chillo capetone ch'avite fatto mettere llà sotta.
FLAMINIA	[Che scaltro!]
GIACOMINA	(Siam scoperti.)
FORTUNATA	[Vi' che botta?]
MUZIO	[Furbo, tutto scovri dal chiavistello!]
DON CETRONIO	Mme dongo anemo, e piglio 'no vreccone ¹¹⁷ quant'a chillo paniello, che dereto a lo stipo konzervato.
DON PAOLO	(M'avarrà bisto, mo so arrojenato.)
DON CETRONIO	nce lo meno, e 'na pizza nce saccio quant'a chella, che sta llà ncoppa.
MUZIO	Questa l'è pur bella! Abbiamo chi ci fa la veglia adosso. [...]
DON CETRONIO	Ossia senta lo riesto.
MUZIO	Non voglio più sentire.
DON CETRONIO	Morenno lo serpente...
MUZIO	Tu m'hai secco abbastanza.
DON CETRONIO	Mme smecciava... ¹¹⁸
MUZIO	Oh che fiotto!
DON CETRONIO	Sorrièseto ¹¹⁹ , e atterruto...
FORTUNATA	Vi' che nfietto!
DON CETRONIO	Comme mme smiccia mò sto mio Patrone

¹¹⁷ *Vreccone*: «grosso ciottolo» (ivi, p. 845).

¹¹⁸ *Mme smecciava*: da *Smiccià* «lanciare sguardi cauti e furtivi; guardare di sottocchi; ammiccare; sbirciare» (ivi, p. 713).

¹¹⁹ *Sorrièseto*: «preoccupato, spaventato» (Ivi, p. 718).

che sta ccà sotta... jesse su briccone.
 Jesce fora, o mo te vatto,
 Do de ponta, o do de chiatto
 L'arma ccà te faccio ascì.¹²⁰

Don Cetronio ricopriva il ruolo di un personaggio sgradevole e insolente, e, come tale, destinato a una miserrima sconfitta. E, invece, il finale prospettava per lui una vittoria inattesa, poiché riusciva a ottenere la mano di Flaminia. Chi, al contrario, veniva costretto a costatare il fallimento e la vacuità del suo progetto di vita, era il tristo Muzio: le figlie¹²¹ cominciavano a prendere gusto al gioco da lui stesso ordito e desideravano accasarsi. Di fronte alla prospettiva di perdere l'unica fonte di reddito, egli reagiva con stizza e risentito egoismo:

MUZIO	Ingrata, vuol maritarsi! Or via e così finirà la mercanzia. ¹²²
-------	--

Muzio, infine, accettava il volere di Flaminia e Giacomina (quest'ultima convolava a nozze con Leandro, mentre il gabbato Don Paolo accettava con gaudio di sposare la scaltra Fortunata), ma non poteva fare a meno di sentirsi tradito:

MUZIO	Quanti garbugli! O quante trame! O quante frodi! O quanti nemici ho intorno! ¹²³
-------------	---

¹²⁰ IL / FINTO CIECO..., cit., pp. 26-28 (I, *Scena ultima*).

¹²¹ Ivi, p. 33 (II, 3): «GIACOMINA È vero: anche io credeva amar per gioco / Ma il volto di Leandro / Incomincia a piacermi a poco a poco».

¹²² Ivi, p. 31 (II, 2).

[...]

MUZIO Vedete quante trappole!
 Io voglio uscir da questo labberinto,
 viver più non mi fido.
 Ciascun di voi vuol moglie?
 Tra di voi accordatevi in bonora.
 Lasciate poi che avvelenato io mora.¹²⁴

Nel terzo atto, il Trinchera si lasciava andare ad una scena di “teatro nel teatro”, quando Giacomina, improvvisandosi virtuosa, intonava un’aria al cembalo. Non era la prima volta che l’autore apriva uno squarcio su quel mondo di «cantarinole» e belcantisti a lui ben noto, al pari, se non di più, di quello curialesco. Nel 1749, per esempio, aveva portato in scena, al Teatro della Pace, *L’Abbate Collarone*¹²⁵ incentrato sulle peripezie di un «masto de cappella», che, passando per la riviera di Chiaia, rimaneva ammaliato dal canto di tre «povere

¹²³ Ivi p. 68 (III, 8).

¹²⁴ Ivi p. 70 (III, *Scena ultima*).

¹²⁵ L’ABBATE / COLLARONE / DE NOTA’ / PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarse a lo Triato / de la Pace nchist’anno anno / 1749. / *ADDEDECATA / A lo Llustriss., e Azzellentiss. Signore* / LO SEGNORE / D. GIUSEPPE / DE ROSSI / *CONTE DE CAJAZZO*, / De li Duche de le Serre, de li Si- / gnure de Sanseconna. / A NNAP., A la Stamparia de Gio- / vanne de Simone 1749. / *Co la lecienza de lo Soperiore* / A spese de lo Mpresario.

L’opera, suddivisa in tre atti, fu musicata da Domenico Fischietti, «Masto di Cappella Napoletano». È scritta prevalentemente in dialetto napoletano. La scena, dipinta da «Jennaro Zincale», è ambientata a «Preta de Chiaja». Nel 1754, l’autore la rielaborerà ne *Le Chiajese cantarine* (Napoli, Teatro Nuovo).

Cfr.: M. SCHERILLO, *L’opera buffa napoletana...*, cit., pp. 257-258; G. CICALI, *Fonti classiche e strategie retoriche in una commedia di Pietro Trinchera*, in «Il castello di Elsinore», XIII, 2000, 38, pp. 11-13.

marenaresse de chelle cchiù scordate»¹²⁶ e decideva di farne delle virtuose. Nella dedica «a li scarfasegge»¹²⁷, l'autore si riallacciava al tema, sopra espresso, della cantante dissoluta, ma riservava, inaspettatamente, parole di compassione e comprensione verso questo «ceto de vertolose», spesso oggetto di persecuzione e repressione da parte della politica moralizzatrice del Borbone Carlo III:

Non sarrà la glorea de Chiaja, nvederese fra poco tiempo tre povere marenaresse de chelle cchiù scordate, che se ponno trovare dintò a chille vasce, scarpesare¹²⁸ li meglio Triate de la Talia, e de l'Auropa tutta, e acquestanno lo nome dell'arte, [...] sentire dire la Pescarina è gghiuta pe primma donna a Calicutta, la Marinella a Finibusterra, e le Chiajese a Trabisonna. Lo vanto de Chiaja sarrà, ca se parte sta falluca¹²⁹ securissema pe ddinto a sto mare de pericole, ca vene guedata da lo temmone de 'no Signore accossì granne, che basta dicere, Casa RUSSO, per fà mpalledire, jancheare' e tremmare a chi la sente, pocca essenose puosto a proteggere lo mpresario, a forziore ave da proteggere le ccantarinole, che so le ffiglie soje. Né se poteva trovare lauro cchiù forte, gruosso, e chiantuto pe nc'agguattare¹³⁰ sotta ste povere fegliole, che chi spostata da necessitate, chi da l'arbaschia, e chi da la disperazione so arredotte a fare le ccantarinole; sciorte lloro! Ca sotta a sto lauro staranno secure de chille lampe, e truone, che pe lo spisso pigliano a conzummare, a tarrasenare, e a persequetare sto ceto de vertolose; pocca avenno trovata la vena dell'oro, e lo nido de le

¹²⁶ Dalla dedica di «Pietro Trincherà autore a li scarfasegge» premessa a L'ABBATE / COLLARONE..., cit.

¹²⁷ *Scarfasegge*: «fannullone, poltrone, scaldaseggiole» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 640)

¹²⁸ *Scarpesare*: «calpestare, pestare un piede; pigiare» (ivi, p. 642).

¹²⁹ *Falluca*: «feluca, veliero con due alberi e vela latina». (ivi, p. 271).

¹³⁰ *Agguattare*: «nascondere, celare» (ivi, p. 31).

bertute, staranno franche da le persecuziune, da le murmuraziune, e da l'assaute ncoppa a la bella onestate lloro, e sarranno le primme, che pe la via deritta de la vertute arrevarranno a li Ciele, e se ne tornarranno vecchie a la cetate lloro, carreche de denare, gioje, e bbestite; e li brave, e le sbattute de mano, che avarranno, vennerranno rechiammate da la veretate, e non da li genee triste de li ncappatielle¹³¹ strutte¹³², che trovannose faglio a denare¹³³, mettono lo triunfo de 'no bravo, o de 'na sbattuta de mano, e a sto muodo credono de guadagnà la posta.¹³⁴

L'accento rivolto a «ste povere fegliole, che chi spostata da necessitate, chi da l'arbaschia, e chi da la disperazione so arredotte a fare le ccantarinole»¹³⁵, apriva un inciso sulla condizione delle canterine settecentesche, la cui professione, da sempre, era stata tacciata del marchio della prostituzione e del malaffare: «adorate o vituperate, le interpreti del Teatro dei Fiorentini, del Nuovo, della «stanza» della Pace erano l'emblema di una Napoli senza miti ed eroi, le «diverse» di una società teatrale che celebrava solo le austere ed altezzose «armoniche»

¹³¹ *Ncappatielle*: «giovannottini innamorati, vagheggini» (ivi, p. 441).

¹³² *Strutte*: «istrutti, istruiti, colti» (ivi, p. 762).

¹³³ *Faglio a denare*: «privi di denaro» (ivi, p. 270).

¹³⁴ Dalla dedica di «Pietro Trinchera autore a li scarfasegge»..., cit.

¹³⁵ *Ibidem*. Riguardo alla condizione socio-culturale delle canterine, cfr.: B. CROCE, *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XI*, Luigi Pierro, Napoli 1891, pp. 243-260; DELLA CORTE ANDREA, *Satire e grotteschi*, Utet, Torino, 1946, pp. 179-192; G. TINTORI, *I Napoletani e l'opera buffa*, Teatro di San Carlo, Napoli 1980, pp. 61-62; F. COTTICELLI, P. G. MAIONE, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Ricordi, Milano 1996, pp. 179-192; AA. VV., *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di P. G. MAIONE, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001; S. CAPONE, *L'opera comica napoletana (1709-1749)*, Liguori, Napoli 2007, pp. 168-172; P. PARENTI, *L'opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Artemide, Roma 2009, pp. 21-40.

del dramma per musica»¹³⁶. In particolare, il notaio poneva l'accento sulle relazioni "sconvenienti" a cui, di sovente, queste donne si lasciavano andare (vittime, per l'appunto, di «ncappatielle strutte' che trovannose faglio a denare, mettono lo triunfo de 'no bravo, o de 'na sbattuta de mano, e a sto muodo credono de guadagnà la posta»¹³⁷). Scriveva a tal proposito Salvatore Di Giacomo:

L'aristocrazia [...] alle donne di teatro usa riguardi d'infinita cortesia, spende e sponde per esse, le *serve*, come si diceva, *di braccio*, le riconduce dal teatro a casa, le arricchisce di zecchini, di *volanti*¹³⁸ e di portantine dorate, prende loro a pigione una casa e a mesata un maestro di canto. Le mogli si consolano, fra tanto, con le pastorellerie d'un abate, con le galanti immagini retoriche d'un cicisbeo, e a' lor mariti, braccheggianti appresso alle *Nine* o alle *Romanine* del tempo, non chiedono altro se non che lascino illeso lo spillatico, quella, così detta allora, *mesata di lazzi e spille* che i ricchi mariti assegnavano alle mogli esigenti.

A un tratto la morale, non aspettata né invocata, capita dalla Reggia nelle famiglie. Prima una prammatica del 1734, poi altre del '37 e del '39 comprendono tra le donne di mal affare pur le attrici, specie se *cantarine*, e queste relegano, senza tanti complimenti, con l'*altre*,

¹³⁶ S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 169.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Volanti* (vd. *Vulanti*): «lacchè». Il sostantivo indicava i servitori che correvano dietro o dinanzi alle carrozze dei loro padroni (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 849). Cfr. S. SHARP, *Lettere da Napoli. Il peggio della Napoli del '700 nelle amene cronache di un viaggiatore dissidente*, commenti al testo di S. DI GIACOMO, Stamperia del Valentino, Napoli 2004, p. 74: «Un *volante* qui pare una indispensabile necessità della vita: qui, un signore non va mai nei dintorni, né a qualsiasi passeggiata in carrozza senza essere preceduto da uno di questi sciagurati ansimanti. Convengo, tuttavia, che sono assai utili in queste vie di Napoli, ove il selciato è così liscio ed il rumore della folla così grande che appena s'ode il rotolio d'una carrozza che s'avvicina: certo la gente sarebbe infallibilmente schiacciata dai cavalli se così non fosse avvertita».

fuor delle mura di Napoli. Così, quando qualche cantante venisse scritturata da un impresario, era necessario che il nome di lei fosse additato in una nota che l'impresario medesimo era obbligato a spedire alla Udienza dell'Esercito. L'Udienza chiedeva alla cantante la fede di matrimonio, o di *zitellanza*, la fede d'*onestà* sottoscritta dal capitano di strada e da altri otto complatearii, se mai pur la fede del parroco del quartiere ove la cantante avesse eletto o volesse eleggere domicilio. Approvata la cantante, l'Udienza ne passava il nome alla Vicaria e questa provvedeva, liberandola dalla residenza infamante.

Ogni secolo, chi vada peculiarmente considerandolo, manifesta certe sue curiose morbosità. L'allegre peste del secolo decimottavo, contro la quale pur non valsero quelle prammatiche e si spuntarono le misure tanucciane, furono le *cantarine*, nelle cui braccia si dettero signori e borghesi, felici di poter dimostrare alla bonaria severità di Carlo III, che li andava, a mano a mano, spogliando della boria antica, come, se non altro, sapessero ancora pigliarsi bel tempo.¹³⁹

Numerosi i libretti – e non solo del Trinchera¹⁴⁰ - che ridicolizzavano le figure di giovinetti viziati, cicisbei, vagheggini blasonati e illustri, imbroglianti, abatucci ammaliati dal canto di queste «mostruose sirene»¹⁴¹: «esorcismi, ironico-umoristici»¹⁴², di una realtà

¹³⁹ S. DI GIACOMO, *Storia del Teatro San Carlino*, Sandron, Milano 1918, pp. 252-253.

¹⁴⁰ Oltre all'*Abbate Collarone*, del Trinchera anche *Il concerto* (1746). Di altri autori: *L'impresario delle Canarie* (Napoli, Teatro San Bartolomeo, 1724) di Pietro Metastasio (musica di Domenico Sarro); *La cantarina* (1728) di Aniello Piscopo (Teatro dei Fiorentini, musica di Michele Caballone e Costantino Roberto); *L'impresario di teatro* (Napoli, Teatro Nuovo sopra Toledo, 1739) di Tommaso Mariani (musica di Giovanni Dell'Anno), *Gl'intrighi delle cantarine* (Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1740) di Antonio Palomba (musica di Domingo Miguel Bernabè Terradellas).

¹⁴¹ G. D. OTTONELLI, *Della Cristiana Moderazione del Teatro, Libro I, Detto la Qualità delle Commedie*, in F. TAVIANI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, I, p. 330.

che, sovente, non riservava redenzioni o lieto-fine¹⁴³, ma tragici epiloghi (l'interruzione brusca della carriera, la miseria, la prigione, l'emarginazione, l'espatrio dalla capitale del belcanto o la clausura coatta in un convento). Se, nel 1728, per la relazione tra la virtuosa Rosa Albertini¹⁴⁴, detta «Trent'ossa» e il Principe di Mesagne intervenivano prontamente l'Uditore Generale dell'Esercito¹⁴⁵ e la Vicaria, che impietosamente condannava allo sfratto l'impudente canterina, nel 1734, per la più sfortunata Geromina Lori «nascostamente deflorata» e ingravidata dal principe di San Martino si prospettava addirittura il ritiro forzato «in uno de Conservatorij»¹⁴⁶ cittadini; infine, se, nel 1730, Petronilla Fabbrò¹⁴⁷ veniva rinchiusa nelle carceri della Vicaria dopo aver tentato un'inutile fuga d'amore con il Conte di Sanseverino, nel

¹⁴² F. COTTICELLI, P. G. MAIONE, *Onesto divertimento...*, cit., p. 180.

¹⁴³ Non sempre le virtuose del teatro musicale terminavano la loro vita tragicamente o erano coinvolte in scandali e in beghe giudiziarie. Molte di esse rimanevano lontano dal clamore, conducendo una vita tranquilla, che, non di rado, si concludeva in matrimoni con attori della loro stessa compagnia, se non, addirittura, in unioni convenienti e “decorose”.

¹⁴⁴ Ivi, pp. 181-182. Rosa Albertini morirà uccisa in un agguato, di cui si riteneva mandante la sua rivale Francesca Grieco. S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., pp. 171-172.

¹⁴⁵ Cfr. P. PARENTI, *L'opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Artemide, Roma 2009, pp. 29: «“Gli uditori dell'esercito”, come racconta Di Giacomo, erano autorità militari incaricate dal sovrano al fine di preservare la salubrità morale della vita teatrale, così arduamente messa in pericolo dai tanti scandali generati dalla condotta delle “canterine”. Gli “uditori” non solo raccoglievano le dicerie pubbliche sul conto delle cantanti, ma anche lettere e documenti, talvolta anonimi, che denunciavano incresciosi avvenimenti. Perciò gli “uditori” tenevano d'occhio le compagnie e si concentravano in particolare su quelle comiche; quella “italiana”, infatti, che era composta dalle cantanti del S. Carlo, era ritenuta meno “pericolosa” dell'altra, quella “napoletana”, definita “libertinosa”, di cui facevano parte le attrici e le cantanti del Nuovo, del Fiorentini e del San Carlino, che erano considerate le più “insidiose”»; cfr., altresì, S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., pp. 176-186.

¹⁴⁶ F. COTTICELLI, P. G. MAIONE, *Onesto divertimento...*, cit., p. 182. Cfr., altresì, S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 170, n. 35.

¹⁴⁷ F. COTTICELLI, P. G. MAIONE, *Onesto divertimento...*, cit.

1736, Caterina Arciere¹⁴⁸ veniva sollecitata a lasciare Napoli alla volta di Milano, per la sua *liaison* con il Duca di Parete.

Accusate, spesso d'incompetenza, denigrate nel loro *status* sociale e professionale, le virtuose della «commedeja ppe museca» vivevano in un limbo sospeso tra calunnia e scandalo, tra sfavillante artificiosità e licenziosità forzatamente redenta. Rispetto alla ieratica staticità, che contraddistingueva l'esibizione delle cantanti del melodramma metastasiano, queste virtuose si caratterizzavano per un'interpretazione "mobile", che più che sul puro virtuosismo vocale, puntava su un «repertorio cinetico-vocale»¹⁴⁹, dove la gestualità, l'improvvisazione farsesca, la danza, la mimica marcata erano componenti indispensabili. La presenza scenica e la riuscita dell'interpretazione dipendevano soprattutto da questi elementi, fondamentali per accattivare il pubblico, oltretutto per facilitare la comprensione dello spettacolo agli spettatori forestieri, che non conoscevano la lingua napoletana. Nel primo atto dell'*Abbate Collarone*, durante un dialogo tra il maestro di cappella (appunto l'Abate Collarone) e due delle tre «marenarosse» (Menella e Norella), l'autore lanciava una battuta proprio alla poliedrica e accattivante estemporaneità delle esibizioni delle canterine:

ABBATE COLLARONE	Veniamo a noi, lo core che ve dice? Ve volite mparare?
MENELLA	Lassamence penzà chesta mezora.
ABBATE COLLARONE	E lei?
NORELLA	Io so zetella, aggio da piglià stato, e mamma, e tata

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., p. 169.

uh, che farriano...

ABBATE COLLARONE Senti,
rispetto al pigliar stato
più de 'no marinaro
non puoi pigliar; ma poi da virtuosa
può fà lei un negozio vantaggioso.

MENELLA E dice buono a cchesso.

ABBATE COLLARONE E inquanto alli congiunti taciarranno,
quanno la cosa rendere vedranno.

MENELLA Non farete a pregare mo, Norella.

NORELLA Mparate tu, Menella,
ca si bbedola, e a nullo
cunto aje da dà.

MENELLA La cosa pare a mmene
che sia lezeta, e onesta; ed io peccchesso
penzà nce voglio; ma non sulamente
mme mpararria de museca.
Ma azzò meglio rennesse lo corallo
starria pe mme mparà porzì d'abballo.

ABBATE COLLARONE Nobile idea, idea di Nobil donna!
Tornaremo da qua... vediamo l'ora.
Sono quindecì... all'otto di Palazzo
noi ci vedrem, ma a lo bbedè imparare
quella fraschetta¹⁵⁰, nel veder saltare
del cimbalo gli tasti,
alla flemmetta mia
come gli fò capire
gl'acuti, e gli sospiri,
gli diesis, bemolli, e appoggiature;
in sentire da me poi solfeggiare,

¹⁵⁰ *Fraschètta*: «ragazza piuttosto sventata e leggera» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 294).

la voglia vi verrà de ve mparare.

Si sapisevo nteatro

che fa un quatro acconciolillo,
 move chisto, e move chillo;
 nel cervel dell'Uditotio
 fa voltare un filatorio,
 un vespajo, un formicajo
 gli fa in petto ancor sveglià.

Si sapissevo ste cose,

mo la voglia vi verrebbe
 ntitolarve virtuose;
 lei, e lui mi pregarebbe
 de mparareve a ccantà.¹⁵¹

All'interno di questa commedia musicale non potevano mancare espliciti riferimenti anche alle consuete pratiche economiche e contrattuali tipiche dell'impresariato teatrale, che il Trinchera doveva ben conoscere non solo in virtù della sua professione notarile, più volte esercitata per redigere e stabilire accordi, onorari, «cautele» e appalti, ma anzitutto perché, a partire dal 1748 (*L'Abbate Collarone* è del 1749), aveva deciso di rilevare la gestione del Fiorentini (una gestione, peraltro, fallimentare e disastrosa, che si concluse con la bancarotta e l'arresto per debiti e insolvenze finanziarie):

ABBATE COLLARONE

Si' Notaro, ossia n'obbligo mi stenna
 cioè, questa qua imparo di cantare
 fra il giro di due anni,
 colla condizione.... senti bene,
 che per cinque anni poi la qui presente

¹⁵¹ L'ABBATE / COLLARONE..., cit., pp. 13-14 (I, 2).

	non si possa appaldare senza consenso mio, né per Napoli, fuori, o estra Regno...
DEANELLA ¹⁵²	Uh che patto scannato!
ABBATE COLLARONE	Caminano così queste scritte; ed appaldata con il mio conzenzo, tolto dall'onorario tutto quello, che per polvere, nastri, fiori, e nei bianco, rosso, e merletti si conzuma, si divida tra noi quello che resta; a stendere accomenza la scrittura; ca si quaccauta cosa nce volimmo, dopo lo mettarrimo.
MENELLA	Jammola a fare dinto, si ve pare. ¹⁵³

La figura dell'Abate poteva definirsi a metà tra quella del maestro di musica e quella che, oggi, definiremmo con il nome di agente, *manager* o *talent-scout* («scopritore di talenti»). Gustosa, a tal proposito, le scenetta in cui l'Abate metteva alla prova la «disposizione» al canto di Norella, una delle tre «chiajese» :

NORELLA	Io mme voglio de musica mparà, quanto lo mese Ussia mme fa pagà?
ABBATE COLLARONE	Senti, ragazza, io non son de ssi mastri lusinghieri, che vanno appresso a queste lezzioncine; Tutte sse Cantarine,

¹⁵² Deanella è la terza delle tre «marenaresse» protagoniste della commedia musicale.

¹⁵³ Ivi, p. 24 (I, 11).

che strepito mo fanno, io l'ho cacciate,
 perché l'ho ritrovate
 abile, idonee, isperte, strutte, e ostrutte.
 NORELLA Sse chiacchiare, che nc'entrano?
 ABBATE COLLARONE Perché quest'altri acciaffano ogni cosa,
 chi po' fà, e chi non fà; l'Abate in voi
 non ci conosce disposizione;
 perciò fatti passà ssa ntenzione
 [...]
 NORELLA E addove Ussia canosce chesta cosa, che
 [decite?
 scannarozzà, si' Masto, mme facite.
 ABBATE COLLARONE Io lo canosco alla fisonomia;
 che i Mastri di Cappella
 hanno 'no ramo ancor d'astrologia.
 NORELLA Che decite, si' Masto? Maramene!
 Io nche bedo na cosa, te la stampo,
 nche sento 'na canzona, te la canto,
 Ussia faccia la prova,
 e bi' si sperta, ed abele mme trova.
 ABBATE COLLARONE A questo mo non posso dirci un callo.
 Lei canta appresso a mme; vediamo
 s'è polvere, o farina,
 se fossi bona ancor per Cantarina.
 ABBATE COLLARONE)
)A 2. Do... re... mi... fa... sol... la...
 NORELLA)
 ABBATE COLLARONE Alza la voce.
 ABBATE COLLARONE)
)A 2. La... sol... fa... mi... re... do...
 NORELLA)
 ABBATE COLLARONE Apri la bocca...

ABBATE COLLARONE)

)A 2. Sol... sol... Sol... mi... mi... mi... do...

[do... do...

NORELLA)

NORELLA

E quant'aggio d'aizare?

Ussignoria mo mme fa ascì lo spireto?¹⁵⁴

Sembrava di assistere, quasi, quasi, alla drammatizzazione di uno dei celebri passi de *Il teatro alla moda*¹⁵⁵, l'operetta satirica, in cui, nel 1720, Benedetto Marcello passava in rassegna, con frizzante ironia, le diverse categorie di artisti e artigiani che cooperavano alla messa in scena del teatro musicale. Senza tralasciare nessuno (dai librettisti e «compositori di musica» alle «maschere alla porta», includendo, perfino le madri e i protettori delle virtuose), il nobiluomo veneziano elargiva, in forma antifrastica, consigli pratici, “indispensabili” per adeguarsi alle esigenze dell'ultima moda. L'operetta polemizzava contro i difetti delle «moderne sceniche operazioni»,¹⁵⁶ i cui eccessi e le stanche consuetudini, nella prima metà del diciottesimo secolo, erano stati al centro di animose discussioni tra gli intellettuali di tutta l'Italia. Difetti che abbondavano sia nell'opera seria, sia nel teatro comico musicale: ambiti, in cui, ad esempio, il «poeta moderno», ossia il librettista, era costretto a sacrificare la qualità dei versi alle esigenze dell'impresario e del pubblico, o le «virtuose correnti», prive (così come le tre

¹⁵⁴ Ivi, p. 46 (II, 6).

¹⁵⁵ B. MARCELLO, *Il teatro alla moda*, Rizzoli, Milano 1959. La piccola opera satirica era stata pubblicata anonimamente, nel 1720, a Venezia. Cfr. G. Ferroni, *L'opera in commedia: una immagine del melodramma nella cultura veneziana del settecento*, in AA. VV., *Venezia e il Melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. MURARO, Leo S. Olschki, Firenze 1978, I, pp. 63-78.

¹⁵⁶ Ivi, p. 19.

«marinaresse» di Chiaja) di una pur minima preparazione culturale e musicale¹⁵⁷, apprendevano mnemonicamente «*Arie vecchie d'opera, Minuetti, Cantate, etc.*»¹⁵⁸ e asservivano ai loro capricci l'intera impresa teatrale.

Nel «melodrama per musica» *Il concerto*¹⁵⁹ (1746), dedicato al principe Giovanni Giuseppe Giron (letterato, arcade e autore di melodrammi¹⁶⁰), il Trinchera rappresentava, nel personaggio di Don

¹⁵⁷ Ivi, p. 45: «In primo luogo dovrà una VIRTUOSA *moderna* incominciare a recitar sul Teatro prima di toccar *Anni tredici*, nel qual tempo non dovrà saper molto leggere, non essendo ciò necessario alle VIRTUOSE *correnti*; per tal effetto dovrà tenere a memoria alcune *Arie vecchie d'opera, Minuetti, Cantate, etc.*, facendosi sempre sentire con le medesime, e non avrà mai *Solfeggiato, ne Solfeggerà mai*, per non cader ne' pericoli detti di sopra al VIRTUOSO *moderno*». Qualche pagina più avanti, il Marcello continuava affermando (ivi, p. 49): «Farà sempre tornar *da capo l'Orchestra* pretendendo che tutte l'*Arie* vadano più *tarde*, o più *preste* conforme porteranno i *Passi* suddetti». ».

¹⁵⁸ Ivi, p. 45. Sono frequenti all'interno delle commedie musicali del Trinchera, le inserzioni meta teatrali di arie provenienti da altre opere.

¹⁵⁹ IL CONCERTO / MELODRAMA PER MUSICA / DI / PATERNIO CHRITER / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo nella / Primavera di quest'anno 1746. / DEDICATO / All'Illustriss. ed Eccellent. Signore / IL SIGNOR / D. GIO. GIUSEPPE / GIRON. / Principe di Canneto, Marchese di S. Lauro, Patrizo dell'Inclita / Città di Bologna, Accademico / Infecondo, frà gl'Arcadi / Echelio Clianiense, e frà / gl'Agitati l'Audace. // IN NAPOLI MDCCXLVIOLA / A spese di Domenico Langiano, e Domenico / Vivencio (Socj) e da' medesimi si vendono nella loro Stamperia al vicolo della porta / piccola di S. Giuseppe Maggiore.

L'opera, scritta prevalentemente in lingua (il dialetto napoletano è riservato alle parti di Giacomina «fante in Casa di D. Sempronio» e di Don Sempronio «vecchio benestante»), è suddivisa in tre atti; fu musicata da Gaetano Latilla (zio del più famoso Niccolò Piccinni) «maestro di Cappella Napoletano». La sua scenografia, allestita dall'«inventore, e dipintore della Scena» Paolo Saracino, era ambientata «in una deliziosa Galleria; nel fondo di cui» si vedeva «un Teatrino, che» figurava «i Campi Elisi, e che dopo» mutava «nella fucina di Volcano sul Monte Etna». Da essa Giambattista Lorenzi trasse la commedia in prosa *Don Anchise Campanone o sia Il Concerto* (Napoli, senza data). L'informazione si ricava sia in G. SALVIOLI, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, Stab. Tipo-Lit. Carlo Ferrari, Venezia 1903, I, p. 273; p. 827; sia in M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., p. 323.

¹⁶⁰ Giovanni Giuseppe Giron fu autore dei seguenti libretti: *La vittima* (Napoli, 1745), *La polissena* (Napoli, 1745), *Il ritorno del sole* (Napoli, 1746), *L'ambizione*

Trifone, anche il «professore di comica», uno specialista dell'allestimento scenico o, come lo definiva lo Scherillo, «un professore d'arte rappresentativa»¹⁶¹. La commedia musicale si apriva proprio su questa figura: «un tipo vivo, che allora specialmente ai tempi del Trinchera, quando Napoli risonava di musica seria e buffa, doveva incontrarsi ad ogni cantone»¹⁶²:

DON TRIFONE	Non tante repliche non tanti scrupoli, non tanti taccoli, non tanti dubbj, voglio così...
	[...]
DON TRIFONE	Canchero! Ma se lei non vuol capir la forza del concerto. tu la Sibilla sei, che guidi Enea negli campi Elisi: qui fingiamo Caronte con la barca; là il regno di Plutone: Di qui uscirai... vè vè come faccio io, guardami, cospettone! mirando il tuo compagno con tremore seguirti, e con spavento prendilo per la man, poi parla. Attento. [...]

delusa (s.a., 1747), *La voce del verbo sacro* (Napoli, 1747); *Argomento del tragico melodrama intitolato Tieste* (s.a.). Cfr. C. SARTORI, *Indici in I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Bertola & Locatelli, Cuneo, 1993, I, p. 271.

¹⁶¹ M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., p. 253.

¹⁶² Ivi, p. 254.

Oibò, oibò, oibò, voi signor mastro
Sbagliato avete in verbo, viso, e opera.

FILIPPO Perché?

DON TRIFONE Queste parole

DON TRIFONE Dovean esser composte in tempo stretto
tutte di semicrome,
e voi fatto vi avete un cantalesio¹⁶³
[...]

FILIPPO Questo è contro l'idea del nostro autore.
(additando Sempronio)

DON SEMPRONIO Bravo Don Pippo.

FILIPPO Il poeta ha voluto
che fosse in tempo largo, e distaccato.

DON TRIFONE Il Poeta è una bestia.

DON SEMPRONIO Ah malcreato!
Bestia a me! In mia presenza!

EUGENIO Vedete impertinenza!

DON TRIFONE Io non voglio maestri
ch'anche di poesia posso discorrere:
io nel concerto ho fatto
parlare anche le pietre.
[...]

DON SEMPRONIO Vuoje fà dell'ommo,
e si' 'no mammalucco:
se parla d'ombre, e orrore,
la museca deve esse spaventata.

DON TRIFONE E' sgarrata, è sgarrata; cassa, cassa.
[...]
La Sibilla Deifobe ad Enea
ha da metter coraggio;

¹⁶³ *Cantalésio*: «cantilena» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 141).

perché farla parlà così patetica?

Cassa, cassa: che musica bisbetica!¹⁶⁴

Come si può comprendere da questo breve stralcio testuale, la figura di Don Trifone era resa particolarmente comica dal suo carattere collerico, dispotico e narcisista; un carattere, perso nella vacua adorazione della sua arte, stimata superiore a quella degli altri “colleghi”: un maestro di cappella (Filippo) e un poeta “improvvisato” (Don Sempronio). Ambientata sullo sfondo di un teatrino privato (quello, appunto, della dimora del vecchio benestante Sempronio), l’operetta poteva essere presa a paradigma metateatrale del difficile e complesso ambiente operistico napoletano, dove, talvolta, i rapporti si facevano caustici, fino a giungere ai limiti del paradosso. E del garbuglio di intrighi, polemiche, rivalità e ingiurie che, quotidianamente, animava le quinte dei templi della «commedeja pe mmuseca», la «Repubblica de’ letterati», a cui si vantava di appartenere di diritto pure il Trinchera¹⁶⁵, si faceva sagace e puntuale interprete. Già trent’anni addietro *Il Concerto*, era stata data alle stampe *La violeieda spartuta ntra buffe e bernacchie pe chi se l’ha mmeretate*¹⁶⁶: una raccolta di sonetti satirici, diretta contro il notaio-librettista Aniello Piscopo e composta - si presume - dal sacerdote Francesco “Ciccio” Oliva (*alias* Ciccio Viola, da cui, secondo Ferdinando Galiani, deriverebbe il nome del canzoniere¹⁶⁷), in

¹⁶⁴ IL CONCERTO..., cit., pp. 9-11 (I, 1).

¹⁶⁵ Lo affermava nella supplica, inviata «Alla Sacra Reale Maestà», in cui chiedeva si difendeva dalle accuse mossegli per la pubblicazione de *La Tavernola abentorosa*; cfr.: ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 580, [24/08/1741].

¹⁶⁶ *La violeieda spartuta ntra buffe e bernacchie pe chi se l’ha mmeretate*, a cura di C. C. PERRONE, Gabriele e Mariateresa Benincasa, Napoli, 1983.

¹⁶⁷ F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, Mazzola-Vocola, Napoli 1779, p. 175.

collaborazione con altri tre drammaturghi, celati sotto gli pseudonimi di Tonno, Cola e Mase (individuati dal Nicolini nelle persone di Francesco Antonio Tullio, Nicola Corvo e Tommaso Mariani¹⁶⁸). Il Piscopo¹⁶⁹, autore di libretti, come *Lo cecato fauzo* (Napoli, Teatro Nuovo, 1719; musica di Leonardo Vinci), dove, per la prima volta¹⁷⁰, gli elementi comici si mescolavano a quelli patetico-sentimentali, veniva preso di mira, con «buffe» (schiaffi) e «bernacchie» (pernacchi) poetiche, per la sua supposta ignoranza e presunzione, e, al contempo, per la sua relazione con la «cantarina» Rosa Cirillo¹⁷¹. Ma l'attacco alla sua persona nascondeva, in verità, le motivazioni di una polemica ben più profonda, rivolta anzitutto contro le novità della sua arte melodrammatica, che rifiutava «l'innocente manierismo satirico, sia pur miscelato ad alcuni elementi fortemente trasgressivi»¹⁷² delle prime commedie per musica napoletane. Nell'intento di far «mparà carcosa de

¹⁶⁸ Cfr. F. GALIANI, *Del dialetto napoletano*, a cura di F. NICOLINI, Ricciardi, Napoli 1923, p. 274, n. 1.

¹⁶⁹ Su Aniello Piscopo: cfr. B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., pp. 239-240; M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., pp. 124-142; C. SARTORI, *Indici*, p. 311.

¹⁷⁰ In realtà, prima del Piscopo, l'opera *Le ffente zengare* (1717) di Francesco Antonio Tullio aveva anticipato le soluzioni del Piscopo, in quanto aveva optato per una trama che mescolava le componenti comiche con quelle eroiche.

¹⁷¹ B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., pp. 249-252; M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., pp. 135-137 (questi, però, riteneva che l'autore della *Violeieda* non fosse l'Oliva); S. CAPONE, *L'opera comica napoletana...*, cit., pp. 154-168.

¹⁷² S. CAPONE, *Caratteri e passioni nell'opera comica*, in AA. VV., *Il mondo delle passioni nell'immaginario utopico. Giornate di studio sull'utopia. Macerata 26-27 maggio 1995*, a cura di B. CONSARELLI, N. DI PENTA, Giuffrè Editore, Milano 1997, p. 232. Cfr. M. F. ROBINSON, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di G. MORELLI, Marsilio, Venezia 1984, p. 226: «Questo innocente manierismo satirico allontanava la Commedia da altri tipi di satira, ad esempio quella politica contemporanea, che in una città come Napoli, avrebbe potuto suscitare immediate reazioni negative da parte delle autorità».

buono costume»¹⁷³, il Piscopo rifiutava la commistione con elementi «ridicolosi» e istrionici, provenienti soprattutto dalla vicinanza tematica e stilistica con il teatro basso e la commedia dialettale in prosa, e si apriva al sentimentale e al patetico, all'introspezione psicologica dei personaggi. *La Violeieda* rappresentava, quindi, un vero e proprio documento del dibattito culturale, allora in atto negli ambienti teatrali partenopei, di cui raccontava controversie, screzi, difficoltà relazionali tra letterati, impresari, artisti e maestranze, aspettative del pubblico. Prima del Piscopo, un'inversione di tendenza era stata registrata nella trilogia in lingua toscana del Tullio (*Il gemino amore*, musica di Antonio Orefice; *Il trionfo dell'onore*, musica di Alessandro Scarlatti; *La forza della virtù*, musica di Francesco Feo), andata in scena, nella stagione del 1718, al Teatro dei Fiorentini. Dopo di lui, autori, come Carlo de Palma, Gennaro Antonio Federico e Andrea Belmudes, suggestionati dalle riforme operate nel campo dell'opera seria – riforme a cui la *Didone Abbandonata* (Napoli, Teatro San Bartolomeo, 1724; musica di Domenico Sarri) del Metastasio aveva fatto da battistrada – avrebbero proseguito lungo direttive simili, ravvisabili nel ricorso a trame manierate e prive di *suspense*, nell'uso preponderante della lingua toscana (il napoletano veniva limitato ai ruoli comici), nel graduale accoglimento di registri buffi o patetici e nell'incremento, infine, delle parti “serie” a discapito di quelle comiche. L'uso delle ambientazioni popolari perdeva d'importanza rispetto a quelle borghesi. Da un punto di vista strutturale, i librettisti attingevano ai drammi dell'Abate romano

¹⁷³ Dalla dedica alla viceregina Barbara d'Erbestein, contessa di Dhaun, premessa a *Lo cecato fauzo / commeddia 'mmuseca / da rapresentarese a lo Teatro de li / Scioarentine sta primavera dell' / anno 1719 / addedecata / a la Llostriss. ed Azzellentiss. / Signora / Barbara d'Erbestein / contessa de Dauna, prencepessa de Tiano e bece-regina de / sto regno de Napole.*

per smussare gli eccessi delle commedie musicali e isolare le arie. La sua influenza sarebbe persistita almeno fino alla metà degli anni Trenta: un periodo in cui l'opera comica in lingua napoletana avrebbe aderito pienamente ai nuovi *clichè* melodrammatici, e si sarebbe avviata, piano, piano, verso un periodo d'involuzione (1740-1750), che, di lì a poco, avrebbe portato alla sua definitiva scomparsa. Dalle sue ceneri sarebbe sorto il nuovo genere, di ben più moderati sali, dell'opera buffa¹⁷⁴.

Nel 1732, il Trinchera rappresentava, nel Teatro del Principe d'Angri, la sua prima opera comica, *Li nnamorate correvate*¹⁷⁵ e, sebbene accogliesse anch'egli alcune novità (come il processo di «separazione dell'aria dal flusso dell'azione»¹⁷⁶), dimostrava, fin da subito, di arroccarsi su posizioni esplicitamente controcorrenti, recuperando le ambientazioni prettamente urbane e la *vis* comico-realistica delle prime commedie per musica (oltre ad adoperare, in maniera prevalente, il dialetto napoletano). A riprova di ciò, vi era che il fatto che egli si dedicasse anche al genere della commedia dialettale in prosa, che, agli inizi del Diciottesimo secolo, si era posta su un cammino parallelo - a quello della drammaturgia comico-musicale - di reazione al barocco seicentesco e di decisa rivalutazione della tradizione culturale

¹⁷⁴ F. DORSI, G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Mondadori, Milano 2000, p. 83: «Allontanandosi dall'impianto della commedia e assimilando caratteristiche del dramma per musica dell'intermezzo, la commedia per musica si trasforma in opera buffa».

¹⁷⁵ LI / NNAMMORATE / CORREVATE / *COMMEDEA* / DE / NOTÀ PIETRO TRINCHERA / *Posta mmuseca* / DA LO / SIO DON GREGORIO SCIROLI / *Masto de Cappella de S. Ecc. lo Signore / Prencepe de Besignano*. / Da rappresentarse a lo Teatro Nuovo / a Mmonte Cravario nchisto prencipio / de Vierno dell'Anno 1752. // IN NAPOLI MDCCLII / PER DOMENICO LANCIANO / Impressore del Real Palazzo.

L'opera comica, suddivisa in tre atti, era stata musicata da «Jacovo D'Ambroseo».

¹⁷⁶ F. DORSI, G. RAUSA, *Storia dell'opera italiana*, Mondadori, Milano 2000, p. 82.

locale. Ma a differenza della prima generazione di librettisti, che si caratterizzavano per l' "innocuità" della satira, e per tal motivo tollerata dal Vicereame austriaco, il Trinchera, invece, si contraddistingueva per un umorismo graffiante, attraverso cui criticava i vizi e il malcostume sociale. Quella del notaio partenopeo era, pertanto, una voce destinata a rimanere inascoltata e priva di proseliti, che si ergeva solitaria nel «comico mare»¹⁷⁷ dei «melodrami» all'ultima moda.

Come il Trinchera non mancava di rilevare vizi e difetti dell'ambiente teatrale partenopeo, così non perdeva occasione di evidenziare le mancanze del ceto professionale a cui lui stesso apparteneva, ovvero quello notarile. Nel 1738, infatti, aveva incentrato una commedia in prosa¹⁷⁸ sulla figura di Notà Pettolone, un curiale pedante e incompetente, del quale venivano messi in scena i comici tentennamenti amorosi. E nelle sue commedie musicali non di rado inseriva, anche solo come presenza muta¹⁷⁹, le figure di "paglietti" ridicoli e chiusi nella sterile ostentazione del loro "*latinorum*" curialesco. Il notaio – personaggio inedito all'interno dell'opera comica napoletana – acquistava, nella produzione trinchariana, i caratteri di un tipo fisso e ricorrente, debitore, in parte, della maschera del Dottore Graziano, tipica della Commedia dell'arte. Eredità evidenziata, già, dallo Scherillo¹⁸⁰, il

¹⁷⁷ G. D. OTTONELLI, *Della Cristiana Moderazione...*, cit.

¹⁷⁸ NOTÀ PETTOLONE / Commedea / DE NOTÀ PIETRO TRINCHERA. / ADDEDECATA / A la Lllustriss., e Azzellentiss. / SEGNORA / D. ALENA / SPARANO / DUCHESSA DE TORA, / E de Longano, Marchesa de / Villaflores, e Patrona / d'aute Tterre. // MDCCXXXVIII.

¹⁷⁹ Ad esempio, ne *L'Abbate Collarone*, compariva il personaggio di un notaio che non interveniva nelle discussioni tra i personaggi e veniva chiamato in causa solo per registrare la «scrittura», cioè l'accordo tra il maestro di musica e le «marinaresse» canterine.

¹⁸⁰ M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., pp. 236-237.

quale sottolineava, altresì, come, nel teatro dialettale partenopeo, la figura del curiale avesse già fatto la sua comparsa nei panni del Notà Fiorillo, protagonista di una delle quattrocentesche *Farse cavajole* caracciolane¹⁸¹. L'erudito riteneva, però, che rispetto a questi personaggi, «il notaio del Trinchera» fosse «un tipo meglio disegnato, un impasto di formole, di latino, di furberia, di buonsenso, anche d'imbecillaggine, di sciocchezza, di vigliaccheria»¹⁸². Il suo esordio, all'interno della produzione musicale trinchieriana, avveniva con *Le mbroglie p'ammore*¹⁸³, una «commedea pe mmuseca» incentrata sulla figura di Notà Scatozza¹⁸⁴, un infido¹⁸⁵ e infimo «Asattore» dei fondi

¹⁸¹ Riguardo alle *Farse Cavaiole* di Pietro Antonio Caracciolo: F. TORRACA, *Studi di storia letteraria napoletana*, Francesco Vigo, Livorno 1884, pp. 63- ss. F. TORRACA, *Teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*, Sansoni, Firenze 1884, pp. 305 ss; AA. VV., *Storia letteraria d'Italia. Il cinquecento*, a cura di G. Da Pozzo, V, 1, Piccin-Nuova Libreria, 2007, pp. 489-491.

¹⁸² M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., pp. 236-237.

¹⁸³ LE MBROGLIE P'AMMORE / COMMEDEA PE MMUSECA / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarese a lo Teatro de la Pace / Nchisto Autunno de lo corrente / Anno 1736. / ADDEDECATA / A lo Llostrissemo, e Azzellentissemo / SEGNORE / D. LUISE FRANCISCO / CARACCILO DE CASTIELVI' / Marchese de Torrecuso, Duca de San Giorgio / la Molarà, Prencepe de Campagna, Signore / de Castiello de l'Abbate, e de li Feude de / Sant'Andrea, de Torre Palazzo, de Petra / Maggiore, e de lo Fenocchio ec. Granne de / Spagna de Primma Crasse, Commennatore / de Carione de ll'Ordine de San Giacomo, e / de Juro a Monastero de ll'Ordine de Cala- / trava, Perpetuo Capetaneo de Cavalle Co- / razze de ll'Uommene d'Arme a sto Regno / de Napole, Bregadiere de li Reale Aserzete / de S. M. C. (Dio guarda) e Colonnello de / Nfantaria de lo Reggimento Seviglia, ec. // A NNAP. 1736. Co la lec. de li Superejure. / Se vennono da Dommineco Ascione a la / Stamperia de lo Vico de li Mannise.

La «commedea pe mmuseca», suddivisa in tre atti, era ambientata ne le «Ppadule vicino lo Palazzo de li Spirete». La musica era firmata da «Sio Odoardo Carasale, Pisano, Masto de Cappella de l'Azzellentissema Signora Prencepessa de la Roccella».

¹⁸⁴ Il nome del notaio era uguale a quello di uno dei personaggi dell'antica commedia napoletana, che, nel Seicento, veniva portata in scena a Largo di Castello (teatro *en plein air* di giocolieri e saltimbanchi). A tal proposito, cfr. B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., pp. 95-96: «Scatozza, personaggio di molta voga a Napoli, nel seicento, era una specie di bravaccio, come appare dal sonetto dello Sgruttendio: *Alla*

rurali partenopei, che, pure durante il corteggiamento e i preliminari d'amore, non poteva fare a meno di avvalersi del suo maccheronico repertorio di formule notarili e latine. Si guardi ad esempio al dialogo con Rita, un'«ortolana» delle «Padule» napoletane:

Rita co 'no mazzo de sciure, e Notà Scatozza

RITA	Comme songo belle, e ccare chiste sciure, e cheste rose, le borria realare a chi vole bene a mme.
NOTÀ SCATOZZA	Labre rigide, e zucose queste rose, e chiste sciure a mme spettano de jure, perché io voglio bene a tte.
RITA	Che cosa avite ditto?
NOTÀ SCATOZZA	Signora, io vi ho asserito ca sto mazzo di sciure io l'ho binciute Perchè, v'è la ragione, tu sol sei la mia milza, e il mio pulmone, e acciò s'accerta tu mio formulario dell'amor mio, sive concupiscenzia;

spata de Scatozza». Il sonetto si può leggere in F. SGRUTTENDIO DE SCAFATO, *A la spata de Scatozza* in *La Tiorba a Taccone de Filippo Sgruttendio De Scafato*, in AA.VV., *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, presso Giuseppe Maria Porcelli, Napoli 1787, I, p. 90. Cfr., altresì, il componimento *A Scatozza. Le Grolie de carnevale* in Ivi, pp. 231-239. Sul personaggio di Scatozza, cfr. B. CROCE, *Op. cit.*, p. 142 e p. 779; U. PROTA-GIURLEO, *I teatri di Napoli del '600. La Commedia e le maschere*, Napoli, F. Fiorentino, 1962, pp. 221-226; E. BARASSI, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II, 1967, 1, pp. 73-110.

¹⁸⁵ Riguardo al carattere truffaldino e intrigante del personaggio di Notà Scatozza, cfr. LE MBROGLIE P'AMMORE..., cit., p. 37 (II, 10): «Viva lo si Notare, / Ca pe campà annorato, / Sape fare cient'arte sbreognate [vergognose]».

- ti faccio una sprofonna riverenza.
- RITA Uh janca mene, me so' fatta rossa,
so' povera ortolana, ma nnorata
no mmereto da vuje sta sbarrettata¹⁸⁶.
- NOTÀ SCATOZZA Lei merita di più, volgete un quanco
a mme le luci adesso,
e di sti fiori fate
che ne prendo il pacifico possesso,
- RITA Ch'è sto possesso, mo? Vuje che decite?
- NOTÀ SCATOZZA L'ammore notaresco no ntennite;
dico possiam percipere
di questi fiori, un fiore?
- RITA Patrone, sio sattore,
veccole cca, e bogliate bene a Rita.
- NOTÀ SCATOZZA O bella cartapecora pulita,
io reassumo in voi tutto il mio amore,
e requisito poi, ci segno il core.¹⁸⁷

L'elaborato *pastiche* linguistico adoperato dal notaio risultava di difficile comprensione all'incolta e graziosa «padulana». In realtà, tutta la commedia era giocata sul contrasto tra l'oratoria maccheronica del curiale e il volgare eloquio dei contadini e sul garbuglio di equivoci e di fraintendimenti «ridicolosi» da esso derivato. La differenza tra i due diversi registri stilistici appariva particolarmente chiara, nel momento in cui Notà Scatozza tentava di insegnare il codice dell'«ammore

¹⁸⁶ *Sbarrettata*: «sberrettata, scappellata» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, cit., p. 624).

¹⁸⁷ LE MBROGLIE P'AMMORE..., cit., pp. 18-19 (I, 19).

notaresco»¹⁸⁸ al vecchio contadino Ascanio, che, nel corteggiamento, era solito attingere ad un repertorio simbolico afferente alla realtà rurale da lui conosciuta:

NOTÀ SCATOZZA Fingiam che Giesummina¹⁸⁹ fosse Tolla.
 Lei la veda, s'accosta, e po' le dice:
 «Giumenta mia amorosa
 di pelo Bajo, o pur pelo morello
 voi sete il mio flagello,
 Ita che, se non corri a darmi ajuto,
 adveniente tempore so ghiuto».
 [...]

ASCANIO Non saccio, che decite, io cca mme mbroglio
 e all'uso mio chiacchiareare voglio

NOTÀ SCATOZZA E sorebbe?

GIESUMMINA Sentimmo
 che t'esce da sta vocca.

ASCANIO Torzillo mio spinoso
 de ll'ortola d'Ammore

¹⁸⁸ *Ibidem*. Cfr. anche ivi, p. 23 (I, 16), dove la vecchia contadina Tolla dichiara esplicitamente a Notà Scatozza: «Commico parla a lettere de scatola, / Si nne vuò la risposta».

¹⁸⁹ Giessumina è una delle tre giovani «padulane» della commedia musicale (le altre due sono Deana e la sopraccitata Rita), al cui interno compare anche un quarto personaggio femminile: Tolla, il cui ruolo è quello della «vecchia mmetata», che – in base a un modello consolidato nella tradizione teatrale – si crede ancora bella e attraente («De sta padula io so' la fata / n'auta popata [bambola] do se po' ascià? / Quanta nne moreno, pe mme vedè. / Tutte speresceno, pe mme parlà» in Ivi, p. 34 [II, 7]). Pertanto, va alla ricerca di un cicisbeo che sia «fegliulo, e aggrazzeato», e che svolga, persino, la professione notarile (cfr. ivi, p. 36: SCATOZZA: «Vole, che io lo trovasse un cicisbeo / e bo' che sia paglietta» [II, 10]). All'anziana contadina si contrappone il vecchio marito Ascanio, anch'egli descritto in preda a tardive passioni, che riversa sulle belle «ortolane» partenopee. Entrambi, marito e moglie, nonostante le tentazioni extra-coniugali cui sono soggetti e il rapporto aggressivo e contrastato che li unisce (ognuno dei due anziani spera nella morte del compagno), risultano fortemente gelosi l'uno dell'altra.

tu spertosò lo core,
 e la padula mia
 che stace arza, ed asciutta,
 si no l'adacque, va a mmalora tutta.¹⁹⁰

Il Trinchera, nel delineare il carattere di Notà Scatozza si avvaleva di uno schema che avrebbe riutilizzato in seguito, non solo nelle commedie musicali, ma anche nella commedia in prosa *Notà Pettolone*. Opera, questa, scritta soltanto un anno dopo *Le mbroglie p'ammore*¹⁹¹, in cui l'omonimo protagonista riprendeva e sviluppava alcuni caratteri già presenti nel suo, di poco più anziano, predecessore: non solo l'astrusa parlata maccheronica, ma anche l'ego spropositato, la pedante e farraginosa erudizione, il borioso orgoglio per il «ddonno»¹⁹² di dottore («Chi sono io! soNo Scatozza / Regio, Egregio Notaro, / Huomo raro, cca nc'è tutto»¹⁹³), la scarsa intelligenza¹⁹⁴ e elasticità mentale, il servilismo arrivista e, infine, l'ingordo appetito erotico e l'incostante

¹⁹⁰ Ivi, pp. 37-38.

¹⁹¹ L'opera fu pubblicata nel 1738, ma, dalla richiesta d'*imprimatur* del 31 Dicembre del 1737 (ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 6, 57v), si apprende che era già pronta alla fine dell'anno prima.

¹⁹² Dedicata al *Muto Illustre signore* in LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA..., cit.

¹⁹³ LE MBROGLIE P'AMMORE..., cit., p. 24 (I, *Scena utema*). Ed ancora, ivi, p. 19 (I, 20): (SCATOZZA: «io per esser Notaro, / Sono mezzo Dottore, / ed hò studiato il codice»; ivi, p. 21 (I, 14): SCATOZZA: «De Notari il decoro / N'ha da restare offeso, / [...] Che si dirà, / Se il matrimonio non si farà! / Ca lo Notaro, e n'omo quidam / E co ssa ngiuria dinto a la Curia / Andar potrò? Or quesso nò».

¹⁹⁴ Non a caso, nel dialetto napoletano, il sostantivo «Scatozza» stava a significare «babbeo, scioccone ignorantone» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano...*, cit., p. 646); cfr. ivi, p. 20 (I, 13): «TOLLA: Zitto, non parlà cchiù / Te mone chi lo vede / Accossì llocco, e sodo, / Avisà che se crede / E chisso è lo compennio / De la frabbuttaria; / Comme si brutto, sciù». Anche Notà Pettolone, nell'introduzione all'omonima commedia, veniva definito «Llocco» (dedica all'«*Azzellentissema SEGNORA*» Donna Elena Sparano..., in *NOTÀ PETTOLONE...*, cit.).

evanescenza di un carattere confuso e confusionario. Peculiarità, queste ultime, che emergevano, per esempio, quando Notà Scatozza mostrava indecisione di fronte alle allettanti grazie delle due «belle figliole»¹⁹⁵

Rita e Deana:

NOTÀ SCATOZZA E con quest'altro patto, e patto espresso,
che caso quo, et quod absit io trovasse
la futura mia sposa
con qualche nnicche non... piano tantillo
deciamolo in volgariter eloquio
pro meliori facti intelligentia,
in caso, non sia maje
ritrovasse moglierema interzetto,
resti a meum libidinem
d'acciderla, o scannarla,
d'averlo à gusto, o pur ripudearla.

GIESUMMINA Gnorsi, gnorsi; decite si, e ffenitela.

RITA E ch'ave ditto mone?

GIESUMMINA E chi l'ha ntiso
[...]
Chi vorrissevo mo de ste fegliole?

SCATOZZA Vorrebbe... sì... mo 'l dico...
Questa no... piano... tu... manco, o che mbroglio!
Mi son confuso tra l'aceto, e l'oglio.

DEANA No mme scartà pe Rita.

RITA Non fareme qua ttuorto pe Deana.

NOTÀ SCATOZZA La cosa è molto strana,
abesogna pensarci un pocorello:
una, per non gravar né te, né voi

¹⁹⁵ Ivi, p. 21 (I, 14).

vi sposarebbe a tutte due insolidu
 che in te trovo il buon genio, in te il buon gusto.
 tu sembri un Sollion, tu un Sol d'Agusto

Mia Luna lampante, (*a Deana*)

mio Sole nascente
 se ben per me siete
 il lucro cessante
 e il danno emergente,
 pur v'amo, e pur taccio,
 qual misero ciuccio,
 che carico tutto,
 quieto sen v'è.¹⁹⁶

Al pari di Notà Scatozza, anche il personaggio di Notà Pettolone si rivelava incapace di scegliere tra le due «Pollanchelle de latte»¹⁹⁷ Menella e Betta:

Una però è bellissima, e civilissima; ma non vi sono troppo de quibus; e lloco vi è lo tiesto, ca non si possono avere cauli, e cappucce. Un'altra è bellissima, ricchissima, ma ignobile. Una sta in possa mia, e potrebbe da mo per all'ora, Ussia mme ntenne eccetera, l'altra m'ha pregato, e fatto pregare per la sollecitudine, e a quella non mi sono scoperto ancora; a quella mi sono spoliticato, quella bramo, quella voglio, quella non vorrebbe ripudiare, quella mi caccia l'arma, quella lo core, quella, questa... quella...¹⁹⁸

¹⁹⁶ Ivi, pp. 27-28 (II, 2).

¹⁹⁷ Dalla dedica all'«*Azzellentissema* SEGNORA» Donna Elena Sparano...cit.

¹⁹⁸ Ivi, p. 24 (I, 14).

Anche fisicamente, la figura del notaio acquisiva delle caratteristiche ricorrenti, presentandosi in scena dotato di «perrucca», «collaro»¹⁹⁹ e della tipica «paglietta»²⁰⁰, il cappello di paglia, utilizzato d'estate da notai e avvocati, che era diventato il simbolo, purtroppo in un'accezione negativa²⁰¹, dell'intera genia forense e curialesca, soprattutto napoletana.

Ne *Il Barone di Zampanò*²⁰², un «melodrama» del 1739, il Trinchera proseguiva nella saga notaresca, delineando il personaggio di

¹⁹⁹ Ivi, p. 20 (I, 13): TOLLA [RIFERITA A NOTÀ SCATOZZA]: «Te stracciarria sta faccia, / de sta perrucca [...] / de sto collaro tiseco, / farria piezze, e petaccia [stracci, brindelli]».

²⁰⁰ Ivi, p. 45 (III, 1): NOTÀ SCATOZZA [RIVOLTO AD ASCANIO]: «Ah latro aspetta, / Dammi ccà la pilucca [parrucca], e la paglietta».

²⁰¹ Nelle opere di Pietro Trinchera, il termine «paglietta» ricorre, più volte, ad indicare, oltreché la professione degli avvocati, anche quella notarile: cfr. ivi, p. 33 (II, 7): «TOLLA [RIVOLGENDOSI A NOTÀ SCATOZZA]: Paglietta comm'a buje bello, e fegliulo»; ivi, p. 37 (II, 10): «NOTÀ SCATOZZA: Io tengo giusto giusto / N'auto bello vestito de paglietta». Oggi giorno, invece, si tende a utilizzarlo per qualificare soltanto l'avvocatucolo di dubbia reputazione e irrispettoso dell'etica professionale. Cfr. S. BATTAGLIA, G. BARBERI SQUAROTTI, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino, 2007², XII, p. 369, che al suddetto vocabolo fa coincidere la seguente accezione: «Avvocato di scarso valore, cavilloso, intrigante e di dubbia moralità professionale, non alieno da pratiche disoneste e illegali, che si occupa per lo più delle cause della gente del popolo (e ha significato fortemente spregiativo)». Cfr., altresì, V. IMBRIANI, *Il vivicomburio*, a cura di A. PALERMO, Vallecchi, Firenze 1977, p. 37: «In una seduta secreta del consiglio, [...] gli applicò l'epiteto di 'paglietta'. Ogni buon napoletano conosce quanto sia offensivo questo termine vernacolo, che indica qualcosa al di sotto del rabula, un uomo di sofismi e di cavilli, capace di qualunque infamia nella professione d'avvocato, di colludere con la parte avversa, di spogliare i propri clienti»; G. DORIA, *La capitale* in ID, F. BOLOGNA, G. PANNAIN, *Settecento napoletano*, Eri, Roma 1962, p. 45: «Sterminata era la classe forense, ala avanzata della borghesia che cominciava a guadagnarsi il suo posto al sole. Accanto ai grandi magistrati, esperti nelle battaglie giurisdizionali, e ai grandi avvocati, che tenevano alto il nome della scuola giuridica napoletana, pullulavano a migliaia i piccoli legulei e i loro accoliti. Il presidente Montesquieu, nel suo viaggio a Napoli, calcolava in 50.000 questo "piccolo esercito schierato in battaglia, temperino alla mano", e ne descriveva l'abito nero, la cappa e il caratteristico cappello di paglia che valse loro il nome di *paglietti*».

²⁰² IL BARONE / DI / ZAMPANO / MELODRAMA / DI NOTAR PIETRO TRINCHERA / COMPOSTO IN MUSICA / DAL SIG. NICCOLÒ PORPORA /

Nota' Mario Cocchiarone²⁰³ (il «Notare di casa»), nel quale riproduceva il carattere pedante, vanaglorioso²⁰⁴ e intrigante, nonché la parlata maccheronica, infarcita di vocaboli dialettali, tecnicismi curialeschi e latinismi artificiosi. L'opera era di poco posteriore a quella del *Notà Pettolone*, nella quale, come si è visto, l'autore, permetteva allo spettatore di accedere al suo mondo di ipoteche, contratti, «clausole notaresche»²⁰⁵, che rappresentava con dovizia di particolari, ancor più che ne *Le mbroglie p'ammore*. La cavillosa erudizione del «Notare de casa» faceva da contraltare all'ignoranza plebea e ridicola del protagonista Don Trojano²⁰⁶, un «mercantiello» asceso al grado di

NAPOLETANO. / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra / Toledo in questa corrente Prima- / vera dell'anno 1739. / DEDICATO / ALL'ILL., ED ECCELL. SIGNOR / D. MARINO CARAFA / De' Duchi di Mataloni: / Esente delle Reali Guardie del Corpo / del Rè Nostro Signore (che Dio / guardi), e Colonnello de' / suoi Reali Esserciti // IN NAPOLI 1739. / A spese de Nicola de Biase, e dal medesimo si vendono al largo del Ca- / stello sotto la Posta di Salerno.

Il «melodrama», suddiviso in tre atti, presenta è scritta prevalentemente in lingua (le parti dialettali sono riservate, più che altro, al Notà Mario e alle due serve Chiarella e Bettina. Musicato dal noto musicista Niccolò Porpora, presentava un'ambientazione generica: «un cortile con balconi d'intorno, due scalinate, quarti in piano, e giardino». Sull'opera, cfr. M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., pp. 244-248; V. VIVIANI, *storia del teatro napoletano*, cit., p. 322-324.

²⁰³ Il ruolo di Notà Mario era ricoperto dal famoso basso buffo, Girolamo Piano interprete di opere comiche, come *Lo frate nnamorato* (Napoli, 1732) o *La locandiera* (Napoli, 1738) del Federico: cfr. B. CROCE, *I Teatri di Napoli...*, cit., p. 300; ivi, p. 342; ivi, p. 444. Mentre la parte del Don Trojano era interpretata dal baritono Gioacchino Corrado, famoso per essere stato uno degli interpreti degli intermezzi buffi, che andarono in scena tra l'uno e l'altro atto della *Didone abbandonata* metastasiana (Napoli, San Bartolomeo, 1724; musica Domenico Sarro): cfr., ivi, p. 291. Il Corrado recitò anche nel famoso intermezzo de *La serva padrona* del Federico, musicato dal Pergolesi (Napoli, San Bartolomeo, 1733) e nella già citata *Locandiera* federiciana: cfr. ivi, pp. 298-299; ivi, p. 342.

²⁰⁴ Cfr. IL BARONE / DI / ZAMPANO..., cit., p. 25 (I, 12): NOTÀ MARIO: «Cattari! io che sono / l'onore, la gloria del notariato, / e privilegiato».

²⁰⁵ IL BARONE / DI / ZAMPANO..., cit., p. 46 (II, 11).

²⁰⁶ Ivi, p. 17 (I, 6): NOTÀ MARIO: «Tengo la penna mmano / Cento volte miglior di Don Trojano».

Barone, grazie al recente acquisto di un feudo calabrese di Zampano²⁰⁷. Si guardi, ad esempio, alla scena, in cui Notà Mario chiedeva al suo «patrone» di firmare un «bollettino» (una sorta di “pagherò” con cui il *parvenù* s’impegnava a corrispondere l’onorario pattuito con il curiale):

NOTA' MARIO	Scusa sio Don Trojano...
D. TROJANO	Baron l'ho detto.
NOTA' MARIO	O Barone, o Marchese, lei mi scusi, [...] Ad majorem cautelam mi sotto-scriva questo bollettino.
D. TROJANO	Leggiam, che cosa dice pagherà Notar Mario...
NOTA' MARIO	Pagherò a Notà Mario dice lloco. quest'era calda mo, da creditore restava debitore.
D. TROJANO	Patron dolce, qui dice pagherà.
NOTA' MARIO	Patrone amaro, dice pagherò
D. TROJANO	Questo è, A.
NOTA' MARIO	Questo è, O.
D. TROJANO	E', A.
NOTA' MARIO	E', O.
D. TROJANO	E', A.
NOTA' MARIO	E', O, mmalora! E scumpela ²⁰⁸ 'na volta, statte a pasto ²⁰⁹ ,

²⁰⁷ Zampano è, a tutt'oggi, un paesino in provincia di Catanzaro. Cfr., *ivi*, p. 16 (I, 6): CHIARELLA: «Vorria scannare a chi mettette ncapo/ A lo si Don Troiano, / De s'accattà la terra into Calavria / Poco cchiu de tre prubeche [monete] ave spiso, / E tutta sta soperbea ave cacciata». La *prùbbeca* era l'«antica moneta corrente nel Napoletano al tempo di Filippo III di Spagna e che fu così detta dalla scritta che essa recava: *pubblica commoditas*».

²⁰⁸ *Scumpela*: «smettita (con questo modo di fare)» (F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano...*, cit., p. 668).

- si', n'aseno, e buo' fareme lo masto;
[...]
- D. TROJANO E un'altra volta lei scriva legitimo.
[...]
Dove abbiam da firmar, ch'ho inteso tutto?
- NOTA' MARIO Qui sotta.
- D. TROJANO Favorisca la sua penna.
- NOTA' MARIO E penna, e calamaro.
- D. TROJANO Dica come ho da far, signor Notaro?
- NOTA' MARIO Il Baron di Zampano...
S'obliga come sopra.
- D. TROJANO Il Baron di Zampano...
- NOTA' MARIO Barone co la lettera majuscola.
- D. TROJANO Non fa il caso...
- NOTA' MARIO Zampano, con il Zeta.
- D. TROJANO È vero, sì, ho sbagliato.
- NOTA' MARIO S'obliga, apostrofato, e quanti errori
in una sola firma, o dissonori!²¹⁰

È stato messo in evidenza²¹¹ come questo breve stralcio di recitativo ricordi latamente la lezione d'*orthographe*, impartita dal maestro di filosofia al Monsieur Jourdain della *comédie-ballet Le Bourgeois gentilhomme* (1670)²¹². E in effetti, a una similarità tra il personaggio del mercante molierano e quello del mercante trinceriano

²⁰⁹ *Statte a pasto*: «rimani nei limiti» (ivi, p. 518).

²¹⁰ IL BARONE / DI / ZAMPANO..., cit., pp. 12-13 (I, 3). All'interno del *Notà Pettolone*, si ripeteva una situazione simile, in cui il curiale aiutava il quasi analfabeta cavaliere Donn'Ercole Bacco a scrivere la propria firma. Cfr. NOTÀ PETTOLONE..., cit., pp. 45-46 (II, 10).

²¹¹ G. CICALI, *Strategie drammaturgiche di un contemporaneo di Goldoni. Pietro Trinchera (1702 – 1755)*, in «Problemi di critica goldoniana», VIII, 2001, pp. 187-188.

²¹² MOLIÈRE, *Il borghese gentiluomo*, BUR, Milano 2000, pp. 55-57.

rimandavano anche altri elementi: *in primis*, la comune smania per i titoli nobiliari e il fatto che entrambi reclutavano svariati *maîtres* per apprendere le belle maniere, le convenienze e i costumi atti a facilitare l'accesso al superbo mondo dell'aristocrazia. Ad esempio, come Monsieur Jourdain ricorreva al, già citato, *maître de philosophie*²¹³ per acquisire l'arte del "ben ragionare", o si rivolgeva al *maître tailleur* per vestirsi come «les personnes de qualité», così, altrettanto, si comportava Don Trojano, che si avvaleva dei servizi del maestro di lingue per imparare il francese (la cui conoscenza era necessaria per corteggiare Donn'Albina, l'aristocratica a lui promessa sposa²¹⁴), e del «pilucchiero» al fine di acconciarsi «all'uso»²¹⁵. Inoltre, se il *parvenu* molierano, nel tentativo di concretizzare la sua aspirazione alla scalata sociale, desiderava che la figlia Lucilla sposasse un gentiluomo, in modo uguale il *parvenu* trinceriano esigeva che la figlia Flaminia convolasse a nozze con il nobile Don Giulio. Ma, se molteplici apparivano le similitudini tra le due opere, altrettante erano le differenze. Ad esempio, mentre Monsieur Jourdain, nonostante le critiche rivoltegli dalla moglie e dalla serva Nicole, riusciva, lo stesso, a nutrire il suo smodato narcisismo con gli elogi e gli stucchevoli servilismi dei parassiti interessati (che teneva legati a sé tramite uno sperpero, quasi immorale, del proprio *argent*²¹⁶),

²¹³ Come Monsieur Jourdain, oltre al *maître de philosophie*, ricorreva al *maître de musique*, *maître à danser* e al *maître d'armes*, così Don Trojano si avvaleva degli insegnamenti del «Masto de lengua, museca, e d'aballo».

²¹⁴ IL BARONE / DI / ZAMPANO..., cit., p. 23 (I, 11): DON TROJANO (RIVOLTO A DONN'ALBINA): «E similmente in segno di tributo / le faccio alla francese uno saluto. / Ma metresse, et bien sciarman / e je suì bell, e ssavan / je la mi, ell supir, / je l'appell cler cotell / ELL vie de tu mon coeur».

²¹⁵ Ivi, p. 8 (I, 1): DON TROJANO: «Avran, che far le donne per resistere / alla mia gran beltà, / e che invidia n'avrà la nobiltà».

ad adverso, il barone partenopeo (il quale era riuscito in ciò in cui aveva fallito Monsieur Jourdain, ossia, nella conquista del titolo) vedeva il suo ego “ridicolosamente” minato, poiché soggetto a critiche da parte di coloro che assoldava (e non pagava²¹⁷), per alimentare la sua ridicola albagia di nobilastro:

D. TROJANO	A me ignorante! Questo è un brutt'oltraggio alla mia qualità. Vedrai la lezzion come si sà.
LUIGI	Dite sù.
D. TROJANO	<i>Ma metresse</i> (legge)
LUIGI	<i>Et ben sciarman...</i>
D. TROJANO	Che bene! Bien si dice nella lingua francese.
LUIGI	Scusi signor Maestro, io mi credevo,

²¹⁶ Cfr. G. D. BONINO, *I Maestri del Grand Siècle: Corneille, Molière, Racine*, in AA. VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a cura di R. ALONGE, G. D. BONINO, Einaudi, Torino 2000, I, pp. 620-621: «Solo a un primo livello del testo, questa commedia riprende il tema dell'arrivismo sociale, già esemplato nell'*École des femmes* (Arnolphe, che insiste per farsi chiamare Monsieur de la Souche) e nel *George Dandin* (il ricco possidente di campagna, che s'ostina a trasformarsi in Monsieur de la Dandinière). A noi pare che il nesso più convincente vada stretto con *L'Avare*. L'egotismo folle e tetro di Harpagon è tutto devoluto alla conservazione-investimento dell'*argent*. Il narcisismo di Monsieur Jourdain si nutre, all'opposto (ma in regime di continuità e di sviluppo), dello sperpero dell'*argent*, per un ancor più personale (e patologico) istinto di conservazione. Una pigra consuetudine critica oppone il livore di Harpagon alla bonarietà di Jourdain. Ma se prestiamo attenzione alle sue battute, costui non è affatto scherzoso e pacioso: semmai, d'un ancora più sprezzante volgarità. Gli sforzi dei maestri sono per lui «una piccola stupidaggine». [...] Sa benissimo che per scrivere un biglietto d'amore alla propria bella, dopotutto non c'è bisogno di un maestro di filosofia: «Eppure, non ho studiato affatto, e sono riuscito a scriverlo di getto». [...] È il denaro che nutre – come una linfa vitale – il suo narcisismo. Don Juan si pagava il lusso di bestemmiare Dio col denaro [...], Jourdain si paga il lusso del proprio ostinato narcisismo».

²¹⁷ IL BARONE / DI / ZAMPANO..., cit., p. 9 (I, 1): DON TROJANO (*AL PELUCCHERO CHE VUOL 'ESSERE PAGATO*): «Che danar? Vanne via, / torna di qua su la mettà d'Agosto / che son facchin, che pago così tosto».

- che bien fusse parola calabrese.
[...]
- D. TROJANO *E ie sui...*
- LUIGI Mangiate la vocale.
- D. TROJANO Nel bocale si beve, e non si mangia,
- LUIGI (O che zucca sventata!)²¹⁸
- CHIARELLA²¹⁹ (Se nce perde lo tiempo!)
- BETTA²²⁰ (Ih, che bajata²²¹!)
- LUIGI *Ie sui bell, e ssavan.*
- D. TROJANO Ve' se non è, come dicevo io!
Caro Maestro io la so bene assai.
Sentimi: Ie la mir ell supire.
- LUIGI Supir, e non supire...
- D. TROJANO O cattarina!
M'avete rotto il filo... ie... m'imbrogljo.
Eh lasciate, ch'io dica, come voglio.
- LUIGI Dica pur...
- D. TROJANO *Ie l'appell...*
L'appell, che vuole dire?
- LUIGI Vuol dir, «la chiamo».
- D. TROJANO O bene!
Cler eroel, ell vie de tu mon core:
Che te ne pare? Io ti fo grand'onore.
- LUIGI Che onor? Voi siete duro come un marmo.

²¹⁸ La parentesi indica gli *a parte*: «Forma convenzionale della scrittura drammatica e della recitazione, per cui un attore, nel corso di un dialogo con altri personaggi, non comunica più con i suoi interlocutori, ma, come se parlasse tra sé, si rivolge agli spettatori per comunicargli il suo parere, quasi pensasse ad alta voce. Espediente molto usato nella Commedia dell'Arte, ma presente anche nel teatro moderno» (cfr. M. SANTELLA, *Lessico dell'attore*, Colonnese, Napoli 1988, pp. 28-29).

²¹⁹ Chiarella era la serva di Don Trojano.

²²⁰ Bettina era la serva di Donn'Albina, promessa sposa di Don Trojano.

²²¹ *Bajata*: «burla, scherzo» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano...*, cit., p. 102).

Ho detto cento volte: *coeur coeur*.

D. TROJANO Correrò quanto vuoi. Credo, che in Francia
così digeriscon le parole. (*Corre per la scena*)

BETTINA Nè Chiare', peccché corre?

CHIARELLA Che ne saccio.
Sarrà pe l'allerezza.

LUIGI Ma questa è una sciocchezza,
dissi *coeur*, cioè «cuor».²²²

Non era la prima volta - e non sarebbe stata l'ultima - che il Trinchera si avvaleva della lezione del Molière. La trama della sua prima commedia in prosa, infatti, *La moneca fauza* (1726) era chiaramente costruita sul modello del *Tartuffe* molierano. Nel 1745, inoltre avrebbe composto, per il Teatro della Pace, *Li zite*²²³, una commedia, musicata dal famoso Niccolò Logroscino, la quale, si rifaceva in parte alla

²²² IL BARONE / DI / ZAMPANO..., cit., pp. 8-9 (I, 1).

²²³ LI ZITE / *Commesechiamma* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / *Posta 'n Museca* / DA LO SIO NICOLA LOGROSCINO / *Da rappresentarese a lo Teatro de la Pace / nchesta corrente Primmavera, e Stata / dell'anno 1745.* / ADDEDECATA / A LO LLOSTRISS. SEGNORE / D. PIETRO / MAZZACCARA / *Duca di Castel Garagnone, ec. / E Giuresconsulto Napoletano. // A' NAPOLE, MDCCXLV. / Con la lecienza de li Superiure. / Se vennenno da Dommineco Ascione / a S. Biase a li Librare.*

L'opera, suddivisa in tre atti e scritta prevalentemente in dialetto napoletano, era incentrata sulle scaramucce amorose di due coppie, costruite secondo l'antinomia tradizionale della vecchia-giovanetto, caporale spaccone-giovinetta. In particolare, il tema della donna attempata in cerca di un amore «tenerello», era stata, già, affrontato in diverse opere del Trinchera, dalle commedie in prosa *La gnoccolara* e *Notà Pettolone* (il riferimento è, rispettivamente, ai ruoli di Tolla e Cianna), a quelle per musica *La Tavernola abentorosa*, *Le mbroglie p'ammore* (Ntreana e Tolla). Inoltre, all'interno della commedia compariva, ancora una volta, il personaggio del Notaio (questa volta nei panni di Notà Crescienzo), che ricalcava le caratteristiche del curiale saccente, cavilloso, pedante, dal linguaggio maccheronico, infarcito di termini curialeschi e latini.

comédie-ballet L'amour médecin (1665)²²⁴. Nel terzo atto, infatti, una delle giovani protagoniste si fingeva pazza per sfuggire all'imposizione di un matrimonio scomodo. Per curarla, facevano la loro comparsa sulla scena tre medici, anch'essi caratterizzati da un linguaggio espressionistico, zeppo di termini latini e poco comprensibili.

La satira contro i personaggi ippocrateschi non era una novità per il Trinchera, il quale, nel 1738, aveva incentrato un'intera opera - *Lo secretista*²²⁵ (1738) - sulla figura del falso medico Don Nardozio. Il tema del "finto" dottore, ingaggiato per curare una "finta" pazzia, veniva ripreso, qualche anno più tardi, proprio nel *Barone di Zampano*, dove il malcapitato Notà Mario si travestiva da medico persiano, con l'intento di curare la malattia mentale simulata da Don Trojano al fine di evitare il duello con l'aristocratico Don Giulio.

Il plurilinguismo, diffusissimo nei libretti trinceriani, non veniva utilizzato con intenti realistici, ma semplicemente ludici, e si inseriva «nella tradizione delle metamorfosi e dei travestimenti», quale «vero e proprio lazzo mimico-verbale-musicale: così il tedesco [...], la lingua franca, il turchesco e diversi dialetti italiani, dal bolognese, al napoletano

²²⁴ MOLIÈRE, *L'amour médecin. Comédie*, Aracne, Roma 2004. Riguardo alla similarità di contenuti tra le due opere: cfr. M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana...*, cit., pp. 249-250; G. S. SANTANGELO, C. VINTI, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1981, p. 156; ivi, p. 408-409.

²²⁵ LO / SECRETISTA / PAZZIA PE MMUSECA / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarse a lo Teatro Nuovo ncoppa / Toletto nchesta corrente Primavera / dell'anno 1738 / ADDEDECATA / A l'Azzellentissemo Signore / LO SEGNORE / D. FRANCISCO / DE FIORE, / Marchese de lo stato de Simeri, e Sove- / ria e de la Terra de Cropani, e / utele Signore de la Terra de / Stalleti, &c. // A NNAPOLE MDCCXXXVIII. / A spese de Nicola de Biaso, e da lo stisso / se vennero sott'a la Posta de Salerno.

La musica di questo libretto, suddiviso in tre atti, era stata composta da Carlo Cecere. Le scene, curate da «Francisco Saracino», erano ambientate a le «Gabelle de Casanova».

e calabrese»²²⁶. In una scena del *Barone di Zampano* (II, 4), Don Trojano, che - come si è visto - rivestiva i panni di uno scalcagnato signore di un feudo calabrese, riceveva inaspettatamente la visita di quattro suoi “vassalli”, che richiedevano il suo intervento al fine di ottenere giustizia per un torto subito:

*Chiarella, un villano, che guida tre villanelli, e li detti*²²⁷

VILLANI	Jostizia jostizia <i>(li villani si gettano ai piedi del notare</i> ²²⁸ <i>)</i>
DON TROJANO	Chi son questi?
NOTÀ MARIO	Che so. De dove sete? De Zampano. Chillo llà è lo Barone
DON TROJANO	Baciate a gusto vostro. <i>(li Villani vanno ai piedi di Don Trojano)</i> Vedi la mia grandezza quanto, quanto si estende <i>(a Donn'Albina)</i>
DONN'ALBINA	Io l'ammiro.
NOTÀ MARIO	Levateve sse coppole.
CHIARELLA	Comme so' coriuse sti scazzuoppole ²²⁹ .
DON TROJANO	Che cosa è questa carta? <i>(li villani li danno un memoriale)</i>

²²⁶ G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983, pp. 314-315. Il Folena si riferiva ai libretti comici del Goldoni, ma l'affermazione, in questo caso, può estendersi anche alle commedie musicali del Trinchera.

²²⁷ Gli altri personaggi della scena erano Notà Mario, Don Trojano e la sua promessa sposa Donn'Albina.

²²⁸ I Villani, non avendo mai conosciuto di persona il loro Signore, inizialmente, scambiano Don Trojano con Notà Mario.

²²⁹ *Scazzuoppole*: «omini, omuncoli» (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano...*, cit., p. 648).

- Veda signor Notare.
Andate a far la cerimonia stessa
alla vostra futura Baronessa.
(li Villani vanno a piedi di Chiarella²³⁰
- CHIARELLA Chia', chiano, che facite?
Chella è la Baronessa, nce sentite?
(vanno da Donn'Albina)
- DONN'ALBINA Obligato, non più v'ho detto.
- NOTÀ MARIO Questo è un memoriale a voi porretto.
- DON TROJANO E lo legga.
- NOTÀ MARIO *Signuri Accellentissimu
Giancola, Gianferranti, e Giallaisu...*
- DON TROJANO Chi sono questi? Voi? O ben, sta inteso.
(li villani dicono essere loro)
- NOTÀ MARIO *Aspungunu²³¹ la qualimiente cuosa...*
- DON TROJANO Piano. Vassalli, e Schiavi non ci sta?
- NOTÀ MARIO Oibò.
[...] Seguitamo appresso,
[...] *La qualimienti cuosa
Giampetru Zuccaramma
Volia di notti tempu speticchiari²³²
La vigna di Purdenzia loru Matri;
Giancucuzzi lu Patri,
Fici comu cavaddu sautarizzu²³³,
E bulìa dirrupari
Giampetru da na timpa²³⁴...*

²³⁰ I quattro “villani” avevano scambiato Chiarella, la cameriera di Donn'Albina, per quest'ultima, gettandosi, quindi, ai piedi della persona sbagliata.

²³¹ *Aspungunu*: «espongono».

²³² *Speticchiari*: «far festa»; etim. con il calabrese *Spitticchiari/schi*. che ha lo stesso significato (F. D'ASCOLI, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano...*, cit., p. 731).

²³³ *Sautarizzu*: «saltatore» (ivi, p. 621).

DON TROJANO E la timpa, che vuol significare?
 NOTÀ MARIO A qua Dottore ossia lo ppo' speare...
 Io quanno maje so' stato calabrese.
 DON TROJANO Seguitate.
 NOTÀ MARIO *Giampetru fui cchiù lestu,*
 Cavai nu cutiddazzu, e l'ammazzau;
 Pri tantu nui volimu
 Di ssu beccu cornutu
 *Lu curazzali frittù, ed arrostatu.*²³⁵

L'inserto comico diventava un pretesto per riallacciarsi alla satira contro il personaggio calabrese che, all'interno della letteratura napoletana, era tra i tipici comici provinciali più satireggiati, dopo i cavaioli:

Dei tipi comici provinciali è da ricordare in primo luogo il Calabrese. La Calabria fu sempre bersaglio di satire mordaci. Si narra che Alfonso d'Aragona dicesse che, se egli non avesse avuto nessun altro regno, nessun'altra terra da governare se non la Calabria, avrebbe preferito mandare al diavolo il mestiere di re e vivere da privato, per non tollerare la stoltezza di quella gente, che di uomo aveva soltanto la figura [...]. Enea Silvio soggiungeva, scherzosamente, che i primogeniti dei re di Napoli pigliano titolo di «duchi di Calabria», appunto perché, quando hanno imparato a governare la Calabria, sono in grado di governare qualsiasi altro difficile paese. [...] Per queste e per altre ragioni, che ora ci sfuggono, il calabrese è ritratto in modo sinistro anche nella letteratura spagnuola. Nel romanzo del Cervantes, *Pérsiles y Sigismunda*, è fatto calabrese un Pirro, cattivo soggetto,

²³⁴ *Timpa*: region. «dirupo, burrone» (S. BATTAGLIA, G. BARBERI SQUAROTTI, *Grande Dizionario...*, cit., XX, p. 1041).

²³⁵ IL BARONE / DI / ZAMPANO..., cit., pp. 37-38 (II, 6).

rufian, hombre acuchillador. In un *auto* di Lope de Vega, Giuda è simboleggiato in un *caballero calabrés* [...].

Nella commedia dell'arte, il calabrese si determinò nel personaggio di Giangurgolo, che a noi non risulta più antico della metà del Seicento. Era, di solito, un carattere di bravaccio; ma spesso faceva altre parti, restandogli la sola qualità del favellare calabrese, e gli accenni a costumi del suo paese. Portava il cappello a punta, calabrese o brigantesco, e gli si aggiungeva al naso naturale un lungo naso di cartone.²³⁶

La satira contro il provinciale calabrese e il dialetto da lui parlato s'inseriva nel più ampio contesto polemico, già analizzato in relazione alle commedie in prosa, sul prestigio del dialetto napoletano. Accenni riguardo al dibattito culturale, allora in atto, tra sostenitori della tosca favella e fautori del volgare eloquio si trovavano disseminati un po' in tutte le commedie musicali trinceriane²³⁷. Altrettanto frequenti, i riferimenti alla diatriba tra autori che prediligevano il realismo comico e dialettale e autori che, invece, accoglievano le tendenze puriste e sprovincializzanti della cultura egemone, in accordo con la politica moralizzatrice e accentratrice del Regno del Borbone Carlo III. Contro i

²³⁶ B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1911, pp. 311-312.

²³⁷ Si guardi, ad esempio, alla battuta di Nina, servetta nella *Simpatia del sangue* (1737), opera incentrata sul tradizionale contrasto generazionale tra un padre-avvocato e un figlio-avvocato, che si contendevano, l'un l'altro, l'amore della stessa donna: «'Na Signora / che avesse cchiù de mene?, no parla toscò?» (III, 3). LA citazione si trova alla p. 56 del libretto (LA / SIMPATIA / DEL / SANGUE / MELODRAMA / DI / NOTAR PIETRO TRINCERA / DA RAPPRESENTARSI / Nel Teatro Nuovo sopra Toledo / nell'Autunno del 1737. / DEDICATA / All'III.^{ma}, ed Ecc.^{ma} Sig.^{ra} / D. ANNA / CATARINA / DE LA CUEVA / Arias. Pardo di Saavedra, Tavera, ed Ulloa, Con- / tessa di S. Stefano di Castigliar, Marchesa di / Malagon, e Signora delle Ville di Para- / collo, del Viso, di Alcor, e Fernan- / Cavalero, etc. // NAPOLI, MDCCXXXVII. / A spese di Nicola di Biase, e si vendono / dall'istesso sotto la Posta di Salerno).

puristi, detrattori con le «fuorfece», pronti a sbrindellare le sue creazioni e a bollare come rozze e insipienti le sue scelte di stile, egli esibiva un'elevata capacità compositiva in entrambe le lingue, secondo una *contaminatio* ardita, che si nutriva agilmente della lezione di maestri partenopei o dell'illustre tradizione fiorentina. Una *contaminatio*, che, infine, era espressione di un'altra *contaminatio*, applicata al livello testuale e stilistico, non solo sulle opere da lui stesso composte²³⁸, ma anche su materiali provenienti indistintamente dalla drammaturgia classica (in particolare terenziana), dalla commedia erudita rinascimentale (con preferenza per il Machiavelli), dalla Commedia dell'Arte, dall'opera molierana e, non ultime, dalle passate e recenti esperienze del teatro musicale e melodrammatico, sia partenopeo, che nazionale²³⁹.

²³⁸ Si vedano, ad esempio, le opere *Li nnamorate correvate* (1732), *Lo corrivo* (1736), *Ciommetella correvata* (1744), *L'Abbate Collarone* (1749), *La vennegna* (1747) e *Lo Finto Perziano* (1752), da cui il Trinchera trasse, rispettivamente, i seguenti testi: *Prizeta correvata* (1732), *Il corrivo* (1751), *Lo cicisbeo* (1751), *Le chiajese cantarine* (1754), *Il finto innamorato* (1751), *Li nnamorate correvate* (1753).

²³⁹ Si vedano, a tal proposito, le citazioni di arie metastasiane o zeniane, inserite all'interno delle commedie musicali trinchieriane.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Tanti, tantissimi e, a volte, inattesi gli elementi emersi in questo viaggio nel vasto e vario mondo del teatro trinceriano. Un viaggio che ha rappresentato, altresì, l'occasione per esplorare quel gran «Theatro del mondo» che è stata la Napoli “nobilissima” del secolo Decimo Ottavo: una Napoli, ove tutto era spettacolo e tutti erano attori e spettatori; una Napoli che era essa stessa palcoscenico, fondale, quinta per la messa in scena della vita quotidiana e delle quotidiane rappresentazioni che si svolgevano nei crocicchi delle strade, al Mercato, nelle piazze, dentro e fuori le Chiese (durante le feste religiose o le profane *coccagne* carnevalesche del Largo di Palazzo) o nel gran regno della simulazione, qual era il tribunale della Vicaria; nel teatro *en plein air* di Largo di Castello, secolare sede di saltimbanchi, cantambanchi illusionisti, maghi, macchinismi, animali sapienti, cavamole, spiegamiracoli, erboristi e ogni sorta di gente e d'invenzioni per divertire e per gabbare i «materialoni» di piazza»¹ o in una delle tante “stanze” della «commedeja pe mmuseca»: da quella più modesta del «Teatriello» della Pace a quelle del Nuovo e del Fiorentini, “templi” consacrati all'opera comica; dagli *odeon* privati di nobili e gentiluomini borghesi all'imponente e suggestivo “colosseo” del melodramma partenopeo, il San Carlo, espressione dell'ostentata magnificenza e simulata munificenza della Corte Borbonica.

¹ G. DORIA, *La capitale* in ID, F. BOLOGNA, G. PANNAIN, *Settecento napoletano*, Eri, Roma 1962, p. 28.

La produzione drammaturgica del Nota' Pietro Trinchera era ed è tutto questo: specchio riflesso e deformato della società partenopea, di cui l'autore, con *vis* comica e sagace e scheggiante umorismo, ha registrato umori, vizi, difetti e malcostumi. I suoi personaggi - i "tipi" del notaio o del «secretista», del «padulano» o della «marinaressa», dell'eremita o della «moneca fauza», delle «ccanatarinole» o del «masto» di musica e canto, del nobile «sfratto» di recente o antico lignaggio, del mercante arricchito (novello e partenopeo *Bourgeois gentilhomme*) – erano tutti indistintamente attinti dal contesto socio-antropologico a lui ben noto. Nascevano, cioè, dal quel mondo che l'autore conosceva approfonditamente, in virtù della professione notarile (professione che egli non abbandonò mai e che esercitò parallelamente alla sua attività drammaturgica), la quale lo metteva a contatto con ogni classe sociale, da quella più bassa, del volgo napoletano, a quella più elevata, della nobiltà o dell'alta borghesia. Tuttavia, com'era naturale per un drammaturgo del primo Settecento, nato e formatosi in una città come Napoli - vivaio d'eccellenza delle culture più avanzate, delle sperimentazioni filosofiche più ardite e innovative e, al contempo, serbatoio inesauribile e ineguagliabile delle trascorse tradizioni letterarie, musicali e teatrali – la sua drammaturgia, d'impronta marcatamente realistica (una peculiarità che gli derivava sia dalle coeve esperienze di teatro dialettale, che dalla lezione dei primi autori dell'opera comica napoletana, come Nicola Corvo), veniva filtrata attraverso la lezione appresa, *in primis*, dai maestri del passato, come Terenzio o Machiavelli, o più recenti, quali Molière; e al contempo, non poteva non nutrirsi degli esempi provenienti dalla illustre tradizione letteraria e teatrale partenopea, soprattutto secentesca e settecentesca. Con intemerata e sapiente *contaminatio*, egli rielaborava e combinava, in un *unicum*

originale, i dati e le suggestioni del mondo reale, con gli elementi e le peculiarità del mondo dell'artificio e dell'*inventio* retorica e letteraria. E al contempo denotava il tutto con una *vis* comica e satirica, solo all'apparenza leggera e scanzonata, ma che, in verità, era espressione di una ben più profonda e amara polemica contro le ingiustizie e le storture della società.

APPENDICE**TAVOLA CRONOLOGICA****LE COMMEDIE IN PROSA E I LIBRETTI**

LE COMMEDIE IN PROSA**1726**

- LA MONECA FAUZA O LA FORZA DE LO SANGO
Commesechiamma, Napoli.

1733

- LA GNOCOLARA O VERO LI NNAMMORATE
SCORCOGLIATE
Commedea, Napoli.

1738

- NOTÀ PETTOLONE
Commedea, Napoli.

1748

- NOTÀ PETTOLONE²
Commedea, Napoli.

I LIBRETTI**1732**

- LI NNAMMORATE CORREVATE

Commedeja, musica di Jacovo D'Ambroseo, Angri.

- PRIZETA CORREVATA

Commedeja, musica di Peppo Ventura, Aversa, Teatro Nuovo.

1735

- DON PASQUINO

Chelleta pe mmuseca, musica di Giovanni Gualberto Brunetti, Napoli, Teatro della Pace.

1736

- LO CORRIVO

Pazzia pe mmuseca, musica di Giovanni Gualberto Brunetti, Napoli, Teatro della Pace.

- LE MBROGLIE P'AMMORE

Commeddea pe mmuseca, musica di Odoardo Carasale, Napoli, Teatro della Pace.

1737

- LO FINTO REMITA E LO STRACCIONE

Intramiezze pe mmuseca, musica di Arcangelo Jervolino, Napoli, «Reale Conservatorio De Santa Maria De Lorito».

- LA SIMPATIA DEL SANGUE

Melodrama, musica di Leonardo Leo, Napoli, Teatro Nuovo.

1738**- LO SECRETISTA**

Pazzia pe mmuseca, musica di Carlo Cecere, Napoli, Teatro Nuovo.

- LA ROSA

Mmenzeone musajeca, musica di Leonardo Leo, Napoli, Teatro Nuovo.

- L'AMANTE IMPAZZITO

Melodrama, musica di Matteo Capranica, Napoli, Teatro Nuovo.

1739**- IL BARONE DI ZAMPANO**

Melodrama, musica di Niccolò Porpora, Napoli, Teatro Nuovo.

1741**- LA TAVERNOLA ABENTOROSA**

Melodramma, Napoli, musica di Carlo Cecere, «Casa professa di S. S. Demetrio e Bonifacio, e nel Regal Monastero di Monteoliveto».

- L'INCANTI PER AMORE

Comedia per musica, musica di Antonio Palella, Napoli, Teatro Nuovo.

1744**- CIOMMETELLA CORREVATA**

Mmenzione musajeca, musica di Nicola Logroscino, Napoli, Teatro della Pace.

1745**- LI ZITE**

Commesechiamma, musica di Nicola Logroscino, Napoli, Teatro della Pace.

- DON PADUANO

Mmenzeone pe' Museca, musica di Nicola Logroscino, Napoli, Teatro della Pace.

- LE FENZEUNE ABBENTORATE

Commedea pe mmuseca, musica di Pietro Gomes, Napoli, Teatro della Pace.

1746**- LA FINTA VEDOVA**

Commedia per musica, musica di Niccolò Conforto, Napoli, Teatro dei Fiorentini.

- IL CONCERTO

Melodrama per musica, musica di Gaetano Latilla, Napoli, Teatro Nuovo.

1747

- L'EMILIA

Commedia per musica, musica di Matteo Capranica, Napoli, Teatro dei Fiorentini.

- LA VENNEGNA

Commedea, musica di Pietro Comes, Napoli, Teatro della Pace.

1748

- L'AURELIO

Commedia per musica, musica di Matteo Capranica Napoli, Teatro Nuovo.

1749

- LO TUTORE NNAMMORATO

Commedea pe mmuseca, musica di Nicola Calandra, Napoli, Teatro della Pace.

- L'ABBATE COLLARONE

Commesechiamma, musica di Domenico Fischietti, Napoli, Teatro della Pace.

1750

- LA VECCHIA MMARETATA
Commedea, Napoli, musica di Gaetano Latilla, Teatro dei Fiorentini.

- IL MERCANTE INNAMORATO
Commedia per musica, musica di Antonio Corbisieri, Napoli, Teatro dei Fiorentini.

1751

- LO CICISBEO
Commesechiamma pe museca, musica di Nicola Logroscino, Napoli, Teatro Nuovo.

- IL CORRIVO
Commedia per musica, musica di Gregorio Sciroli, Napoli, Teatro dei Fiorentini.

- IL FINTO INNAMORATO
Commedia per musica, musica di Antonio Corbisieri, Napoli, Teatro dei Fiorentini.

1752

- IL FINTO CIECO
Melodrama, musica di Gioacchino Cocchi, Napoli, Teatro Nuovo.

- LO FINTO PERZIANO
Commedia, musica di Nicola Logroscino, Napoli, Teatro Nuovo.

- LI NNAMMORATE CORREVATE

Commedia, musica di Gregorio Scioli, Napoli, Teatro Nuovo.

1753

- ELMIRA GENEROSA

Commedea pe mmusica, Musica di Nicola Logroscino, Napoli, Teatro Nuovo.

1753

- LE CHIAJESE CANTARINE

Pazzia pe mmuseca, musica di Nicola di Logroscino, Giacomo Maraucci, Domenico Fischietti, Napoli, Teatro Nuovo.

FONTI ARCHIVISTICHE

ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI (ASN)

- *Cancelleria Notariorum*, vol. 65 I, c. 10, 52r.
- *Fondo Pandetta Nuovissima*, busta 1350, fasc. 43482.
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 6, 57r [31/12/1737].
- *Real Camera di S. Chiara, Bozze di Consulta*, vol. 50, inc. 1, *A dì 5 Aprile 1741 – Sobre una comedia intitulada la fauza tabernola, o Remito falso*.¹
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 39, 27r, [10/04/1741].
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 41, 123r, [07/08/1741].
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 43, 31v [25/08/1741].
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 46, 77v [08/01/1742].

¹ Consultato attraverso la trascrizione operata da S. CAPONE, *L'opera comica napoletana (1709-1749)*, Liguori, Napoli 2007 p. 353.

- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 54, 47v. [13/09/1742].
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria di Stato degli Affari Ecclesiastici, Espedienti, Registri dei dispacci*, b. 54, 129v. [25/10/1742]
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 574.²
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 576, [03/03/1741]³.
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 576, [05/04/1741].⁴
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 579, [05/07/1741].⁵
- *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Segreteria degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 580, [24/08/1741].⁶

ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI NAPOLI (ASDN)

- *Libro dei Battezzati della Parrocchia di San Michele Arcangelo all'Arena*, vol. IX, fol. 123v.
- *Fondo matrimoni, Processetti matrimoniali*, anno 1744, lettera P, *Mat.um in.r Petrum Trinchera et Mariam Angelam Verusio*.

² Ivi, pp. 359-360.

³ Ivi, p. 360.

⁴ Ivi, pp. 361-362.

⁵ Ivi, pp. 359-360.

⁶ Ivi, p. 362.

- Parr.a di S. Gius. e Crist. (*Libro X, Def. Fol. 97, n° 140*).⁷

⁷ Questo documento è consultabile solo attraverso la trascrizione riportata in U. PROTA-GIURLEO, *Nicola Logroscino "il dio dell'opera buffa": la vita e le opere*, Tip. Sangiovanni, Napoli 1927, p. 65.

MANOSCRITTI DI PIETRO TRINCHERA

- *La Moneca Fauza / o / La Forza de lo sango / Commesechiamma de / Terentio Chirrap / fatta a / Marzo / 1726 //*⁸

EDIZIONI A STAMPA DI PIETRO TRINCHERA

LE COMMEDIE IN PROSA

- LA GNOCCOLARA / O VERO / LI NNAMMORATE SCORCOGLIATE / *COMMEDDEA* / DE PIETRO TRINCHERA / *Addedecata* / A SUA AUTEZZA / LO SEGNORE PRENCEPE DE LA ROCCELLA / JENNARO MARIA / CARRAFA / *Signore de la Casa Carrafa, Prencepe de lo Sacro Romano / Mperio, Duca de Bruzzano, e Rapolla, Marchese de / Castiello Vetere, e de Brancaleone, Gran Conte de la / Grotteria, Conte de lo Sacro Romano Mperio de lo Pa- / lazzo Lateranenze de la Camera Cesarea de lo Conce- / storo Mpereale, de Connojanne, e de Agusta, Segnure de / le Strate Sambatiello, e Bianco, de le Tterre de Feloca- / so, Sanaija, Santo Nufrio, Siderno, e de la Motta Bruz- / zano, e Patrone de lo Preorato Geresolometano de la cetà de la Roccella //* A NNAPOLE LO MDCCXXXIII / A la Stamparia de Jennaro Muzio / *Co Llecienzeja de li Soprejure.*
- NOTÀ PETTOLONE / *Commeddea* / DE NOTÀ PIETRO TRINCHERA. / *ADDEDECATA* / *A la Lllustriss., e Azzellentiss. /*

⁸ BSSPN, ms. XXII D. 26.

SEGNORA / D. ALENA / SPARANO / DUCHESSA DE TORA,
/ E de Longano, Marchesa de / Villaflores, e Patrona / d'aute
Tterre. // MDCCXXXVIII.

- NOTÀ / PETTOLONE² / *COMMEDDEA* / DE NOTÀ PIETRO
TRINCHERA / ADDEDECATA / *A LO LLUSTRISSEMO
SEGNORE* / LO SEGNORE / D. ATTORRE / CRISPO. / A
NNAPOLE MDCCXLVIII. // *A la Stamparia de Gianfrancisco
Paci. / Co la lecienza de li Superejure.*

I LIBRETTI

- LI NNAMMORATE CORREVATE / *Commedeja acconciata, e
fenuta* / DA PIETRO TRINCHERA / *MUSECA* / DE LO SIO
JACOVO D'AMBROSEO. / *Da rappresentarese a la fine
d'Agusto / a la Terra d'Angri. / ADDEDECATA / A lo Llostriss., e
Eccellentiss. Segnore* / LO SEGNORE / D. GIO: CARLO /
DORIA / Precepe d'Angri, Duca d'Jevole, Conte / de Capaccio,
Segnore de Montella / e de la villa Bilvestre a lo Regno / de la
Vecchia Castiglia. // A NNAPOLE MDCCXXXII.
- PRIZETA / CORREVATA / *Commedeja acconciata, e fenuta* /
DA PIETRO TRINCHERA. / *Da rappresentarese a lo Teatro
nuovo / de la Cetà d'Averza. / ADDEDECATA / A LO
LLOSTRISSEMO SEGNORE / LO SEGNORE CONTE* / D.
FRANCISCO / ANTONIO / VOLTURALE / Patrizio Reggetano,
e Coverna- / tore de la stessa Cetà d'Averza, / e tenemiente suoje.

// A NNAPOLE MDCCXXXII. / *Co la lecienzeja de li Superejure.*

- DON PASQUINO / chelleta pe mmuseca / DE PIETRO TRINCHERA / NAPOLITANO / Da rappresentarese a lo Tiatro de la / Pace ll'Autunno de chist' / anno 1735. / addedecata / A L'acc. Signore / D. Dommineco Bonito / Duca dell'Isola, prencepe de Casape- / sella, Marchese de Strazzolla, / e Signore d'autre Terre &c. // Napole 1735. A spese de Nicola de Beaso, / E sse vennero da lo stisso a lo llarco / de lo Castiello sotto a la Posta.

- LE MBROGLIE P'AMMORE / *COMMEDEA PE MMUSECA* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarese a lo Teatro de la Pace / Nchisto Autunno de lo corrente / Anno 1736. / *ADDEDECATA / A lo Llostrissemo, e Azzellentissemo / SEGNORE / D. LUISE FRANCISCO / CARACCIOLO DE CASTIELVI' / Marchese de Torrecuso, Duca de San Giorgio / la Molara, Prencepe de Campagna, Signore / de Castiello de l'Abbate, e de li Feude de / Sant'Andrea, de Torre Palazzo, de Petra / Maggiore, e de lo Fenocchio ec. Granne de / Spagna de Primma Crasse, Commennatore / de Carione de ll'Ordene de San Giacomo, e / de Juro a Monastero de ll'Ordene de Cala- / trava, Perpetuo Capetaneo de Cavalle Co- / razze de ll'Uommene d'Arme a sto Regno / de Napole, Bregadiere de li Reale Aserzete / de S. M. C. (Dio guarda) e Colonnello de / Nfantaria de lo Reggimento Seviglia, ec. // A NNAP. 1736. Co la lec. de li*

Superejure. / Se vennono da Dommineco Ascione a la / Stamperia de lo Vico de li Mannise.

- LO FINTO REMITA / E / LO STRACCIONE / intramiezze pe mmuseca / de / PIETRO TRINCHERA / da rappresentarse dinto a lo / Reale Conservatorio / De Santa Maria / De Lorito / nchisto carnevale dell'anno 1737 / Addedecati / a lo llostrissemo Signore / D. Filippo / Sorrentino.

- LA / SIMPATIA / DEL / SANGUE / *MELODRAMA* / DI / NOTAR PIETRO TRINCHERA / DA RAPPRESENTARSI / Nel Teatro Nuovo sopra Toledo / nell'Autunno del 1737. / *DEDICATA / All'Ill.^{ma}, ed Ecc.^{ma} Sig.^{ra} / D. ANNA / CATARINA / DE LA CUEVA / Arias. Pardo di Saavedra, Tavera, ed Ulloa, Con- / tessa di S. Stefano di Castigliar, Marchesa di / Malagon, e Signora delle Ville di Para- / collo, del Viso, di Alcor, e Fernan- / Cavalero, etc. // NAPOLI, MDCCXXXVII. / A spese di Nicola di Biase, e si vendono / dall'istesso sotto la Posta di Salerno.*

- LO / SECRETISTA / *PAZZIA PE MMUSECA* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarse a lo Teatro Nuovo ncoppa / Toletto nchesta corrente Primmavera / dell'anno 1738 / *ADDEDECATA / A l'Azzellentissemo Signore / LO SEGNORE / D. FRANCISCO / DE FIORE, / Marchese de lo stato de Simeri, e Sove- / ria e de la Terra de Cropani, e / utele Signore de la Terra de / Stalleti, &c. // A NNAPOLE MDCCXXXVIII. / A spese de Nicola de Biaso, e da lo stisso / se venнено sott'a la Posta de Salerno.*

- LA ROSA / *MMENZEONE MUSAJECA* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA. / Da rappresentarse a lo Teatro Nuovo / ncoppa Toletto nchisto corrente / Autunno de lo 1738. / *ADDEDECATA* / A LO SUBRIME MERETO / DE PAPEBROCHEO FUNGONE / *Nativo de ll'Isole Canarie, Compo-* / *setore de la maggiore parte de / la Commesecchiama. // A NNAPOLE 1738. / A spese de Nicola de Bease, e se venne-* / *no da lo stisso a la Posta de Salierno.*

- L'AMANTE / IMPAZZITO / *MELODRAMA* / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo so- / pra Toledo in questo Inverno / dell'anno 1738. / *DEDICATO* / ALL'ECCELLENTIS. SIGNORE / D. GIUSEPPE / MIRANDA / *Ponze di Leon, Cavaliere del Regio Or-* / *dine di S. Gennaro, Colonnello, e Gen-* / *tiluomo di Camera di esercizio / di S. R. M. Cat. il RE no-* / *stro Signore, che Dio / guardi, e suo pri-* / *mo Cavalle-* / *rizzo. // IN NAPOLI 1738. / A spese de Nicola de Biase, e dal medesi-* / *mo si vendono alla Posta di Salerno.*

- IL BARONE / DI / ZAMPANO / *MELODRAMA* / DI NOTAR PIETRO TRINCHERA / COMPOSTO IN MUSICA / DAL SIG. NICCOLÒ PORPORA / *NAPOLETANO.* / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo sopra / Toledo in questa corrente Prima- / vera dell'anno 1739. / *DEDICATO* / ALL'ILL., ED ECCELL. SIGNOR / D. MARINO CARAFA / *De' Duchi di Mataloni: / Esente delle Reali Guardie del Corpo / del Rè Nostro Signore (che Dio / guardi), e Colonnello de' / suoi Reali Esserciti // IN*

NAPOLI 1739. / A spese de Nicola de Biase, e dal medesi- / mo si vendono al largo del Ca- / stello sotto la Posta di Salerno.

- LA / TAVERNOLA / ABENTOROSA / *MELODRAMMA* / Addedecata / *A lo Muto Llustre Signore* / D. GHIENNARO FINELLI / Avocato Napoletano // NAPOLE. s. n. t. (Monastero di Monteoliveto, febbraio 1741).

- L'INCANTI / PER AMORE / COMEDIA PER MUSICA / DI TERENTIO CHIRRAP / *NAPOLETANO* / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo / nell'Autunno di quest'anno 1741 / *DEDICATA* / ALL'ECCELLENTISS. SIGNORA / D. ZENOBIA / REVERTERE. / *Duchessa di Castropignano, / Dama di Corte della Re- / gina Nostra Signora.* // IN NAPOLI 1741. / A Spese di Nicola di Biase, e dal medesimo si vendono al largo del Ca- / stello sotto la Posta di Salerno.

- CIOMMETELLA / CORREVATA / MMENZIONE MUSAJECA / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarse a lo Teatro de la Pace / nchisto corrente Autunno de lo 1744. / *ADDEDECATA / A lo Llostriss., ed Accell. Segn.* / *LO SEGNORE* / D. PIETR'ANTONEO / *SANSEVERINO* / De li Principe de Besignano, Conte de / Chiaromonte, Prencepe de S. giorgio, / Marchese de lo Sacro Romano Mpereo, / d'Orzo nuovo, e bieccio, Utele / Signore de la Terra de Grottola, / e de lo Lago de Salpe. // A NNAPOLE, / A la Stamparia de Dommineco Langiano, / e Dommineco Vivenzio Compagne a la / famosa Strata de Toletto, e da li / stisse se venneno.

- DON PADUANO / *Mmenzeone pe' Museca* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / *Da rappresentarese a lo Tiatro de la Pace / nchesta nvernata prenepeata a lo 1745.* / ADDEDECATA / *A LO LOSTRISS. SEGNORE* / DON ANDREA / GRANITA / *Patrizio Salernetano de li Marchise de / Castiello de l'Abbate, e de li Signure / de la Rocca de lo Celiento // A' NAPOLE, MDCCXLV.* / *Con la lecienza de li Superiure.* / Se venneno da Dommineco Ascione / a S. Biase a li Librare.

- LI ZITE / *Commesechiamma* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / *Posta 'n Museca* / DA LO SIO NICOLA LOGROSCINO / *Da rappresentarese a lo Teatro de la Pace / nchesta corrente Primmavera, e Stata / dell'anno 1745.* / ADDEDECATA / *A LO LLOSTRIS. SEGNORE* / D. PIETRO / MAZZACCARA / *Duca di Castel Garagnone, ec. / E Giuresconsulto Napoletano. // A' NAPOLE, MDCCXLV.* / *Con la lecienza de li Superiure.* / Se venneno da Dommineco Ascione / a S. Biase a li Librare.

- LE FENZEUNE / ABBENTORATE / *COMMEDEA PE MMUSECA* / DE / NOTA' PIETRO TRINCHERA / *Da rappresentarese a lo Teatro de la / Pace nchesta corrente Nvernata / de lo 1745.* / ADDEDECATA / *A lo Llostriss., e Accell. Seg.* / LO SEGNORE / D. SPEZIUSO LUIGIO / SPINELLI. O / *Libero Signore dell'Uorzo nuovo, / e biecchio, Marchese de lo Sacro / Romano Mperio, e de S. Giulia- / no, Prencepe de S. giorgio, / Gentil Signore de la Terra / d'Apollosa, e Frasso etc. //*

IN NAPOLI / A spese di Domenico Langiano, e Domenico / Vivenzio Compagni, e da' medesimi si / vendono nella loro stamperia / Strada de Toledo.

- LA / FINTA VEDOVA / *COMMEDIA PER MUSICA* / DI / NOTAR PIETRO TRINCHERA / NAPOLETANO / Da rappresentarsi nel Teatro de' Fiorentini / nel Carnovale di quest'Anno 1746. / *DEDICATA* / *All'Eccellentissimo Signore* / IL SIGNOR D. MARC'ANTONIO / COLONNA / De' Principi di Stigliano Principe / d'Aliano, e Gentiluomo di / Camera d'Esercizio di / S. M. (D. G.) // IN NAPOLI / A spese di Domenico Langiano, e Domenico / Vivenzio (socj), e da' medesimi si ven- / dono al vicolo della porta piccola di / S. Giuseppe Maggiore.
- IL CONCERTO / *MELODRAMA PER MUSICA* / DI / PATERNIO CHRITER / Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo nella / Primavera di quest'anno 1746. / *DEDICATO* / *All'Illustriss. ed Eccellent. Signore* / IL SIGNOR / D. GIO. GIUSEPPE / GIRON. / *Principe di Canneto, Marchese di S. Lauro, Patrizo dell'Inclita / Città di Bologna, Accademico / Infecundo, frà gl'Arcadi / Echelio Clianiense, e frà / gl'Agitati l'Audace.* // IN NAPOLI MDCCXLVIOLA / A spese di Domenico Langiano, e Domenico / Vivenzio (Socj) e da' medesimi si vendono nella loro Stamperia al vicolo della porta / piccola di S. Giuseppe Maggiore.
- L'EMILIA / *COMMEDIA PER MUSICA* / Da rappresentarsi nel Teatro de' / Fiorentini nella Primavera / di quest'anno 1747. /

DEDICATA / All'Illustrissime, ed Eccell. Sign. / LE SIGNORE / DAME NAPOLETANE // IN NAPOLI MDCCXLVII / A spese di Domenico Langiano, e / dal medesimo si vendono nella sua / Stamparia al vicolo della porta / piccola di S. Giuseppe.

- LA VENNEGNA / *COMMEDDEA* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / *Da rappresentarse a lo Teatro de la / Pace n tutto lo tempo de Venne- / gna de st'anno corrente 1747. / ADDEDECATA / A LO LLUSTRISSEMO SEGNORE / LO SEGNORE / DONN'ATTORRE / CRISPO. // A NNAPOLE, M.DCC.XLVII. / Con llecienza de li Superiure. / Se venneno a S. Biase de' Librare / da Marco Lorenzi.*

- L'AURELIO / *COMMEDIA PER MUSICA* / *Da rappresentarsi nel Teatro Nuovo / nella Primavera di quest'anno 1748. / DEDICATA / All'Eccellentissima Signora / LA SIGNORA D. MARGARITA CARACCIOLI / De' Duchi di Girifalco, Principessa di / Valle, e Maida, Duchessa d'Amalfa / e Lagonia, Contessa di Celano, / Marchesa di Montesoro, ed / Utile Signora delle Terre di / Bosco, e Scafati, etc. // IN NAPOLI MDCCXLVII. / Per Domenico Langiano, da cui si / vendono nella strada della Porta / piccola di S. Giuseppe Maggiore.*

- LO / TUTORE / NNAMMORATO / *Commeddea pe Mmuseca* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / *Da rappresentarse a lo Teatro de la Pace / nchisto Carnevale de lo corrente / Anno 1749. / ADDEDECATA / A lo Muto Llustrro Segnore / / D. ANIELLO / DE CAMPORA // A NNAPOLE MDCCXXXIX / Co la*

*lecienzia de lo Superiure / Se venneno a S. Biase a li Librare / a a
scesa de la Taverna de / S. Sevenno da Dommineco Ascione.*

- L'ABBATE / COLLARONE / COMMESECHIAMMA / DE
NOTA' / PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarse a lo Triato /
de la Pace nchist'anno anno / 1749. / *ADDEDECATA / A lo
Llustriss., e Azzellentiss. Signore / LO SEGNORE / D.
GIUSEPPE / DE ROSSI / CONTE DE CAJAZZO, / De li Duche
de le Serre, de li Si- / gnure de Sanseconna. // A NNAP., A la
Stamparia de Gio- / vanne de Simone 1749. / Co la lecienzia de lo
Sopiere / A spese de lo Mpresario.*

- LA VECCHIA / MMARETATA / *COMMEDEA* / DE NOTA'
PIETRO / TRINCHERA. / *POSTA MMUSECA* / DA LO
SEGNORE / DON GAETANO LATILLA / Masto de Cappella
Napolitano. / *Da rappresentarse a lo Teatro de la Pace / nchisto
Carnevale de lo 1750. / ADDEDECATA / A lo llustrissemo
Signore / D. MARCANTONIO PEPI / De li Marchise de
Conturzo, / Patrizio de Sciorenza. // A NAPOLE, MDCCL. / Co
llecienzia de li Superiure, / Se venneno da Jennaro Moccald
vecino / a lo Banco de la Pietà.*

- IL MERCANTE INNAMORATO / invenzione per musica / da
rappresentarsi nel Teatro de' Fio- / rentini in questo corrente
autun- / no del 1750. / [...] // A NAPOLI / DOMENICO
LANCIANO.

- LO CICISBEO / *COMMESECHIAMMA PE MUSECA* / DE NOTÀ PIETRO TRINCHERA / DA RAPPRESENTARSE / A lo Teatro Nuovo a Monte Cravario / nchisto Autunno dell'anno 1751. // A NNAPOLE MDCCLL / PE DOMMINECO LANCIANO / Stampatore de lo Palazzo Reale.

- IL / CORRIVO / *COMMEDIA PER MUSICA* / DA RAPPRESENTARSI / Nel Teatro de' Fiorentini nell'Autunno / di quest'anno 1751. // IN NAPOLI MDCCLI. / PER DOMENICO LANCIANO / Impressore del Real Palazzo.

- IL FINTO / INNAMORATO / *COMMEDIA PER MUSICA* / DI / NOTAR PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini nell'Autunno di quest'anno 1751. // IN NAPOLI MDCCLI / PER DOMENICO LANCIANO / Impressore del Real Palazzo.

- LO / FINTO PERZIANO / *COMMEDIA / POSTA NMUSECA* / DA LO SIO / D. NICOLA LOCROSCINO / DA RAPPRESENTARESE / A lo Teatro Nuovo a Monte Calvario / nchisto Carnovale de ll'Anno 1752. // A NNAPOLE MDCCLII / PE MINECO LANCIANO.

- LI / NNAMMORATE / CORREVATE / *COMMEDEA* / DE / NOTÀ PIETRO TRINCHERA / *Posta mmuseca* / DA LO / SIO DON GREGORIO SCIROLI / *Masto de Cappella de S. Ecc. lo Signore / Prencepe de Besignano.* / Da rappresentarese a lo Teatro Nuovo / a Mmonte Cravario nchisto prencipio / de Vierno

dell'Anno 1752. // IN NAPOLI MDCCLII / PER DOMENICO LANCIANO / Impressore del Real Palazzo.

- IL / FINTO CIECO / *MELODRAMA* / DI NOTAR PIETRO TRINCHERA / *Composto in Musica* / Dal Signor / D. GIOACCHINO COCCHI / Maestro, e Regolatore del Coro nell'insigne, e pio Conservatorio delle / Figlie dell'Incurabili di Vinegia. / *DA RAPPRESENTARSI* / Nel Teatro Nuovo sopra Toledo in quest' / Autunno del corrente anno 1752. / IN NAPOLI / MDCCLII. / PER DOMENICO LANCIANO / Impressore del Real Palazzo.
- LI / NNAMMORATE / CORREVATE / *COMMEDEA* / DE / NOTÀ PIETRO TRINCHERA / Posta Mmuseca / DA LO / SIO DON GREGORIO SCIROLI / *Masto de Cappella de S. Ecc. lo Signore / Prencepe de Besignano.* / Da rappresentarese a lo Teatro Nuovo / a Mmonte Cravario nchisto prencipio / de Vierno dell'Anno 1752. // IN NAPOLI MDCCLII / PER DOMENICO LANCIANO / Impressore del Real Palazzo.
- ELMIRA GENEROSA / *COMMEDDEA PE MMUSICA* / DE / NOTA' PIETRO TRINCHERA / *DA RAPPRESENTARESE* / A lo Teatro Nuovo / a Mmonte Cravario / nchisto Carnevale dell'anno 1753 // NNAPOLI MDCCLIII / STAMPERIA DE' MUZJ / *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*
- LE CHIAJESE / CANTARINE / *Pazzia pe mmuseca* / DE NOTA' PIETRO TRINCHERA / Da rappresentarese a lo Teatro Nuovo / a

Monte Cravario nchisto Car- / nevale venturo de chisto / corrente
anno 1754 // A NNAPOLE / *Co la Lecienza de lo Superiure* / Se
venneo a la porta de lo Teatro.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI PIETRO TRINCHERA

- *Cartielle pe le Quatriglie de Nota' Pietro Trinchera*, in **AA. VV.**, *Canti carnascialeschi napoletani*, a cura di **CASALE O.**, Bulzoni, Roma 1977, pp. 9-73.
- *La gnoccolara o vero Li nnamorate scorcogliate*, in **GRECO F. C.**, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Pironti, Napoli 1981, pp. 99-193.
- *La moneca fauza*, in **TREVISANI G.**, *Teatro napoletano dalle origini a Edoardo Scarpetta*, Guanda, Bologna 1957, I, pp. 31-100.
- *La moneca fauza*, a cura di **GRANO E.**, Abe, Napoli, 1975.
- *La moneca fauza*, in **GRECO F. C.**, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena*, Pironti, Napoli 1981, pp. 1-98.
- *La moneca fauza*, in **TURCHI R.**, *Il teatro italiano. La commedia del Settecento*, Einaudi, Torino 1987, IV, 1, pp. 299-392.
- *Li nnamorate correvate*, a cura di **GARBATO E.**, editrice Gaia, Angri 2005.

SU PIETRO TRINCHERA

- **CICALI G.**, *Drammaturgia e fonti teatrali de «La moneca fauza» di Pietro Trinchera*, in «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», I, 2000, 38, pp. 113-133.

- **ID.**, *Fonti classiche e strategie retoriche in una commedia di Pietro Trinchera*, in «Il castello di Elsinore», XIII, 2000, 38, pp. 5-23.
- **ID.**, *Strategie drammaturgiche di un contemporaneo di Goldoni. Pietro Trinchera (1702 – 1755)*, in «Problemi di critica goldoniana», VIII, 2001, pp. 133-201.
- **CORRERA L.**, *Pietro Trinchera*, in «Giambattista Basile», V, 5, 15 maggio 1887, pp. 36–37.
- **CROCE B.**, *La morte del commediografo Pietro Trinchera*, in «Giornale della Letteratura italiana», XVI, 32, 1898, pp. 265-266.
- **D'AMATO G.**, *Aspetti del parlato teatrale nella commedia La gnoccolara (1733) di Pietro Trinchera*, in «Misure Critiche », IX, 2010, 1, pp. 102-115.
- **FERRONE S., MEGALE T.**, *Contestazione e protesta sociale nell'opera di Pietro Trinchera*, in **AA. VV.** *Storia della letteratura italiana. Il Settecento*, a cura di **MALATO E.**, VI, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 850-854.
- **GUERRIERO E.**, *I canti carnascialeschi di Pietro Trinchera*, in «Il folklore italiano. Archivio trimestrale per la raccolta e lo studio delle tradizioni popolari italiane», III, 2, 1928, pp. 241-257.
- **MELE E.**, *Monzù Moliero*, in «Flegrea», 20 ottobre 1900.
- **SCOGNAMIGLIO G.**, *Per l'accertamento della data di nascita di Pietro Trinchera*, in «Rivista di letteratura teatrale», 2010, 3, pp. 9-11.
- **VIVIANI V.**, *Pietro Trinchera in Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli 1969, pp. 309-339.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- AA. VV., *Centri e periferie del Barocco. Barocco napoletano*, Roma, Poligrafico dello Stato, 1990.
- AA. VV., *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, UTET, Torino 1985.
- AA. VV., *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di MAIONE P., Editoriale Scientifica, Napoli 2001.
- AA. VV., *I canovacci della commedia dell'arte*, a cura di TESTAVERDE A. M., Einaudi, Torino 2007.
- AA. VV., *I profeti di Babilonia*, a cura di MALIPIERO G. F., Bottega di poesia, Milano, 1924.
- AA. VV., *L'opera buffa napoletana. Il periodo delle origini*, a cura di COLOTTI M., Gabriele e Mariateresa Benincasa, Roma, 1999, I.
- AA. VV., *Legge poesia e mito. Giannone Metastasio e Vico fra "tradizione" e "trasgressione" nella Napoli degli anni Venti del Settecento*, a cura di VALENTE M., Aracne, Roma 2001.
- AA. VV., *Libretti d'opera italiani. Dal Seicento al Novecento*, a cura di GRONDA G., FABBRI P., Mondadori, Milano 2007⁽²⁾.
- AA. VV., *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, a cura di BASSO A., Utet, Torino (1995-1997).
- AA. VV., *Pietro Giannone e il suo tempo. Atti del Convegno di studi nel tricentenario della nascita: Foggia-Ischitella, 23-24 ottobre 1976*, a cura di AJELLO R., Jovene, Napoli 1980.
- AA. VV., *Poesia del Settecento*, a cura di MUSCETTA C., MASSEI M. R., Einaudi, Torino 1967, I.

- **AA. VV.**, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di **ALONGE R.**, **DAVICO BONINO G.**, Einaudi, Torino 2000, I-III.
- **AA. VV.**, *Storia dell'opera italiana*, a cura di **BIANCONI L.**, **PESTELLI G.**, EDT, Torino 1987.
- **AA. VV.**, *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno, Roma 1985, I.
- **ADAMI S.**, *La fortuna dell'opera lirica italiana e l'arte del libretto (1600-1750)*, in **AA. VV.**, *Atlante della letteratura italiana. Dalla controriforma alla Restaurazione*, a cura di **LUZZATTO S.**, **PEDULLÀ G.**, Einaudi, Torino 2011, II.
- **AJELLO R.**, *Arcana juris. Diritto e politica nel Settecento italiano*, Jovene, Napoli 1976.
- **ALFANO G.**, *Pietro Giannone e la Napoli dell'età dell'oro*, in **AA. VV.**, *Atlante della letteratura italiana. Dalla controriforma alla Restaurazione*, a cura di **LUZZATTO S.**, **PEDULLÀ G.**, Einaudi, Torino 2011, II.
- **ALGAROTTI F.**, *Saggio sopra l'opera in musica per Marco Coltellini in Via Grande*, Livorno 1763.
- **ALTAMURA A.**, *Dizionario dialettale napoletano*, Fausto Fiorentino, Napoli 1968².
- **AMABILE L.**, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli. Narrazione con molti documenti inediti*, Lapi, Città di Castello 1892.
- **ANDREOLI R.**, *Vocabolario napoletano-italiano*, Salvatore Di Fraia, Pozzuoli, 2002.
- **ANGELINI F.**, *Il teatro barocco*, Laterza, Roma-Bari 1979.
- **ANSELMI A.**, *Le scuole di notariato in Italia*, Tipografia G. Agnesotti, Viterbo 1926.

- **ARTEAGA S.**, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Stamperia di Carlo Trenti, Bologna 1783.
- **BADALONI N.**, *La cultura*, in *Storia d'Italia. Dal primo Settecento all'Unità*, Einaudi, Torino 1973, III, pp. 699-981.
- **BARASSI E.**, *Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile*, in «Rivista Italiana di Musicologia», II, 1967, 1, pp. 73-110.
- **BARBINA A.**, *Giangurgolo e la commedia dell'arte*, Rubettino, Soveria Mannelli 1989, I-II.
- **BASSO A.**, *Dizionario della musica e dei musicisti*, Utet, Torino (1992-1996).
- **ID.**, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Utet, Torino 2005.
- **BATTAGLIA S., BARBERI SQUAROTTI G.**, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino 2007².
- **BATTISTI E.**, *Per un'indagine sociologica sui librettisti napoletani buffi del Settecento*, in «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea», VII, 1960, 46-48, pp. 114 – 164.
- **BELLINA A. L., CARUSO C.**, *Oltre il Barocco: la fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: la riforma del melodramma*, in **AA. VV.** *Storia della letteratura italiana. Il Settecento*, a cura di **MALATO E.**, VI, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 239-312.
- **BIANCHI P., DE BLASI N., LIBRANDI R.**, *La Campania. Il Settecento*, in **AA. VV.**, *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di **BRUNI F.**, UTET, Torino 1992, I, pp. 653-663.
- **BIANCONI L.**, *Il teatro d'opera in Italia*, il Mulino, Bologna 2008.

- **BORRELLI E.**, *Discorso sulla cosiddetta opera buffa napoletana*, in «Realtà del mezzogiorno. Mensile di politica, economia, cultura», XXIII, 1983, 6, pp. 409 – 424.
- **ID.**, *Discorso sulla cosiddetta opera buffa napoletana*, in «Realtà del mezzogiorno. Mensile di politica, economia, cultura», XXIII, 1983, 8-9, pp. 621 – 634.
- **ID.**, *Discorso sulla cosiddetta opera buffa napoletana*, in «Realtà del mezzogiorno. Mensile di politica, economia, cultura», XXIII, 1983, 10, pp. 711 – 727.
- **ID.**, *Discorso sulla cosiddetta opera buffa napoletana*, in «Realtà del mezzogiorno. Mensile di politica, economia, cultura», XXIII, 1983, 11, pp. 805 – 813.
- **BRAGAGLIA L.**, *Storia del libretto: nel teatro in musica come testo o pretesto drammatico*, Trevi, Roma 1970.
- **F. BREVINI**, *La letteratura napoletana tra Sei e Settecento. Storia*, in **AA. VV.**, *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura di **ID.**, Mondadori, Milano 1999, II, pp. 1901-1939.
- **BURNEY C.**, *Viaggio musicale in Italia*, a cura di **FUBINI E.**, EDT, Torino 1987².
- **CAPASSO N.**, *Poesie napoletane, maccaroniche, e satiriche di Nicolò Capasso* *Primario Professore di leggi nella Regia Università di Napoli*, in **AA.VV.**, *Collezione di tutti i poemi in lingua napoletana*, presso Giuseppe Maria Porcelli, Napoli 1787, XV.
- **CAPONE S.**, *Autori, imprese, teatri dell'opera comica napoletana. documenti per una storia del teatro napoletano del '700 (1709-1737)*, Books & News, Foggia 1992.

- **ID.**, *Caratteri e passioni nell'opera comica*, in **AA. VV.**, *Il mondo delle passioni nell'immaginario utopico. Giornate di studio sull'utopia. Macerata 26-27 maggio 1995*, a cura di **CONSARELLI B., DI PENTA N.**, Giuffrè, Milano 1997.
- **ID.**, *L'opera comica napoletana (1709 – 1749)*, Liguori, Napoli 2007.
- **ID.**, *Piccinni e l'opera buffa. Modelli e varianti di un genere alla moda*, Edizioni del Rosone, Foggia 2002.
- **CAPOZZOLI R.**, *Grammatica del dialetto napoletano*, Luigi Chiurazzi, Napoli 1889.
- **CAPRI A.**, *Il melodramma dalle origini ai giorni nostri*, Guanda, Modena 1938.
- **CICALI G.**, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Le Lettere, Firenze 2005.
- **CIMAGLIA V.**, *Saggi teatrali analitici del cavaliere Vincenzo M. Cimaglia*, presso Angelo Coda, Napoli 1817.
- **COLETTI V.**, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino 2003.
- **COMPAGNINO G., NICASTRO G., SAVOCA G.**, *Il settecento. L'Arcadia e l'età delle riforme*, Laterza, Roma-Bari 1974, IV, 2.
- **CONIGLIO G.**, *I Borboni di Napoli*, Corbaccio, Milano 1999².
- **CONSIGLIA NAPOLI M.**, *Stampa clandestina, mecenati e diffusione delle idee nella Napoli austriaca*, in «Roma moderna e contemporanea», II, 1994, pp. 445-466.
- **NAPOLI M. C.**, *Editoria clandestina e censura ecclesiastica a Napoli all'inizio del settecento*, in **AA. VV.** *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo. Atti del Convegno organizzato dall'Istituto universitario orientale, dalla Società italiana di studi*

sul secolo XVIII e dall'Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli, 5-7 dicembre 1996, a cura di RAO A. M., Liguori, Napoli 1998, pp. 333–351.

- **CONTI C.**, *Nobilissime allieve della musica a Napoli tra '700 e '800*, Guida Napoli 2003.
- **CONTI V.**, *Paolo Mattia Doria. Dalla repubblica dei togati alla repubblica dei notabili*, Leo S. Olschki, Firenze 1978.
- **COSTA G.**, *Preilluminismo meridionale. Giannone e Vico*, in **AA. VV.**, *Storia della letteratura italiana*, a cura di **MALATO E.**, Salerno, Roma 1998, pp. 313-368.
- **COTTICELLI F., MAIONE P.**, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Viceregno austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro San Bartolomeo*, Luciano editore, Napoli 1993.
- **IID.**, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoLISO Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Ricordi, Milano 1996.
- **IID.**, *Per una storia della vita teatrale napoletana nel primo Settecento: ricerche e documenti d'archivio* in «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies 3», a cura di Degrada F., La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 31-115.
- **COTTICELLI F.**, *Per un'analisii drammaturgica della raccolta Casamarciano*, in «Ariel», VI, 1991, 3, pp. 51 – 77.
- **ID.**, *Teatro e scena a Napoli tra Viceregno e Regno nel Settecento*, in «Italica. Journal of the American Association of Teachers of Italian», vol. 77, 2000, 2, pp. 214-223.

- **CROCE B.**, *Aneddoti di varia letteratura*, Laterza, Bari 1953-1954, II.
- **ID.**, *I Teatri di Napoli. Secolo XV-XI*, Luigi Pierro, Napoli 1891.
- **ID.**, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo Decimottavo*, a cura di **GALASSO G.**, Adelphi, Milano 1992.
- **ID.**, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1949².
- **ID.**, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia. Ricerche ed osservazioni*, Loescher, Roma 1899.
- **ID.**, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1911.
- **D'AMICO S.**, *Enciclopedia dello spettacolo, Le maschere*, Roma (1975-1978).
- **D'AMICO S.**, *Storia del teatro drammatico. L'Europa dal Rinascimento al Romanticismo*, Rizzoli, Milano, 1939, II, 3.
- **D'ASCOLI F.**, *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Adriano Gallina Editore, Napoli, 1993.
- **DAHLHAUS C.**, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino 2005.
- **ID.**, *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters; Oper, Operette, Musical, Ballet*, diretta da S. Döhring, Pier, München-Zürich (1986-87).
- **DAVID J. B.**, *Magic flutes & enchanted forests: the supernatural in eighteenth-century musical theater*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.
- **DE BROSSES C.**, *Viaggio in Italia. Lettere familiari*, Laterza, Roma-Bari 1992.

- **DE FILIPPIS F., PROTA-GIURLEO U.**, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei secoli XVII e XVIII, Il teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952.
- **ID., ARNESE R.**, *Cronache del Teatro di San Carlo: 1763-1960*, Politica Popolare, Napoli 1964.
- **DE FILIPPO E.**, *Tre adattamenti teatrali. Sogno di una notte di mezza sbornia. La monaca fauza. Cani e gatti!*, Einaudi, Torino 1999.
- **DEGRADA F.**, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, discanto edizioni, Fiesole 1979, I-II.
- **ID.**, *L'opera napoletana*, in **AA. VV.**, *Storia dell'opera*, diretta da **BASSO A.**, UTET, Torino 1977, I, 1, pp. 237-332.
- **ID.**, *Origini e sviluppi dell'opera comica napoletana*, in **AA. VV.**, *Venezia e il Melodramma nel Settecento*, a cura di **MURARO M. T.**, Leo S. Olschki, Firenze (1978-1981), I, pp. 149-173.
- **ID.**, *“Scuola napoletana” e “Opera napoletana”:* nascita, sviluppo e prospettiva di un concetto storiografico, in *Teatro di San Carlo. 1737-1987. L'opera, il ballo*, a cura di **CAGLI B., ZIINO A.**, Electa, Napoli 1988, pp. 9-20.
- **DELLA SETA F.**, *Le parole del teatro musicale*, Carocci, Roma 2010.
- **DELLA CORTE A.**, *L'opera comica italiana nel '700. Studi ed appunti*, Bari, Laterza, 1923, I-II.
- **ID.**, *Satire e grotteschi di musiche e musicisti d'ogni tempo*, Utet, 1946.

- **DE MAIO R.**, *Dal sinodo del 1726 alla prima restaurazione borbonica*, in *Storia di Napoli*, ESI, Napoli 1796, IV, pp. 791-984.
- **DE ROSA C. A.**, *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli*, Stamperia reale, Napoli 1840.
- **DE SETA C.**, *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Laterza, Bari 1973.
- **DI GIACOMO S.**, *Cronaca del teatro San Carlino, contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*, S. Di Giacomo editore, Napoli 1891.
- **ID.**, *I quattro antichi conservatori di musica a Napoli*, Sandron, Palermo (1924-1928), I-II.
- **ID.**, *Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo e quello di Santa Maria di Loreto*, Sandron, Milano 1924.
- **ID.**, *Il Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana e quello di Santa Maria della Pietà dei Turchini*, Sandron, Milano 1928.
- **ID.**, *Storia del Teatro San Carlino*, Sandron, Milano 1918.
- **DORIA G., BOLOGNA F., PANNAIN G.**, *Settecento napoletano*, Eri, Napoli 1962.
- **DORSI F., RAUSA G.**, *Storia dell'opera italiana*, Mondadori, Milano 2000.
- **FEDERICO G.**, *L'Alidoro*, a cura di **FABBI R., M. VIGHI**, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia 2008.
- **FERRONE S.**, *Attori, mercanti, corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 2011².
- **ID.**, *Dalle parti «scannate» al testo scritto. La Commedia dell'Arte all'inizio del secolo XVIII*, in «Paragone Letteratura», XXXIV, 1983, 389, pp. 36-38.

- **ID.**, *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, **AA. VV.**, *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento. Atti del Convegno (Napoli, Centro di Musica Antica 28-29 settembre 2001)*, a cura di **LATTANTI A., MAIONE P.**, Editoriale Scientifica, Napoli 2003, pp. 51-67.
- **FLORIMO F.**, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Tipografia di Lorenzo Rocco, Napoli 1869.
- **ID.**, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Stabilimento tipografico di Vincenzo Morano, Napoli 1881, II-IV.
- **FOLENA G.**, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, Torino 1983.
- **FRIERI NICOLA M.**, *I Borbone di Napoli*, Sapere, Urbino 1994.
- **FUBINI E.**, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino 1964.
- **FURNARI M.**, *'700 napoletano. Cultura popolare a Napoli nel diciottesimo secolo*, Gallina, Napoli 1980.
- **GALANTE G. A.**, *Le chiese di Napoli Guida sacra della città, la storia, le opere d'arte e i monumenti*, Ediprint, Mugnano di Napoli 2007.
- **ID.**, *La filosofia in soccorso de' governi: la cultura napoletana del Settecento*, Guida, Napoli 1989.
- **ID.**, *Storia del regno di Napoli. Il mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, Utet, Torino 2008², III.
- **GALASSO G., VALERIO A.**, *Donne e religione a Napoli: secoli XVI-XVIII*, Franco Angeli, Milano 2001.
- **GALIANI F.**, *Del dialetto napoletano*, a cura di **NICOLINI F.**, Ricciardi, Napoli 1923.

- **GALIANI F.**, *Del dialetto napoletano*, in append. **OLIVA F.**, *Grammatica della lingua napolitana*, a cura di **MALATO E.**, Salerno-Roma 1970.
- **ID.**, *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano che più si scostano dal dialetto toscano, con alcune ricerche etimologiche sulle medesime*, presso Giuseppe-Maria Porcelli, Napoli 1789, I - II.
- **GALLARATI P.**, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, E.D.T, Torino 1984.
- **GELLI P.**, **POLETTI F.**, *Dizionario dell'opera 2008*, Baldini e Castoldi, Milano 2008.
- **GHIRELLI A.**, *Storia di Napoli*, Einaudi, Torino 2007.
- **GOLDIN FOLENA D.**, *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.
- **EAD.**, *Le dediche nei libretti d'opera*, in **AA. VV.**, *I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Basilea, 21-23 novembre 2002*, a cura di **TERZOLI M. A.**, Antenore, Roma Padova 2004.
- **GRECO F. C.**, *Dal Belvedere al Liveri: la scrittura teatrale nel primo Settecento napoletano*, in **AA. VV.**, *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di **ANTOLINI B. M.**, **WITZENMANN W.**, Leo S. Olschki editore, Firenze 1993.
- **ID.**, *I percorsi della scena: cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Luciano, Napoli 2001.
- **ID.**, *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Pironti, Napoli 1995.

- **ID.**, *La tradizione ed il comico a Napoli dal XVIII secolo ad oggi*, Guida, Napoli 1982.
- **ID.**, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e Testi*, Pironti, Napoli 1981.
- **HARDIE G.**, *Comica Operas Performed in Naples. 1707-1750* in «Miscellanea Musicologica. Adelaide Studies in Musicology», VIII, 1975.
- **HUCKE H.**, *L'«Achille in Sciro» di Domenico Sarri e l'inaugurazione del teatro di San Carlo*, in **AA. VV.**, *Il Teatro di San Carlo, 1737-1987*, a cura di **CAGLI B.**, **ZINO A.**, Electa, Napoli 1987, II, pp. 21-32.
- **IMBRUGLIA G.**, **TUFANO L.**, *I luoghi della cultura nella Napoli di Vico e Metastasio*, in **AA. VV.**, *Atlante della letteratura italiana. Dalla controriforma alla Restaurazione*, a cura di **LUZZATTO S.**, **PEDULLÀ G.**, Einaudi, Torino 2011, II.
- **INSERRA S.**, *La scuola musicale napoletana nel Settecento con Francesco Durante ed alcuni dei suoi più illustri discepoli*, C.U.E.C.M., Catania 1996.
- **LOEWENBERG A.**, *Annals of Opera 1597-1940*, Calder, London 1978³.
- **MACHIAVELLI N.**, *Mandragola*, a cura di **DAVICO BONINO G.**, Einaudi, Torino 1978.
- **MACCHIA G.**, *Ritratti, personaggi, fantasmi*, a cura di **BONGIOVANNI BERTINI M.**, Mondadori, Milano 1997.
- **MALATO E.**, *Il teatro napoletano*, Cappelli, Bologna 1966.
- **ID.**, *La letteratura dialettale campana*, in **AA. VV.**, *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana. Atti del Convegno di Salerno, 5-6 novembre 1993*, Salerno, Roma 1996, pp. 255-272.

- **ID.**, *La poesia dialettale napoletana. Testi e note*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1960.
- **ID.**, *Vocabolarietto napoletano*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1965.
- **MARCELLO B.**, *Il teatro alla moda*, Rizzoli, Milano 1959.
- **MARINI L.**, *Pietro Giannone e il giannonismo a Napoli nel Settecento. Lo svolgimento della coscienza politica del ceto intellettuale del Regno*, Laterza, Bari 1950.
- **MARTORANA P.**, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori napoletani dialettali*, Chiurazzi, Napoli 1874 (rist. anast. Forni, Bologna 1972).
- **MARTUSCELLI D.**, *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, N. Gervasi, Napoli (1814-1825).
- **MELISI F.**, *Catalogo dei libretti d'opera in musica dei secoli 17. e 18.: anno europeo della musica*, Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli, Napoli 1985.
- **MELPIGNANO A.**, *L'anticurialismo napoletano sotto Carlo III*, Herder, Roma 1965.
- **MILA M.**, *I costumi della Traviata*, Studio Tesi, Pordenone 1984.
- **MINOIS G.**, *Storia del riso e della derisione*, Dedalo, Bari 2004 (tit. orig. *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, Paris 2000).
- **MOLIÈRE**, *L'amour médecin. Comédie*, Aracne, Roma 2004.
- **ID.**, *Il borghese gentiluomo*, BUR, Milano 2000.
- **ID.**, *Il Tartuffo ovvero l'impostore*, a cura di **LUNARI L.**, BUR, Milano 2004.
- **MONACO W.**, *Giambattista Lorenzi e la commedia per musica*, Beriso, Napoli 1968.

- **MONDIN B.**, *Storia della teologia. Epoca moderna*, Esd, Bologna 1996, III.
- **NAPOLI M. C.**, *Editoria clandestina e censura ecclesiastica a Napoli all'inizio del settecento*, in **AA. VV.**, *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo. Atti del Convegno organizzato dall'Istituto universitario orientale, dalla Società italiana di studi sul secolo XVIII e dall'Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli, 5-7 dicembre 1996*, a cura di **RAO A. M.**, Liguori, Napoli 1998, pp. 333-351.
- **NAPOLI SIGNORELLI P.**, *Addizioni alla storia critica de' teatri antichi e moderni*, presso Michele Migliaccio, Napoli 1798.
- **ID.**, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, presso Vincenzo Orsino, Napoli 1790, X, 4.
- **ID.**, *Storia critica de' teatri antichi e moderni divisa in dieci tomi*, presso Vincenzo Orsino, Napoli 1813, X, 2.
- **ID.**, *Vicende della coltura nelle due Sicilie. Dalla*
- *Venuta delle Colonie straniere sino a' nostri giorni*, presso Vincenzo Orsini, Napoli 1786, V.
- **ID.**, *Vicende della coltura nelle due Sicilie, Dalla Venuta delle Colonie straniere sino a' nostri giorni*, presso Vincenzo Orsini, Napoli 1811², VI.
- **NERI F.**, *Scenari delle maschere in Arcadia*, Città di Castello, S. Lapi 1913.
- **NICOLINI F.**, *Uomini di spada, di chiesa, di toga, di studio ai tempi di Giambattista Vico*, Hoepli, 1942.
- **ID.**, *Su Miguel de Molinos e taluni quietisti italiani. Notizie, appunti, documenti*, in «Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli», IV, 1961, pp. 271-316.

- **ID.**, *Su Miguel De Molinos, Pier Matteo Pietrucci e altri quietisti italiani. Ragguagli bibliografici*, in «Bollettino dell'Archivio storico del Banco di Napoli», s.n.t., [L'arte tipografica], Napoli 1959, pp. 10-123.
- **NICASTRO G.**, *Il Settecento. L'arcadia e l'età delle riforme*, Laterza, Roma-Bari 1973.
- **OLIVA F.**, *Lo castiello sacchejato*, in **AA. VV.**, *L'opera buffa napoletana. Il periodo della sperimentazione*, a cura di **COLOTTI M.**, Gabriele e Mariateresa Benincasa, Napoli, 2001, II, pp. 185-295.
- **ID.**, *Opere napoletane*, a cura di **PERRONE C. C.** Bulzoni, Roma 1977.
- **PANNAIN G.**, *Le origini delle scuola musicale napoletana*, R. Izzo, Napoli 1914.
- **ID.**, *Lineamenti di Storia della Musica*, Fratelli Curci, Napoli 1922.
- **PARENTI P.**, *L'opera buffa a Napoli. Le commedie musicali di Giuseppe Palomba e i teatri napoletani (1765-1825)*, Artemide, Roma 2009.
- **PASTA R.**, *Editoria e cultura nel Settecento*, Olschki, Firenze 1997.
- **PAVIS R.**, *Dizionario del teatro*, a cura di **BOSISIO P.**, Zanichelli, Bologna 1998.
- **PERRONE C. C.**, *Le letterature dialettali nel Settecento. Giovanni Meli*, in **AA. VV.**, *Storia della letteratura italiana*, a cura di **MALATO E.**, Salerno, Roma 1998, pp. 757-819.

- **PERRUCCI A.**, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Sansoni, Firenze 1961.
- **PIPERNO F.**, *Teatro di Stato e teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all'impresariato Barbaja*, in **AA. VV.**, *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, a cura di **GRECO F. C.**, Edizioni Scientifiche Italiane, Guida, Napoli 1987, II, pp. 61-118.
- **ID.**, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe e di intermezzi)*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XVIII, 1982, pp. 240-284.
- **PLANELLI A.**, *Dell'opera in musica (1772)*, a cura di **DEGRADA F.**, Discanto, Fiesole 1981.
- **PROTA-GIURLEO U.**, *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Fausto Fiorentino, Napoli 1962.
- **ID.**, *Nicola Logroscino "il dio dell'opera buffa": la vita e le opere*, Tipografia Sangioanni, Napoli 1927.
- **RAK M.**, *L'opera comica napoletana di primo Settecento*, in **AA. VV.**, *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, **BIANCONI L.**, **BOSSA R.**, Firenze, Olschki, 1983, pp. 217-224.
- **ID.**, *L'opera comica «in lingua napoletana». Tempi e modelli di un genere del teatro del Settecento*, in «Esperienze Letterarie», XIX, Gennaio – Marzo 1994, 1, pp.15 – 46.
- **ID.**, *Napoli gentile: la letteratura in "lingua napoletana" nella cultura barocca (1596-1632)*, Mulino, Bologna 1994.
- **RAO A. M.**, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Guida, Napoli 1983.

- **RICUPERATI G.**, *Alessandro Riccardi e le richieste del «ceto civile» all’Austria nel 1707*, in «Rivista storica italiana», LXXXI, 1969, 4, pp. 746-777.
- **ID.**, *La città terrena di Pietro Giannone: un itinerario tra crisi della coscienza europea e illuminismo radicale*, Olschki, Firenze 2001.
- **ID.**, *L’esperienza religiosa e civile di Pietro Giannone*, Ricciardi, Milano-Napoli 1970.
- **ID.**, *Napoli e i Viceré austriaci (1707-1734)* Società editrice e Storia di Napoli, Napoli 1972.
- **ROBINSON M. F.**, *L’opera napoletana: storia e geografia di un’idea musicale settecentesca*, Venezia, Marsilio, 1984.
- **ID.**, *The governors’ minutes of the Conservatory S. Maria di Loreto. Naples*, in «R.M.A. Research Chroniche», X, 1972, pp. 1-97.
- **ROSA M.**, *La Chiesa e gli stati regionali nell’età dell’assolutismo. Il letterato e le istituzioni* in **AA. VV.**, *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, a cura di **ASOR R. A.**, Einaudi, Torino 1982, I, pp. 257-389.
- **ID.**, *Politica concordataria, giurisdizionalismo e organizzazione ecclesiastica nel Regno di Napoli sotto Carlo di Borbone*, in «Critica storica», VI, 1967, 4, pp. 494 – 531.
- **ROSSELLI J.**, *L’apprendistato del cantante italiano: rapporti contrattuali fra allievi e insegnanti dal Cinquecento al Novecento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXIII, 1988, pp. 38-92.
- **ROSENAL H.**, *Dizionario dell’opera lirica*, a cura di **ALBERTI L.**, Le Lettere, Firenze 1991.

- **SADIE S.**, *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London-New York 1994.
- **SALLMANN J.-M.**, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- **ID.**, *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionali e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*, Argo, Lecce 1996.
- **SALZA A. E. K.**, *I cicisbei*, in «Rivista d'Italia», Roma 1910, 13, 9, pp. 184-251,
- **ID.**, *Ancora dei cicisbei*, in «Rivista d'Italia», Roma 1910, 13, 9, pp. 518-521.
- **SALVIOLI G.**, *Bibliografia universale del teatro drammatico italiano con particolare riguardo alla storia della musica italiana*, Stab. Tipo-Lit. Carlo Ferrari, Venezia 1903, I.
- **SANESI I.**, *Storia dei generi letterari italiani. La commedia*, Vallardi, Milano 1944, I-II.
- **SANTANGELO G. S., VINTI C.**, *Le traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1981.
- **SANTELLA M.**, *Lessico dell'attore*, Colonnese, Napoli 1988.
- **SARTORI C.**, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, Bertola & Locatelli, Cuneo (1993-1994).
- **SCHERILLO M.**, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Sandron, Palermo, s.l. [1916].
- **ID.**, *Storia letteraria dell'Opera buffa napoletana dalle origini al principio del secolo XIX*, Tipografia e Stereotipia della Regia Università nell'abolito Collegio del Salvatore, Napoli 1883.

- **SGRUTTENDIO DE SCAFATO F.**, *La Tiorba a Taccone de Filippo Sgruttendio De Scafato*, presso Giuseppe Maria Porcelli, Napoli 1787.
- **SHARP S.**, *Lettere da Napoli Il peggio della Napoli del '700 nelle amene cronache di un viaggiatore dissidente*, pref. e note di **DI GIACOMO S.**, Stamperia del Valentino, Napoli 2004.
- **SINI C.**, *Il comico*, Jaca book, Milano 2002.
- **SIRRI R.**, *La cultura a Napoli nel '700*, **AA. VV.**, *Storia di Napoli. Arte cultura e società nel '700*, Società Editrice Storia di Napoli, Napoli 1971, VIII, pp. 163-310.
- **SONNECK O. G. T.**, *Catalogue of opera librettos printed before 1800*, Governement Printing office, Washington, 1914, I.
- **ID.**, *Catalogue of opera librettos printed before 1800*, Governement Printing office, Washington, 1914, II.
- **STRAZZULLO F.**, *I «paglietti» nella cultura napoletana del Settecento*, Gabriele e Mariateresa Benincasa, Napoli 1984.
- **STROHM R.**, *L'opera italiana nel Settecento*, Marsilio, Venezia 1991.
- **TAVIANI F.**, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, I.
- **ID.**, *Il teatro dalla morale alla cultura*, in **AA. VV.**, *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di **GUCCINI G.**, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 101-120.
- **TESSARI R.**, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- **TINTORI G.**, *I Napoletani e l'opera buffa*, Teatro di San Carlo, Napoli 1980.
- **ID.**, *L'opera napoletana*, Milano, Ricordi, 1958.

- **TOCCI O. S.**, *Il padre Antonio Torres e l'accusa di quietismo*, Montalto, Ardor Uffugo 1958.
- **TOLDO P.**, *L'œuvre de Molière et sa fortune en Italie*, Loesher, Torino 1910.
- **TOMMASEO N.**, **BELLINI B.**, *Dizionario della lingua italiana*, Unione Tipografico-Editrice, Torino-Roma-Napoli (1861 – 1879).
- **TORRACA F.**, *Studi di storia letteraria napoletana*, Francesco Vigo, Livorno 1884.
- **TREVISANI G.**, *Teatro napoletano dalle origini a Edoardo Scarpetta*, Guanda, Bologna 1957, I-II.
- **TRIFONE P.**, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti editoriali e poligrafici italiani, Pisa-Roma 2000.
- **TRIFONE R.**, *I notai nell'antico diritto napoletano*, in **AA. VV.**, *Aspetti del notariato napoletano*, Arti Grafiche, Roma Privitera, 1960, pp. 31-46.
- **TURCHI R.**, *La commedia italiana del Settecento*, Sansoni Editore, Firenze 1985.
- **VENTURI F.**, *Alle origini dell'illuminismo napoletano. Dal carteggio di Bartolomeo Intieri*, in «Rivista di storia italiana», LXXXI, 1959, 1, pp. 416-456.
- **ID.**, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, Einaudi, Torino 1969.
- **VINCENZI M.**, *La musica a Napoli*, Berisio, Napoli 1984.
- **VITALE M.**, *L'oro nella lingua. Contributi per una storia del tradizionalismo e del purismo italiano*, Ricciardi, Milano-Napoli 1986.
- **VIVIANI V.**, *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli 1969.

- **VOLPE P. P.**, *Vocabolario napolitano-italiano tascabile compilato sui dizionari antichi e moderni e preceduto da brevi osservazioni grammaticali appartenenti allo stesso dialetto*, Gabriele Sarracino, Napoli 1869.
- **ZANETTI R.**, *La musica italiana nel Settecento*, Bramante, Busto Arsizio 1978.
- **ZARRI G.**, *Le sante vive. Cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1990.
- **ZITO P.**, *Giulia e l'inquisitore. Simulazione di santità e misticismo nella Napoli di primo Seicento*, Arte tipografica, Napoli 2000.
- **EAD.**, *Il veleno della quiete. Mistica ereticale e potere dell'ordine nella vicenda di Miguel de Molinos*, ESI, Napoli 1997.

SITOGRAFIA

- **ACCADEMIA DELLA CRUSCA – BIBLIOTECA DIGITALE**
http://www.accademiadellacrusca.it/Biblioteca_Digitale.shtml
- **ARCHIVI DI TEATRO NAPOLI – BIBLIOTECA DIGITALE**
http://archiviteatro.napolibeniculturali.it/atn/biblioteca_digitale/
- **INTERNET ARCHIVE: DIGITAL LIBRARY OF FREE BOOKS, MOVIES, MUSIC & WAYBACK MACHINE**
<http://www.archive.org>
- **LIBRETTI D'OPERA ITALIANI**
<http://www.librettidopera.it/>
- **OXFORD MUSIC ONLINE**
<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

- **RACCOLTA DRAMMATICA - LIBRETTI DIGITALIZZATI DELLA
BIBLIOTECA BRAIDENSE DI MILANO**

http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php