

## Un moderno “clichè”: la prosa nel teatro comico musicale a Napoli nel periodo francese del primo Ottocento

Pamela Parenti

Nel corso di questo breve intervento si vuole dar conto di alcune notizie intorno a uno spaccato della storia del libretto per musica ancora poco conosciuto. L'argomento, infatti, verte su una parte, ancora inedita e da sviluppare, di una più ampia ricerca condotta intorno al librettista napoletano Giuseppe Palomba, vissuto a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, del quale si è avuto modo di leggere e analizzare decine e decine di libretti e repertori.

Tra questi è stato rinvenuto un particolare genere di commedia, detta “in” musica, e non “per” musica come invece solitamente le opere buffe venivano definite, o anche “melo-dramma”, in cui il particolare uso della diversa preposizione (“in” invece di “per”) o del trattino separatore tra “*melos*” da una parte e “*drama*” dall'altra stanno a indicare una nuova forma di spettacolo comico musicale, sino a quel momento inedita in Italia.

Potrebbe, perciò, essere utile per chi si occupa di questi argomenti sia sul piano letterario e storico teatrale, sia su quello musicologico, venire a conoscenza di questo nuovo e ancora parzialmente sconosciuto materiale, di ciò che se ne può dedurre e di quanto si possa ancora supporre in vista di ulteriori studi e approfondimenti.

Alla fine del Settecento il genere comico musicale a Napoli vantava già una vasta fama europea e godeva di un successo, nella capitale e fuori, assicurato non solo da una collaudata “scuola”, ma anche da un ingranaggio produttivo che vedeva all'opera impresari, librettisti, compagnie di attori/cantanti specializzati e varie maestranze di lunga esperienza.

La cosiddetta “opera buffa” napoletana, originata dalla prima “*commedeja a 'lengua napolitana*” di primo Settecento, si era molto trasformata rispetto alla diretta progenitrice ed era divenuta una forma di spettacolo comico, non più di destinazione popolare, ma indirizzato a tutti i livelli della società napoletana. Con librettisti come il Lorenzi e il Cerlone e compositori come il Paisiello, il Piccinni e il Cimarosa, l'opera buffa negli anni '60 e '70 del secolo già si estendeva largamente oltre i confini del Regno e anche oltre le Alpi, per essere tradotta nelle maggiori lingue e approdare alle più importanti corti europee.

Ciò fece di questo genere una sorta di “industria”, di produzione quasi a catena, che vedeva coinvolte le varie competenze artistiche, ma che trovava nelle compagnie e negli attori principali i

propri maggiori poli di interesse. Oltre ai grandi bassi “buffi”, i ruoli dialettali che per tradizione continuavano ad essere affidati ad attori/cantanti napoletani, giungevano a Napoli professionisti, che eleggevano il capoluogo campano a propria dimora fissa, creandovi una scuola e riunendovi una propria compagnia.

Libretti e partiture svolgevano una funzione essenzialmente strumentale al servizio degli impresari, degli attori e dei compositori, ma se tale natura “servilistica” era da una parte il limite estetico e poetico di questi testi, dall’altra rappresentava anche il mezzo per il quale la comicità si realizzava sulla scena nell’incontro di così diversi codici espressivi e istanze commerciali, di cui il teatro musicale era, per sua natura, costituito.

Gli impresari disponevano e commissionavano secondo le esigenze del mercato e contro la concorrenza così massiccia a Napoli, in particolare negli anni a cavallo dei due secoli e, di conseguenza, le compagnie si specializzavano sempre più, costruendosi i propri repertori intorno alla figura centrale del “basso buffo”, che ne diveniva così una sorta di *leader* organizzatore e accentratore.

Di qui il forte legame del librettista con i protagonisti delle commedie, con i maggiori “buffi”, per i quali le parti erano scritte *ad hoc* ad esaltarne le doti canore e interpretative. I cantanti dell’opera buffa, infatti, e in particolare i “bassi buffi”, erano abili attori comici, apprezzati e ricercati dunque anche per la loro capacità di “far ridere” grazie alla mimica, all’espressività sulla scena, alla “bravura” nella recitazione.

Ciò giustifica la massiccia presenza di lunghi recitativi nei libretti, recitativi, tra l’altro, che sempre meno sembrano tali nella scansione dei versi, che via via si allungano e perdono la loro incisività ritmica, la divisione canonica in endecasillabi e settenari, a vantaggio di un fraseggio sempre più prosastico e vicino al parlato.

La presenza musicale, durante recitativi siffatti, era di poco conto, al punto che spesso la parte strumentale non veniva neppure scritta e magari era basata sulla totale improvvisazione di un basso continuo elaborato al momento della rappresentazione.

Ciò chiarisce, almeno in parte, le ragioni per le quali le partiture giunte sino a oggi sono spesso mancanti dei recitativi (secchi o accompagnati). È più facile comprendere e contestualizzare così le affermazioni dello stesso Palomba, riguardo al suo libretto per l’opera dal titolo *L’audacia delusa*, del 1813 in cui egli si scusava con il «Savio lettore» per il fatto che non aveva potuto «dar sulle Scene» un nuovo «Dramma Semiserio» poiché egli aveva già scritto il testo da otto mesi, ma, avendo il compositore «posto in musica»<sup>1</sup> soltanto alcuni pezzi, egli si era trovato alla fine, per

---

<sup>1</sup>G. Palomba, *L’audacia delusa*, Napoli, Teatro de’ Fiorentini, 1813, per la musica di Luigi Mosca, p. 3 (il libretto è custodito presso la Biblioteca Casanatense di Roma).

evidente mancanza di tempo, a dover concepire le rimanenti parti in maniera autonoma, senza perciò prevedere l'intervento della musica. Queste parti furono perciò scritte interamente in prosa. Tuttavia, se fosse totalmente vero quanto afferma il Palomba, e fosse cioè questa l'unica ragione di un siffatto nuovo prodotto per il teatro musicale napoletano, quest'opera sarebbe dovuta rimanere un episodio singolo, isolato, un *unicum* nel contesto del vasto repertorio comico operistico di quegli anni. Ma dallo spoglio dei libretti non risulta che questo fosse il solo caso, perché altre opere ancora mostrano la medesima struttura mista di prosa e versi e sembrano attestare una prassi, almeno a Napoli, già in uso nel 1813, alla quale molto probabilmente il Palomba non fece che adeguarsi.

È noto che l'opera comica fosse concepita con inserti in prosa nella tradizione francese dell'*opéra-comique* o in quella in lingua tedesca del *Singspiel*, ma è opinione altrettanto accreditata dalla critica quella per cui si sostiene che in Italia tale prassi non abbia nessun riscontro e che anzi proprio la tradizione italiana abbia sempre voluto mantenere intatta, in quanto caratterizzante, la struttura articolata nell'alternanza di recitativi e pezzi chiusi e che in Italia si dovette attendere fino alla seconda metà dell'Ottocento per vedere con l'operetta l'inserimento di parti in prosa.

Evidentemente però a Napoli il modello dell'*opéra comique* dovette inaugurare una moda "alla francese" molto prima della seconda metà dell'Ottocento. A partire dalla fase storica caratterizzata dal dominio napoleonico e dal Regno di Gioachino Murat, infatti, molte compagnie francesi giunsero nella capitale partenopea e vi trovarono una certa stabilità, inserendosi con facilità nella programmazione di teatri importanti, come, per esempio, in quella del Reale Teatro del Fondo di Separazione. Esso, l'attuale Teatro Mercadante, che sorge in Piazza Municipio proprio di fronte alla maestosa mole del Maschio Angioino, nel pieno cuore di Napoli, durante il periodo napoleonico, fu destinato, quasi completamente, alle rappresentazioni allestite da compagnie francesi, stabilitesi a Napoli. A tale proposito val la pena riportare l'accurata testimonianza di Pietro Napoli-Signorelli, noto commediografo e librettista, nonché saggista, vissuto a Napoli a cavallo tra i due secoli, il quale scrisse un'importante opera di tipo storico-sociologico dal titolo *Vicende della cultura delle due Sicilie dalla venuta delle Colonie straniere fino a' giorni nostri* (1810), utile alla ricostruzione storica della vita culturale nella Napoli di quegli anni.

Pietro Napoli-Signorelli descrive l'attività del Real Teatro del Fondo in più occasioni. Nell'ottavo volume delle *Vicende* scrive:

Nel teatro detto del Fondo si è fissata dalla venuta del re Giuseppe una compagnia francese che rappresenta i migliori componimenti drammatici francesi con proprietà e con lusso di decorazioni. È vero che tra gli eccellenti capi d'opera di Racine e Voltaire, di Moliere compariscono di quando in quando alcune deboli favole più moderne. Ma queste pure apportano utilità, perché c'istruiscono dello stato

attuale della poesia drammatica di quella gran nazione. Da qualche anno vi si è introdotta ancora l'opera comica che alterna con la compagnia francese<sup>2</sup>.

E più avanti ancora:

Il Fiorentini, il Teatro Nuovo, il Fondo sono tre teatri musicali addetti alle opere comiche e ad alcune dall'*ultima moda* appellate comicoserie, o semiserie. Il teatro però del Fondo è sostenuto da' Comedianti Francesi, che con magnifiche eleganti decorazioni ed abiti polposissimi, per nulla dire della nota loro rappresentazione, riconducono sulle nostre scene i capi d'opera del teatro francese; benché talvolta, per servire alla novità, rappresentino alcun componimento da non contarsi tra' buoni.<sup>3</sup>

Potrebbe essere dunque conseguenza dell'influenza francese sul gusto degli spettatori napoletani, il fatto che già a partire dal 1813 venissero prodotte a Napoli "commedie in musica" con inserti in prosa, come quelle del Palomba.

Nel contesto napoletano il pubblico era evidentemente avvezzo alle novità e predisposto ad accoglierle e, soprattutto, era probabilmente influenzato dalla moda francese. Per quello che è stato possibile rinvenire nel corso del presente lavoro di ricerca non solo *l'Audacia delusa* non fu la sola opera del Palomba concepita con tale struttura mista di prosa e versi, ma ve ne furono altre simili riconducibili ad autori diversi.

Tra le commedie palombiane, scritte per il Casacciello, celebre basso "buffo", con tale inconsueta struttura, debbono essere citate infatti anche *La Diligenza di Joignì* (sempre del 1813), *La poetessa errante* (Teatro Nuovo) e *La caccia di Enrico IV* (Teatro del Fondo di Separazione) entrambe del 1822 e *L'ombra notturna* del 1825 rappresentata al Teatro Nuovo sopra Toledo. Il passaggio in questi anni dal Teatro de' Fiorentini al Nuovo del Casacciello e, dunque, anche del Palomba, è di particolare interesse, se messo in relazione alla figura dell'impresario Giuseppe Checcherini. Infatti, come racconta Pietro Martorana (autore del volume edito nel 1874 dal titolo *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*), egli, marito dell'attrice Francesca Gimignani, diresse sia il teatro de' Fiorentini, il più importante teatro napoletano destinato al genere comico musicale, proprio nel periodo in cui vi furono rappresentate *l'Audacia delusa* e la *Diligenza a Joignì*, sia il Teatro Nuovo dagli anni '20 in poi. La compagnia del celebre "buffo" Casacciello, della quale faceva parte la Gimignani, seguì il Checcherini al Nuovo e vi rappresentò altre opere miste di prosa e versi del Palomba e di altri.

---

<sup>2</sup> P. Napoli-Signorelli, *Vicende della cultura delle due Sicilie dalla venuta delle Colonie straniere fino a' nostri giorni*, Napoli, H.C.C., 1810, 8 voll, vol. 8, p. 111.

<sup>3</sup> *Ivi.*, p. 244.

Se l'esigenza, o l'idea, di produrre opere come l'*Audacia delusa* al Fiorentini e poi al Nuovo fosse o meno da attribuire al Checcherini non è un dato accertabile con sicurezza, ma evidentemente la sua direzione dovette in qualche modo facilitare questo genere di opere, visto che egli stesso fu, oltre che librettista, anche drammaturgo, e, soprattutto, visto che lui stesso tra il 1825 e il '28 dava alle scene del Nuovo suoi "Melo-drammi", rappresentati dalla medesima compagnia<sup>4</sup>.

Quanto tale prassi abbia avuto riscontro a Napoli non si sa ancora con esattezza, poiché un'indagine tale rappresenterebbe, da sola, materia per un'ulteriore ricerca monografica. Tuttavia sulla scia delle affermazioni del Martorana, corroborate da un elenco piuttosto dettagliato, è possibile ipotizzare che le opere del Palomba e del Checcherini non nacquero come casi isolati, egli ne cita infatti un'altra decina almeno, tra cui di particolare interesse, una ripresa nel 1820 del *Turco in Italia* di Rossini al Teatro Nuovo, proprio ad opera del Casacciello e del Checcherini. Che la parte di Geronio, scritta da Felice Romani, fosse stata tradotta in napoletano è molto interessante ed è forse conseguenza anche del successo rossiniano a Napoli delle sue opere, tra cui *La Gazzetta*, che nel 1816 era stata rappresentata al Fiorentini (proprio durante la direzione del Checcherini e con il Casacciello nel ruolo del "basso buffo" Don Pomponio Storione).

*La forza del giuramento ossia la Camilla* azione drammatica serio-giocosa per musica – Napoli dalla Stamperia Flautina 1810 – In 12 di pag. 52 – Questa commedia è intramezzata da molte scene in prosa. Da parecchi letterati si sostiene di essere di Andrea Leone Tottola, che fu il primo ad introdurre la prosa ne' libretti di musica. [...]

*Il Maldicente* commedia pel Teatro Fiorentini nel Carnevale 1811 musica di Stefano Pavesi. Essa è *La bottega del caffè* di Goldoni portata in versi e ridotta la parte del Maldicente col nome D. Mazio, in dialetto, la quale era sostenuta da Carlo Casaccia, volgarmente chiamato *Casacciello*. In 12 di 47 pag.

*Eginardo e Lisbetta* pel Teatro Fiorentini per prima opera del 1813. Intramezzate con scene in prosa. Musica di Pietro Generali; in 12 di pag. 52. [...]

*Il turco in Italia* pel Teatro Nuovo nella Primavera del 1820. Il libretto è di prosa e versi, musica di Gioachino Rossini. Tipografia Flautina in 12 di pag. 47. La parte di Don Geronio è in dialetto.

*La Contessa di Colle Erbosso* commedia in Prosa e versi pel Teatro Nuovo per la Primavera del 1820. Musica di Pietro Generali, Tipografia Flautina in 12 di pag. 54. [...]

---

<sup>4</sup> IL MORTO IN APPARENZA / MELO-DRAMMA / DI / GIUSEPPE CHECCHERINI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO / SOPRA TOLEDO / Nell'estate del corrente anno / 1825. / PER PRIMA OPERA NUOVA / NAPOLI, / DALLA TIPOGRAFIA FLAUTINA / 1825.

Il libretto è custodito presso la Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele" di Roma, coll.: 40. 9. H. 2, 4. Del Checcherini sono stati rinvenuti presso la Sala Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli, anche altri due libretti concepiti alla stessa maniera: GLI / SPOSI FUGGITIVI / *MELO-DRAMMA IN TRE ATTI* / COMPOSIZIONE ORIGINALE / DI / GIUSEPPE CHECCHERINI / Con Musica del Signor Maestro / LUIGI CARLINI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO / Autunno 1828 Napoli / Dalla Tipografia di Luigi Maria Nobile / Vico Concessione a Toledo / N. 24 e 25.

L'EREMITAGGIO / DI LIWERPOOL / MELO-DRAMMA SEMI-SERIO / IN DUE ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO / SOPRA TOLEDO / LA QUARESIMA DEL CORRENTE ANNO 1828. / Poesia del Signor GIUSEPPE CHECCHERINI / Musica del Signor Maestro GAETANO DONIZETTI / NAPOLI / DALLA STAMPERIA DELL'AMMINISTRAZIONE / PROVINCIALE E COMUNALE DI NAPOLI.

*Le nozze del fanatismo*. Dramma giocoso per Teatro del Fondo nell'Està del 1821. Musica di Gesualdo Lanza. Prosa e versi. Tipografia Flautina in 12 di pag. 63. [...]

*Il frenetico per amore* per Teatro Nuovo nell'autunno 1824. Musica di Giacomo Cordella. Prosa e versi. Tipografia Flautina in 12 di pag. 57. [...]

*Amina, ovvero l'orfanella di Ginevra*, melodramma comico sentimentale. Pel Teatro Nuovo nell'autunno del 1825. Musica di Carlo Valentini di Lucca. Prosa e versi. Tipog. Falutina in 12 di pag. 60. [...]

*Scommessa e matrimonio* commedia per Teatro Nuovo nell'Autunno del 1831. Musica di Lauro Rossi. Prosa e Versi. Tipog. Flautina in 12 di pag. 64. [...]

*Il filosofo presuntuoso*. Melodramma giocoso da rappresentarsi nei teatri Accademici di S. Ferdinando e di Sanseverino nel 1832. Musica di Giovanni Petrillo. Prosa e versi. Tipografia Trani in 12 di pag. 46. [...]

*Il Merciaiuolo ambulante* per Teatro Nuovo nell'inverno del 1846. Musica di Giuseppe Staffa. Prosa e Versi. Tipog. Nobile in 12 di pag. 46. [...]<sup>5</sup>.

Tra le affermazioni del Martorana, inoltre, merita una certa attenzione anche quella per cui il librettista Andrea Leone Tottola sarebbe stato «il primo ad introdurre la prosa ne' libretti di musica». Effettivamente tra i libretti rinvenuti, si contano alcune decine di opere concepite in tal modo<sup>6</sup> e molte sono attribuibili al Tottola, e, però, quasi tutte, tranne quelle del Checcherini che ne vanta l'originalità, sono basate su "originali francesi", secondo quanto affermato negli stessi libretti: *Il Califfo di Bagdad*, Melo-dramma in due atti, Napoli, Teatro del Fondo di Separazione, Autunno 1813, Musica di Emmanuele Garcia;  
*Blondello ossia il Suddito esemplare*, Melo-dramma eroi-comico, Tratto dall'originale francese, Napoli, Teatro de' Fiorentini 1814, Musica di Carlo Ceccarini;  
*Amalia e Carlo ossia L'arrivo della sposa*, Melodramma, Teramo, Teatro dei Signori Corradi, 1815, Musica di Pietro Gugliemi;  
*La casa da vendere*, commedia per musica, Napoli, Teatro de' Fiorentini, Estate 1815, Musica di Andrea Chelard;  
*La donna colonnello*, farsa per musica, Napoli, Teatro del Fondo di Separazione, primavera del 1822, Musica di Pietro Raimondi<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Martorana, cit., pp. 143-150.

<sup>6</sup> Ci si limita ad elencarli di seguito:

*La festa della rosa*, di Gaetano Rossi, Musica di Stefano Pavesi, Napoli 1816; *Il cimento felice*, di Michele Cimorelli, Musica di Giovanni Prota, Napoli 1815; *Il reo per amore*, Musica del Maestro Niedermayr, Napoli 1821; *Il sospetto funesto*, Musica del Maestro Calducci, Napoli 1820; *Agatina*, Musica di Stefano Pavesi, Napoli 1817; *Amore avvocato*, Musica di Simone Mayr, Napoli 1817; *Camilla*, Napoli 1820; *Un matrimonio per medicina*, di Ferdinando Livini, Musica di Nicola Fornasini, Napoli 1829; *Ildegonda*, di Domenico Gilardoni, Musica di Michele Costa, 1827 circa; *Dev'esser uno e sono quattro*, Tratto da una commedia del Sig. Casari da G.S., Musica di Giovanni Festa, Napoli 1827.

<sup>7</sup> I libretti citati sono conservati presso la Sala Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli.

In conclusione il materiale e gli elementi raccolti sin qui, oltre a fornire informazioni nuove, utili a ricostruire un periodo della storia teatrale e musicale napoletana così fondante anche per la tradizione teatrale successiva, offrono il la a una serie di riflessioni e di ipotesi che tendono a rivedere e a rivalutare il rapporto tra testo, interprete e partitura. Che i cantanti dell'opera buffa napoletana fossero anche abili attori, sembra dimostrato da varie testimonianze coeve, come le recensioni del Napoli-Signorelli, che più volte chiama gli interpreti "attori comici" e non "cantanti". Si ritiene, infatti, che questi interpreti erano prima di tutto abili istrioni, forse eredi della scuola dei più vecchi "comici dell'arte" così attivi a Napoli fino a Settecento inoltrato. Del resto che i comici dell'arte, a Napoli come a Venezia, rappresentassero anche opere per musica e che fossero usi alla mescolanza stilistica, passando dalla prosa alla musica, è notizia nota, anche grazie all'autorevole testimonianza del Goldoni che lo riferisce nei suoi *Mémoires*.

La scoperta, dunque, di opere comiche strutturate sul modello francese, già a partire dai primi anni dell'Ottocento contraddice la teoria per cui la musica fosse la protagonista incontrastata di questo genere di spettacolo, mentre sembra dimostrare l'importanza del ruolo attoriale degli interpreti, quindi delle loro abilità interpretative orientate su più livelli. Tali commedie, vicine ai modelli francesi, contenevano perciò sia gli elementi tipici della *vis comica* napoletana sia ingredienti sentimentali ereditati dal filone *larmojante* e, tra dialoghi in prosa e pezzi strofici cantati, mettevano alla prova la maestria e il virtuosismo degli interpreti.

Ciò significa anche che il modello francese dell'*Opéra-comique* fu a Napoli seguito già cinquant'anni prima che si imponesse quello dell'Operetta, periodo in cui normalmente viene riscontrata la prosa nel teatro musicale italiano, e che quindi potrebbe essere molto utile verificare possibili connessioni e influenze tra i due generi di teatro musicale proprio a partire dal contesto napoletano.

Tali indicazioni necessitano sicuramente di ulteriori riscontri e confronti, soprattutto con le opere del periodo immediatamente successivo a quello di cui si è parlato sin qui, vale a dire dal 1825 in poi, perché rappresentano materiale inedito e possono perciò contribuire a rivedere le teorie e le classificazioni dell'opera musicale, almeno in parte, per ciò che riguarda la sua storia napoletana.