

# **“Tessere da una commedeja pe' mmuseca” - La festa di Bacco di Leonardo Vinci (Napoli, 1722)**

**Giuseppina Bridelli** - mezzosoprano

**Filippo Morace** - basso

## **Talenti Vulcanici**

**Monika Toth** - primo violino e tutor

**Raffaele Nicoletti, Alice Miniutti, Koppány Hunyadi, Katarzina Solecka, Enrico Gramigna, Rudolf**

**Balazs** - violini

**Eszter Farkas, Clelia Gozzo** - viole

**Peter Jànoshàzi, Nazarena Ottaiano** - violoncelli

**Filippo Calascibetta** - contrabbasso

**Giovanni Bellini** - liuto e tiorba

**Rossella Policardo** - clavicembalo

**Stefano Demicheli** - direttore

Ideazione del progetto **Paologiovanni Maione**

Drammaturgia **Filippo Morace**

Revisione delle partiture **Giacomo Sances**

Costumi di scena **Giusi Giustino, Teatro San Carlo**

L'evento si avvale della collaborazione di **Wine&theCity** con la partecipazione del **Consorzio Vini d'Irpinia**

Si ringrazia **Leonardo Vinci Opera Omnia**

## **Programma**

Antonio Vivaldi: Ouverture da "Tito Manlio"

Vinci Leonardo: La festa di Bacco

1. Io traduto lo sdigno
2. Voglio vedere mprimmo
3. Sine figlio pigliatella
4. Peo de fureie scatenate
5. Si mbè sò nzemprecella
6. Lo peccerillo mprimmo hà paura
7. O chisto o la morte
8. Dà ccà n'antro trantillo
9. Sento nò sperettillo into à stò core

## 10. L'augelluzzo quanno cova

Francesco De Majo: Tarantella dalla Serenata "L'Astrea Placata"

Il magistero di Leonardo Vinci nel genere della commedea pe musica, ampiamente riconosciuto da una storiografia plurisecolare che affonda le proprie radici in un repertorio di fonti primo settecentesche, è restituito interamente dalla sola partitura de Li zite ngalera. Il catalogo vinciano annovera ben dieci titoli di commedie, destinate alle sale teatrali partenopee, delle quali resta solo una memoria frammentaria, e proprio da una raccolta di pagine scelte da La festa de Bacco, custodite in Germania presso la Santini-Bibliothek di Münster, che si cercherà di evocare uno spettacolo memorabile del 1722 apparso sulle tavole del Fiorentini e poi nel '32 su quelle del Nuovo sopra Toledo. Ma va ricordata anche la ripresa della commedea a Vasto nel 1723 nel teatro del palazzo del marchese Cesare Michelangelo d'Avalos. Le riprese del titolo sono testimoni del gradimento che lo spettacolo riscosse a suo tempo; la commedea intonata dal musicista caro a Metastasio fu scritta da Francesco Antonio Tullio che legò la sua lunga carriera di librettista al nuovo genere drammatico, fu proprio lui l'ideatore dell'aurorale Cilla del 1707 che inaugurò la scrittura delle commedie in musica. Per La festa de Bacco il poeta imbastisce una gustosa azione "arcadica" che ha luogo nelle amene campagne del napoletano durante i riti propiziatori legati alla vendemmia. Va da sé che le suggestioni del bacchanale descritto da Tullio rinviano a una serie di simboli ravvisabili in altre festività cittadine non meno ricche di segni e, come quelle rappresentate, non sempre di specchiata "spiritualità". Le irrefrenabili "manie" della Piedigrotta e le "inghirlandate" processioni gennariane fanno capolino nella fitta trama "bacchica" all'insegna di uno schema amoroso complesso e seriale costruito su coppie "mobili" mosse da irrequieti amori. Le locandine dei due allestimenti napoletani presentano interessanti maestranze destinate a segnare la vita materiale dello spettacolo comico come Simone de Falco e Laura Monti. Simone de Falco nel corso degli anni ricoprì ai più alti livelli il ruolo di "vecchia" con un'unica eccezione documentata ne Il gemino amore di Antonio Orefice del 1718 in cui sostenne il personaggio di Pancrazio Caralice. La carriera del "commediante", per quanto non del tutto documentata, si svolge prevalentemente sulle scene del Fiorentini e le sue caratteristiche attoriali rientrano in quelle descritte da Andrea Perrucci per le figure di «donne cariche di anni, che si lisciano, s'imbellemano, e si credono ancor giovani» o «di ruffiane; essendo eccellentissime le vecchie per gli affari amorosi»: la galleria dei personaggi sostenuti da de Falco è mirabolante e il suo divenire scenico non risulta mai aggrappato a una pedissequa o compiaciuta formula. Leggendo gli itinerari scenici dell'artista emergono le vicende di una carriera in progress ricca di spunti per valutare la maturazione tecnico-performativa di un cantante che racchiude in sé tutte le sapienze della categoria, più volte è chiamato ad esibire competenze tecniche che travalicano il dato squisitamente vocale, la "vecchia" in musica prevede una serie di caratterizzazioni: un catalogo di occorrenze è desumibile dalle didascalie esplicite e implicite in una teoria di esibizioni all'insegna dell'alta specializzazione. Gestualità, mimica, voce, costume, trucco sono indicazioni che concorrono all'efficace visualizzazione della consapevolezza scenica del professionista unita a uno stile musicale di forte impatto legato a clichés propri dei "buffi": la sillabazione rapida e accentuata, incursioni caricaturali in linguaggi vocali lontani dai propri domini, esibizione di strutture formali variegata – rigorose o scompagnate arie con da capo, canzoni strofiche, strutture binarie e naturalmente il cimento nelle intricate spire degli insiemi. Laura Monti invece presenta una vita teatrale assai movimentata che va dalla giovanile specializzazione nei ruoli di "servetta" – carriera coronata dall'incursione sulle tavole regie del San Bartolomeo

nell'indelebile figura della Serpina pergolesiana de La serva padrona – a quella di “primo uomo” che sicuramente richiese una rimodulazione della propria vocalità e una riformulazione delle proprie attitudini sceniche. Inoltre la sua nascita al mestiere è ignota se nel 1727 dichiara di avere una lunga consuetudine con la pratica teatrale e dai repertori risulta presente in appena tre produzioni tra il '22, in cui apparve come Schiavottella ne' Li zite ngalera sempre di Vinci, e l'anno della sua dichiarazione sulla militanza scenica, per cui bisogna ipotizzare la comparsa non documentata sia in compagnie armoniche – ma a tutt'oggi non trapela un simile coinvolgimento – che in quel misterioso mondo della commedia dell'Arte assai avaro di testimonianze. La partitura del 1722 approntata da Vinci è nel '32 rielaborata da Leo – il musicista è pagato trenta ducati per gli “accomodi” – con interventi tesi ad adattare lo spettacolo alle nuove maestranze impegnate. Nella lettera dedicatoria assai ambigue appaiono le promesse di novità se a scorrere il libretto, attenendosi all'indicazione che «L'arie co chisto Signo § so' de lo Sagnore Lonardo Leo, primmo Organista de la Cappella Reale de Napole», risultano di Leo solo tre arie e forse quelle due dal nuovo testo rintracciabili nel primo atto alle scene tredicesima e diciassettesima ma non è da escludere che si potrebbe trattare di brani musicali di repertorio poeticamente travestiti. La mancanza delle partiture non permette di verificare l'effettiva opera di intervento di Leo che di sicuro deve aver modellato, forse solo con innocui interventi, le parti per i cantanti scritturati. Rispetto all'impalcatura originaria sono affidati due nuovi interventi solistici a Luzeio (I.3) e Rajemo (I.13); è sostituito il duetto tra Ciulla e Rajemo «Chiena d'ammore» con l'aria «De notte, si vide» intonata da Ciulla e il duetto conclusivo del primo atto «Tu si' giovane, e si' bello» con «Carillo mio, carillo». Come allora si cercherà di godere di un divertimento “onesto” destinato all'allegria dei popoli:

Nce n'allegrammo

co tutte quante:

sempe contiente

pozzate sta.

[*Paologiovanni Maione*]