

Dinko Fabris

Partenope
da Sirena a Regina

Il mito musicale di Napoli

Cafagna  Editore

Indice

Al lettore	II
Sigle RISM delle biblioteche	21
Parte I	
Miti musicali di Fondazione	
1. Sirene mediterranee	27
2. Partenope Sirena	53
3. Partenope Regina	71
4. «Dulcis Partenope»: Virgilio Mago e santa Patrizia protettori di Napoli	89
Parte II	
Canto e incanto	
1. Partenope allegoria della Napoli spagnola	103
2. Angeli e Sirene	129
3. Le Serenate e gli Spassi di Posillipo	149
4. Partenope sulle scene d'opera del Settecento	199
Appendice	267
Bibliografia	275
Indice dei nomi	289
Indice delle figure	000

I. Sirene mediterranee

Le origini di Napoli, una delle grandi capitali della musica nell'Europa moderna, affondano in un mito musicale. La fondazione della città, infatti, sarebbe avvenuta sul corpo senza vita di Partenope, una delle Sirene sconfitte da Odisseo, giunta sull'isolotto di Megaride dove oggi si erge il Castel dell'Ovo. In onore di Partenope fu eretto un altare e poi organizzati dei giochi sulla spiaggia, e da questi simboli sarebbe nato il culto della Sirena sparso in tutta l'Italia meridionale, e soprattutto sarebbe nata la città chiamata, in suo onore, Partenope. Ma chi erano le Sirene e in che cosa consiste la natura musicale del loro mito?

Straordinario simbolo musicale tramandatoci dall'antichità fin dalle prime testimonianze letterarie del mondo greco e diffuso in tutto il mondo in forme diverse, le Sirene sono una presenza costante nelle raffigurazioni artistiche e letterarie giunte sino a noi da epoche remote e ci parlano di eventi leggendari, di visioni magiche e di desideri irrealizzati, al confine del bene e del male, tra l'esistenza e la fine della vita. L'Italia meridionale, il territorio conosciuto come Magna Grecia, ha immaginato per secoli che queste alate musiciste fossero figlie di una divinità fluviale dell'Attica poi trasferitesi nel mare tra la Sicilia e la Campania, acquisendole alla propria tradizione rituale, che costantemente miscelava culti pagani e un cristianesimo primitivo superstizioso e colmo di elementi magici e misterici.

La prima caratteristica che distingue le antiche Sirene mediterranee dall'immagine della donna-pesce delle fiabe dell'infanzia è che il loro corpo ha la forma di uccello (FIG. 1). Questo ci appare istintivamente più logico, trattandosi di esseri che incantano con il loro inumano canto: il cantare è attributo tipico degli uccelli ma non certamente dei pesci, che consideriamo muti.

FIGURA 1

Sirena-uccello di significato funerario, Paris, Louvre, Myr 148



I fischietti in terracotta a forma di Sirena-uccello non sono dissimili da quelli zoomorfi e colorati tuttora fabbricati in molti centri della Puglia e della Basilicata, che ne condividono la funzione apotropaica di esorcismo sonoro. Fischietti di questo tipo sono stati individuati in numerose località legate alla colonizzazione ellenica. I musei archeologici di tutto il mondo offrono esempi di vasi in forma di Sirena-uccello, spesso associati alla funzione di porta profumi o unguenti d'uso femminile, esplicitandone il significato legato alla seduzione. È vero che l'immaginario dell'antico Mediterraneo offre un gran numero di raffigurazioni di donne-uccello di cui, come ricorda Loredana Mancini, solo quelle riconducibili alla sfera musicale (in atto di cantare o do-

tate di strumenti a corde o a fiato) possono essere sicuramente identificate come Sirene¹. In realtà le Sirene-uccello raffigurate su vasi greci soprattutto a partire dal V secolo a.C., quando non si riferiscono all'episodio omerico di Odisseo, si ritrovano sempre in un contesto funerario².

FIGURA 2



2a. Sirena-uccello nella parte superiore di un Louthrophoros a figure rosse pugliese, Paul Getty Museum



2b. Vaso per cosmetici in forma di Sirena, Italia del Sud, 450 a.C., Paul Getty Museum

¹ Mancini, 2005, pp. 23-24 e 178-195. La gran parte delle altre raffigurazioni di donna-uccello (con ali e artigli) si riferisce a demoni e altri mostri sanguinari come le Arpie oppure alle anime di defunti, esseri chiamati in maniera generica *Vogelwesen* da Weicker, 1902.

² Questo era finora il giudizio più accreditato dalla letteratura filologica dell'ultimo secolo. Tuttavia è stato di recente osservato da Bettini e Spina (2007, p. 117) che «il rapporto delle Sirene con le tombe non deve necessariamente condurre a identificarle, come in uno dei primi tentativi moderni, ormai canonico, di lettura simbolica del loro mito, con le anime dei defunti. Anche se l'influenza di modelli e figure orientali, spesso invocata per i tratti iconografici e le probabili funzioni originarie delle Sirene, è innegabile, diviene poi difficile estendere la comparazione». Questa apparente contraddizione è chiarita in Mancini, 2005, pp. 28 ss.: «Come si concilia la Sirena che decora i monumenti funerari con la Sirena mitologica? [...] il legame tra la Sirena e la morte non si limita solo all'espressione del cordoglio, ma investe in maniera più ampia il rapporto tra l'uomo e l'aldilà [...]. Il ruolo che il canto delle Sirene gioca nel delicato momento del trapasso è in qualche modo istituzionale [...]. Alla Sirena sembra quindi affidato il controllo sulla correttezza rituale del canto funebre, o meglio essa può considerarsi una sorta di metafora che incarna l'importanza del canto nel rituale funerario».

L'iconografia che rappresenta una Sirena per esorcizzare la morte e i suoi spettri è un uso comune anche fuori e lontano dal territorio di influenza greca, nel tempo e nello spazio.

Prima di approfondire il significato di queste presenze, proviamo a riassumere le conoscenze antiche sull'origine e la collocazione geografica delle Sirene.

Dalle prime testimonianze letterarie greche apprendiamo che le Sirene dovevano essere in epoca remota almeno due o più (Omero usa per definirle il verbo “duale” *Seirénoin*), per la maggior parte degli antichi commentatori tre³, fino a raggiungere il numero di otto nella rappresentazione simbolica del macrocosmo in Platone. Ma sono incredibilmente più numerose le Sirene ricordate in un celebre poema epico medievale francese del 1160, il *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, nel riportare l'episodio omerico: più di mille ne uccide Ulisse⁴. Il numero di tre, non specificato nell'episodio di Odisseo, è stabilito da una tradizione posteriore per esprimere la perfezione del loro concerto musicale, che abbina il canto a due strumenti, rispettivamente a corde e a fiato. Proprio per questo si ebbe una prima trasformazione del corpo delle Sirene, legata al cambiamento estetico intervenuto nel mondo greco durante l'età classica, dal V secolo a.C., con l'adozione della lyra come strumento nazionale: rispetto al solo viso umano necessario a cantare, posto su un corpo interamente di volatile, sono ora necessarie le braccia per suonare strumenti musicali e questo consente anche di scoprire il seno, aggiungendo un maggiore effetto di seduzione, più sfumato nei tempi arcaici.

Stabilite ormai in numero di tre e con la nuova abilità di esecutrici anche strumentali, è possibile individuare il luogo in

³ Il loro numero è strettamente legato alla loro denominazione e alla loro funzione “artistica” nell'ambito di un ideale concerto a tre, in cui al centro era la Sirena cantante, e ai suoi lati una compagna con lyra e una con auloi o altro strumento a fiato. Su queste associazioni cfr. l'efficace panoramica proposta in Bettini e Spina, 2007, pp. 99-105. Uno scoliasta riferisce eccezionalmente il nome di quattro Sirene insieme, ma precisa che solo due erano quelle indicate da Omero (gli altri nomi sono attinti da Esiodo): ivi, pp. 99 s.

⁴ Cit. in García Gual, 2014, pp. 105 s.

cui i naviganti potevano incontrarle: secondo gli antichi commentatori le Sirene abitavano l'isola immaginaria e fiorita di Anthemoessa⁵, per alcuni facente parte del gruppo delle isole Ionie, ma dai più collocata di fronte alla costa della odierna Campania, uno dei punti più rischiosi della navigazione nel mare Tirreno, subito dopo il pericoloso stretto di Scilla e Cariddi⁶. Tuttavia Apollonio Rodio e dopo di lui Nonno di Panopoli indicano una collocazione diversa di quest'isola, in Sicilia. Qui del resto si era svolto il rapimento di Cerere che, secondo una variante del mito, avrebbe trasformato le ancelle della principessa in uccelli canori e poi in servitrici dell'Ade⁷.

La genealogia complessa delle Sirene esprime tutta la loro carica simbolica. Il padre è quasi unanimemente considerato Acheloo⁸, divinità fluviale il cui nome indicava il più importante

⁵ Le numerose varianti di "Isole di Sirene" riferite nella letteratura antica sono riassunte in Bettini e Spina, 2007, pp. 112-115: Omero non ne fornisce un nome ma solo una descrizione; Anthemoessa è il nome dell'isola indicato sia in Esiodo che in Apollonio Rodio (in greco il nome indica appunto un'isola fiorita).

⁶ Strabone I, C 22. Così nella traduzione di Mingazzini (1941, pp. 87-88): «[...] dice Eratostene [...] che le Sirene alcuni le localizzano sulla Peloriade, altri sulle Sirenuse, che distano da quelle più di duemila stadi [quattrocento chilometri]; e che queste sono un monte dirupato che si erge con tre cime, il quale divide il golfo di Cuma [Napoli] dal golfo di Posidonia [Salerno]. Ma né questo monte dirupato ha tre cime, né si erge affatto verso l'alto, ma dalle parti presso Sorrento spunta fuori un certo braccio [...] il quale su una parte della montagna ha il santuario delle Sirene, dall'altro, verso il golfo di Posidoia, ha tre isolette distese innanzi, deserte e sassose, che chiamano le Sirene...».

⁷ Bettini e Spina, 2007, pp. 113-114. È molto interessante la presenza di una anonima "vergine Sirena" siciliana in una grotta in cui entra Glauco, co-protagonista del poemetto *Scilla* della scrittrice attica Edile (ivi, p. 114). Tutti questi riferimenti siciliani, tuttavia, non si discostano troppo dall'itinerario di viaggio di Odisseo, che attraversa appunto i vortici di Scilla e Cariddi vicino l'odierna Messina.

⁸ Benché siano molte le madri delle Sirene proposte dalla letteratura antica e poche volte cambi il padre («le alternative, d'altra parte, coinvolgevano tanto il padre quanto la madre», avvertono tuttavia Bettini e Spina, 2007, p. 40), sono rari e tardi i testi che spiegano come sia avvenuto il loro concepimento. Il primo a raccontare il concepimento delle Sirene come conseguenza del corno spezzato da Eracle ad Acheloo, con le gocce di sangue che fecondano

fiume della penisola greca (oggi denominato Aspropotamo) che nasce dal monte Pindo in Epiro e si riversa nel mare Ionio nel Golfo di Patrasso. Solo in una fonte come padre delle Sirene è indicato Forco, figlio di Ponto raffigurazione ancestrale del mare e di Gaia o Gea la terra⁹. Come Acheloo, anche Forco è talvolta indicato come figlio di Oceano e Teti, agli albori della teogonia di Esiodo. Esistono tre alternative invece per la madre delle Sirene, anche in questo caso collegate alle loro specifiche caratteristiche artistiche e funerarie. La più accreditata candidata è una delle Muse: per la maggioranza delle fonti è Melpomene, la Musa del canto (“colei che canta”, da *mélpein*)¹⁰ o più raramente Tersicore (Musa della danza accompagnata da uno strumento) o anche Calliope (“dalla bella voce”, la Musa della poesia epica)¹¹: in tutti i casi si tratta delle Muse con maggiore attinenza alle qualità vocali e strumentali delle Sirene. La discendenza da una delle Muse non salvò le Sirene dall’essere spennate per aver osato sfidarle nell’arte canora¹². Una diversa tradizione

la madre terra (Gea), è il retore Libanio di Antiochia nel IV secolo d.C. (ivi, p. 43). Come dio-fiume, Acheloo – figlio della coppia Oceano e Teti (a loro volta figli di Cielo e Terra) e considerato principale fiume della terra – rappresenta un presupposto importante per l’elemento acquatico persistente nel mito delle Sirene. Importante anche la sua caratteristica proteiforme.

⁹ Si tratta delle *Conversazioni a tavola* di Plutarco, IX, 124, 6, ed. mod. a cura di Antonio M. Scarcella. Napoli, M. D’Auria Editore, 1998 (“Corpus Plutarchi Moraliū”, 28). In questo testo Plutarco affida al suo maestro Ammonio e a Menefilo una discussione sulle Sirene descritte nella *Repubblica* di Platone, in cui Ammonio propone che le Sirene (e cita a questo proposito una perduta tragedia *Odisseo* di Sofocle dove sono indicate «figlie di Forco, le due che proclamano le armonie dell’Ade») siano qui soltanto un altro nome per le Muse, vista la loro funzione canora esclusivamente positiva, come vedremo, nel celebre racconto platonico. Cfr. Bettini e Spina, 2007, pp. 50 s.

¹⁰ Il primo a indicare Melpomene come madre era stato Apollodoro (*Biblioteca* I, 3, 1-4), seguito dal vescovo Eustazio nel XII secolo (*Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, commento al X libro dell’*Iliade* con descrizione della discendenza delle nove Muse identificate da Esiodo). Bettini e Spina (2007, pp. 50 s.) riportano le fonti per tutte le attribuzioni di madri delle Sirene.

¹¹ Tersicore è indicata da Apollonio Rodio, Calliope è scelta invece da Servio nel suo commento all’*Eneide*.

¹² Cfr. Meliàdò, 2010.

le vuole figlie della dea terra Gea, fecondata dal sangue versato dal corno di Acheloo rotto da Eracle nella loro lotta per la conquista dell'amore di Deianira: una maternità indiretta dunque, molto simbolica¹³. Secondo altre varianti, le Sirene erano figlie della profondità della terra (*Chthón* era l'altro e più antico nome della terra, oltre a Gea, e indicava la linea di confine profondo col mondo infero)¹⁴ e per questo servivano la dea degli inferi Persefone che le inviava a prelevare le anime mortali.

Gli stessi antichi scrittori portavano a volte ipotesi diverse rispetto alle precedenti, e tra queste si inserì spesso anche una madre mortale, sempre accoppiata ad Acheloo: Sterope, fanciulla dell'Etolia (territorio lambito proprio da quel fiume), che avrebbe per questa unione interrotto una vita virginale nei boschi, dopo aver appreso l'arte delle Muse¹⁵.

Per Ovidio – che raccoglieva racconti più antichi¹⁶ – le Sirene erano state fanciulle mortali, giovani compagne di Persefone in Sicilia: durante la disperata ricerca della loro regina, rapita da Ade per farne la sua regina, le ragazze si trasformano in parte in uccelli (il viso resta umano) per cercare dall'alto con vista aguzza e farsi sentire coi loro richiami. A questa versione sono collegati ulteriori rapporti col mondo infero e con la regina dell'Ade, non sempre a lieto fine¹⁷.

¹³ Ne parlano due diverse redazioni del racconto riportate nei *Progymnasmata* di Libanio di Antiochia, cit. in Bettini e Spina, 2007, p. 43.

¹⁴ Ivi, pp. 45-46, dove si riferisce dell'invocazione di Elena (nell'omonima tragedia di Euripide) alle Sirene “vergini figlie di Chthón”.

¹⁵ Su questo personaggio in rapporto con le Sirene (sulla base di quanto riferito da Apollodoro ed Eustazio), cfr. Breglia Pulci Doria, 1987 e 1990; inoltre Mancini, 2005, pp. 117 s., che riconduce la vicenda di Sterope e delle sue sorelle (prima allontanatesi dalla propria comunità in stato virginale, poi divenute madri) ai riti di passaggio femminili nel mondo antico.

¹⁶ Per i commentatori omerici era stata Afrodite a trasformare delle vergini umane in uccelli, perché avevano rifiutato l'amore degli uomini. Un accenno anche in Apollonio Rodio.

¹⁷ Ovidio, *Metamorfosi*, v, 551-563. Moro, 2008, pp. 39-41. In commenti tardi si scoprono varianti insolite, come la strana decisione della stessa Cerere di trasformare in Sirene le sue compagne di un tempo: Bettini e Spina, 2007, pp. 59-61.

Se gli antichi commentatori non riuscirono ad accordarsi su paternità e maternità delle Sirene e quindi sulla loro origine e significato, anche gli studiosi che si sono occupati con acribia filologica del problema, negli ultimi due secoli, hanno proposto per questi esseri origini e funzioni diverse e a volte contrastanti nel pantheon mediterraneo e greco in particolare. Considerate superate e non difendibili le proposte di Weicker delle Sirene come *Seelenvögel*¹⁸, in collegamento a forme di culto animista diffuso nelle civiltà più antiche del Mediterraneo, come quelle mesopotamiche e quella egizia, le alate seduttrici furono considerate mostri analoghi a Sfingi e Grifoni in connessione al culto della “grande madre natura”¹⁹, oppure equivalenti catactonii delle Muse²⁰. Riprendendo ipotesi più antiche e parziali (formulate da Crusius, Nilsson e altri), Kurt Latte ha proposto nel 1951 la relazione del mito delle Sirene con il *Meridianus Daemon* tipicamente mediterraneo, articolando la sua proposta con ampia documentazione iconografica e con l’etimologia²¹. Già nel suo ampio studio del 1858 intitolato *Essai sur le principaux mythes relatifs à l’incantation les enchanteurs, la musique magique, le chant du cygne, etc. considérés dans leurs rapports avec l’histoire, la philosophie, la littérature et les beaux-arts ouvrage orné de nombreuses figures représentant des sujets mythologiques tirés des monuments antiques et modernes*, Georges Kastner aveva inserito un ricco corredo iconografico, accomunando tipi diversi di “mostri” dell’antico Mediterraneo fino alle più moderne Sirenepesce del Nord Europa²². Dopo centocinquant’anni, e le tante pubblicazioni uscite nel frattempo (in gran parte riportate nella nostra Bibliografia), Eva Hofstetter ha potuto offrire una documentazione visiva originale con decine di immagini di Sirene

¹⁸ Weicher, 1902.

¹⁹ Picard, 1922; Kunze, 1932.

²⁰ Proposte di Wilamowitz e Buschor. Contro questa comparazione, ricorda Pugliese Carratelli (1952, p. 422), si pronunciò Pollard, 1952.

²¹ Latte, 1951.

²² Kastner, 1858. Il saggio era seguito dalla partitura musicale di un’opera teatrale composta dallo stesso Kastner intitolata *Le Rêve d’Oswald ou Les Sirènes*, definita «Grande Symphonie dramatique vocale et instrumentale».

del mondo greco antico e classico²³. Quanto all'etimologia, i vari studi filologici sul tema si trovano riassunti nel classico testo di Roger Caillois dedicati a *I demoni meridiani*, dove si afferma che se l'etimologia del termine Σειρήν resta incerta, tra le diverse derivazioni che sono state proposte una sembra la più probabile: da Σείριος ovvero Sirio, la stella più luminosa della costellazione del Cane, «astro cocente della canicola»²⁴. A sua volta Sirio sarebbe un diminutivo della parola Σείρ che indicava anticamente il Sole. Questa etimologia giustifica l'equivalenza delle Sirene ai demoni meridiani, poiché la loro pericolosità è comunemente associata al mezzogiorno, l'ora in cui il sole è più forte e stenta l'attenzione dei marinai, provati dalle fatiche della navigazione, in un momento peraltro contrassegnato dall'assenza di venti e dall'aumento del calore e del sonno.

Si può capire che per gli antichi commentatori dell'*Odissea* «addirittura i venti erano soggetti a incantamento da parte delle Sirene» e questo avveniva «incantandoli con la voce»²⁵.

Le Sirene, con la loro trasformazione in suonatrici, amplificano, come si è detto, la loro simbologia del desiderio amoroso, anche se destinato a rimanere inappagato: resteranno infatti eternamente vergini per la conformazione animale della parte nascosta del corpo. Tuttavia la loro funzione di seduzione e di promessa di futuri piaceri è tale che i marinai che giungono in prossimità di Anthemoessa dimenticano mogli, figli e patria e si perdono per sempre. Per il mondo antico mediterraneo questa è però solo una parte esteriore del loro compito principale, che resta quello di rendere più piacevole il passaggio dell'anima di un defunto verso il mondo infero. Canto e attrazione sessuale diventano dunque il lenimento al trauma della morte che gli

²³ Hofstetter, 1990. Un "Catalogo dei monumenti" (in realtà di tutti i manufatti artistici dall'antichità greca al Medioevo dove compaiono Sirene), aggiornato e disponibile in italiano, è offerto in Appendice a Mancini, 2005, pp. 239-257.

²⁴ Caillois, trad. it. 1988, p. 27.

²⁵ Ivi, pp. 87-88. Gli stessi commentatori antichi avevano notato che un tema simile era stato trattato anche da Esiodo, come ricorda Caillois, trad. it. 1988, p. 28.

antichi avevano concepito per convincere le anime dei morti a lasciare la terra e ad accettare il nuovo infelice stato di ombre nell'Adè. La funzione di traghettatrici di anime è evidenziata dalle zampe fornite di artigli e dalle ali che permettono questo trasporto, similmente ad altri esseri volanti raffigurati in reperti archeologici di diverse civiltà arcaiche mediterranee (come aveva notato per primo Weicher), e ovviamente in primo luogo alle Arpie²⁶.

L'uso del canto funebre ritualizzato per convincere l'anima del defunto a lasciare la casa dove aveva vissuto per entrare nella nuova dimensione ultraterrena è rimasto nella tradizione orale delle popolazioni della Magna Grecia fino alle soglie della modernità²⁷.

Le Sirene del mondo greco non si limitano ad attrarre e a traghettare anime di defunti maschi: per *par condicio* anche le anime di donne morte sono accolte da Sireni maschi, barbuti e palestrati, oppure da ragazzi efebici con presenza di strumenti musicali allusivi, in particolare a fiato (FIG. 3)²⁸.

FIGURA 3
Sireno maschio, Paul Getty Museum



²⁶ Weicher, 1902.

²⁷ Si pensi alle ricerche di Ernesto de Martino in Basilicata alla metà del secolo XX, confluite in *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (nuova edizione, Torino, Boringhieri, 2008).

²⁸ Kastner, 1858; Hofstetter, 1990.

Accanto alla funzione consolatoria, dunque positiva per le comunità mediterranee, le Sirene ereditarono da Omero la cattiva fama di essere mostri alla ricerca di vittime per poter assicurare nuove anime al mondo infero. Questa caratteristica è amplificata dalla punizione a loro destinata se avessero fallito in questo compito e fatto passare vivo qualunque mortale.

I cicli epici degli Argonauti, anteriori a quegli omerici, riportano già una prima sconfitta delle Sirene, come riferisce Apollonio Rodio²⁹. Sulla nave Argo tra i tanti eroi si trova Orfeo che, in vista di Anthemoessa, copre col suono potente della sua lyra le canore lusinghe delle Sirene, consentendo un sicuro approdo. Al servizio di Persefone, le Sirene non possono consentire il passaggio di umani vivi senza perire a loro volta, ma per questa volta sono salve in quanto sconfitte da un semidio armato solo del suo sonoro strumento³⁰. Non passa invece Agesicora – lo racconta Alcmane – e neppure il sacrilego Tamigi, umano citarodo già punito con la cecità per aver osato sfidare le Muse e ora ucciso³¹. Ma gli esseri alati sembrano avere poca memoria: le Sirene secondo Ovidio furono spennate a loro volta dalle Muse per essersi troppo vantate della loro bravura nell'arte che dalle stesse muse avevano derivata³². Del resto, Orfeo è in tutto simile alle Sirene essendo figlio di un dio fluviale e di una Musa, ma incarna in terra il potere di Apollo, gemello della dea vergine Artemide e come lei insuperabile nell'uso dell'arco, che è insieme strumento musicale e simbolo di morte e giustizia divina: Apollo guida il concerto delle Muse in Elicon. In quanto considerate

²⁹ Apollonio Rodio, *Argonautiche*, IV, 891-919.

³⁰ Nelle cosiddette *Argonautiche orfiche*, 1264-1290, Orfeo si vanta invece di aver visto morire le Sirene da lui sconfitte «gemendo in maniera disperata», gettandosi in acqua dopo aver fatto a pezzi i propri strumenti di legno: si trasformarono allora in scogli. Cfr. Bettini e Spina, 2007, pp. 69-71.

³¹ Koller, trad. it. 1995.

³² Le Sirene sarebbero state convinte da Era a sfidare le Muse. La gara avvenne sull'isola di Creta e, dopo aver sconfitto facilmente le rivali, le Muse le spennarono con le loro mani facendosi corona delle loro ali (secondo Pausania) oppure le stesse Sirene si strapparono per la vergogna le ali, lasciandosi morire tutte bianche (secondo Elio Erodiano). Cfr. Bettini e Spina, 2007, pp. 62-64, con riferimenti all'iconografia sul tema.

anche Ninfe danzatrici con fattezze umane, le Sirene adorano e incarnano le Muse al confine tra vita e morte. La vendetta indiretta delle Sirene su Orfeo fu la perdita di Euridice, appena riottenuta da Persefone, e lo strazio del suo corpo compiuto dalle Menadi da lui disdegnate (FIG. 4).

FIGURA 4

Due Sirene in piedi e Orfeo seduto, da Taranto, Paul Getty Museum



Odisseo è “il grande mentitore” dell’antichità ma anche l’infaticabile esploratore dell’ignoto. Istruito da Circe, sconfisse le Sirene con uno dei suoi stratagemmi³³: tappate le orecchie dei compagni con la cera, si fece legare all’albero maestro della nave e poté ascoltare il canto di due Sirene delle quali Omero non fa il nome ma di cui tramanda in parte il testo³⁴:

Vieni... o molto celebrato Odisseo... Ferma la tua nave per sentire la voce di noi due. Nessuno è ancora passato qui con la sua nera nave

³³ *Odissea*, XII, 49-77, 201-265.

³⁴ *Odissea*, XII, 241-253.

senza aver ascoltato il canto che scorre dalle nostre labbra come il miele: dopo averne goduto egli va sapendo più cose. Conosciamo infatti le pene che soffrirono nella vasta Troade Argivi e Troiani per volontà degli dèi, conosciamo quello che accade sulla terra ferace.

Le lusinghe delle Sirene erano evidentemente mirate sui desideri più intimi della loro preda: cosa poteva attrarre maggiormente Odisseo del segreto della conoscenza? Non si tratta come si potrebbe pensare di una conoscenza universale, ma di una informazione particolare diretta al solo Odisseo: le Sirene gli accennano soltanto al fatto che loro sanno ciò che a lui sta più a cuore. Questa verità è la ragione che ha fatto decidere all'eroe di lasciare la condizione di eterna felicità con Calipso, la bellissima Ninfa che gli offre l'immortalità per godere un piacere senza tempo. Odisseo rifiuta perché senza il compimento della sua condizione mortale, nessuno potrà considerarlo un eroe e cantarne le gesta. Il canto "epico" delle sue imprese a Troia e poi nel lungo peregrinare è dunque la riprova che Odisseo è vissuto ed è destinato a morire, perché autentico eroe mortale.

Sconfitte per la prima volta da un mortale armato solo della sua intelligenza (e non di uno strumento musicale, come Orfeo), condannate per aver svelato segreti non destinati ai mortali ma anche per essersi fatte sfuggire il consueto bottino di anime per l'Ade, le Sirene si lasciano cadere nel mare dove periscono, dopo un tragico volo narrato in versi da Licofrone. Questi, nel III secolo a.C., inserisce l'episodio nella sua tragedia-monologo *Alessandra*, come parte della profezia di sventure di Cassandra a Troia³⁵.

Le immagini antiche di questa celebre scena³⁶ presentano sempre tre Sirene e a volte ne indicano i nomi: Telsinóe

³⁵ «E [Odisseo] ucciderà le tre figlie del figlio di Teti, / che nel canto seguivano le orme della loro madre, / e che dandosi morte con un salto giù dalla rupe / apriranno le ali sulle onde del Mare Tirreno, / dove le trascinerà l'amaro filo del fato». Licofrone, *Alessandra*, vv. 712 ss. (ed. a cura di M. Fusillo, Milano, Guerini, 1991; cit. in Moro, 2005, p. 5).

³⁶ Il repertorio iconografico per questa scena, dall'antica Grecia al secolo XIX, è ormai ben scandagliato. Cfr. Candida, 1970; Ensoli, 1996; Leclercq-Marx, 1997; De Donder, 2006; Santerelli, 2010, e le citate liste di documenti iconografici in Hofstetter, 1990, e Mancini, 2005.

(Thelxinóe o Thelxiópe) “l’incantatrice”, Aglaópe (Aglaophéme o Aglaóphonos) “colei che ha splendida fama” o anche “colei che ha splendida voce”, Peisinóe “colei che persuade la mente” e quindi “la seduttrice”. Altri nomi che si incontrano, a volte citati una sola volta, sono quelli di Molpé o anche Himerópa “che con la voce suscita il desiderio”³⁷. Ma nel territorio italico della Magna Grecia i nomi divennero in maniera stabile, intorno al III secolo a.C., quelli riferiti da Licofrone: Partenope (Parthenópe) “la virginale”, Leucosia (Leukosía) “la dea bianca” e Lígeia o Lighea “colei che ha la voce chiara”; la prima è al centro e canta, al suo fianco la seconda ha una lyra e l’ultima un doppio aulos o altro strumento a fiato. Il concerto è perfetto. Ma, una volta sconfitte nel mare Tirreno, i loro corpi si spiaggiano in località simboliche in cui saranno venerate come dee: Ligeia a Terina in Calabria, Leucosia nel Poseidonion lucano oppure a Sorrento, mentre a Napoli giunge Partenope³⁸. Per le prime due le località d’arrivo sono contese da altri approdi, tuttora intitolati alle Sirene, per Partenope invece è sempre la futura città che ne porta il nome. Tutte le fonti antiche sembrano concordare sul fatto che i greci che importarono il culto delle Sirene in Magna Grecia provenivano da Rodi o da quell’area. In effetti, la tendenza

³⁷ Molpé è citata da Igino, mentre il nome di Himerópa si legge accanto ad una Sirena riprodotta nello *stámnos* attico a figure rosse attribuito al cosiddetto Pittore delle Sirene. In un altro vaso, una *hydria* conservata al Louvre, figura un “fumetto”, ossia la trascrizione di una frase pronunciata dalla Sirena di destra che dice «Seirèn eimì» ossia semplicemente «Io sono una Sirena». Tutte le denominazioni sono discusse con rinvio alle fonti in Bettini e Spina, 2007, pp. 101-103. Cfr. inoltre De Sanctis, 2003.

³⁸ Così Licofrone: «L’una [Partenope], rigettata dalle acque, l’accoglierà la città / di Falero, e la terra bagnata dal Glanio; / là gli abitanti costruiranno la tomba / della fanciulla divina, alata, onorandola / ogni anno con libagioni e sacrifici di buoi. / Licosa invece sarà scagliata sul promontorio Enipeo, / e per molto tempo il suo nome / resterà sullo scoglio, dove il rapido Is / e il vicino Lari scaricano le loro acque. / Quanto a Lighea, naufragherà presso Terina / sputando acqua di mare; i naviganti / la seppelliranno sulla riva ghiaiosa / vicino ai vortici dell’Ocinaro, che come un altro Ares dalle corna di toro, con le sue acque / bagnerà il monumento di quella che ebbe i figli mutati in uccelli» (Licofrone, *Alessandra*, cit., p. 57).

degli studiosi negli ultimi decenni è di far risalire l'ispirazione del mito all'area siro-anatolica (con vasta rete di influenze delle culture mediterranee e di altre più lontane) e in Rodi (o in minor misura in Creta) il luogo dove il mito sirenico si è sviluppato e da dove si è poi diffuso nel mondo ellenico, entrando a pieno titolo nella complessa mitologia, nella letteratura e nelle diverse forme artistiche dei greci³⁹. L'approdo di Partenope nel luogo dove sorgerà Napoli è il punto di partenza della nostra storia che proseguirà nei prossimi capitoli. Per completare il quadro sulle percezioni delle Sirene nel Mediterraneo e sulla trasformazione nel tempo della loro immagine, compiremo un rapido viaggio attraverso i secoli.

Se l'origine rodiana (o cretese) del mito sembra ampiamente condivisa, non tutti gli antichi scrittori concordavano con l'immagine negativa delle Sirene trasmessa dall'episodio omerico di Odisseo, che resta tuttavia la fonte più influente nel tempo. La più importante visione "positiva" della funzione musicale delle Sirene è offerta da Platone, ed ebbe anch'essa una larga diffusione nonostante i molti aspetti oscuri del brano in cui ne parla. Si tratta del celebre racconto di Er, tornato in vita, che spiega che cosa ha visto nel regno dei beati la sua anima⁴⁰: intorno al fuso cosmico girano lentamente otto cerchi e su ognuno dei cerchi si trova una Sirena che emette uno stesso suono sullo stesso tono delle altre. Sono le otto Sirene dunque a produrre la teorizzata "armonia delle sfere" sulla quale le Moire (Lachesi Cloto e Atropo) emettono variazioni canore⁴¹. Come avevamo già visto, Plutarco e poi Proclo, nel commentare questo passo di Platone, esprimono dubbi sull'identità di queste Sirene, proponendo che si tratti in realtà delle Muse, o al massimo di «Sirene celesti» (ben diverse, aggiungiamo noi, da quelle pericolose che si appostano sulle isole del mar Tirreno). È forse per la nota positiva introdotta da Platone che le Sirene possono essere considerate da alcuni scrittori latini tanto dolci. La letteratura dell'antica Roma

³⁹ Cfr. Pugliese Carratelli, 1952.

⁴⁰ Platone, *Repubblica*, X, 614a-621d.

⁴¹ Cfr. Bettini e Spina, 2007, pp. 107-110, con indicazioni bibliografiche.

rende le Sirene proverbiali: «Sirenes usque in exitium dulces» (“Sirene dolci fino a morire”), mentre Catone il Grammatico era soprannominato «Latina Siren»⁴². Claudiano, riprendendo Ovidio, le descrive quasi come vere donne abitanti la costa perloritana della Sicilia, mentre Plinio le aveva poste sul promontorio di fronte a Capri⁴³. In epoca romana il culto delle Sirene era già da secoli diffuso nell’Italia meridionale e in particolare nell’area campana, costituendo una variante locale del culto delle tre Erinni, esseri infernali col compito di punire le anime condannate e anch’esse originate da gocce di sangue divino. Reperti archeologici siciliani, campani ed etruschi dimostrano che le Sirene musiciste (a volte la lyra è sostituita da arpa o salterio e altre volte compaiono tamburelli a cornice e percussioni) erano spesso considerate demoni e il loro culto a volte coincideva con pratiche apotropaiche superstiziose. Infatti, la loro raffigurazione nei vasi, dalla Magna Grecia all’epoca romana, è costante, costituendo un emblema simbolico di esorcismo rituale. Come tale l’immagine della sirena sopravvive tenacemente durante i primi secoli del Cristianesimo, con le inevitabili sovrapposizioni simboliche. Gradualmente, negli ultimi secoli dell’età ellenistica e nel pieno della romanità, le Sirene persero il loro carattere sacrale e divennero meri simboli del piacere sessuale⁴⁴. Alcune tombe raffigurano le Sirene che “rasserenanano” le anime beate nell’Eliso, ma è Porfirio, filosofo del III secolo d.C. allievo di Plotino, il primo ad associarle al desiderio che porta al peccato e quindi alla rovina dell’uomo, la tipica visione cristiana⁴⁵. Un

⁴² È la definizione di Valerio Catone attribuita a Furio Bibaculo. Cfr. Allegri, 2000.

⁴³ Claudiano, *Sulle Sirene*, in *De raptu Proserpinae*, III, 254-259 (la sorte delle giovani compagne trasformate in Sirene è qui raccontata in prima persona dalla stessa Cerere).

⁴⁴ In Mancini, 2005, pp. 108 ss. (*La Sirena, la prostituta, la vergine*) è ben descritto questo processo di «desacralizzazione della Sirena», che si avverte anche attraverso l’uso della parola Sirena per indicare nel teatro comico latino le cortigiane, che attiravano i clienti con la musica, promesse di piaceri erotici o anche gastronomici (banchetti).

⁴⁵ Cfr. Giuseppe Girgenti, *Il pensiero forte di Porfirio: mediazione fra beneologia platonica e ontologia aristotelica*, Milano, Vita e Pensiero, 1996, p. 296.

bassorilievo romano del II secolo d.C. (oggi a Boston, Museum of Fine Arts) si spinge oltre: una figura di donna nuda con le ali e zampe di uccello, una Sirena naturalmente, si accoppia in maniera esplicita ad un uomo maturo ugualmente nudo che sembra addormentato (FIG. 5).

FIGURA 5

Sirena si accoppia con mortale dormiente, bassorilievo romano danneggiato, Boston Museum of Fine Arts



Una volta identificate con il simbolo di desiderio peccaminoso, il medioevo cristiano lentamente spogliò le sirene del loro aspetto originale di uccelli e le trasformò in mostri marini, sulla scorta di Ovidio, ma anche per la somiglianza con le protagoniste di leggende nordiche come Ran, la regina del mare scandinava moglie-sorella del gigante Aegir e madre delle ondine, che faceva annegare i naviganti per divorarne l'anima⁴⁶. In un manoscritto medievale, in una sezione intitolata *De animalibus aquis et primo de sirene*, si riportano i seguenti versi di Cecco D'Ascoli, illustrati da un esplicito disegno di donna-pesce che afferra un marinaio⁴⁷:

⁴⁶ Cfr. Pesaresi, 2009, p. 41.

⁴⁷ Si tratta del capitolo xxv dell'*Acerba*, il testo poetico più noto di Cecco

Canta sì dolcemente la sirena
 che chi lei intende dolce fa dormire
 sì che lo prende e seco lo mena
 e forte lo constrenghe de iacer con lei.
 Languendo per amor, par che sospire
 poi lo devora con li denti rei.

Il modello di Sirena-pesce che si afferma gradualmente durante il primo millennio dell'epoca cristiana inserisce nuove simbologie su un modello arcaico già carico di significati. La forma della coda per esempio. In molti racconti le Sirene erano considerate figlie di un dio col corpo di serpente marino e si confondevano già anticamente con le Nereidi. Il pesce è un simbolo cardine del Cristianesimo primitivo: l'immagine del pesce (ἰχθύς) esprime sia il sacrificio di Cristo che l'anima del peccatore che deve essere pescata dal Salvatore⁴⁸. I primi discepoli sono infatti pescatori. Ma la Sirena, nella fase di passaggio dal modello uccello a pesce, ha sorprendentemente due code. Queste non sono altro che la sopravvivenza delle ali della Sirena-uccello, ma servono ad esprimere le due scelte dell'uomo rispetto alla tentazione: una coda esprime la scelta del male o del peccato carnale, l'altra il bene o la via dello spirito e della vita eterna. Le code sono avvinghiate, o più spesso tenute separate con le mani dalla Sirena con la metà del corpo superiore femminile nudo, in un estremo gesto di seduzione. La promessa di piacere carnale è ovviamente illusoria, data l'assenza di organi sessuali nella parte inferiore del corpo. Nel *Bestiaire* di Pierre le Picard (c. 1285) compaiono insieme due Sirene-pesci nell'acqua, una con arpa e l'altra senza strumento in atto di cantare, sovrastate da una terza Sirena ancora in forma di uccello, che vola suonando uno strumento a fiato⁴⁹.

d'Ascoli (morto sul rogo a Firenze nel 1327). Il poeta inserisce di seguito una comparazione della Sirena con il diavolo tentatore che inganna l'anima degli uomini con l'illusione del piacere: «Cossi, con la dolcezza de la vita, / Inganna lo nimico l'alma nostra, / Fin che la mena a la morte infinita».

⁴⁸ È noto che la parola greca *Ichthys* fosse usata dai cristiani durante le persecuzioni come acrostico di "Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτὴρ".

⁴⁹ Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, riprodotto in De Donder, 1992 (planche 1).

Anche nel mare Adriatico, sulla costa della Puglia, durante il medioevo si ritrovano ancora Sirene-uccello, forse in conseguenza della forte presenza di questa iconografia nella produzione artigianale apula del V-IV secolo a.C., soprattutto nelle aree di Ruvo e di Taranto. Un frammento di bassorilievo dell'XI secolo collocato nel Castello Svevo di Bari, riproduce una Sirena-uccello che suona un'arpa triangolare accanto ad un personaggio alato, forse un angelo (FIG. 6a). Nella stessa Puglia, lo spettacolare pavimento a mosaico della cattedrale di Otranto, compiuto come una enciclopedia dei simboli medioevali dal monaco Pantaleone intorno al 1165, presenta invece una Sirena-pesce con ricchi orecchini e lunghi capelli, che si regge con le due mani le code (FIG. 6b).

FIGURA 6



6a. Sirena arpista, Frammento di bassorilievo XI sec., Bari, Castello Normanno-Svevo



6b. Sirena nel mosaico della Cattedrale di Otranto, eseguito dal monaco Pantaleone, c. 1165

Nei chiostri della Catalogna il musicologo Marius Schneider osservò l'uso dei monaci medievali di scolpire nei capitelli dei chiostri serie di animali simbolici con valore di suoni: la succes-

sione di questi animali-suoni permette di ricostruire esatte partiture scolpite nella pietra, corrispondenti ad inni esistenti anche in notazione musicale neumatica. Tra questi animali simbolici, immancabile è la sirena⁵⁰.

Quando nei bassorilievi romanici si intravede nella Sirena scolpita un viso più femminile, la lunga chioma anticipa le immagini delle fiabe che parlano delle ondine dei fiumi tipiche del romanticismo nordeuropeo. Ma più spesso l'aspetto antropomorfo è reso orribile per ricordarne il simbolo di morte, da cui la loro immagine vuole proteggere come uno scongiuro: il viso rugoso e il corpo con i seni avvizziti di vecchia svelano l'inganno della seduzione e ricordano quanto poco durino i piaceri terreni. Nella tradizione letteraria del Nord Europa le Sirene gradualmente si distaccano dall'elemento marino cui il Mediterraneo le aveva sempre associate, rendendole sempre più simili a fate crudeli, come Melusine, la Sirena francese con graziose ali fatate su un corpo seducente ma che termina emblematicamente con una temibile coda di serpente⁵¹.

La Sirena può assumere a volte l'atteggiamento del vampiro, come nelle raffigurazioni della chiesa di San Bertrand di Comminges (FIG. 7). Ciò che il mondo antico mediterraneo non aveva mai espresso chiaramente, ma solo lasciato intuire, diviene nel medioevo cristiano un simbolo evidente a tutti: la Sirena è l'angelo della morte. Barb ha svelato l'esistenza di numerosi nomi nelle diverse culture per simili demoni che emergono dal mare per recare danno ma a volte anche rimedi agli uomini: la greco-romana Antaura (da "anti" e "aura", cioè il vento di scirocco che procura malanni), l'assira Lilitu, l'ebraica Lilith e tanti altri esseri negativi fino al più temibile, l'oscura signora degli abissi, Abzu dei sumeri, chiamata nelle fiabe europee la "nonna del diavolo"⁵². Una anticipazione davvero straordinaria della succes-

⁵⁰ Cfr. Marius Schneider, *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, trad. it. Milano, Arché, 1976.

⁵¹ Cfr. Jean d'Arras, *Le Roman de Mélusine ou l'Histoire des Lusignan* [1392], mis en français moderne par Michèle Perret, Préface de Jacques Le Goff, Paris, Stock, 1979 [1991²].

⁵² Barb, 1966, pp. 1-23.

siva raffigurazione di Sirene-uccello della classicità greca è rappresentata da una immagine tuttora misteriosa proveniente da un bassorilievo in terracotta forgiato in Mesopotamia nell'epoca babilonese (circa 1765 a.C.), rappresentante una regina nuda con le ali e le zampe di uccello, identificata dagli esperti del British Museum di Londra, dov'è conservata, con "La Regina della Notte" (FIG. 8)⁵³. A queste altre figure oscure o demoniache del Mediterraneo antico si contrappone il baluardo cristiano della Vergine Maria "Stella Maris" o "Aura", con incredibili e complesse sovrapposizioni. Vedremo più avanti la corrispondenza del termine greco Παρθενότη (Parthenópe) che identifica "la Vergine" oltre che la Sirena fondatrice di Napoli. Non per caso in alcune raffigurazioni di Sirene medievali esse compaiono con la corona che è attributo regale ma anche simbolo della "Regina Coelorum".

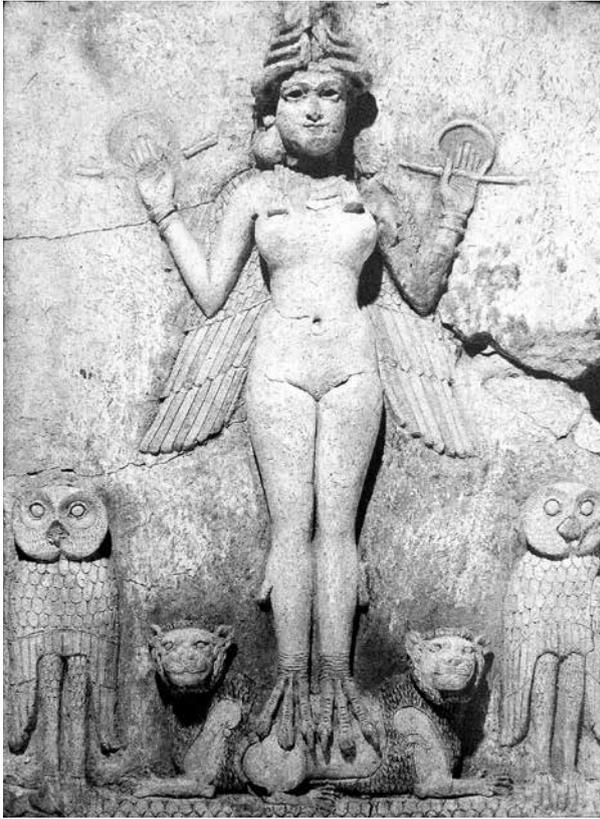
FIGURA 7

Sirena vampiro Cattedrale di Comminges



⁵³ Dominique Collon, *The Queen of the Night*, London, British Museum Press, 2005. L'autore confronta la misteriosa Regina della Notte babilonese con più noti demoni femminili come l'assiro-babilonese Lilitu, o Lilith di cui parla il Talmud ebraico e soprattutto la dea dell'amore mesopotamica Ishtar detta anche Inanna in Sumero, trovando però forti differenze con tutte queste varianti iconografiche. Non è mai menzionato nel testo un rapporto con le Sirene mediterranee che riteniamo invece possibile, non solo per la somiglianza iconologica ma anche per il collegamento a simboli funerari.

FIGURA 8
 “La Regina della Notte”, bassorilievo in terracotta di provenienza babilonese (c. 1765 a.C.), London, The British Museum



Demoni volanti (*Gijn*) maschi e femmine affollano le *Mille e una notte*. Perfino l'estremo oriente ha Sirene musiciste in tutto simili a quelle alate dei greci: una suonatrice di “liuto di luna” è raffigurata in argento su una stoffa di seta della dinastia T'ang oggi al Louvre di Parigi. Orecchini e altri monili a forma di Sirena sono comuni ai popoli del mondo. Tuttavia in molti paesi extraeuropei la figura simbolica della Sirena fu introdotta da missionari che spesso riconducevano a questo modello immagini o descrizioni diverse incontrate in quei paesi lontani. Le

Sirene furono individuate molto presto nel Nuovo Mondo: Cristoforo Colombo vide in mare il 9 gennaio del 1493 «tres sirenas che salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara»⁵⁴. Le due sirene andine del lago Titicaca, Quesintuu e Umantuu⁵⁵, furono per la prima volta descritte nel 1612 e dopo di allora le Sirene dilagarono nell'America latina, sempre con coda di pesce e con strumenti musicali (vihuela, charango o chitarra) che ne dichiarano la sensualità peccaminosa. Come era successo a Napoli, si dice che una città di quel continente fosse chiamata La Serena, in ricordo dell'essere avvistato per la prima volta nell'Oceano Pacifico⁵⁶. Queste figure, nate da miti precolombiani, s'incrociano appunto con le immagini portate dai missionari spagnoli. Secondo la mitologia arcaica andina, le due Sirene-pesce del lago Titicaca facevano parte del regno del dio Copacabana, di cui erano immagine speculare al femminile. I missionari europei trovarono che questa immagine sembrava corrispondere a quella del lascivo dio fenicio Deceta o Dagón, e ne dedussero così che tutti questi simboli e il territorio di Copacabana erano in preda alla lascivia amorosa (FIG. 9)⁵⁷. Il caso più interessante si ritrova a Cuzco dove due mostri marini, un maschio e una femmina, recano sul dorso uno scudo con l'ana-

⁵⁴ Gual, 2011, p. 87 (*Sirenas avistadas cerca del Nuevo Mundo*) che riferisce di altri avvistamenti in Cile fino al 1632, rinviando al volume di Alberto M. Salas, *Para un bestiario de Indias*, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 39-42.

⁵⁵ Sulle Sirene andine Cfr. Báez, 1990, e Revilla Orias, 2012, con bibliografia e illustrazioni.

⁵⁶ Gual, 2011, p. 87. In realtà la città, oggi una delle più importanti del Cile e la seconda più antica dopo Santiago, era stata fondata ufficialmente prima dell'episodio leggendario col nome di "Villanueva de la Serena" dalle truppe spagnole nel 1544 e poi riconosciuta come "ciudad" dal re di Spagna nel 1552.

⁵⁷ Ne parla già il poema di Fernando de Valverde, *Santuario de N.tra Sra de Copacabana en el Perú*, Lima, 1641, concepito come una *Odissea* ambientata nel territorio di Copacabana (riportato in Teresa Gisbert, *Los ángeles en el lago Titicaca (Análisis secuencial del poema de Valverde)*, in *Saberes y memorias en los Andes: In memoriam Thierry Saignes*, Paris, Éditions de l'Heal, 1997, leggibile online sul sito: <http://books.openedition.org/iheal/813>). Si veda anche il caso del monastero femminile boliviano di Chuquisaca studiato in Orias, 2002.

FIGURA 9

Sirene andine nel ms. di Felice Guaman Poma de Ayala, *Canciones y musica*, Copenaghen, Kung. Bibl. Ms. 2232, datato c. 1613



gramma di Maria, come Antaura nei confronti della Maris Stella. Derivata invece direttamente dalla tradizione greca classica, attraverso l'eredità della cultura religiosa bizantina-ortodossa, è la presenza costante nella pittura devozionale russa fino ai nostri giorni dell'uccello del paradiso chiamato Sirin, in cui solo il volto resta umano⁵⁸. Queste Sirene-uccello cantano meravigliosi inni dedicati ai santi oppure predicano gioie future: ma per i mortali che le avessero ascoltate il destino poteva essere infausto esattamente come accadeva per le Sirene mediterranee, perché

⁵⁸ Cfr. Alison Hilton, *Russian Folk Art*, Indiana University Press, 1995, pp. 144 s.

FIGURA 10



10a. Sirin stampato in un tessuto del XVII sec.



10b Sirin dipinto su un Lubok russo del XVIII sec.

il loro canto induceva a dimenticare ogni contatto con la terra e a lasciarsi morire. Per questo nacque l'usanza popolare di utilizzare campane, bastoni e perfino cannoni per non far avvicinare ai villaggi questi esseri. Il mito dell'uccello Sirin potrebbe essere giunto nei territori russi prima dell'anno mille, come dimostrano oggetti e libri ritrovati a Kiev con questa immagine. Più tardi alle dolcezze profetiche dell'uccello del paradiso fu associato il poeta religioso medievale Sant'Efrem il Siro, autore di popolari inni musicali, chiamato per questo Sirin. Una particolarità che collega le Sirene-uccello russe alla Sirena napoletana Partenope, oggetto primario del nostro studio, è la corona con cui è sempre raffigurato l'uccello Sirin nell'iconografia degli ultimi quattro secoli (FIG. 10).

2. Partenope Sirena

Il percorso che ha portato una delle tre Sirene sconfitte da Odisseo a divenire fondatrice della città di Napoli è legato alla fama, già acquisita dalla città nell'epoca imperiale romana, come luogo di delizie e di musica, caratteristica che ritroveremo anche con la rinascita del mito fondativo durante la dominazione spagnola nei secoli XVI e XVII. Abbiamo visto che le Sirene erano già oggetto nella Magna Grecia di un culto che non aveva riscontro nel resto del mondo greco, esattamente in corrispondenza delle tre aree dove la tradizione collocava l'arrivo dei corpi di Ligeia, Leucosia e Partenope: rispettivamente a Terina, a Sorrento o nell'entroterra lucano e nel golfo di Napoli. Giovanni Pugliese Carratelli ha osservato che, se pure diffuso nel mondo ellenico e poi esportato in Magna Grecia dai rodiani, il culto delle Sirene non è testimoniato nell'antica Rodi e sembra diffuso esclusivamente nelle colonie greche del Sud d'Italia¹. Per giustificare questa apparente incongruenza, lo studioso ha proposto che i coloni rodiani (o di altre zone della Grecia) abbiano trovato nei territori italiani interessati dal fenomeno dei culti locali, sui quali abbiano inserito una sovrapposizione "orientale", che ha trasformato riti ctonii indigeni nel culto delle Sirene che conosciamo. «Della presenza di un elemento preellenico nel culto delle Sirene nel golfo di Napoli potrebbe scorgersi un segno nell'esistenza di un sepolcro di Parthenope e nel connesso mito della morte delle Sirene»². Del resto, come ha ben spiegato l'antropologa Elisa-

¹ Pugliese Carratelli, 1952, pp. 420-21. Si veda inoltre Mancini, 2005, in particolare II.1.1, *Le Sirene del Mar Mediterraneo: Partenope, Ligeia e Leucosia* (pp. 79-84) e II.2.3, *La Sirena e le vergini Locresi* (pp. 120-130).

² Ivi, p. 421.

beta Moro, la morte della fondatrice è un elemento essenziale per ogni mito di fondazione di una città antica³.

Il collegamento della posizione dei luoghi di culto delle Sirene con l'area in cui collocavano l'isola da questi esseri abitata la fantasia dei marinai o i racconti dei primi viaggi avventurosi dei greci, è certamente una conseguenza di esperienze tragiche del mare riportate e ingigantite dalla tradizione fino ad essere recepite da Omero. I naviganti che riuscivano a superare con le loro primitive imbarcazioni l'insidia di Scilla e Cariddi, trovavano nelle Bocche di Capri un nuovo terribile pericolo di sfracellarsi sul promontorio sorrentino, per poi ritrovarsi improvvisamente nel placido e sicuro golfo di Napoli. A questo punto il viaggio diventava ancora più pericoloso, per la dolcezza del clima che faceva cessare i venti ed esponeva i marinai quasi immobili al calore implacabile del sole. Ecco l'origine di quella identificazione col *Meridianus daemon*, mirabilmente studiata da Rogier Caillois⁴. Nella particolare configurazione geografica così descritta, le Sirene-demoni meridiani sono dunque associate fortemente al culto del sole, ossia Apollo (che a sua volta possiede il potere della musica e governa le Muse). Compiere riti propiziatori sulla tomba delle Sirene configurava dunque un esorcismo protettivo sui marinai in avvicinamento ai territori colonizzati e insieme al dio sole, particolarmente caro ai rodiani. Pugliese Carratelli stabilisce anche un'altra connessione possibile per la tomba di Partenope, quella con una divinità preellenica associata al fiume Sebeto, adorata dagli indigeni e poi trasformata nella Sirena dai coloni greci, conservandone l'associazione originale alla divinità fluviale⁵. Questa associa-

³ «Ecco che il sacrificio è necessario ad ogni edificazione»: Moro, 2005, pp. 28 ss. La stessa autrice analizza in profondità le caratteristiche peculiari del mito di fondazione della città di Napoli comparandole con analoghi miti sparsi in tutto il mondo (in Moro, 2008, pp. 56-64: *Fondazioni*).

⁴ Caillois, trad. it. 1988, pp. 26-31.

⁵ Pugliese Carratelli, 1952, p. 425. L'associazione col fiume Sebeto è coerente inoltre con la considerazione diffusa nel mondo antico delle Sirene come figlie del dio-fiume Acheloo, da cui deriva la forte componente acquatica del mito.

zione spiegherebbe lo stretto rapporto simbolico rimasto vivo nella tradizione napoletana fino all'età moderna e ripreso anche nel teatro musicale, tra Partenope e Sebeto come i due simboli complementari della città di Napoli.

Nell'ampio e documentato trattato di Georges Kastner dedicato alle sirene nel 1858, all'inizio della prima parte *Les Sirènes dans la mythologie classique*, vi è un paragrafo dedicato a *Le nom de la Sirène Parthénope attribué à la ville de Naples*⁶. Dopo aver citato le testimonianze di Strabone, Plinio e altri, Kastner riporta la spiegazione del trattato secentesco di Claude Nicaise sullo stretto rapporto di Partenope con la città che ne prese il nome collegandolo alla supremazia di Napoli in campo musicale⁷. In un recente saggio dedicato a *Le tombeau de la Sirène*, Françoise Graziani ricorda che i giochi funebri di cui parlano tutti i cronisti antichi, celebrati ogni cinque anni in onore della Sirena Partenope nella “nuova città” non erano soltanto gare sportive, ma proprio come accadeva nella madrepatria greca, erano sempre accompagnati da concorsi musicali: Napoli del resto era stata definita da Filostrato «Città [...] dove le genti sono elleniche per la forte propensione per le lettere»⁸.

Se le olimpiadi che includevano la musica furono istituite a Napoli solo in epoca romana imperiale, i giochi in onore della Sirena sono attestati nei secoli precedenti come “corse lampadi-

⁶ Kastner, 1858, pp. 10 ss.

⁷ «Nous reconnoissons [...] par toutes ces choses, que la Ville de Naples étoit le vrai séjour des Sirènes; car où pouvoient-elles, pour tous les autres plaisirs, aussi-bien que pour celui de la musique, choisir plus commodément leur demeure, qu'en ce lieu où les empereurs romains habitoient la plus grande partie de l'année. C'est de là que je me persuade que les Napolitains ont toujours pris Parthénope pour leur symbole, tant à cause s'il m'est permis de le dire, que par ses ailes elle marque qu'elle a toujours volé jusqu'au ciel; & s'est élevée audessus des autres villes d'Italie, tant par sa noblesse et par les beaux esprits qu'elle a produits, qu'à cause que par sa lyre elle marque l'agrément de la ville, la douceur & l'affabilité de ces citoyens & la tranquillité de son état & de sa concorde». Aggiungendo il suo commento, Kastner non può evitare di associare a sua volta a questa origine mitica il detto proverbiale «Veder Napoli, e poi morire» (così citato, Kastner, 1858, p. 10).

⁸ Graziani, 2013, p. 249.

che⁹, ossia una gara di uomini muniti di fiaccole che non dovevano mai essere spente⁹.

Strabone offre un collegamento tra la fondazione mitica e la probabile realtà storica¹⁰. La città sarebbe stata fondata dai preesistenti Cumani ma ribadì il proprio nome Partenope con la venuta di *epoikoi* greci (Atenesi e Pithecusiani), stabilendo un agone ginnico sulla sua tomba. Ad un certo punto della sua storia più remota, gli abitanti avrebbero tradito Cuma scegliendo di accogliere i nemici campani di quella città, determinandone la rovina. Recenti ritrovamenti archeologici e relativi studi hanno potuto dimostrare l'esistenza storica di un primo nucleo abitativo autonomo di Partenope dall'ultimo quarto del VI secolo a.C., più indietro nel tempo di quanto si ritenesse. Il ruolo dell'insediamento durante la seconda guerra cumana (474 a.C.) dovette essere dunque più importante di quanto le fonti (in gran parte sicule e anticumane) avessero fatto pensare¹¹. La tomba di Partenope, trasformata in tempio, resta dunque la presenza fondante della personalità della futura città.

In epoca romana imperiale la città di Neapolis e soprattutto l'area del suo golfo divennero sede di sontuose ville che accoglievano in residenza estiva i più alti esponenti del governo di Roma, a cominciare dagli imperatori. Il mito delle Sirene approdate su quei lidi si confondeva con la richiesta di piaceri terreni che gli augusti villeggianti rivolgevano alla città di Partenope. E le allusioni sonore alle località abitate dalle Sirene si moltiplicarono. Virgilio, che avrebbe assunto a sua volta un inaspettato ruolo di protettore magico della città nei secoli successivi, salva il suo eroe Enea impedendogli l'incontro diretto con le Sirene, limitandolo al solo contatto uditivo da lontano¹².

⁹ Capasso, 1978 [1905], p. 45.

¹⁰ Strabone, *Geografia*, VI, I, I.

¹¹ Cerchiai, 2010, pp. 213-214 e *passim*.

¹² «[La flotta di Enea] spinta in tal modo si accostava agli scogli delle Sirene, pericolosi un tempo e bianchi di mucchi di ossa, ora da lontano si udiva solo il suono roco delle rocce per la risacca incessante» (cit. in Bettini e Spina, 2007, p. 120).

È stata a lungo discussa la domanda formulata dall'imperatore Tiberio, riferita da Svetonio, tra i più complessi quesiti che amava porgere ai suoi esperti grammatici: che cosa erano solite cantare ai naviganti le Sirene? Questa domanda ha naturalmente fatto scorrere fiumi di inchiostro nei secoli¹³. È forse più interessante ricordare che Tiberio aveva potuto sperimentare l'incanto dei luoghi che si ritenevano un tempo abitati dalle Sirene, poiché divenuto imperatore dopo la morte di Augusto, dal 14 d.C., trasferì la sua residenza principale sull'isola di Capri, dove costruì un sistema di ville imperiali¹⁴. A Napoli il crudele imperatore Nerone, appassionato di musica fin da bambino, aveva trovato il suo pubblico ideale, che lo osannava (per garantirsi il permanere di questo successo non esitò a reclutare migliaia di adolescenti di ogni classe sociale, perfino stranieri, che avevano il compito di formare la sua *claque*)¹⁵. Forse per questo Napoli restò a lungo legata al mito dell'imperatore-musicista, come sembra confermare la scelta del titolo *Nerone* per la ripresa napoletana, nel 1651, dell'opera di Claudio Monteverdi *L'Incoronazione di Poppea*.

Con la crisi del mondo romano, durante i primi secoli del medioevo cristiano, Napoli conservò orgogliosamente un forte legame con la Grecia, ormai divenuta impero bizantino. Lentamente le tracce del culto della Sirena, come la sua stessa tom-

¹³ Si veda l'ampia argomentazione in Spina, 2007 e Bettini e Spina 2007.

¹⁴ Svetonio, *Vita di Tiberio*, LXX.

¹⁵ Svetonio, *Vita di Nerone*, VI, 20 ss.: «Et prodit Neapoli primum ac ne concusso quidem repente motu terrae theatro ante cantare destitit, quam incohatum absolveret nomon. Ibidem saepius et per complures cantavit dies; sumpto etiam ad reficiendam vocem brevi tempore, impatiens secreti a balineis in theatrum transiit mediaque in orchestra frequente populo epulatus, si paulum subbibisset, aliquid se sufferti tinniturum Graeco sermone promisit. Captus autem modulatis Alexandrinorum laudationibus, qui de novo commeatu Neapolim confluxerant, plures Alexandria evocavit. Neque eo segnus adolescentulos equestris ordinis et quinque amplius milia e plebe robustissimae iuventutis undique elegit, qui divisi in factiones plausuum genera condiscerent – bombos et imbrices et testas vocabant – operamque navarent cantanti sibi, insignes pinguissima coma et excellentissimo cultu, puris ac sine anulo laevis, quorum duces quadringena milia sestertia merebant».

ba, finirono nell'oblio e si perse la coscienza del mito fondativo della città, che assunse nuovi protettori "magici" per le proprie ansie scaramantiche. Tuttavia troviamo in epoca angioina (dalla fine del XIII al XV secolo) alcuni segnali importanti della sopravvivenza ed adattamento del mito. L'immagine stessa del re Carlo d'Angiò è offerta simbolicamente in forma di Sirena, in relazione all'elevazione della città al rango di capitale di un regno operata da quel sovrano francese (FIG. 11). La Sirena è recuperata anche a livello letterario durante il secolo XIV. Giunto a Napoli al servizio del successivo re Roberto d'Angiò, il poeta Giovanni Boccaccio dedica un intero paragrafo del suo *De genealogiis deorum gentilium* (1350-60) alle «Sirene figliuole d'Acheloo», citando come fonti i testi antichi di Fulgenzio, Servio e Leontio, e proponendo una sua spiegazione per la incoerente confluenza del modello arcaico della Sirena-uccello nella nuova forma con la coda di pesce, impostasi nel medioevo cristiano.

FIGURA 11

Sirena bicandata con clorona e insegne di re Carlo d'Angiò, coppa decorata, fine sec. XIII, Napoli, Museo di Capodimonte



A partire dall'epoca aragonese, alla fine del secolo xv, Partenope si riafferma stabilmente come allegoria della città nuovamente eletta a capitale di regno¹⁶. Vedremo più avanti (cfr. CAP. II.1) come gli intellettuali e umanisti napoletani, guidati da Pontano e Sannazzaro, utilizzeranno il mito della canora Sirena per rincuorare la nobiltà e i cittadini di Napoli per la sottomissione ad una dominazione straniera. I “figli della Sirena” saranno predisposti all'arte musicale. Giovanni Pontano fu peraltro testimone indiretto di un avvenimento raro ma non unico: l'incontro visivo con una Sirena spiaggiata su una riva del Peloponneso visto non da un incolto indigeno ma da un raffinato umanista del secolo xv, Teodoro Gaza¹⁷. Impietosito dai lamenti della donna dal corpo squamoso e con coda di aragosta, davanti una piccola folla, il filosofo l'avrebbe con le sue mani rimessa in mare verso la libertà.

Il tema di Partenope come simbolo della città, in relazione armonica con la nuova dinastia aragonese, è elaborato dal maggiore umanista di quella corte, Giovanni Pontano, che nella conclusione del suo poemetto *Parthenopeus sive Amorum libri* (1455-1458) si rivolge al fiume Sebeto – altra allegoria della città¹⁸ – promettendo che avrebbe trattato in seguito delle nozze di questi con Partenope¹⁹. Ed infatti nella più tarda *Lepidina* (1496),

¹⁶ Cfr. la ricerca sulla presenza di Partenope nell'iconografia dell'età aragonese in Beyer, 2000.

¹⁷ L'episodio, insieme ad una simile apparizione rivendicata dall'altro filosofo greco Giorgio Trapezunzio, è raccontato dal napoletano Alessandro Alessandri per avvalorare una sua simile esperienza personale, e per questo è citato Pontano come presente alla narrazione di Gaza (Alessandro Alessandri, *Genialium dierum libri sex*, Lugduni Batavorum [Leiden], Officina Heckiana, 1673, III, 8; cit. in Bettini e Spina 2007, *Premessa*, pp. 29 s.; il volume originale si può consultare online: https://books.google.it/books?id=QJ5NAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false). Episodio cit. anche in Douglas, trad. it. 2002, p. 23. Gaza era nato a Salonico e abbandonò la Grecia a 25 anni nel 1440, trasferendosi a Napoli al servizio del primo re aragonese Alfonso dal 1455.

¹⁸ La sua caratteristica di fiume inabissatosi e non più visibile ne aveva facilitato la simbologia infera esoterica superumana. In epoca greca invece il fiume aveva caratteristiche maschili. Cfr. Quaranta, 1853 e Oven, 2015.

¹⁹ Giovanni Gioviano Pontano, *Parthenopeus sive Amorum libri*, XVI, 62-68.

prima delle sue *Egloghe*²⁰, Pontano descrisse appunto le nozze di Partenope con Sebeto, in uno scenario di elementi magici e mitologici che comprendevano l'umanizzazione di Pausilipe e Mergillina. In realtà i veri protagonisti del breve dialogo sono due semplici e rozzi contadini anch'essi uniti in matrimonio, Macrone e Lepidina che già attende un bambino da lui. Intorno a loro sfila un corteo di sfavillanti allegorie di tutti i luoghi simbolici di Napoli e del suo golfo, eccezionale anticipazione degli spettacoli finanziati dai viceré spagnoli che dal Seicento in poi allieranno le calure estive dei napoletani nei cosiddetti "spassi di Posillipo". Nel sontuoso corteo nuziale di Partenope e Sebeto (la descrizione dura 821 versi) riconosciamo facilmente i nomi di Pausilipe e Mergillina (presentate come Ninfe), e poi, come fanciulle umane, Prochyte e Caprite. Seguono le personificazioni di Vico Equense (L'«eroina del mare di Capri»), Massa, Amalfi e il monte Echia, Vesevo in groppa ad un asino e infine l'eroe Miseno con la moglie Procida in veste di bella Ninfa. Ovunque attorno Tritoni, Nereidi e simboli marini come pure Driadi, Oreidi e altri spiriti dei boschi, insieme a doni semplici, come frutta, verdura e ogni tipo di prodotto che la natura offre nel golfo incantato. Partenope riceve uno speciale dono di nozze da Procida: uno specchio magico in cui si vedono di giorno i problemi degli uomini soprattutto le sofferenze amorose, e di notte le insidie dei Satiri.

Nella *Lepidina* di Pontano troviamo un primo tentativo di creare una giustificazione per i napoletani, in quanto progenie della divina Sirena Partenope, di "cantare" ossia di fare poesia: elemento che i discepoli dell'umanista potranno sviluppare pienamente nei primi, difficili, decenni dell'età spagnola. In particolare nella sezione in cui sono riferite le profezie sulla discendenza di Partenope e Sebeto (Settima Pompa, vv. 745 ss.),

Cfr. Antonietta Iacono, *Le fonti del Parthenopeus sive Amorum libri di Giovanni Pontano*, Napoli, Giannini, 1999.

²⁰ Edizione critica con ampio commento in Carmela Vera Tufano, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, tesi di dottorato in co-tutela, Università di Napoli "Federico II" e Università di Tübingen, 2009/2010, pp. 22-270.

Pontano esalterà – dopo generazioni di abili contadini, tessitori e guerrieri – l'arrivo di una nuova stirpe di pastori capaci di intonare in maniera diversa e inimitabile la propria zampogna: il riferimento è ovviamente a Virgilio come iniziatore di un circolo poetico napoletano continuato poi dallo stesso Pontano e dai futuri creatori, tra cui si riconosce il giovane Sannazaro.

A sua volta Iacopo Sannazaro, allievo dell'Accademia Pontaniana col nome di Actius Syncerus, iniziò la stesura dell'*Arcadia*, la sua opera più celebre, dopo il 1480 e continuò a rielaborarla fino alla prima edizione napoletana del 1504. Nel poema così presenta la sua città, nelle vesti di uno dei due suoi altereghi (Selvaggio ed Ergasto)²¹:

Napoli, sì come ciascuno di voi molte volte può avere udito, è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia, al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia. La quale da popoli di Calcidia venuti sovra le vetuste ceneri de la Sirena Partenope edificata, prese et ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovene. In quella dunque nacqui io...

La città deve la sua immortale gloria alla tomba della Sirena Partenope. Per questo l'autore si affida al suo mitico complemento, il fiume Sebeto, per accogliere una nuova tomba, quella della donna amata di cui ha appreso la morte (rappresentazione simbolica della decadenza della Napoli aragonese, a ridosso dell'invasione di Carlo VIII del 1494 e già consapevole della prossima fine del Regno)²²:

Ma tu, ben nato avventuroso fiume,
convoca le tue Ninfe al sacro fondo,
e rinnova il tuo antico almo costume.
Tu la bella Sirena in tutto il mondo
facesti nota con sì altera tomba:
quel fu 'l primo dolor, quest'è 'l secondo.

²¹ Sannazaro, *Arcadia*, Prosa 7, 1-4 (tutte le citazioni dall'edizione a cura di Carlo Vecce, 2013).

²² Ivi, Egloga II (Ergasto).

Fa che costei ritrove un'altra tromba
che di lei cante, acciò che s'oda sempre
il nome che da se stesso rimbomba.

Tutta l'opera è pervasa da questo melanconico presagio della fine di un'epoca, in cui tra i segni di sciagura si inserisce il simbolo di una Sirena (non Partenope)²³. Esplicito omaggio all'ideale maestro Virgilio, il narratore abbandona nel finale il mitico mondo pastorale greco dove si era rifugiato per la delusione amorosa e tornerà precipitosamente a Napoli attraverso un simbolico percorso sotterraneo che toccherà le profondità di Pompei e del Vesuvio e da cui esce attraverso una fontana alimentata dal fiume Sebeto²⁴. Il suo commiato dal lettore nell'ultima Egloga (12) è agghiacciante, e si può immaginare l'impatto del poema sulle prime generazioni soggette alla dominazione dei viceré spagnoli in città:

Morta è colei che al tuo bel fonte ornavasi
e preponea il tuo fondo a tutt'i specoli:
onde tua fama al ciel volando alzavasi.
Or vedrai ben passar stagioni e secoli,

²³ «Poi pareva che stando ad ascoltare una Sirena, la quale sovra uno scoglio amaramente piangeva, una onda grande del mare mi attuffasse, e mi porresse tanta fatica nel respirare, che di poco mancava che io non mi morisse» (ivi, Prosa 12). Tra gli altri riferimenti fortemente simbolici, noteremo la descrizione, all'inizio, del Monte "Partenio" nel Peloponneso e la presenza tra i giovani poeti-pastori di "Partenopeo", vincitore di una gara con la fionda.

²⁴ «La città è nata sopra una tomba, quella della Sirena Partenope, cioè della creatura meravigliosa e micidiale che aveva tentato di ammaliare Ulisse e interromperne il viaggio. Come quello della sirena, anche il "corpo" di questa "nuova città" (nea-polis) si adagia e si allunga verso oriente e occidente, stretto dalle barriere naturali del mare e della collina, in rapporto strettissimo con una natura che sembra prima offrire una straordinaria benignità e dolcezza di clima e condizioni di vita, e poi tramutarsi (con le eruzioni del Vesuvio o dei vulcani dei Campi Flegrei) in apocalisse. Nasce a Napoli, forse fin dalle sue origini, il mito dell'armonia perduta. Se è possibile parlare di una funzione Napoli-Arcadia, nell'immaginario collettivo della modernità, è grazie a questo rapporto dialettico tra realtà e finzione, tra storia e mito. L'Arcadia è il doppio di Napoli» (Carlo Vecce, *Introduzione a Sannazaro, Arcadia*, 2013, p. 39).

e cangiar rastri, stive, aratri e capoli,
pria che mai sì bel volto in te si specoli.
Dunque, miser, perché non rompi e scapoli
tutte l'onde in un punto et inabissiti,
poi che Napoli tua non è più Napoli?

A ben vedere, l'ottimistica profezia di Pontano sulla generazione di cantori capaci di continuare la lezione di Virgilio e degli umanisti aragonesi, si trasforma nell'opera di Sannazaro nell'ammissione di una tragica sconfitta, il compianto per il perduto rango di capitale che sarà echeggiato presto anche dalla poesia popolare (con la figura simbolica del cantore Velardiniello)²⁵. E tuttavia sarà proprio la sempre più larga utilizzazione dell'allegoria della canora Partenope a costituire l'antidoto alla depressione sociale e ad alimentare la reazione dei giovani aristocratici "partenopei", come vedremo esaminando anche l'utilizzo di quel simbolo negli apparati festivi allestiti a Napoli nel 1535 per l'arrivo dell'imperatore Carlo V (cfr. CAP. II.1).

A rafforzare il recupero del mito di fondazione della città di Napoli da parte della Sirena, durante il secolo XVI, giunsero alcune circostanze occasionali. Nella prima metà del secolo fu ristrutturata nel centro di Napoli una fontana, già esistente in epoca aragonese (documentata in una mappa idrica del 1498), che forse già incastonava una statua di origine greca raffigurante una Sirena-uccello che preme il suo seno. La fontana, tuttora esistente a pochi passi dall'Università e dal Rettifilo, una delle vie centrali di Napoli, è nota come "fontana delle zizze" o "di Spinacorona"²⁶. È possibile che l'originale fosse a sua volta derivato dal modello di una scena musicale di tre sirene che troviamo riprodotta in almeno un vaso campano che sopravvive (FIG. 12a). Per antica tradizione è stato attribuito al più celebre scultore attivo a Napoli in quel tempo, Giovanni Merliano da

²⁵ Sui riflessi di questo sentimento di "compianto" nella musica a Napoli durante il Cinquecento, cfr. Fabris, 1996.

²⁶ La statua, ritenuta un originale greco, fu collocata nel 1925 presso il Museo di San Martino e sostituita con una copia marmorea fedele, eseguita da Achille D'Orsi, reinserita nell'attuale fontana dal 1931.

Nola, la ristrutturazione della fontana per ordine del viceré Pedro de Toledo. Poiché vi fu inserita una targa di marmo con le parole «Dum Vesevi Syrena Incendia Mulcet» (“Mentre la sirena addolcisce l’incendio del Vesuvio”), si è pensato ad un programma ideologico ben preciso, successivo ai moti rivoluzionari antispagnoli del 1547²⁷. Quanto all’interpretazione simbolica della scena, la Sirena è posta come autentica protettrice della città, poiché col latte versato dal suo seno (realisticamente rappresentato dall’acqua della fontana) spegne le minacciose fiamme del Vesuvio alla sua destra e dalla parte opposta irroro uno strumento musicale ai suoi piedi, ossia asseconda la vena musicale dei “partenopei” suoi figli.

Sembra che altre due fontane “delle zizze” (per i seni della Sirena in vista) fossero visibili a Napoli prima del 1546: una collocata nel “giardino delle cetrangole” alla Duchesca e l’altra a Forcella presso la casa di Antonio da Serino.

Ovviamente questa tipologia di Sirena in rappresentazione frontale che si preme le mammelle appartiene ad un più vasto filone figurativo, che avevamo visto già presente in epoca babilonese (la “Regina della notte”, cfr. CAP. I.I, nota 52) e di cui esistono varie versioni in Sirene “acroteriali” (ossia terracotte colorate destinate ad abbellire i frontoni esterni dei templi o i sarcofagi) che ricordano le *Seelenvögel* di Weicker (FIG. 12b).

Non per caso la Sirena “delle zizze” fu riprodotta nel trattato *Delle imprese* del poligrafo napoletano Giulio Cesare Capaccio (1592), come «Impresa de’ Napolitani» (ossia l’emblema della città di Napoli) (FIG. 12c)²⁸. È significativo che Capaccio parli di uno strumento associato alla Sirena non come una viola da mano quale risulta nell’originale (che reca quattro corde invece delle due del maldestro disegno inserito da Capaccio), bensì come una lira a sei corde, con questa complessa spiegazione astrologica e insieme sociologica²⁹:

²⁷ Cfr. Dinko Fabris, *Da Napoli a Parma: itinerari di un musicista aristocratico. Opere vocali di Fabrizio Dentice 1530-1581*, Milano, Skira [Roma, Accademia di santa Cecilia], 1998, pp. 7-8.

²⁸ Cfr. Fabris, 2001.

²⁹ Capaccio, 1592, Libro Primo, pp. 23-24.

La Lira significò la Concordia, che per quel celeste Simolacro se la dipinsero i Napoletani in braccio d'una Sirena, e di sei corde, per l'unione di cinque piazze di Nobili, & una Popolare. Ma non parve a me buona mai l'Impresa di Sirena, mai di buona cosa significatrice, sempre fraudolenta, e che inganna; e direi che piuttosto è Impresa per significar le delitie, e i gusti della Città, alludendo alla dolce, e delitiosa Partenope.

FIGURA 12



12a. Partenope canta con due Sirene mu-siciste, decorazione di vaso attico v sec. Sud Italia (Hofstetter 1990)



12b. Statua acroteriale di Sirena Arpia, fine IV inizi v a.C.



12c. Sirena Emblema de' Napolitani (Capaccio 1592)

Subito dopo Capaccio conferma che il disegno della sua *Impresa* deriva dalla fontana di Spinacorona e che questa sarebbe stata costruita per volontà del viceré subito dopo i tumulti di metà secolo:

Con tutto ciò, nel tempo de' suoi [di Napoli] Rumori, dopo l'essersi ridotta a stato di quiete, fu fatta questa, d'una Sirena che in mezzo a Vesevo acceso fa stillar latte dalle mamme, col motto, *DUM VESUVII SIREN INCENDIA MULCET*.

Si trattava dunque, per quanto riguarda la prima *Impresa de' Napolitani*, di una diversa iconografia che però non sembra sia sopravvissuta: è possibile però che fosse simile alle raffigurazioni di Sirene con in braccio uno strumento musicale del tipo vihuela o chitarra che si ritrovano soprattutto in ambito spagnolo nello stesso secolo XVI (FIG. 13)³⁰.

³⁰ Nel 1547 fu pubblicato a Valladolid presso lo stampatore Francisco Fernandez de Cordoba un libro di musica in intavolatura per *vihuela* dal titolo evocativo: *Silva de Sirenas*, il cui autore, Enrique de Valderrabano, aveva inserito alcuni versi latini anonimi in suo onore che riepilogano la connessione dell'arte musicale con le Sirene omeriche: «IN HENRRICI SUMMI MUSICI SYRENAS EPIGRAMMA / Quisquis dulcisonos musarum gnoscere cantus / Gliscis & Aonis consona fila lyrae [...] Quae in mare Syrenum praecipitare solent. / Et retinent tutas carmine & arte rates. / Non Acheloides sunt hae, sed Calliopides, / Nec nantes mergunt, sed tamen ore placent», cui seguiva un altro tetrastico:

FIGURA 13

Sirena Iberica con chitarra, stampa popolare sec. XVII, Barcelona coll. priv.



Capaccio riporta anche altre *Imprese* non napoletane che inserivano Sirene al loro interno: Aci in Sicilia «chiamata da Iginio Terra del Sole, e dove habitarono le Sirene» (e mostra una medaglia con un pennuto con elmo, scudo e due lance, simbolo delle due parti in cui si divide il fiume Aci scorrendo dalle falde dell'Etna), ed un'altra medaglia in cui è riprodotto un Sireno barbuto con ali, zampe d'uccello in atto di suonare una tibia «alludendo a Cuma fatta Colonia, ov'era sepolto il corpo di Partenope»³¹.

La profezia di Sannazaro aveva intanto avuto effetto: intere generazioni di cantori e poeti nati nella terra delle Sirene stavano dando nuova vita all'Arcadia napoletana. Il veneziano Bernardo Tasso, chiamato alla corte illuminata di Ferrante San-

«Ithacus ad cantus Syrenum clauserat aures, / Ne patriae oblitus carmine, saxa colat. / Si sapis ad nostras o Lector dirige cursum, / Nulla vado hoc levi tristia fata iacent». Sulle Sirene nella letteratura e nell'arte spagnola cfr. Gual, 2011 e Gual, 2014.

³¹ Fabris, 2000, p. 61 (con riproduzione delle due medaglie).

severino principe di Salerno, vivrà per un decennio a Sorrento, dove nascerà il figlio Torquato nel 1544. Consapevole di vivere in un luogo fortemente evocativo di Sirene, Bernardo inserirà tra le sue *Odi* questi versi, dedicati appunto a Sorrento³²:

Hor mi giova da questo altero scoglio
 de le Sirene, udire
 gli Augelli gai languire;
 e 'l lor dolce cordoglio
 sfogar con vario, e con canoro stile
 chiamando il lieto, e diletto Aprile
 [...]
 Mi diletta tal'hor veder il mare
 garrir con l'aure estive;
 e le marine dive
 dolcemente scherzare,
 menando lieti, et amorosi balli
 nel fondo bel de liquidi cristalli...

A sua volta il figlio Torquato non volle esimersi dal far ricorso in molte delle sue *Rime* al paragone tra una donna incantatrice, spesso musicista, e la Sirena. Per esempio nelle seguenti³³:

(*Rime* 119): «... Udite il canto suo ch'altro pur suona / che voce di sirena e 'l mortal sonno / sgombra de l'alme pigre e i pensier bassi...».

(*Rime* 175): «... Voi, che le sete sol nel canto eguali, / già tacevate, o cigni, in verdi sponde / cantando Laura di dolcezza piena; / ed eran tante le sue voci e tali / che parean mormorando dir quell'onde: / "È per fermo costei nova sirena!". / Oltre i candidi cigni, onde beate, / son più belle sirene in voi già nate...».

³² *Ode di Messer Bernardo Tasso*, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, p. 48, *Al Signor Scipion Capece*. Sulla casa natale di Torquato Tasso, a Sorrento, è stata apposta nel 1925 una targa contenente appunto questi versi e la data errata di nascita "Sorrento 1543".

³³ Citiamo dall'edizione *Rime di Torquato Tasso*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994; ried. Torino, Einaudi, 2008 (consultabile online: http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t128.pdf).

Anche nello sfogo autobiografico in cui si duole della propria sorte, Torquato Tasso ricorda orgogliosamente le sue origini nella terra delle Sirene:

(*Rime* 573): «... Ohimé! dal dì che pria / trassi l'aure vitali e i lumi apersi / in questa luce a me non mai serena, / fui de l'ingiusta e ria / trastullo e segno, e di sua man soffersi / piaghe che lunga età risalda a pena. / Sassel la gloriosa alma sirena, / appresso il cui sepolcro ebbi la cuna; / cos' avuto v'avessi o tomba o fossa / a la prima percossa!...».

«Figliolo della Sirena» si dichiarerà orgogliosamente Giambattista Marino³⁴ e, una generazione dopo di lui, una intera raccolta di poesie sarà pubblicata da Pietro Casaburi col nome di *Sirene*³⁵.

³⁴ «Chio mi sia figliolo della Sirena nol nego, anzi me ne vanto», *Lettera a Claudio Achillini* (Paris, 1620), cit. in Graziani, 2013, pp. 255 s. In questo saggio vengono analizzate le referenze alla Sirena nei maggiori testi poetici di Marino, come le *Rime marittime* e *L'Adone*.

³⁵ Pietro Casaburi, *Le Sirene*, Napoli, 1676 (ed. moderna Torino, RES, 1996), cit. in Graziani, 2013, pp. 260 ss.

3. Partenope Regina

Mentre la Sirena alata riprendeva durante l'età spagnola il suo ruolo di protettrice e simbolo della città, proprio alla metà del Cinquecento, scavando nel centro di Napoli, fu ritrovata anche un'altra scultura raffigurante Partenope, la sola testa di una statua marmorea greca, chiamata dal popolo napoletano "capa 'e Napoli". Questa testa, trovata nell'area dell'Anticaglia (o Decumano superiore) fu posta poi sulla via di San Giovanni a Mare verso Piazza Mercato dove, collocata su un piedistallo, divenne oggetto della devozione popolare¹. Gravemente danneggiata dal tempo e dagli eventi bellici, fu infine restaurata e portata nel 1962 in Palazzo San Giacomo sede del Comune di Napoli, dove si trova tuttora (cfr. FIG. 14). Nel tempo fu assegnato alla "testa di Napoli" il nome popolare di "Marianna" – durante il periodo rivoluzionario francese – e le fu dedicata la festa del 26 luglio (Sant'Anna)². L'emozione suscitata dal ritrovamento dovette essere simile a quella della scoperta di reliquie di santi, come per esempio successe per il supposto ritrovamento dell'osso di Santa Rosalia (vergine) nel monte che sovrasta Palermo nel 1624. La testa fu prontamente riconosciuta dagli intellettuali napoletani come quella della seconda mitica fondatrice della città e come

¹ Capasso, 1978 [1905], pp. 52-53, dedica un paragrafo alla descrizione dell'"Erma di Partenope" (o "Capo di Napoli"), confermando l'identificazione con la testa di Partenope della regina greca e la posizione su una colonna in via San Giovanni a Mare (è riprodotta anche una fotografia anteriore al 1900).

² Secondo De Simone, 1986, p. 84, anche questa denominazione nasconde complesse associazioni: corruzione di Partenope "Meri-diana" (collegata quindi alla vergine Diana), evocherebbe anche le figure di Maria e Anna, rispettivamente figlia e madre.

FIGURA 14



14a. Donna Marianna “a capa ‘e Napule”, 14b. “Capa ‘e Napule”, in piazza nella sua attuale collocazione, Napoli, Mercato, cartolina sec. XIX, Archivio Palazzo San Giacomo, sede del Comune – *Ciro la Rosa* (per gentile concessione)

tale riprodotta da Giovanni Antonio Summonte nella prima edizione dell'*Historia di Napoli* (1602) con l'indicazione (FIG. 15)³:

Parthenopae Eumeli Pherae Thessaliae Regis filiae Pheretis Creteique Regum neptis proneptis, quae Euboa colonia deducta civitati prima fundamenta fecit et dominata est ordo et populus Neapolitanus memoriam. A.B. Orco Vindicavit. 1594.

³ Summonte, 1602, p. 23. La prima edizione dell'opera, in due parti, fu preparata nel 1599 ma poi stampata due anni più tardi (Napoli, Carlino, 1601-02), mentre una terza parte fu pubblicata presso Francesco Savio solo nel 1640. La seconda edizione, pubblicata a Napoli da Bulifon nel 1675, fu prontamente inserita nell'Indice dei libri proibiti. Una nuova e definitiva edizione fu infine pubblicata a Napoli nel 1748-50 nella stamperia di Domenico Vivencio a spese di Raffaele Gessari. Sulle tormentate vicende di questa importante storia di Napoli cfr. Saverio Di Franco, *Alla ricerca di una identità politica. Giovanni Antonio Summonte e la patria napoletana*, Milano, LED, 2012.

FIGURA 15
 Testa di Partenope (Summonte 1602, p. 23)



Summonte aveva utilizzato il ritrovamento come prova dell'esistenza di una seconda Partenope fondatrice di Napoli, diversa dalla omonima Sirena, e aveva lui stesso proposto di porre l'iscrizione sopra riportata⁴:

Chiarisce anco questo l'antico busto di marmo, che sta eretto presso la chiesa di Sant'Eligio, al cantone della strada che va verso li Coirari: il quale il volgo chiama, il capo di Napoli. Questo busto è di donna con le trecce avvolte alla greca usanza, e proprio nel modo, che à questo tempo ch'io ciò scrivo s'usa, quasi rinovando l'antica portatura. E siccome la pietà d'Alessandro di Miele, veramente nostro patricio, padrone della casa, nel cui angolo stà eretto detto tronco, vi fé fare la base di Piperno, fusse accompagnata da un altro pio pensiero, d'alcun altro

⁴ Summonte, 1602, pp. 5 s.

patricio, ò di coloro, che di ciò via più che d'altro doveriano tener cura, con farvi ponere una convenevole iscrizione di chi fusse l'immagine, e per qual causa ivi collocata; non s'haveria questa difficoltà di chiarire l'origine della Città, e chi ve l'edificasse. Ma come che in altro versa il pensiero di chi ciò cura tener dovrebbe: io che carico mi ho preso di conservare queste memorie della patria à discendenti, & a' più benigni amatori di quella, mal grado del tempo, e de' disamorevoli agguagliando l'affetto, con l'effetto, mi forzarò quanto sia possibile in queste carte tenerne viva la memoria; e qui poner l'iscrizione, che à cot'al statua converrebbe porsi rimettendomi però sempre a' più maturi giuditij del mio, & a' più elevati spriti...

Continua quindi Summonte proponendo la sua nuova ricostruzione storica della fondazione di Napoli, ad opera di una Partenope diversa dalla Sirena, figlia di un re greco e discendente per parte di madre da Eolo dio dei venti (la genealogia di Partenope è offerta in una apposita illustrazione da Summonte – cfr. FIG. 16):

Dico dunque che la fondatrice della Città nostra fù Partenope non la favolosa Sirena, ò meretrice come alcuni han figurato [...] ma fu veramente donna, e signora pudicissima, seguita da molta gente, che con lei vennero da Calcide dell'Isola d'Euboa, hor detta Negroponte [...] Partenope figliuola di Eumelo [...] il quale signoreggiò Fera città della Tessaglia, e fù figliuolo di Admeto, figliuolo di Fereto, che la città di Fera edificò, e di Alceste figliuola di Pelia, come di ciò rende testimonio Homero nella Illiade B.II. [...] Non sarà forse fuor di proposito [...] rivocare à memoria li progenitori anco d'Alceste sua matre, per dimostrare quanto fu nobilissima questa nostra Partenope [...].

Partita dall'isola d'Euboa, elesse questa parte d'Italia, che hor Napoli si nomina seguendo l'augurio d'una bianca colomba, che gli andava avante, in memoria del che fu scolpita una statua d'Apollo che nella sinistra spalla vi stava assisa una colomba, e Parthenope anco vi stava davanti che dimostrava risguardarla, & adorarla. Perché questo uccello dal quale, ella pigliò buon augurio li fù guida e scorta quando da Grecia passò in queste parti. [...] Resta hora à dire che la nostra Parthenope fù donna honestissima, e Castissima, sì perché così scrive Dionisio Afro [...] Si anco perché Partenope non vuol dir'altro in Greco che Vergine, dal che mosso il nostro Sannazaro nella settima prosa della sua *Arcadia* la nominò giovane, se ben da principio come poeta ragionando dice egli che Napoli da popoli di Calcidia sovra le vetuste

ceneri della Sirena Partenope edificata prese & anco ritiene il nome della sepolta giovane.

FIGURA 16
Genealogia di Partenope (Summonte 1602, p. 23)



Summonte si preoccupa infine di spiegare perché fosse stata attribuita alla Sirena e non alla regina greca il ruolo di fondatrice di Napoli:

La causa hora perché i poeti fingono Partenope esser Sirena, fù che per le Sirene intendevano essi gli allettamenti carnali, e sensuali. Imperoché [...] E come ben dice Horatio ser.lib.2.: non sassi, non meretrici, né uccelli indiani (come altri han detto) fur le Sirene che tutti à lor attrahevano con i Canti, & alla fine li reduceano à morte, ma si ben la negligenza, e la brutta ignoranza delle cose, scrive che son le Sirene mentre dice “Contemnere miser: placanda est improba Syren Desidia”. E come vuol Natal Comito *Miteol. capite de syrenib.* i canti delle Sirene, e lor istesse non son altro che le voluttà, i piaceri carnali, e sensuali, e gli incitamenti à quelli [...].

La reale esistenza della Partenope donna è provata, secondo Summonte, da numerose autorità latine, e soprattutto dal sepolcro di Partenope, sul quale l'imperatore Adriano avrebbe edificato un tempio a lei dedicato, divenuto poi in età cristiana la chiesa di San Giovanni Maggiore, dove già al suo tempo era collocata la lapide da lui riprodotta (FIG. 17a)⁵.

Il sepolcro di Partenope, testimoniato già da Strabone, ha interessato molti storici napoletani, che hanno individuato la tomba in luoghi diversi. Bartolomeo Capasso per esempio dice: «Degli scrittori moderni, che vollero determinare il luogo, in cui si credeva dagli antichi fosse situata la tomba di Partenope, io seguo Fabio Giordano, che la colloca nel punto più elevato della città, presso il tempio della Fortuna» (FIG. 17b)⁶.

 FIGURA 17


17a. Testi sul sepolcro di Partenope (Summonte 1602, p. 16)


 17b. Lapide del "Sepolcro di Partenope", Napoli, chiesa di San Giovanni Maggiore

⁵ Summonte, 1602, p. 16.

⁶ Capasso, 1978 [1905], p. 93.

Dopo aver ribadito così l'esistenza storica di Partenope, Summonte si avventura in un inaspettato collegamento con la Maga Circe:

E sarei d'opinione che Partenope venisse in queste parti insieme con Circe Saga, ò Maga che dir vogliamo, che l'un' e l'altro significa il medesimo; poi che scrive Diodoro Siculo nel lib. 5. delle sue *Historie*, ò *Bibliotheca*, che Circe condusse seco molte donne dalla Sarmatia, e ritrovo anco notato nel libro sovra citato *Epithome delle Croniche* che nel medesimo tempo che Circe dominava nel Monte dal suo nome detto Circello, fù la Città di Napoli edificata; che primo fu detta Partenope dal nome della sua fondatrice, come di sopra dimostrato habbiamo e fu anco fondata la Città di Gaeta da Oeta, che similmente, con Circe venne come scrive Diodoro, e non da Gaeta nutrice di Enea come altri han detto. Né questo inconveniente parer deve, ò non simile al vero: s'alcuno forsì dicesse ch' essendo stata Circe Maga, & incantatrice – come i poeti han finto –, e che ne transmutasse li compagni di Ulisse in varie forme d'animali, non può havere del vero, che effendo la Partenope Vergine, e casta, come notato havemo, fusse stata in compagnia d'una Maga, e d'una donna lasciva, perché la risposta è pronta: imperoché altro i poeti, e scrittori han voluto significare in senso di quello c'hanno espresso con le parole, e sempre sù la scorza della favola han rinchiuso la midolla della verità.

Le prime tracce di una Partenope donna mortale e vergine si trovano in un romanzo conservato in frammenti papiracei del II-III secolo d.C. (ma l'originale doveva essere già stato scritto nel I secolo dell'era cristiana)⁷. È stato proposto dagli studiosi che il romanzo dovesse intitolarsi semplicemente *Partenope*: sarebbe dunque la prima opera letteraria dedicata alla protagonista del mito fondativo di Napoli. Vi è raccontata una storia d'amore tra il giovane tracio (o frigio, secondo altre fonti) Metioco e la figlia di Policrate di Samo, chiamata Partenope. Il suo antefatto risale

⁷ Cfr. Tomas Hägg, Bo Utas, *The Virgin and her Lover. Fragments of an Ancient Greek Novel and a Persian Epic Poem*, Leiden, 2003 e Hägg, 2004; inoltre Consuelo Ruiz-Montero, *L'Asia minore nel romanzo greco*, in *Greci e Romani in Asia minore. Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 28-30 settembre 2006*, Pisa, ETS, 2007, pp. 259-270: 261.

tuttavia ad Erodoto (III, 122-149), che riferisce la storia del potente Policrate tiranno di Samo (535-522 a.C). Lo stesso Erodoto (VIII, 41) lo dichiara padre di Parthenópe, amante di Metíochos, primogenito di Milziade re di Chersoneso. L'azione dovrebbe svolgersi nel VI secolo ma vi è una buona dose di confusione tra nomi e date. Il cuore del romanzo sembra essere una discussione teorica sull'amore: Metioco è troppo giovane e si burla di Eros, che lo punisce facendolo innamorare di una donna impossibile, Partenope, la quale ha fatto voto di castità. Anche Luciano in *De Saltatione* (se fosse certa l'attribuzione a lui del trattato sulla danza) cita le avventure di Partenope che per preservare la sua verginità fugge in Persia, aggiungendo che la storia era molto nota in Asia⁸. Gli amori di questa Partenope di Samo e di Metioco sono raccontati da un superbo mosaico a colori proveniente da Zeugma in Asia minore, ritrovato dopo un furto e oggi conservato al Museo di Gaziantep in Turchia (FIG. 18).

FIGURA 18

Partenope e Metioco, mosaico di Zeugma, Gaziantep Museum Turkey



⁸ Luciano di Samosata, *De Saltatione*, 54; trad. it. contesto a fronte, col titolo *La danza*, a cura di Simone Beta, Venezia, Marsilio, 1992 p. 87 (Luciano non nomina Partenope ma il viaggio della figlia si Policrate fino alla Persia). Un poema epico persiano del secolo XI, intitolato *L'amante e la vergine*, è chiaramente ispirato dal romanzo di Partenope e Metioco.

La confusione tra la protagonista di questo romanzo ellenistico e la vergine figlia del re Eumelo di Tessaglia doveva essere assai diffusa anche tra i colti letterati napoletani del secolo dei Lumi, come dimostra questo passaggio del *Giornale storico* del giureconsulto napoletano Giuseppe Senatore che scrive nel 1742⁹:

Vuole il Capaccio, che essendo questa vergine Partenope, figliuola, come si disse, di Eumelo Re della Grecia, tanto della sua verginità gelosa, come già da tutti per tale si avea, per corrispondere al nome, fé voto di voler' in quella perpetuamente perseverare. Non so come poi invaghitasi di Metioco Frigio (rapportandosi su questo allo Scoliate di Dinisio Afro) tanta vergogna questo amore, dopo che si fu raveduta, le apportò, che stimando ella di rimanerne per sempre vituperata presso le sue genti, fé tantosto risoluzione di Grecia partirsi, per ridursi in luogo ermo, e lontano, dove avesse potuto piagnere il suo errore...

La verginità, che sembra imposta fisiologicamente alla Sirena, assume per la mortale Partenope un valore imprescindibile quando le fonti antiche la associano alla fondazione della città di Napoli. Dionigi d'Alessandria detto il Periegeta, nel descrivere verso il II secolo dell'era cristiana il territorio dei Campani «dove si trova la sede della casta Partenope, carica di messi di grano», crea ancora confusione con la Sirena: «Partenope, che il mare accolse nel suo seno», mentre in un commento a Dionigi ricorda che per tradizione si interpretava il nome di Partenope come colei che, nonostante le continue richieste di matrimonio, avesse rifiutato gli uomini per restare casta¹⁰. La verginità è la caratteristica che connette le nostre due Partenopi, la Sirena

⁹ *Giornale storico di quel che avvenne ne' due reami di Napoli, e di Sicilia l'anno 1734, e 1735 nella conquista che ne fecero le invitte armi di Spagna sotto la condotta del glorioso nostro re Carlo Borbone [...] Opera di Giuseppe Senatore giureconsulto napoletano divisa in due parti*, Napoli, Stamperia Blasiana, 1742, p. 13.

¹⁰ Dionisio di Alessandria, *Descrizione della Terra abitata*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 111-112. Il commento (riportato in Mancini, 2005, p. 116) dice: «Partenope era desiderata da molti uomini, ma volendo proteggere la propria verginità si tagliò i capelli condannando così se stessa alla bruttezza e se ne andò a vivere in Campania»: Eustazio, *Parafrasi di Dionigi Periegeta*, 358 e *Scolii a Dionigi Periegeta*, 358.

sconfitta da Ulisse e la donna greca divenuta regina di Napoli. Questa caratteristica è insita già nel nome greco: “parthenia” indica la verginità mentre “op” rimanda al canto¹¹. Nella trecentesca *Cronaca di Partenope*, persa ormai ogni connessione col mito della Sirena, la si identifica con «una giovenette non maritata e vergene» figlia del re di Sicilia che morì a Baia prima di veder celebrate le sue nozze e la perdita del suo stato virginale¹².

Si verificò anche il caso opposto: Partenope non è sempre descritta come casta e vergine, ma a volte addirittura come prostituta. «Il fascino della vergine – spiega Loredana Mancini – è avvertito come una forza destabilizzante dell’ordine sociale, che può spingere l’uomo fuori di sé e può far degenerare la violenza, come ci insegnano gli episodi di stupro perpetrati ai danni delle fanciulle che danzano nei *choroi* di Artemide. La Sirena incarna dunque la sessualità femminile nel momento in cui è ancora incanalata verso la sua funzione sociale, la maternità, ed è, come sottolineano le fonti antiche, *steira*, sterile»¹³. Il fascino di attrazione sessuale, a questo punto, è tutto concentrato nella voce. Anche per questo le canterine dei primi secoli del teatro d’opera, dal Seicento in poi, erano frequentemente considerate prostitute.

La deformazione della vergine e casta fanciulla greca in prostituta, oltre che dall’interpretazione cristiana delle Sirene come simbolo peccaminoso, deriva in parte da storie tramandate nel periodo tardo ellenistico, che interpretavano le Sirene semplicemente come delle cortigiane che attiravano i loro clienti con l’incanto della loro voce e dei loro strumenti (partendo dallo pseudo Eraclito che le aveva definite: «fanciulle bellissime, straordinariamente dotate nella musica e nel canto»¹⁴).

¹¹ Sulla verginità come tratto connotativo di Partenope, comprese interpretazioni storiche e antropologiche del concetto di verginità e purezza, così diverse nel mondo antico rispetto alle epoche successive («la *parthenia* greca non corrisponde quindi al campo semantico della *verginità* cristiana»), cfr. Moro, 2005, pp. 60-63.

¹² *Cronaca di Partenope*, a cura di A. Altamura, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1974, pp. 60 s., cit. in Mancini, 2005, p. 119.

¹³ Mancini, 2005, p. 143.

¹⁴ Testi citati e commentati in Mancini, 2005, pp. 108-109 (il paragrafo è intitolato *La Sirena, la prostituta, la vergine*).

S'inserisce nelle nostre storie, per vicinanza onomastica, anche quella di Serena, nipote e figlia adottiva dell'imperatore Teodosio, vissuta a Costantinopoli e uccisa col marito Stilicone a Roma nel 408 durante l'assedio da parte dei Goti di Alarico. Circolarono leggende sulla sua vita scandalosa che avrebbe causato lo stesso sacco di Roma: «Niuna donna, nell'agonia dell'impero occidentale, fu tanto fatale all'Italia come Serena»¹⁵. Come si può intuire, il nome della sfortunata principessa dovette influire sulla sua fama negativa di donna incantatrice e lussuriosa.

FIGURA 19

Sirena Ligeia con corona in monete di Tirina (da Maier, *Il regno di Napoli*, Roma 1723, p. 77)



Partenope appare nell'iconografia, dal medioevo cristiano in avanti, come una Sirena incoronata. Sirene con corona si incontrano già in raffigurazioni greche dal VI secolo a.C., per esempio: «Su di un piatto laconico compaiono s. ad un banchetto, con corona e ramo nelle mani, insieme ad eroi»¹⁶. Una delle compagne di Partenope sconfitte da Odisseo, Ligea, compare in medaglie dell'antica Tirino in Calabria – sede del culto specifico dedicato a questa Sirena in quell'area – con corona e a volte con la lyra (FIG. 19).

¹⁵ *Le sirene più celebri di tutti i tempi* 1864, I, pp. 684-705: *Serena*.

¹⁶ Dall'articolo *Sirene* di H. Sichtermann in *Enciclopedia dell'arte antica*, Treccani (1966), versione online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/sirene_\(Enciclopedia-dell-Arte-Antica\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/sirene_(Enciclopedia-dell-Arte-Antica)). Si riferisce alle celebri officine della Laconia, la cui capitale era Sparta, a ridosso del V secolo a.C.

L'interpretazione dell'immagine di Ligea incisa sulle medaglie di Tirino ci rivela il significato della corona sul capo della Sirena: «In tutte le Medaglie di detta Città, quasi sempre vedesi *Ligea Sirena*, e significa la Città, e per segno che fosse Libera si raffigura con *la Corona in Testa*»¹⁷. Quando invece la corona è tenuta in mano (in queste monete dalla *Vittoria Sedente* ma vale anche per le altre Sirene così raffigurate in età greca) «*La Corona di Fiori e l'Ulivo* mostrano che la Vittoria fosse pacifica, senza Sanguè seguita». In altre monete Ligea è mostrata con attributi musicali come tromba, lyra, cetera e corone d'alloro: tutti simboli dell'«eminente Poesia di quella Città», ossia della vena artistica dei suoi abitanti, che si riportava, proprio come per Partenope/Napoli, alla Sirena canora fondatrice. A maggior ragione Partenope, fondatrice di una città divenuta poi regina per tramite di una seconda omonima regina, reca la corona fin dalle prime immagini numismatiche di età greca ritrovate. In tre emioboli, monete d'argento coniate nell'antica Partenope risalenti al III secolo a.C. circa, è raffigurato il fiume Sebeto e Partenope come ninfa con ali, corona, caduceo, ramo e bende: analogamente a Ligea, «Partenope prende il luogo del Genio della città» (FIG. 20)¹⁸.

FIGURA 20



20b. Partenope in due monete coniate a Napoli nel III sec. a.C. (da Riccio, *Repertorio*, Napoli 18525, TAV. I, p. 133).

¹⁷ Cfr. Marco Maier, *Il regno di Napoli e di Calabria, descritto con medaglie. Ristampato con l'aggiunta di 90 medaglie*, Roma, Pagliarini, 1723, Seconda Parte (Calabria), p. 24: *Tirina* (e medaglie riprodotte a p. 77).

¹⁸ Cfr. Raffaele Garrucci (Accademico Ercolanese), *Tre inedite monete di Napoli*, in "Buletino Archeologico Napolitano", n.s., 3 (agosto 1852), pp. 17-23; Gennaro Riccio, *Repertorio ossia descrizione e tassa delle monete di città antiche comprese ne' perimetri delle province componenti l'attuale regno delle Due Sicilie al di qua del Faro*, Napoli, Tramater, 1852; Bernardo Quaranta, *Scoperta dell'antichissimo nome del Sebeto rappresentato insieme con Partenope in due monete napolitane inedite del commendator Bernardo Quaranta*, Napoli, Stamperia Reale, 1853. Da notare che Riccio era il possessore delle piccole monete che avevano attratto tanta attenzione.



20a. Monete di Napoli con Partenope (da Maier, *Il regno di Napoli*, Roma 1723)

Possiamo dunque immaginare che il significato già evocato per la corona delle due Sirene fondatrici di città meridionali – la condizione di “città libere” e “pacificate” con l’ornamento di simboli musicali a illustrarne le qualità artistiche degli abitanti – si sia confuso durante l’epoca medievale con altre sovrapposizioni simboliche. Una Sirena con corona e attributi di toletta femminile compare in un trattato provenzale di metà del secolo XIV (FIG. 21)¹⁹. Anche la tipologia della Sirena francese Mélusine (descritta per la prima volta nel romanzo di Jean D’Arrac del 1394) doveva implicare una corona, in quanto figlia del re d’Albania e alle origini di un lignaggio che avrebbe prodotto una lunga serie di sovrani, come il re di Cipro, di Armenia, di Boemia e così via. Ma indubbiamente è la regina Partenope a diffondere nell’Europa medievale la simbologia della corona legata alla Sirena. Abbiamo già visto che le insegne di Carlo d’Angiò, primo re francese di Napoli, furono apposte ad una Sirena bicaudata con corona, a simboleggiare l’unione con la città portata a rango di capitale.

¹⁹ Dalla enciclopedia medievale di Bartolomeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, Paris, Bibliothèque de St. Geneviève, Ms. 1029, c. 258v.

FIGURA 21

Sirena provenzale, metà sec. XIV (dalla enciclopedia di Bartolomeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, Paris, Bibliothèque de St. Geneviève, Ms. 1029, c. 258v)



Il passaggio tra le due coronate protettrici di Napoli, la Sirena e la Vergine Maria, è ben descritto in un manoscritto medievale della Bodleian Library di Oxford che descriveremo più avanti (cfr. CAP. I.4). Agli inizi del secolo XVI fu raffigurata sulle colonne della cripta della cattedrale di Acerenza, in Basilicata, una Sirena con corona mariana, dal significato ancora oscuro (FIG. 22)²⁰. Negli anni Trenta del Cinquecento una Sirena bicaudata con corona fu usata come simbolo tipografico dalla stamperia di Vittore Ravani e compagni in Venezia (FIG. 23)²¹. A questi elementi si aggiunge la simbologia del latte versato dalle mammelle della Sirena, probabilmente diffuso dall'emblema di Napoli stampato nel 1592 da Capaccio: nel 1659 lo ritroviamo nella Sirena coronata inserita nel classico dell'alchimia secentesca di Basil Valentin

²⁰ Forse non è un caso che la cittadina di Porto Cesareo, nella Terra d'Otranto, non molto distante dall'area lucana di Acerenza, rechi tuttora come simbolo una Sirena coronata col motto «Caesarea Communitas».

²¹ La Sirena è riportata per esempio sul frontespizio di edizioni delle *Satire* e di commedie di Ludovico Ariosto come *La Lena* (Venezia, Ravani, 1538).

(*Azoth des Philosophes*) (FIG. 24)²². Dopo la vittoria di Lepanto la famiglia di Marc'Antonio Colonna, divisa tra i rami di Napoli e Roma, si fregiò del simbolo della Sirena bicaudata con corona (FIG. 25). La corona resta saldamente sulla testa della Sirena Partenope come simbolo della città di Napoli nelle imprese tipografiche di numerosi stampatori durante il Seicento e poi per tutto il Settecento fino all'Ottocento inoltrato (FIG. 26)²³.

FIGURA 22

Sirena coronata nella cripta della Cattedrale di Acerenza, sec. XVI



²² Basil Valentin, *Azoth ou le moyen de faire l'or cache des Philosophes*, Paris, Moet, 1659.

²³ Cfr. Anna Omodeo, *Grafica napoletana del '600. Fabbricatori di immagini*, Napoli, Regina, 1981: sono riprodotti gli emblemi di Gallo (1610) e Bulifon (1685). Cfr. *infra*, CAP. II.1.

FIGURA 23

Sirena coronata bicaudata, simbolo tipografico della stamperia Ravani a Venezia nel sec. XVI



FIGURA 24

Basil Valentin, *Azoth of the Philosophers*, Paris, 1659



FIGURA 25

Sirena bicaudata coronata in bronzo, simbolo della famiglia Colonna (post 1571), New York, Metropolitan Museum



FIGURA 26

Sirena Partenope Regina, Nuovo Dizionario Geografico Universale 1833, VIII, p. 8 (copia in GB Lbl)



4. Partenope sulle scene d'opera del Settecento*

La prima opera in musica dedicata espressamente al mito di fondazione della città di Napoli fu *La Partenope*, rappresentata sulle scene del Teatro San Bartolomeo di Napoli per la prima volta nel 1699. Nel corso del Seicento molte rappresentazioni di teatro in musica avevano presentato miti che coinvolgevano divinità o eroi mortali, ma mai prima di allora un mito fondativo di una città era stato messo in musica. La scelta di questo tema fu ovviamente legata alla necessità della corte vicereale spagnola del tempo di ribadire con uno spettacolo pubblico il “patto” di collaborazione del viceré con la città, rappresentata dalla sua regina fondatrice che a sua volta rinnovava il precedente mito della Sirena Partenope (FIG. 50)¹.

Durante l'intero secolo XVII, Partenope era già apparsa sulle scene napoletane in numerosi spettacoli, commedie, *feste a ballo* e in alcuni casi anche veri melodrammi, rappresentati nel Palazzo Reale o nel Teatro di San Bartolomeo. Sempre più frequente fu anche l'inserimento di Partenope o più genericamente di Sirene in tutte le altre occasioni di spettacoli pubblici, sia pro-

* Questo capitolo riprende in gran parte una versione aggiornata italiana di una relazione inedita presentata al Convegno “Il trionfo d'Italia” (Utrecht 2004). Ringrazio Reinhard Strohm, che ha curato la versione inglese predisposta per la pubblicazione degli atti, per i preziosi suggerimenti migliorativi.

¹ Una parte delle informazioni che seguono erano state anticipate in Dinko Fabris, *La città della sirena. Le origini del mito musicale di Napoli nell'età spagnola*, in M. Bosse, A. Stoll (a cura di), *Napoli vicereame spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, Napoli, Vivarium, 2001, II, pp. 473-501. Si veda ora l'intera prima parte del presente volume.

fani (come le serenate estive negli Spassi di Posillipo) sia sacri (cantate, oratori e processioni in vari luoghi della città). In tutte queste occasioni, Partenope nelle sue due identificazioni (Sirena o Regina) rappresentava la personificazione emblematica della città di Napoli².

FIGURA 50

Partenope fonda Napoli, stampa 700, Milano, Collezione Stampe Bertarelli



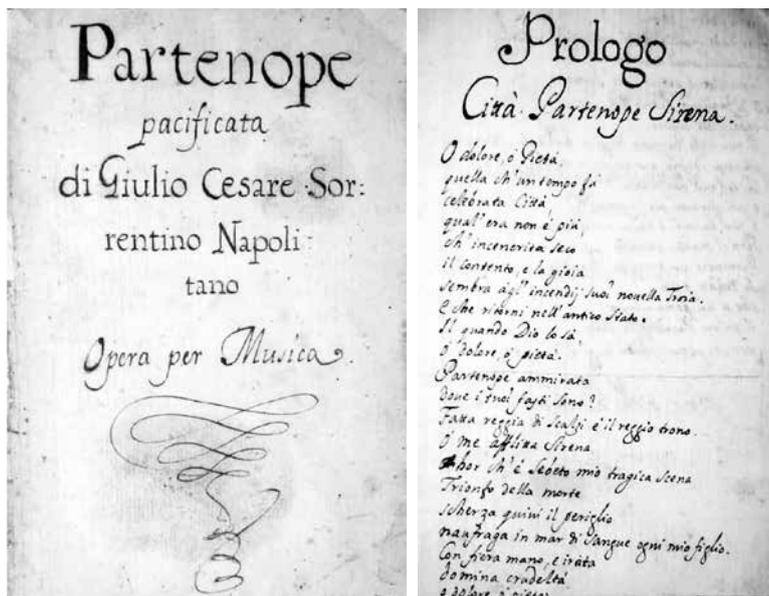
Le feste di *Partenope liberata*, delle quali resta il libretto stampato nel 1649, furono l'occasione per l'inserimento di un primo

² Oltre a quanto detto *supra* (CAP. II, 1), si veda l'elenco delle rappresentazioni teatrali napoletane che includono il personaggio di Partenope in Fabris, *La città della sirena*, cit., pp. 495-501; cfr. inoltre l'Appendice nel presente volume. L'intenso calendario delle feste pubbliche napoletane di quel secolo è descritto in Fabris 2007, chapter 1.

tentativo di opera in musica all'interno del ciclo celebrativo per la vittoria spagnola su Masaniello. Per la stessa funzione dovette essere concepito il testo della *Partenope pacificata*, di cui resta un unico libretto manoscritto recentemente riapparso dopo un secolo e mezzo dall'ultima notizia, che reca l'indicazione "Opera per Musica" (FIGG. 51a-b)³.

FIGURA 51 a-b

Partenope pacificata "Opera per Musica" di Giulio Cesare Sorrentino, mn. sec. XVII, frontespizio e Prologo



³ Il volumetto in mm.176x123, per un totale di 48 carte non numerate, era appartenuto nel secolo XIX al filologo Francesco Palermo, che ne operò una trascrizione riassuntiva pubblicata nel volume IX dell' "Archivio Storico Italiano" del Gabinetto Vieusseux nel 1846, pp. 357-401. L'esemplare, mai citato nelle bibliografie musicali correnti, è segnalato di recente da Antonella Privitera sul sito: <http://www.bibliopathos.it/public/catalogoghost/files/catalogo%20ghost%20finale%20dvd.pdf> (dove si descrive il ritrovamento di dieci "fantasmi" bibliografici).

L'interesse di questo ritrovamento è nell'autore del testo, Giulio Cesare Sorrentino "Napolitano", uno dei primi autori autoctoni di libretti d'opera del Seicento, che scrisse per Francesco Cavalli *Il Ciro* (rielaborato per il pubblico napoletano dal compositore Francesco Provenzale) e *Le Magie amoroze*. Si tratta dunque di un vero libretto d'opera in musica, come mostrano i personaggi che agiscono nel dramma: Prologo con Partenope in veste di Sirena; Fasto; Sensualità; Interesse; Discordia; Gola; Dovere; Fama; Coro di Sirene.

FIGURA 52

La Partenope, "Drama per Musica" m di Silvio Stampiglia, libretto della prima rappresentazione con musica di Luigi Mancia (Napoli 1699), copia in I-Bc, libretto, frontespizio



FIGURA 53

Luigi Mancia, *La Partenope*, (ms. copia in I-Nc), Atto I, scena 1

La scena è ambientata a Napoli nei cosiddetti “Quartieri Spagnoli” e racconta con commenti a volte molto comici o satirici la rivolta di Masaniello. Sono menzionati anche i due più stretti collaboratori del pescatore protagonista della rivolta: Giulio Genoino e Francesco Antonio Arpaja, uccisi nel 1648. Il Coro delle Sirene paragona Napoli a Troia in fiamme e a un Eden perduto: questo stesso elemento sarà ripreso nella prima vera opera “alla veneziana” rappresentata in città per volontà del viceré spagnolo, la *Didone* di Cavalli, nel 1650. Purtroppo non vi è traccia della partitura musicale che avrebbe dovuto rivestire di suoni questo testo e neppure è possibile stabilire se sia mai stato davvero posto in musica. *Partenope-Sirena*, come allegorica raffigurazione della città di Napoli, non presenta dunque novità rispetto alle tante rappresentazioni spettacolari di quel secolo.

Come si è detto, per vedere *Partenope* agire come personaggio in una vera opera, di cui restano libretto e partitura, bisognerà attendere la fine del secolo con la *Partenope* rappresentata al Teatro di San Bartolomeo nel 1699 (FIGG. 52 e 53). Per la prima

volta qui non agisce un personaggio allegorico ma una cantante-attrice umanizzata e presentata come un personaggio storico. Non potendo creare una storia d'amore e di guerra intorno ad una Sirena (peraltro giunta a Napoli già priva di vita) il libretto impertina tutta la vicenda sulla seconda Partenope, la regina vergine di origine greca fondatrice della città di Napoli. Il "drama per musica" risultante fu dedicato alla viceregina Maria, moglie di Don Luis Francisco de la Cerda duca di Medinaceli, viceré di Napoli dal 1696 al 1702⁴. Nella dedica del libretto stampato per l'occasione a Napoli nel 1699, l'autore del testo Silvio Stampiglia scrive di aver voluto riportare:

[...] agl'occhi di questa Nobil Città l'ombra della sua Real Fondatrice. Mi rese ben dovuta gratitudine animoso all'impresa: molto son io debitore alla generosità degli'incliti Figli di Partenope, per il compattamento, ch'han ricevuto da loro in questo Teatro le mie tenui Rime...

Stampiglia era infatti romano, quindi un "forestiero" a Napoli che ricercava protezione dai "figli di Partenope". Autorevole membro dell'Arcadia a Roma col nome di Palemone Licurio (era stato anzi tra i quattordici fondatori dell'accademia in Palazzo Riario nel 1690), Stampiglia rappresenta una delle più importanti eppure ancora poco valutate figure di "poeta per musica" e in particolare librettista a cavallo tra fine Seicento e primo Settecento⁶. Benché non abbia mai tentato vere riforme letterarie, è

⁴ Sul mecenatismo musicale (e in particolare operistico) del viceré di Napoli Medinaceli, si veda il volume José María Domínguez Rodríguez, *Roma, Napoles Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Reichenberger, 2013. Il nome completo della viceregina era María de las Nieves Téllez-Girón y de Sandoval.

⁵ *La Partenope drama per musica di Silvio Stampiglia tra gli Arcadi Palemone Licurio dedicato all'illustriss. e excell. signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval duchessa di Medina Coeli e vice-regina di Napoli [...]*, Napoli, Parrino & Muzio, 1699. Il libretto della prima napoletana sopravvive in tre esemplari: I-Nc, Rari 10.7.3(3), US-NYp (cfr. Catalogo Sartori 17829) e I-Rn, 35.4.H.25 (non in Sartori).

⁶ Cfr. Corrado Lampe, *L'Arcade Silvio Stampiglia da Civita Lavinia (1664-1725)*, in "Lunario Romano", 1989 e il website da lui curato: <http://corrado.lampe.com/stampiglia>, in particolare la sezione "Rappresentazioni di opere stampigliane" (1687-1766). Nel 2007 si è tenuto a Reggio Calabria un convegno in cui atti costituiscono il contributo più significativo finora prodotto su Stampiglia

considerato il più importante predecessore di Zeno e Metastasio, in particolare per la qualità dei suoi libretti riferiti a circa venti melodrammi, e inoltre molte cantate ed oratori. Questi lavori non sono stati mai studiati dal punto di vista letterario e non esistono edizioni moderne dei suoi testi. La gratitudine espressa nella dedica a Maria di Medinaceli nel libretto della *Partenope* si riferisce all'entusiasmo con cui il pubblico napoletano aveva accolto *Il trionfo di Camilla, regina dei Volsci*, prima opera di Stampiglia messa in musica da Giovanni Bononcini e rappresentata al Teatro di San Bartolomeo nel dicembre 1696, anno di arrivo del viceré Medinaceli. Il successo si era ripetuto per la sua seconda opera, *La caduta dei decemviri*, data nello stesso teatro nel dicembre 1697 con musica di Alessandro Scarlatti, allora maestro della cappella vicereale⁷. Anche i libretti di queste prime opere sono dedicati da Stampiglia alla viceregina di Medinaceli. Secondo la testimonianza del fratello di Apostolo Zeno, Pier Caterino, suo primo biografo: «in ogni anno si rappresentava in quel teatro un suo dramma; e tutti riuscirono graditi, che ne resta ancor viva la memoria in quella città»⁸. Stampiglia restò a Napoli fino al 1704, quando partì per Firenze; in seguito fu nominato “poeta cesareo” e si trasferì alla corte imperiale di

librettista: *Intorno a Silvio Stampiglia: librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana: atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007)*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2010. Di particolare interesse per il nostro tema, in questa pubblicazione, sono gli studi: Ausilia Magaudo e Danilo Costantini, *Rappresentazioni operistiche di Silvio Stampiglia nella “Gazzetta di Napoli” con particolare attenzione al periodo del viceré Medinaceli* e Teresa M. Gialdroni, “*Bella città della real sirena ch'ami teatro e scena*”: *Silvio Stampiglia e la cantata*.

⁷ Su queste e le altre opere rappresentate a Napoli durante il vicereame di Medinaceli, cfr. Domínguez Rodríguez, *Roma, Napoli Madrid*, cit., pp. 173 ss. (propone le opere di Stampiglia come un ciclo “romano”) e Appendix 2. Dopo *Partenope* Stampiglia scrisse i libretti di altre due opere per Napoli su incarico del viceré: *L'Eraclea* nel febbraio 1700 e *Il Tito Sempronio Gracco*, nel febbraio 1702, ancora con musica di Alessandro Scarlatti. La quinta opera napoletana di Stampiglia, rappresentata in occasione della visita a Napoli del re Felipe V, chiude il periodo di vicereame del duca di Medinaceli.

⁸ Pier Caterino Zeno, *Elogio di Silvio Stampiglia Romano*, in “Giornale de' Letterati d'Italia”, Venezia, Hertz, 1733, t. 38, parte II, pp. 117-34.

Vienna fino al 1718, quando al suo posto giunse Apostolo Zeno. Tornato in Italia, trascorse i suoi ultimi anni a Napoli dal 1722 alla morte avvenuta nel 1725.

Adesso che conosciamo meglio il librettista, osserviamo l'autore della musica della prima *Partenope*: Luigi Mancìa (a Napoli il suo nome era stato storpiato in Manzo) era nato a Brescia nel 1665 e morì nel 1708, due anni prima che la sua *Partenope* fosse rappresentata nella sua città⁹. Mancìa si era fatto conoscere a Napoli rimaneggiando il *Tito Manlio* di Pollarolo per il San Bartolomeo nel novembre 1698. Il nome del compositore non compare nel libretto napoletano della prima della *Partenope* ed è aggiunto dal bibliotecario ottocentesco Rondinella sulla partitura manoscritta conservata presso il Conservatorio di Napoli (I-Nc, Rari 6.7.4) con questa indicazione:

Partenope Commedia Poesia del Sig. Silvio Stampiglia | Musica del Sig. Luiggi Manzo | Rappresentata in Napoli nel Teatro di S. Bartolomeo in Gennaro | e Febbraro 1699.

La prova della sua paternità è nei successivi libretti stampati nel Nord Italia¹⁰. La musica di Mancìa fu accolta con interesse, se consideriamo che la sua *Partenope* fu ripresa dopo Napoli a Ro-

⁹ Secondo Claudio Sartori (*Una nuova schedina anagrafica. Luigi Mancìa, dignitario dell'Imperatore*, in "Rivista musicale italiana", LV, 1953, pp. 404-25), Mancìa trascorse una gran parte della sua carriera in città del Nord Europa come Hannover, Düsseldorf e Londra, con brevi soggiorni a Roma (1695-96) e Napoli (1698-99) dove fu scoperto dal duca di Medinaceli. Il primo rapporto di Mancìa con Stampiglia, sempre nell'ambiente di Medinaceli, fu la musica del *Giustino*, rappresentata a Roma nel 1695. Per curiosità osserviamo che la sua sola opera rappresentata a Venezia fu l'*Alessandro in Sura* al Teatro di San Giovanni Grisostomo nel 1708, nella stessa stagione inaugurata dalla *Partenope* di Caldara nel dicembre 1707. Cfr. Lowell Lindgren, *Mancìa, Luigi*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, III, pp. 175-76. Arie di Mancìa e altri autori sono conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb.Lat. 4160 e in Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 2473.

¹⁰ Nello stesso anno, 1699, della prima rappresentazione a Napoli vi fu una ripresa della *Partenope* a Rovigo, nel "Novissimo Teatro del signor Marc'Antonio Manfredini". Nel libretto all'"Amico Lettore", in data 16 ottobre 1699, è specificato: «Sospendi che ti prego la censura contro chi ha arditto por mano in una composizione tanto virtuosa [...] come fatta da menti maggiori d'ogni eccezione, quali sono quelle del sig. Stampiglia e del Sig. Mancìa [...]». Scheda in Catalogo Sartori 17813.

vigo, Mantova, Firenze e Brescia nei dieci anni successivi (copie manoscritte della partitura di Mancina si trovano a Napoli, Parigi e Dresda)¹¹. Nel 1704, per la ripresa al Teatro Nuovo di Sant'Agostino a Genova, la partitura fu riscritta da Antonio Caldara (nel libretto si legge: «Il Drama viene animato dalle virtuose note, e nobili Idee del sig. Antonio Caldara»), che potrebbe già essere stato coinvolto nella ripresa di Mantova del 1701 e che sicuramente presentò una partitura completamente rifatta nelle produzioni del 1708-1709 a Venezia e Ferrara (FIG. 54)¹².

FIGURA 49

La Partenope, musica di Antonio Caldara, Venezia, carnevale 1708 (*more veneto*: 1707), copia in I-Mb



¹¹ Sopravvivono i libretti per le riprese a Firenze (autunno 1701) e Mantova 1701 (“dalle sponde del Tirreno, dove ha occupato tutto l’applauso poch’anni sono, se ne passa a quelle del Mincio...”) e poi Genova 1704, Venezia 1708, Ferrara, Brescia e Bologna 1708-1710 (Catalogo Sartori 17814-17821).

¹² Un coinvolgimento di Caldara già nelle produzioni di *Partenope* degli anni 1701-04 non è documentato ma è “wohl möglich”, secondo Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara*, Graz-Köln, Böhlau, 1966, p. 51.

Paragonati a Caldara, gli altri compositori coinvolti nelle circa 16 riprese della *Partenope* di Stampiglia in varie città italiane sono tutti “minori”: oltre a Mancina, Quintavalle, Beniventi e Predieri¹³. Nel 1711 avvenne la ripresa più avventurosa e lontana: la *Partenope* fu presentata nel palazzo vicereale di Città del Messico il 1° maggio con musiche del compositore Manuel de Sumaya, e il libretto di Stampiglia fu stampato in versione bilingue, italiano e castigliano (FIG. 55)¹⁴. Sumaya o Zumaya (circa 1678-1755) è ancora quasi del tutto sconosciuto oggi in Europa, ma è considerato il più importante compositore messicano dell'età coloniale e la sua *Partenope* ha il primato di essere la prima vera opera in musica composta nel continente americano, operazione resa possibile dalla presenza di un viceré spagnolo particolarmente appassionato di opera italiana, il duca di Linares don Fernando de Alencastre Noroña y Silva¹⁵.

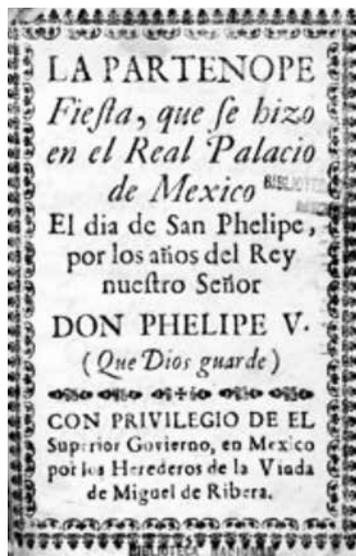
¹³ Nella ripresa al Teatro Obizzi di Padova nel 1715 il titolo fu cambiato in *Il Trionfo di Partenope*. Cfr. il libretto nella raccolta della Biblioteca Estense di Modena (Catalogo Sartori 24031). Invece nel 1719 fu pubblicato il testo delle *Arie mutate nel drama della Partenope rappresentata su'l teatro Marsilii Rossi in Bologna* (ivi, Catalogo Sartori 2626).

¹⁴ *La Partenope Fiesta, que se hizo en el Real Palacio de Mexico el dia de San Felipe por los años del Rey nuestro Señor* (Sartori, 17844, ne indica una copia negli Stati Uniti, nella Brown University Libraries di Providence, ma è stato finora studiato solo l'esemplare del libretto conservato nella Biblioteca Nacional di Mexico City, Fondo Reservado. 1. R M862.1 PAR.f. Ringrazio Bernardo Ilari e Omar Morales Abril per avermi procurato una riproduzione). Riportando a fronte il testo originale e la traduzione spagnola, il libretto è molto più corposo della norma, risultando di 197 pagine. La partitura non è sopravvissuta. Le notizie biografiche su Sumaya (o Zumaya) nella voce di Craig H. Russell, per il *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 2001, vol. 27, pp. 880-81. Cfr. inoltre la tesi di J. Spud Schroeder, *Manuel de Sumaya's "En María la Gracia": A Choral Villancico from Eighteenth-Century Mexico*, San Luis Obispo (CA), California Polytechnic State University, 2009. Una importante raccolta della musica di Sumaya è descritta nel *Catálogo de obras de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano*, México City, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

¹⁵ Recentemente è stato individuato il libretto di una seconda opera tradotta e musicata da Sumaya per lo stesso viceré, oltre alla commedia parlata con musica *Rodrigo*.

FIGURA 55

La Partenope, musica di Manuel e Sumaya, Città del Mexico 1711, frontespizio del libretto bilingue, copia nella Biblioteca Nacional de Mexico



Il libretto non presenta i consueti paratesti – dedica, argomento ecc. – presenti in tutti i libretti italiani di Stampiglia (lo stesso autore italiano non è menzionato), per cui le uniche informazioni sono offerte dal frontespizio che indica: LA PARTENOPE | Fiesta, que se hizo | en el Real Palacio | de Mexico | El dia de San Phelipe, | por los años del Rey | nuestro Señor | DON PHELIPE V. | (*Que Dios guarde*) | Con Privilegio de el | Superior Gobierno, en Mexico | por los Herederos de la Viuda | de Miguel de Ribera. | Dopo l'elenco dei personaggi, identico alla lista di Stampiglia, il libretto presenta direttamente il testo italiano sulla sinistra e a destra la traduzione spagnola (che si pensa sia stata redatta dallo stesso Sumaya). La conclusione del libretto è identica nelle due lingue, col coro che intona: “Viva, viva Partenope, viva”.

Di tutti i compositori finora citati, Caldara è indubbiamente il più importante e internazionale, mentre non è possibile effettuare alcuna comparazione con la partitura originale di Sumaya perché non sopravvivono le sue musiche sul libretto di Stam-

iglia. Le fortune di quel testo cambiano considerevolmente a partire dal 1722 quando nuove musiche saranno composte per *Partenope* da celebri autori come Sarro, Vinci, Händel e Vivaldi.

Nel 1722 una nuova versione musicale di *Partenope* fu presentata a Napoli al Teatro di San Bartolomeo, ventitré anni dopo la prima di Mancina. La partitura era stata composta questa volta da Domenico Natale Sarro (o Sarri), musicista nato a Trani, in Puglia, nel 1679 il quale, dopo gli studi compiuti a Napoli al Conservatorio di Sant'Onofrio, era entrato nella Real Cappella dal 1703 e aveva avviato una carriera prestigiosa che lo avrebbe portato ad essere uno dei più importanti compositori della generazione successiva ad Alessandro Scarlatti. Il suo nome è ricordato ai nostri giorni per aver composto *Achille in Sciro*, l'opera che inaugurò nel 1737 il nuovo Teatro San Carlo di Napoli¹⁶.

Sarro aveva già incontrato il personaggio di Partenope fin dal 1704, anno in cui era stato eletto vicemaestro della Real Cappella: fu allora che compose *Partenope liberata per il patrocinio della Vergine Addolorata*, un oratorio commissionatogli dalla Congregazione di San Luigi di Palazzo (la stessa che richiese a Pergolesi il celebre *Stabat Mater*). Perduto il posto nella Real Cappella nel 1707 quando i nuovi viceré austriaci presero il posto di quelli spagnoli, fu riammesso soltanto nel 1720, quando maestro era da tempo stabilmente Alessandro Scarlatti. Come segno di gratitudine Sarro compose una “famosa *Serenata*” in

¹⁶ Recenti ricerche condotte nell'Archivio di Stato di Napoli hanno dimostrato che Sarro svolgeva contemporaneamente la mansione di maestro di cappella per decenni in diverse istituzioni napoletane, comprese confraternite e conventi femminili, oltre al posto di insegnante di Conservatorio e di maestro nella Real Cappella. Tuttora valida la ricostruzione biografica di Ulisse Prota-Giurleo, *Domenico Sarro*, in “Archivi”, xxvi, 1959, pp. 73-85, da aggiornare con la voce *Domenico Sarro (Sarri)* di Giulia Veneziano in *Operisti di Puglia dalle origini al Settecento*, a cura di Lorenzo Mattei, Bari, Edizioni dal Sud, 2009, pp. 125-130. Soltanto le cantate da camera di Sarro sono state finora oggetto di studi specifici: cfr. Teresa M. Gialdroni, *Le cantate profane da camera di Domenico Sarro: primi accertamenti*, in *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento*, a cura di Detty Bozzi e Luisa Così, Roma, Torre d'Orfeo, 1988, pp. 153-211 e Daniel Brandenburg, *Zur Geschichte der weltlichen Solokantate in Neapel im frühen Settecento. Die Solokantaten von Domenico Sarro (1679-1744)*, Frankfurt am Main etc., Peter Lang, 1991.

onore dell'Imperatrice accompagnata da ben 140 strumenti musicali, intitolata *Scherzo festivo tra le Ninfe di Partenope*¹⁷.

Due anni dopo, nel dicembre 1722, i *Giornali di Napoli* riportavano notizia di una nuova opera:

[...] della nuova Opera in Musica al Teatro di S. Bartolomeo, intitolata: La Partenope, Parto dell'eruditissima penna del già rinomato Silvio Stampiglia [...] posta in note dal celebre Maestro di Cappella Domenico Sarro... facendo a gara li Virtuosi, che la rappresentano [...] tra gli altri della prima Parte di Rosmira Principessa di Cipro in Abito di Armeno sotto nome di Eurimene la rinomata Faustina Bordoni¹⁸.

L'opera ebbe evidentemente uno straordinario successo, come dimostra l'inusuale decisione di ripresentarla al pubblico di Napoli nella successiva stagione 1723. Era successo, infatti, che la nuova opera presentata al San Bartolomeo nel gennaio di quell'anno, il *Trajano* di Francesco Mancini, non era piaciuta, giudicata noiosa dal pubblico, ed era stata per questo rimpiazzata dalla *Partenope* di Sarro «con aggiunta di nuove arie, e di nuovi ancora graziosissimi intermezzi»¹⁹. Il successo di Napoli spinse a proporre l'opera anche a Roma dove però il pubblico

¹⁷ Descritta nei *Giornali di Napoli* del 3 settembre 1720, cit. in Thomas Griffin, *Musical References in the Gazzetta di Napoli 1681-1725*, Berkeley, 1993, p. 91. Il libretto a stampa (*Scherzo festivo tra le ninfe di Partenope rappresentato in musica nel superbo teatro eretto nella Gran Sala detta de' Vice-Rè, nel Real Palazzo di Napoli, nel giorno 28.d'Agosto Compleanno di S. Maestà Ces. E Catt.*, Napoli, Ricciardi, 1720) riporta oltre al nome del compositore ("Musica del Signor Domenico Sarro") tutti gli interpreti: Mergellina (Marianna Benti 'detta la Romanina'), Nisida (Santa Marchesini), Antiniana (Margherita Salvagini), Echia/Dorinda (Domenico Gizzi), Sebeto (Antonio Manna). Cfr. CAP. II, III e FIG. 44.

¹⁸ Griffin, *Musical References*, cit., p. 105 (15 dicembre 1722).

¹⁹ «Avendo conosciuto detto Eminentissimo Principe, che la nuova opera, che si cominciò a recitare nel teatro di S. Bartolomeo, quantunque fusse buona, nulladimeno rendesi tediosa, essendo alquanto tragica, e lunga, ha ordinato perciò, che in questo carnevale si replicasse in detto teatro l'opera antecedente, intitolata la PARTENOPE, onde sabato a sera si ricominciò la recita di detta opera con aggiunta di nuove arie, e di nuovi ancora graziosissimi intermezzi, e vi si portò ad ascoltarlo detto Eminentissimo signore, e riuscì di piena soddisfazione del medesimo, come di tutta la Nobiltà, e degli altri ordin. Persone, che in gran numero vi concorsero». Griffin, *Musical References*, cit., p.106 (26 gennaio 1723).

del Teatro della Pace inizialmente fu freddo e solo dopo alcune repliche decretò il successo anche nella città papale a quel testo così fortemente radicato al mito di fondazione di Napoli. Intanto nello stesso anno, 1724, Sarro poteva godere a Napoli del maggiore successo della sua carriera, *Didone abbandonata*, primo libretto di Metastasio ad essere messo in musica²⁰. Eppure solo pochi anni più tardi, come vedremo, la musica di Sarro cominciò ad essere giudicata fuori moda.

Fin dalla prima edizione del libretto (Napoli 1699) Silvio Stampiglia aveva voluto precisare le fonti storiche da lui utilizzate per la trama di *Partenope*, in particolare la *Historia della città e Regno di Napoli* di Giovanni Antonio Summonte²¹:

Fu Partenope figlia d'Eumelo re di Fera in Tessaglia, la quale partissi da Calcide dell'Isola di Euboa oggi Negroponte seguendo l'augurio d'una bianca colomba, e fece edificare una città presso le sponde del Mar Tirreno, che fu detta Partenope, e poi fù chiamata Napoli. Ciò troverai nel Cap. II del Primo Libro dell'Istoria della Città, e Regno di Napoli di Gio. Antonio Summonte. Il resto si finge [...]²².

Questa affermazione sulla base storica della trama restò immutata in tutte le successive versioni a stampa del libretto, compresa la traduzione inglese inserita nella *Partenope* di Händel (Londra 1730)²³. Del resto vi era un preciso motivo per questa decisione:

²⁰ Helmuth Hucke, *La "Didone abbandonata" di Domenico Sarri nella stesura del 1724 e nella revisione del 1730*, in "Gazzetta musicale di Napoli", II, 1956, pp. 180-189.

²¹ È probabile che Stampiglia avesse potuto utilizzare la seconda edizione dell'opera di Summonte, considerata la più completa ed autorevole anche per la protezione vicereale accordata: Napoli, Antoine Bulifon "all'insegna della Sirena", 1675.

²² *La Partenope* (Napoli 1699), cit., p. 3. Copia consultata I-Rn, 35.4.H.25 (proveniente dalle collezioni Servi e Gabrielli di Roma) comparata con quella in I-Nc, Rari 10.7.3(3) elencata anche in *Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli. Biblioteca. Catalogo dei libretti d'opera in musica dei secoli XVII e XVIII*, a cura di Francesco Melisi, Napoli, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 1985, n. 1107.

²³ Händel utilizzò lo stesso libretto musicato da Caldara a Venezia per la rappresentazione del carnevale 1708 (*more veneto* 1707, data che compare sul

Stampiglia intendeva ingraziarsi il pubblico napoletano e sapeva che il mito di Partenope sarebbe risultato fortemente patriottico. Decise quindi di miscelare sapientemente tutti gli elementi pseudo-storici di quel mito – Partenope regina, il conflitto tra Palepoli e Cuma, la tomba della Sirena e le mura della città – con i consueti ingredienti di un'opera secentesca: storie d'amore contrastato, vendetta, duelli, combattimenti, travestimenti e un pizzico di giudizio moraleggiante.

Nel suo studio intitolato *The Travels of Partenope*, Robert Freeman esamina quasi tutti i libretti conosciuti dell'opera di Stampiglia dal 1699 al 1720, riportando una lista di tutti i più piccoli cambiamenti nel testo ed anche dei personaggi²⁴. Una delle variazioni più importanti riguarda i due ruoli comici che apparivano nell'originale del 1699: Beltramme, un servo di Rosmira definito “armeno” (ma in realtà, come vedremo, napoletanissimo)²⁵, e Anfrisia, vecchia nutrice di Partenope, con voce di contralto, in genere interpretata da un maschio in falsetto, seguendo una tradizione antica che risaliva alla nutrice Arnalta nell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi²⁶. Per la nuova produzione napoletana del 1722, Stampiglia opera una scelta ra-

libretto), come ha dimostrato Marco Beghelli, *L'eredità veneziana di Georg Friedrich Haendel ovvero La Partenope, dalla Laguna al Tamigi*, in “Quadri- vium”, IV, 1984, pp. 7-51 (con tavole comparative del contenuto dei due libretti e alcune riproduzioni fotografiche). In effetti la *Partenope* di Caldara fu rappresentata proprio negli anni in cui Händel era in Italia e trascorse il suo primo periodo a Venezia (tra il novembre 1707 e il febbraio 1708). Una interpretazione della scelta di questo antico libretto da parte di Händel come allegoria degli amori di corte è proposta da David Vickers, *The Good, the Bad, and the Ugly: Representation of Amorous Behaviour at the Court of Queen Partenope*, in “Händel-Jahrbuch”, XLIX, 2003, pp. 59-68.

²⁴ Freeman, 1968, pp. 356-385. Freeman non riporta però il libretto musicato da Sumaya in Messico nel 1711.

²⁵ Beltrame o Beltramme era una celebre maschera lombarda della Commedia dell'arte, inventata da Niccolò Barbieri (1576-1641) chiamato “Beltramm de Gaggian” (Gaggiano è un villaggio vicino Milano).

²⁶ Infatti nell'edizione di Napoli del 1699 la parte di Anfrisia fu cantata da Antonio Predieri “virtuoso del Serenissimo di Parma”, mentre quella di Beltramme era affidata al celebre basso buffo Giovanni Battista Cavana, capostipite di una famiglia di cantanti specializzati nei ruoli comici.

dicale: estrapola i due caratteri comici e ne inserisce le scenette in duo come tre intermezzi: le prime due parti tra i tre atti del dramma, ora trasformato in opera seria, e la terza e ultima parte poco prima del finale del terzo atto.

Beltramme il “falso Armeno” resta immutato, mentre al posto della vecchia nutrice è inserita ora la giovane serva Eurilla. Questi due ruoli erano pensati per le due stelle del teatro musicale comico napoletano del tempo, Gioacchino Corrado e Santa Marchesini²⁷. La loro funzione principale è di fornire un commento parodico della storia principale, per scatenare le risate del pubblico: Eurilla si presenta nel primo intermezzo travestita da guerriera Armena (prendendo in giro la padrona di Beltramme, Rosmira, a sua volta travestita da guerriero) e tormenta il servo con continui cambiamenti di decisione, fino a che non si arrenderà, ricambiando l’ormai acceso amore che lui le dichiara fin dall’inizio. Una delle armi utilizzate da Beltramme per conquistare Eurilla è il caffè, che lui dichiara una bevanda tipica dell’Armenia, dove lo chiamano “Beltramme del caffè” (in realtà il pubblico allora come oggi non poteva che considerare la preparazione artistica di un eccellente caffè un tipico segreto napoletano, come dimostra il teatro di Eduardo De Filippo). Un altro esempio di forte connessione degli intermezzi con la vicenda principale è la parodia dell’aria della rondinella cantata da Arsace (I, 6), che nella sgangherata intonazione di Beltramme diventa un pipistrello (prima aria dell’intermezzo II). Stampiglia dimostra l’attenzione del librettista d’opera alla vita

²⁷ Su Gioacchino Corrado e Santa Marchesini rimandiamo a: M. Paternostro, *Drammaturgia e vocalità nell’intermezzo napoletano (1711-1724): Gioacchino Corrado e Santa Marchesini*, tesi di laurea, Università di Firenze, 1991; Franco Piperno, *Buffi e buffe. Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi*, in “Rivista italiana di musicologia”, XVIII, 1982, pp. 240-284; pp. 260 ss.; Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Viceregno austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Liguori, 1993; Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, “*Onesto divertimento, ed allegria de’ popoli*”. *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996; Franco Piperno, *L’intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi*, in “Pergolesi Studies/Studi Pergolesiani”, III, 1999, pp. 157-170.

quotidiana del suo tempo, inserendo a volte annotazioni satiriche sul teatro a lui contemporaneo (come nel *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello, solo di pochi anni precedente): per esempio quando la coppia di comici legge e commenta i giornali. Gli intermezzi di Sarro, paragonati a quelli di decine di suoi contemporanei, sono autentici capolavori del teatro comico e si comprende che possano aver contribuito al grande successo della doppia produzione di *Partenope* del 1722-1723²⁸.

Proprio alla fine del suo articolo *The Travels of Partenope*, Robert Freeman fa un breve cenno alle due fonti a lui note della *Partenope* di Sarro (Vienna e Napoli) e all'autografo di Vinci allora da poco identificato a Londra, citando come uniche possibili esecuzioni le due che si conoscono a Napoli e la ripresa a Roma del 1724²⁹. Freeman non poteva sapere che l'autografo di Leonardo Vinci della *Partenope*, da lui correttamente individuato a Londra, corrisponde ad una esecuzione avvenuta a Venezia nel Carnevale 1725, probabilmente perché il libretto veneziano riportava un titolo diverso: *Rosmira fedele*. Reinhard Strohm ha magistralmente ricostruito le vicende che portarono Leonardo Vinci a trionfare sulle difficili scene veneziane, primo operista napoletano a raggiungere quell'obiettivo, proprio con un'opera basata sul mito di fondazione della città di Napoli. Secondo Strohm «il fatto che proprio Vinci fosse scelto tra i molti compositori napoletani a “rappresentare” la sua città sulle nobili scene di Venezia ha un notevole significato storico»³⁰. Inoltre per il musicologo tedesco la *Partenope* di Sarro

²⁸ Nella rappresentazione romana del 1724, dove non potevano cantare donne, il ruolo di Eurilla fu ricoperto da Domenico Ricci, un contralto castrato della Cappella Sistina, mentre Beltramme era l'altro celebre basso buffo del tempo Giovanni Battista Cavana.

²⁹ Freeman, 1968, pp. 384 ss.

³⁰ «The fact that Vinci was chosen among the many Neapolitan composers to “represent” his city on the most noble Venetian stage is of some historical significance»: Reinhard Strohm, *The Neapolitans in Venice*, in *Con che soavità. Studies on Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, a cura di Iain Fenlon e Tim Carter, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 259; riedito in Reinhard Strohm, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-London, 1997, pp. 61-80. Su Leonardo Vinci si veda: Kurt Markstrom, *The Operas by Leonardo Vinci*, tesi di dottorato, University of Toronto,

e la *Rosmira fedele* di Vinci sono opere fortemente interconnesse. In realtà, le carriere di Sarro e Vinci ci appaiono strettamente intrecciate nel secondo decennio del Settecento, ed in particolare proprio negli anni 1724-26 (TAB. 9).

TABELLA 9

Le corriere a confronto di Domenico Sarro e Leonardo da Vinci negli anni 1724-1725

	Sarro		Vinci	
	Opere	Incarichi e notizie	opere	Incarichi e notizie
1724 Gennaio		<i>Vicemaestro</i> Napoli, Real Cappella	<i>Farnace</i> Roma, t. Delle Dame	<i>Maestro</i> Napoli, Congr. del Rosario S. Caterina a Formiello
Febbraio	<i>Didone abban-</i> <i>donata</i> Napoli, t. S, Bartolo- meo	<i>Maestro</i> <i>di cappella</i> Napoli, S. Paolo Maggiore		Roma: caricatura di Pier Leone Ghezzi
Carnevale	<i>Partenope</i> Roma, t. Della Pace			
Maggio		“Scelta musica a più cori” diretta da Sarro Napoli, Santa Lucia del Monte	<i>La Mogliere</i> <i>infedele</i> Roma, t. Della Pace (“Prima opera in musica in Lingua Napolitana”)	“Scelta Musica “ di Vinci Napoli, S. Caterina a Formiello
Giugno				Te Deum a più cori di scelta Musica di Vinci Napoli, S. Caterina a Formiello
Settembre		“scelta e copiosa musica a più cori” di Sarro Napoli, S. Pietro a Majella		

1993, stampata come libro col titolo: *The Operas by Leonardo Vinci Napoletano*, New York, Pendragon, 2006; inoltre: *Leonardo Vinci e il suo tempo. Atti dei Convegni internazionali di studio (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002; 4-5 giugno 2004)*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Conservatorio Cilea, 2005.

Ottobre			<i>Eraclea</i> Napoli, t. S. Bartolomeo	
Dicembre			Napoli, ripresa di <i>Li Zite 'n galera</i> <i>Turno Aricino</i> Napoli, t. S. Bartolomeo	“Leonardo Vinci, che oggi si ritrova a Venezia”. (<i>Giornali di Napoli</i> , 5 dicembre 1724)
1725 Gennaio (anno santo: chiusi i teatri di Roma)	<i>Tito Sempronio Gracco</i> Napoli t. S. Bartolomeo			
Febbraio	<i>Il Florindo</i> “Serenata a 4 voci, Napoli nozze Coppola Caracciolo			
Carnevale			<i>Ifigenia in Tauride</i> Venezia, t. S. Giovanni Grisostomo	
Carnevale			<i>Rosmira fedele (Partenope)</i> Venezia, t. S. Gio. Grisostomo	
Primavera			<i>Il Trionfo di Camilla</i> Parma	
Aprile			<i>L'Elpidia</i> (pasticcio con musiche da <i>Ifigenia e Partenope</i>) Londra	
Ottobre (morte di Alessandro Scarlatti)		<i>Maestro</i> Napoli, Real Cappella		<i>Vicemaestro</i> Napoli, Real Cappella “Si recitò il primo solito Oratorio... con musica del ... Vinci” Napoli, S. Caterina a Formiello
Dicembre			<i>Astianatte</i> Napoli, t. S. Bartolomeo	

Sarro era stato riammesso come vicemaestro nella Real Cappella napoletana all'inizio del 1720 e fu promosso alla carica suprema di maestro quando Scarlatti morì nell'ottobre 1725. Vinci a quel punto assunse il posto di vicemaestro. Negli stessi anni, entrambi i compositori lavoravano per le più ricche e potenti confraternite e chiese di Napoli, producendo oratori e musica sacra, ma soprattutto entrambi componevano in quegli anni *commedee je pe museca* in lingua napoletana per i teatri di Napoli, oltre a intermezzi comici nelle rispettive opere serie: un'attività intensa e segnata da un grande successo popolare. Dobbiamo considerare che Sarro, nel 1724, fu il primo compositore a musicare il libretto d'esordio scritto da Metastasio, la già ricordata *Didone abbandonata* e, subito dopo, toccò a Vinci di musicare per primo tutti gli altri libretti metastasiani scritti fino al 1730, anno in cui morì prematuramente³¹. La *Partenope* del 1724 fu la prima opera di Sarro ascoltata a Roma, e nello stesso anno anche Vinci rappresentò a Roma la sua prima opera, *Farnace*. Due anni più tardi una nuova coincidenza: il *Valdemaro* di Sarro e la versione di Vinci della *Didone abbandonata* furono rappresentate a Roma, entrambe nel 1726. Quanto a Venezia, nonostante la sua musica comica fosse già stata eseguita in quella città fin dal 1712 (gli intermezzi *Barilotto e Slapina*), Sarro dovette attendere la morte del collega Vinci per vedere rappresentata in laguna, nel 1730, la sua versione della *Didone* metastasiana.

Riprendiamo la narrazione dello straordinario exploit di Vinci a Venezia, seguendo Strohm³². Il compositore era stato chiamato a Venezia per comporre la seconda opera della stagione di Carnevale al Teatro Grimani (San Giovanni Grisostomo), *Ifigenia in Tauride*, basata su un libretto composto dal poeta veneziano Benedetto Pasqualigo. Dello stesso autore era anche la terza opera della stagione, *Berenice*, musicata dal compositore fiorentino Giuseppe Maria Orlandini (sua era stata anche la prima versione musicale della *Ifigenia* di Pasqualigo, rappresentata

³¹ Cfr. Reinhard Strohm, *Leonardo Vinci's 'Didone abbandonata'. Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 213-224; John H. Roberts, *Handel and Vinci's 'Didone abbandonata': Revisions and Borrowings*, in "Music and Letters", LXVIII, 1987, pp. 141-150.

³² Strohm, *The Neapolitans in Venice*, cit., pp. 257-263.

a Venezia nel 1719). Vinci era dunque già a Venezia nel dicembre 1724 e la sua *Ifigenia* si stava ancora rappresentando quando, inaspettatamente, gli venne richiesto di presentare una quarta opera per la stagione di Carnevale veneziana. Fu scelta la *Partenope*, ma il libretto fu stampato col titolo di *Rosmira fedele* e dedicato al duca Niccolò Del Tocco di Sicignano. In quegli anni terzo duca di Sicignano era don Leonardo Del Tocco, principe di Montemiletto, che aveva da poco sposato a Roma (il 16 gennaio 1724) Donna Camilla Cantelmo Stuart. Mentre si preparavano le nozze romane, nel 1723, era stata rappresentata a Napoli nel palazzo di Montemiletto un'altra opera di Stampiglia dal titolo beneaugurante di *Imeneo*, con musica di Nicola Porpora. Tra i protagonisti vi era Antonia Merighi, che avrebbe due anni dopo cantato a Venezia l'opera di Vinci nel ruolo di Partenope³³.

L'archivio privato della nobile famiglia Del Tocco (o Di Tocco) di Montemiletto fu depositato presso l'Archivio di Stato di Napoli nel 1949 e fu pubblicato nel 1978 un *Inventario* generale di questo archivio privato. Grazie ai documenti depositati possiamo scoprire che Niccolò (Nicola) era fratello del principe Leonardo, che nel 1720 aveva acquisito i feudi di Apice e di Tinchiano. Il nome Nicola ricorre nell'Archivio Del Tocco fino agli inizi del secolo XIX, quando i nuovi duchi di Apice ancora utilizzavano gli altri nomi ereditati della famiglia Cantelmo Stuart. La dedica del libretto veneziano del 1725 di *Rosmira fedele* a Niccolò Del Tocco fu firmata da un tale "Donarelo Ciuni": la mia scoperta che si tratta di un anagramma sotto il quale si nasconde il nome del compositore, ossia "Leonardo Uinci", apre degli interessanti interrogativi (FIG. 56)³⁴.

³³ L'opera era *Imeneo. Componimento drammatico rappresentato per celebrare le nozze dell'illustrissimo [...] D. Leonardo Tocco Principe di Montemiletto e [...] D. Camilla Cantelmi de' Duchi di Popoli. Poesia di Silvio Stampiglia tra gli Arcadi Palemone Licurio, poeta di Sua Maestà Cesarea e Cattolica*, Napoli, Muzio "erede di Michele Luigi", 1723, copia in *I-Nn* (Sartori 12801). Nel libretto è indicato il cast: Imeneo (Antonia Merighi), Rosmene (Marianna Benti Bulgarelli), Clomiri (Anna Bombaciara Fabbri), Tirinto (Carlo Broschi Farinello), Argenio (Annibale Pio Fabbri). "Musica di Niccola Porpora, maestro di capp. del principe di Armstat".

³⁴ Non in tutti gli esemplari compare questa firma anagrammatica: nella copia

FIGURA 56

La Rosmira Fedele, Venezia, Rossetti, 1725, copia del libretto con la dedica firmata da "Donavelo Giuri" (Leonardo Vinci), I-Bc

5508

L A
ROSMIRA
F E D E L E
DRAMMA PER MUSICA
DI SILVIO STAMPIGLIA
Tra gli Arcadi Palemone Licurio.
DA RAPPRESENTARSI
Nel Teatro celebre Grimani
IN S. GIO: GRISOSTOMO
Il Carnosiale MDCCXXV.
DEDICATO
A SUA ECCELLENZA IL SIG.
D. NICOLÒ DEL TOCCO
DECA DI SICIGNANO.

VENEZIA,
Appresso Marino Rossetti, in Merceria
all'Insegna della Pace.
Con Licenza de' Superiori.

per S. Musica di Leonardo Vinci

ECCELLENZA.³

LA Partenope, opera sì rinomata, à qual Personaggio più degno dedicata esser deve, che ad un Principe come Voi Ecc. Sign. il quale essendo del suo Cielo il più sublime ornamento, vi rendete da pertutto così distinto. Sono troppo note le Glorie del Vostro sangue,

A 2 co.

⁴ come quelle che vantano l'origine così dalli Despoti Regnanti dell'antica Achaja, come da Ferdinando Rè di Napoli, oltre l'altri moderni freggi della Famiglia Sanseverina, e Cantelmi, e perciò le tralascio; solo restringendomi à quelle che rendono amabile la Vostra Ecc. persona: come la saviezza della Mente, il discernimento delle vere scienze, e la disinvoltura del tratto, con la quale trattate con chi che sia senza punto degradare della Vostra nativa Grandezza. Ad un Prin

Principe così amabile, ⁵ io dunque questo Dramma offerendo, sono certo per mezzo dell'altrui merito porgerle in tributo quell'ossequioso rispetto, che per tante ragioni le devo. e con profondo inchino prostrandomi resto.

D. V. E.

Devotiss. Obligatiss. & Humiliss. Servit.
Donarelo Giuri.

A 3 AR-

Vinci dedica il libretto e quindi la rappresentazione al duca Del Tocco, rivelando una sua connessione con la famiglia coinvolta a Roma nelle nozze con i Cantelmo Stuart, nel cui programma celebrativo era rientrata anche l'esecuzione della *Partenope* del 1724. In quell'anno la partitura di Sarro era stata rappresentata nell'"antico Teatro Della Pace" a Roma nel gennaio 1724, come seconda opera dopo la *Ginevra regina di Scozia* di Filippo Falconi. Secondo l'uso, il cast vocale utilizzato per le due opere in successione era lo stesso. Il programma celebrativo di questa coppia di opere era molto esplicito: l'impresario Giuseppe Polvini Faliconi aveva dedicato il libretto della *Ginevra* "alla Maestà di Giacomo III re della Gran Bretagna", un titolo evidentemente calzante. La seconda opera era *Partenope*, dedicata questa volta dall'impresario alla moglie di Giacomo, ossia "Clementina Regina della Gran Bretagna", con le parole:

Il segnalato favore compartito a me ed a questo mio Teatro dal magnanimo sposo di V.M. in gradire il tributo da me fattogli del primo Drama, mi costituisce in obbligo di presentare alla M.V. il secondo³⁵.

Nell'Archivio Del Tocco di Montemiletto, quattro lettere inviate da Roma tra il febbraio e l'aprile 1725 da "Giacomo Stuart, pretendente al trono di Inghilterra, e di sua moglie al principe di Montemiletto", ossia a Leonardo Del Tocco, confermano il forte legame tra le due famiglie³⁶. È possibile che Giacomo III, chiamato "the

in I-Mb (Algarotti) la dedica è firmata "N.N.", mentre nel libretto di I-Rdhi (Libr. Ven. 588) figura "Leonardo Vinci". Evidentemente i libretti testimoniano di vari ripensamenti di Vinci e del tipografo sull'opportunità di firmare la dedica.

³⁵ *Partenope. Drama per musica di Silvio Stampiglia [...] poeta di S. M. Ces. Catt. Da rappresentarsi nell'antico Teatro della Pace nel Carnevale dell'anno 1724. Dedicato alla Maestà di Clementina Regina della Gran Bretagna*, Roma, de' Rossi, 1724, "Musica di Domenico Sarro", "Scene di Pietro Piazza", "Direttore del Combattimento e del Torneo Giuseppe Franceschi": Sartori 17830 (copie in: A-Wmi, I-Bc, Fc, Fm, MAC, Mb, Rsc, URBc, Vgc, D-Mbs). Abbiamo consultato una copia sconosciuta a Sartori nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

³⁶ Napoli, Archivio di Stato, Archivio privato Di Tocco di Montemiletto, Corrispondenze e Varie, Busta 22, 191: "Lettere da Roma di Giacomo Stuart, pretendente al trono di Inghilterra, e di sua moglie al principe di Montemiletto" (febbraio-aprile 1725), *Archivio di Stato di Napoli. Archivio Privato Di Tocco di Montemiletto. Inventario*, a cura di Antonio Allocati, Roma, 1978, p. 144.

Old Pretender” in quanto re d’Inghilterra in esilio, avesse partecipato con la moglie alle nozze di Camilla Cantelmo Stuart (ramo napoletano collegato alla famiglia reale inglese) con i Del Tocco. Conoscendo la passione di Giacomo per l’opera in musica, erano state dedicate alla coppia reale le due opere del ciclo celebrativo del Teatro della Pace, presentando la prima come simbolo della Gran Bretagna (Ginevra regina di Scozia), la seconda come simbolo di Napoli (la regina Partenope)³⁷. Torneremo in seguito sulle rappresentazioni romane e il contatto tra Vinci e il duca Del Tocco di Montemiletto. Concentriamoci adesso sulla musica che conosciamo delle varie esecuzioni di *Partenope* tra Napoli e Venezia.

Come aveva già notato Freeman, la partitura autografa di Vinci contiene musica tratta dalla *Partenope* di Sarro³⁸. Infatti, confrontando il manoscritto di Londra di Vinci con la partitura di Sarro conservata presso la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli (che corrisponde alla prima napoletana del 1722), risulta che Vinci per la sua *Partenope* ha preso “in prestito” da Sarro gran parte dei recitativi (ma quasi tutti modificati nella linea del basso e a volte nella tonalità, per adattarli alle nuove arie che precedono), il coro più volte ripetuto “Viva Partenope” e due brevi sinfonie militari usate come marce: una prima della prima aria di Emilio nell’Atto I e la seconda proprio prima del Finale dell’Atto III (ESEMPIO. MUS. 1 e 2)³⁹.

³⁷ È interessante notare che tra il 1724 e il 1725 Vivaldi dovrebbe aver scritto la sua *Serenata a tre* dedicata a “*Monsieur le Mar du Toureil*” ossia “the Earl of Mar”, che era stato segretario di Stato per l’Old Pretender Giacomo III e, secondo Markstrom, «Vivaldi may have adopted the style of Vinci to please his Roman audience»: Markstrom, *The Operas by Leonardo Vinci Neapolitano*, cit., pp. 105-106.

³⁸ Strohm, *The Neapolitans in Venice*, cit., pp. 260 ss.; Markstrom, *The Operas by Leonardo Vinci Neapolitano*, cit., pp. 86-95.

³⁹ Ho effettuato il confronto della partitura di Sarro conservata in I-Nc, 31.3.13I con l’autografo di Vinci in GB-Lbl, Add. MS 14232 e con le arie conservate in I-Vnm. Un’altra copia della *Partenope* di Sarro, dal contenuto identico alla partitura di Napoli (compresi gli intermezzi *Eurilla e Beltramme*), si conserva presso la Gesellschaft der Musikfreunde a Vienna (A-Wgm). Dei manoscritti di Vienna e Londra furono effettuate agli inizi del xx secolo delle copie moderne in partitura, oggi conservate rispettivamente in US-Wc M1500.S26P3 (Sarro) e US-Wc M1500.V64.P4 (Vinci).

ESEMPIO MUS. 1

Leonardo Vinci, *Rosmira fedele (La Partenope)*, Ms. autografo GB-Lbl (1725), Atto I, 1: Coro iniziale “Viva Partenope, viva”

Viol. I
Ob. I

Viol. II
Ob. II

Viola

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Vi - va vi - va par - te - no - pe vi - va. Vi - va vi - va vi - va

Vi - va vi - va Par - te - no - pe vi - va. Vi - va vi - va vi - va

Vi - va vi - va Par - te - no - pe vi - va. Vi - va vi - va vi - va

ESEMPIO MUS. 2

Domenico Sarro, Sinfonia prima dell'aria di Emilio in Leonardo Vinci, *Rosmira fedele (La Partenope)*, Ms. autografo GB-Lbl (1725), Atto I

Scena XVII
[28. Aria di Emilio]
Campo con padiglioni dove sta schierato l'esercito di Emilio; e poi viene Partenope, Arsace, Rosmira, Armino e Ormonie

Presto

Tromba

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

b.c.

Tromba

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

Emilio

b.c.

For - ti schie - re vi

Vinci, in realtà, non si limitò a copiare la musica di Sarro, ma inserì nella sua partitura pezzi presi da altre sue composizioni (un autoplagio molto comune all'epoca). Per esempio la sinfonia iniziale è tratta dall'oratorio di Vinci *Maria Dolorata*, composto a Napoli probabilmente nei primi anni Venti del Settecento per la Confraternita del Santissimo Rosario⁴⁰. Questa sinfonia è del resto molto simile alla breve introduzione con cui si apre la sua opera comica più famosa, *Li Zite 'n galera*, dove l'intera orchestra suona all'unisono imitando il suono di un *calascione*, strumento a corde popolare tipicamente napoletano dal suono nasale e usato ritmicamente⁴¹.

La partitura autografa di Leonardo Vinci, oggi catalogata come Additional Ms. 14232, entrò nella British Library di Londra nella prima metà del secolo XIX come parte della straordinaria "Collection of Music made by Signor Gaspar Selvaggi, of Naples" che era stata ceduta dal marchese di Northampton e che comprendeva ben 138 manoscritti musicali dei più importanti autori napoletani del Sei e Settecento, alcuni autografi⁴². Confrontando la partitura

⁴⁰ Cfr. Helmut Hell, *Die Neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, N. Porpora-L. Vinci-G.B. Pergolesi-L. Leo-N. Jommelli, Tutzing, Schneider, 1971, p. 538; Gaetano Pitarresi, *L'Oratorio di Maria Dolorata di Leonardo Vinci e la tradizione della Passione a Napoli agli inizi del Settecento*, in *Leonardo Vinci e il suo tempo* (2005), cit., pp. 153-242: pp. 195-196.

⁴¹ La partitura che sopravvive a Napoli de *Li Zite 'n galera* (1722) è il solo altro manoscritto autografo conosciuto di un'opera di Vinci oltre alla *Partenope*. Il facsimile è stato pubblicato nella serie *Italian Opera 1640-1770*, a cura di Howard M. Brown, New York, Garland, 1977. L'opera è consultabile online in www.internetculturale.it. Un'acuta analisi de *Li Zite 'n galera* fu proposta in Reinhard Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven, 1979, pp. 150-158 (seconda ed.: Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Bücher, 2004; trad. it. *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991).

⁴² Si veda: *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Library in the Years 1841-1845*, London, 1850, pp. 39-47: «The following Volumes, from No. 14,101 to No. 14,249 inclusive, contain a Collection of Music made by Signor Gaspar Selvaggi, of Naples, and were presented by the Most Ho. The Marquess of Northampton» (*PARTHENOPE* compare senza nome di autore al n. 14232). Le vicende della collezione di musica napoletana di Gasparo Selvaggi, dispersa tra Parigi e Londra nei primi anni del secolo XIX, sono ricostruite in Dinko Fabris, *L'art de disperser sa collection: le cas du napolitain Gaspare Selvaggi (1763-1856)*, in

di Vinci con il libretto stampato a Venezia nel 1725 possiamo affermare che si tratti della musica utilizzata per quella produzione intitolata *La Rosmira fedele*, anche se l'autografo reca il titolo di *Partenope*. Nonostante la fretta con cui sappiamo Vinci ha dovuto preparare la sua impreveduta nuova opera per Venezia, la partitura sembra accurata e presenta relativamente pochi "pentimenti".

Il contributo originale da parte di Vinci consiste nell'inserimento di ben 28 nuove arie, che rimpiazzano quelle composte da Sarro sugli stessi testi senza mostrare alcuna dipendenza o elementi in comune. In pochi casi Vinci ha cambiato le parole o inserito nuovi testi, il che indica che sono stati riutilizzati materiali provenienti da sue precedenti composizioni, che non potevano adattarsi direttamente al libretto di Stampiglia. È il caso della prima aria di Partenope nell'Atto I, "Non posso amarti, oh Dio!", che prende il posto dell'aria di Sarro "Per te sola", dove peraltro troviamo uno stile assai simile alla scrittura di *Li Zite 'n galera*. Peraltro l'aria ebbe vita a sé, inserita in una cantata copiata in una raccolta di travestimenti spirituali di composizioni di Vinci in Spagna⁴³.

Tutte le arie di Vinci contenute nell'autografo si trovano anche, senza alcuna differenza, in un manoscritto della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Di queste 7 furono copiate anche nelle fonti inglesi relative alla *Elpidia*, un pasticcio organizzato da Händel a Londra nell'aprile 1725 con musiche delle due opere veneziane di Vinci, ma copiate su un testo di Apostolo Zeno⁴⁴.

Collectionner la musique, 3: érudits collectionneurs, a cura di Denis Herlin, Catherine Massip e Valérie De Wispelaere, Tournhout, Brepols, 2015, pp. 359-394.

⁴³ Si tratta del manoscritto dell'archivio musicale della Cattedrale di Saragozza MS 117/869-876, scoperto e studiato da Giulia Veneziano, *Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España*, in "Artígrama", 12, 1996-97, pp. 277-291. L'identificazione dell'aria di Partenope con una delle arie delle cantate attribuite a Vinci, ma travestita con altro testo spirituale, è fornita in Giulia Veneziano, *La cantata da camera a Napoli in età vicereale: la produzione di Leonardo Vinci (1690-1730)*, tesi di dottorato, Universidad de Zaragoza, 2016, cap. 5.

⁴⁴ *L'Elpidia ovvero Li rivali generosi [...] Regio Teatro di Hay Makert [sic] per la R. Accademia di Musica. The Musick by Signor Leonardo Vinci, Except Some Few Songs by Signor Giuseppe Orlandino*, London, The Open Office, 1725: copie in C-Lu; GB-Lbl; US-Wc Ws (Sartori 8,791). Cfr. *Händel-Handbuch*, a cura di Bernd Baselt, vol. 3, Kassel, Bärenreiter, 1986, pp. 340-346.

Un'altra differenza tra le arie della *Rosmira fedele* di Vinci e quelle della *Partenope* di Sarro riguarda le estensioni vocali. La scelta delle voci, in realtà, era in relazione con il cast già assoldato per la stagione di Venezia, che Vinci si trovò a disposizione. Dei sei personaggi che agiscono nell'intreccio, Partenope era un soprano in Sarro ma è ora un contralto, Arsace era un contralto a Napoli e diviene un soprano (castrato) a Venezia, mentre Rosmira resta un soprano in entrambe: è particolarmente interessante che Faustina Bordoni, che aveva cantato nel ruolo di Rosmira a Napoli nel 1722, sia ancora protagonista di quella parte a Venezia nel 1725. Le altre voci restano immutate: Armindo è un tenore, Emilio e Ormonte contralti (TAB. 10).

TABELLA 10

Interpreti delle differenti Partenope dal 1722 al 1733 (il cast della rappresentazione di Roma, come in uso nella città papale, è esclusivamente maschile e anche la parte di Eurilla nell'intermezzo comico affidata ad un contraltro castrato della Cappella Sistina).

Personaggi	Sarro Napoli 1722-23	Sarro Roma 1724	Vinci Venezia 1725	Händel Londra 1730
Rosmira	Faustina Bordoni (S)	Giacomo Vitali	Faustina Bordoni (S)	Antonia Merighi (A)
Arsace	Antonia Merighi (A)	Giovanni Rapaccioli	Carlo Scalzi (S)	Antonio Bernacchi (T)
Partenope	Anna Bombaciara (S)	Agostino Marchetti	Antonia Merighi (A)	Anna Strada del Po (S)
Armindo	Annibale Pio Fabri (T)	Francesco Staffetta	Antonio Barbieri (T)	Francesca Bertolli (A)
Emilio	Andrea Pacini (A/T)	Felice Novelli	Carlo Bernardi (A)	Annibale Pio Fabri (T)
Ormonte	Maria Maddalena Pieri (A)	Domenico Giuseppe Carletti	Giovanni Ossi (A)	Johann G. Riemen- schneider (B)
Eurilla	Santa Marchesini (A)	Domenico Ricci (A)	—	—
Beltramme	Gioacchino Corrado (B)	Giovanni Battista Cavana (B)	—	—

Vinci L'Elpidia Londra 1725	
Rosmilda	Benedetta Sorosina/ Anna Dotti (S)
Olindo	Francesco Bernardi "Senesino" (mS)
Elpidia	Francesca Cuzzoni (S)
Ormonte	Andrea Pacini/ Antonio Baldi (A)
Vitige	Francesco Borosini/ Luigi Antinori (T)
Belisario	Giuseppe Maria Boschi (B)

Vinci mostra una particolare attenzione nello scrivere le sue nuove arie per i virtuosi che aveva avuto modo di conoscere a Venezia e di cui conosceva le possibilità⁴⁵.

Arsace fu interpretato da Carlo Scalzi, un soprano castrato che aveva debuttato a Roma nel 1718 e che si ritirò dalle scene nel 1739 dopo una carriera di successo, compresa una stagione operistica a Londra per Händel⁴⁶. Scalzi era un soprano acuto con

⁴⁵ Un album tedesco appartenuto ad Algarotti contiene caricature, schizzate da Marco Ricci, dei cantanti coinvolti nella stagione veneziana 1724-25 al San Giovanni Grisostomo: cfr. Edward Croft-Murray, *An Album of eighteenth century Venetian operatic caricatures: formerly in the Collection of Count Algarotti*, Toronto, 1990. Da questo Album in Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci Napoletano*, cit., sono riprodotte le caricature di Scalzi, Giovanni Carlo Bernardi e Ossi (Plates 9-11), Secondo Markstrom (ivi, p. 86), «in the case of Scalzi, Bernardi and Ossi [were depicted] in costumes that would have been appropriate to their roles in *La Rosmira* (i.e. an oriental prince, a barbarian general and a captain of the guard)».

⁴⁶ Sulla sua carriera si veda il Catalogo Sartori, Appendix**:*Indice dei cantanti*, pp. 597-598; inoltre: Winton Dean, *Scalzi, Carlo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second revised edition*, ed. by Stanley Sadie, London, 2001, 22, pp. 368-369. L'amicizia con Metastasio è documentata dalla celebre lettera in cui il poeta ricorda Vinci: «[Metastasio a Marianna Benti Bulgarelli, Vienna 7 luglio 1731]... rendetene, vi priego, loro grazie a mio nome, e particolarmente agl'incomparabili Scalzi e Farfallino, che riverisco ed abbraccio. Povero Vinci! Adesso se ne conosce il merito, e vivente si lacerava [...]».

estensione di due ottave dal do centrale al sib (in *Rosmira fedele* arriva fino al la). Esempi della notevole agilità di Scalzi sono in *Rosmira fedele* le arie “La rondinella” (I.06) e soprattutto “Sento che va coprendo”, con ampi salti (II.04) (ESEMPIO MUS. 3 e 4).

ESEMPIO MUS. 3

Leonardo Vinci, *Rosmira fedele* (*La Partenope*), Ms. autografo GB-Lbl (1725), Atto I, 6: Aria di Arsace “La Rondinella”

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-10) includes staves for Violin I, Oboe I, Violin II, Oboe II, Violoncello, and Bassoon. The vocal line for Arsace is shown with the lyrics "La ron - di -". The second system (measures 11-18) continues the instrumental and vocal parts with the lyrics "nel - la che a noi sen ric... de, tra - scor - re il li - de e ap - pe - na il". The score includes dynamic markings like *f* and *ff*, and a performance instruction "Senza cembalo".

Cit. in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, III, p. 57 n. 34. Inoltre Dinko Fabris, “Adesso se ne conosce il merito, e vivente si lacerava”. *La fama europea di Leonardo Vinci*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, a cura di Damien Colas e Alessandro Di Profio, Wavre (Belgio), Mardaga, 2009, I. *Les pérégrinations d'un genre*, pp. 85-117.

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Basso

ve - di, che tor - na al ri - do che tor - na al ri - do che ab - ban - do -

ESEMPIO MUS. 4

Leonardo Vinci, *Rosmira fedele* (*La Partenope*), Ms. autografo GB-Lbl (1725), Atto II, 4: Aria di Arsace “Sento che va coprendo”

[8. Aria Arsace]

Allegro.

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Basso

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Basso

Sen - to

Senza oem.

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Basso

che va co - pren - do pri - va del - la sua cel - ma que' al - ma il suo do - lor - que' al

Violin I
Violin II
Viola
Arco
Bassoon

ma il suo mar - tir.
l'um

Rosmira era Faustina Bordoni, le cui qualità vocali furono ampiamente celebrate dai contemporanei⁴⁷. Faustina, nata a Venezia nel 1697, aveva esordito in patria a 19 anni in un'opera di Pollarolo, ma il successo era giunto con il suo primo invito a Napoli, nel 1721. Dopo aver trionfato nella *Rosiclea* di Bononcini, per i tre anni successivi era stata la regina incontrastata dell'opera napoletana, interpretando drammi musicati da Leo, Mancini, Sarro e Vinci. Con quest'ultimo compositore era nata una collaborazione artistica intensa, cui si sovrappose la stretta amicizia con Metastasio, nata proprio a Napoli, città che le attribuì il titolo di “nuova Sirena”, probabilmente per il successo della *Partenope* di Sarro, in cui fu Rosmira in entrambe le riprese del 1722 e 1723⁴⁸. Dopo aver partecipato a diverse stagioni han-

⁴⁷ Le esecuzioni di Faustina a Venezia, solo poche settimane prima della stagione di Carnevale, furono registrate nel diario di viaggio dell'olandese Jan Alençon: cfr. Kees Vlaardingbroek, *Faustina Bordoni Applauds Jan Alençon: A Dutch Music-Lover in Italy and France in 1723-4*, in “Music and Letters”, LXXVII, 1991, pp. 536-551. Sulla carriera di Faustina cfr. Gastone Vio, *Documenti inediti relativi alla biografia di Faustina Bordoni Hasse*, in “Venezia arti”, III, 1989, pp. 170-173; Sartori, Appendice**.: *Indice dei cantanti* (Cuneo, 1994), 106 [“Bordone Hasse, Faustina”]; Winton Dean, *Bordoni, Faustina*, New Grove, 2001, 3, pp. 894-895.

⁴⁸ Per la biografia di Faustina Bordoni cfr., inoltre, Giuseppe Marino Urbani De Gheltorf, *La “Nuova Sirena” e il “Caro Sassone”. Note biografiche*, Venezia, 1890; Gastone Vio, *Alcuni documenti relativi alla biografia di Faustina Bordoni Hasse*, in “Venezia Arti. Bollettino del dipartimento di storia e

deliane a Londra, nel 1730 sposò il compositore Johann Adolf Hasse, che aveva studiato a Napoli con Scarlatti, e si trasferì con lui alla corte di Dresda, dove la coppia restò protagonista della vita musicale per trent'anni. Come abbiamo detto, Faustina mantenne il ruolo di Rosmira anche nella versione di Vinci a Venezia e partecipò poi anche al cast del *Trionfo di Camilla* (Parma 1725).

Secondo Quantz la voce di Faustina era “più penetrante che limpida”, un mezzosoprano, con una estensione dal *sib* al *sol*. Ma questa testimonianza si riferisce al periodo più tardo della sua carriera, quando la voce si era ampliata verso la tessitura grave. Invece nella *Partenope* di Sarro l'estensione prevista per Rosmira è tra il *mi* e il *sib* e per Vinci a Venezia dal *reb* al *lab*, quest'ultima tessitura molto simile all'estensione prevista per lei da Händel (dal *do* centrale al *la*). Nonostante Charles Burney avesse sottolineato che la gran parte delle arie venivano scritte per lei in tonalità con diesis, questo non coincide con le arie a lei dedicate da Händel e neppure con quelle della *Rosmira* di Vinci, in maggioranza scritte con bemolli da uno a tre.

Il ruolo di Armindo fu assegnato ad Antonio Barbieri, un tenore scoperto da Vivaldi nel 1720 e da allora rimasto associato ai palcoscenici veneziani per circa vent'anni⁴⁹. È interessante notare che Barbieri aveva cantato per la prima volta a Roma proprio nel fatidico 1724 e subito dopo era stato inglobato nel cast della successiva stagione di Carnevale al San Giovanni Grisostomo di Venezia. L'atmosfera handeliana della sua parte di tenore in *Rosmira fedele* è rafforzata dai due oboi inseriti nella raffinata aria “Dal chiaro splendore” (III,5) (ESEMPIO. MUS. 5).

critica delle arti dell'Università di Venezia”, III, 1989, pp. 170-173; Francesco Degrada, *Bordoni, Faustina*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma, Treccani, 1971; Giulia Veneziano, *Investigations into the Cantata in Naples during the First Half of the Eighteenth Century. The Cantatas by Leonardo Vinci Contained in a 'Neapolitan' Manuscript*, in *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, a cura di Michael Talbot, Farnham, Ashgate, 2009, pp. 203-226.

⁴⁹ Catalogo Sartori, Appendice**^{*}: *Indice dei cantanti*, pp. 48-49; inoltre: Colin Timms, *Barbieri, Antonio*, in *New Grove Dictionary*, 2001, 2, p. 699.

ESEMPIO MUS. 5

Leonardo Vinci, *Rosmira fedele* (*La Partenope*), Ms. autografo GB-Lbl (1725), Atto III, 5; Aria con oboi di Armindo “Dal chiaro splendore”

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Oboe (two parts), Violin I, Violin II, Viola, and basso continuo (b.c.). The second system includes staves for Oboe (two parts), Violin I, Violin II, Viola, Armindo (vocal line), and basso continuo (b.c.). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one sharp (F#). The vocal line for Armindo includes the lyrics: "Dal chia-ro splen-do-re di stel-le si bel-le al".

Le poche arie assegnate ad Emilio (due nell’Atto I e una nell’Atto conclusivo) e ad Ormonte (solo una nell’Atto II) esprimono lo *status* militare di entrambi i personaggi perché sono “arie di battaglia”. Emilio era interpretato a Venezia da Giovanni Carlo Bernardi, il meno prestigioso artista del cast, che era comunque presentato nei libretti a stampa coevi come “virtuoso della principessa Violante di Toscana”⁵⁰.

⁵⁰ Giovanni Carlo era fratello del molto più celebre Francesco Bernardi

Ormonte fu interpretato da Giovanni Ossi, un mezzosoprano castrato ch'era stato studente di Gasparini e aveva trascorso gran parte della sua carriera a Roma, tra il 1716 e il 1734⁵¹. Franco Piperno ha notato che Ossi aveva una voce troppo bassa per un soprano castrato, estesa dal sib al sol in meno di due ottave: una estensione che invece sembrava particolarmente interessante a Leonardo Vinci, visto che scrisse per lui la parte di Megabyzus della sua successiva opera *Artaserse*⁵². Tuttavia, la sua estensione in *Rosmira* è assai più limitata, dal re# al mi della ottava sopra, ma proprio Ormonte canta l'unica aria con tromba dell'intera opera, un segno di sicuro prestigio personale.

Come abbiamo detto, Vinci è particolarmente abile a creare per ciascun protagonista una sonorità che rientra perfettamente nelle rispettive capacità. Da questo punto di vista, Arsace si conferma il maggior protagonista vocale dell'opera. A lui sono assegnate ben 7 arie, contro le 4 di Partenope. Inoltre l'ambiguità del suo personaggio crea interessanti colori psicologici. Il dubbio si insinua nella sua mente fin dall'inizio, quando riconosce sotto il travestimento maschile di Erismene la sua passata amante Rosmira, da lui abbandonata. Ma ama ancora la sua nuova fiamma, la regina Partenope. I suoi dubbi sono espressi nell'aria malinconica "Dimmi pietoso ciel" (I.11). Dopo che la sua scelta è compiuta a favore di Rosmira, sarà lei a tormentarlo per tutta la durata della vicenda, per vendicarsi ma anche per provarne la

detto "Il Senesino", che ricoprì il ruolo di Arsace nella ripresa della *Partenope* di Händel a Londra nella stagione 1730-31. Notizie in Antonio Mazzeo, *I tre "Senesini": musicisti ed altri cantanti evirati senesi*, Siena, 1979.

⁵¹ Cfr. Reinhard Strohm, *Vivaldi's Career as an Opera Producer*, in Antonio Vivaldi: *teatro musicale, cultura e società*, Venezia, 1981, pp. 11-66; Dale E. Monson, *The Trail of Vivaldi's Singers: Vivaldi in Rome*, in *Nuovi studi vivaldiani: edizione e cronologia critica delle opere*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988, pp. 563-589.

⁵² Il miglior riassunto della carriera di Ossi è offerto nella voce di Franco Piperno, *Ossi, Giovanni*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, 3, 783, basato in parte sul suo precedente articolo: *Francesco Gasparini, le sue abitazioni romane, i suoi allievi coabitanti*, in "Esercizi: arte, musica, spettacolo", 4, 1981, pp. 104-115. Inoltre la lista delle opere da lui cantate in: Catalogo Sartori, Appendice*: *Indice dei cantanti*, p. 30.

dichiarata fedeltà. La reazione di Arsace si manifesta nei virtuosismi dell'aria "Barbara mi schernisci" (III.03), che nella seconda parte presenta una complessa serie di modulazioni. Proprio prima della scena finale dell'ultimo Atto, Arsace raggiunge il massimo della sua carica espressiva con un recitativo accompagnato commovente (III.06).

Benché fosse interpretata da Faustina Bordoni, che tornava trionfalmente in patria, il personaggio di Rosmira riceve da Vinci soltanto 5 arie, e non si tratta di quelle più difficili ed elaborate. Nella terza scena dell'Atto II descrive con una idonea vocalità la forza della gelosia che la anima, un emblema di femminilità nel suo travestimento maschile (e in questo si vedono molti riferimenti a simili situazioni ne *Li Zite 'n galera*). All'opposto, la sua durezza si scioglie quando canta una dolce arietta confessando di amare ancora Arsace, mentre questi si è addormentato improvvisamente e non può udirla (III.6). In questo punto il librettista Stampiglia ha concepito il climax delle sofferenze di Arsace che condurranno poi al lieto fine: il dubbioso principe si trova al centro della scena tra le sue due amate, Partenope e Rosmira. Queste lo assaltano e incalzano senza pietà, rimproverandogli la sua infedeltà passata, credo il meraviglioso terzetto "Un core infedele si deve puntir" (III.07), che ancora una volta ricorda un'analogia situazione in *Zite 'n galera* (terzetto "Fortuna cana, oh Dio!", II.12) (ESEMPIO MUS. 6).

E arriviamo così al personaggio di Partenope, interpretato a Venezia da Antonia Merighi⁵³. Come si vede nella TAB. 10, la Merighi aveva già cantato il ruolo di Arsace nella doppia produzione di *Partenope* di Sarro a Napoli (1722-23), e canterà in seguito Rosmira nella *Partenope* di Händel (1730). Si tratta dunque di una vocalità di contralto estremamente eclettica. Aveva esordito a Firenze nel 1714 e restò attiva soprattutto in Toscana fino almeno al 1740, con frequenti ingaggi per le stagioni di Venezia e di Londra. Al tempo

⁵³ La carriera di Antonia Margherita Teresa Merighi è ricostruibile dal Catalogo Sartori, Appendice^{**}: *Indice dei cantanti*, pp. 428-429; cfr. inoltre Winton Dean, *Merighi, Antonia Margherita*, in *New Grove Dictionary*, 2001, 16, p. 457.

della *Rosmira fedele* di Vinci, Antonia Merighi si presentava come “virtuosa della principessa Violante di Toscana” (protezione condivisa con Carlo Bernardi nello stesso cast). Quanto alla tessitura, nelle prime opere handeliane le era assegnato un ampio registro dal *lab* al *fa*, che però nella partitura di Vinci è ridotto dal *sib* al *re*, come avviene anche nel *Serse* di Händel.

ESEMPIO MUS. 6

Leonardo Vinci, *Li Zite 'n galera*, Ms. autografo I-Nc (1722), II, 12, Terzetto “Fortuna cana”

Handwritten musical score for the Terzetto "Fortuna cana" from *Li Zite 'n galera* by Leonardo Vinci. The score is on five staves. The top staff is the vocal line with lyrics "Fors' una cana di Dio!" and "Nell'impeto". Below are staves for Cello, Viola, and Bass. The manuscript shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "A-m" and "A-m".

Handwritten musical score for the Terzetto "Fortuna cana" from *Li Zite 'n galera* by Leonardo Vinci. The score is on five staves. The top staff is the vocal line with lyrics "che ha' te chi'ro" and "che ha' te chi'ro". Below are staves for Cello, Viola, and Bass. The manuscript shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "a-m" and "a-m".

La musica che le assegna Vinci rivela la personalità di un'eroina la cui umana tentazione di cedere all'amore di Arsace è prontamente controllata e smantellata da problemi etici e di giustizia: la provata infedeltà verso Rosmira che Erismene, da lei creduta maschio, le riferisce pur senza prove.

Partenope ricorda allora di essere una regina e che deve indirizzare tutta la sua energia per vegliare sul suo popolo, i Partenopei, che ha già personalmente condotto alla vittoria contro i Cumani. Del resto, l'opera si apre con l'immagine della costruzione della città su cui veglia Partenope in trono con tutti i simboli che abbiamo lungamente esaminato legati al mito di fondazione (Le sue prime parole cantate sono «Tu dell'eccelse mura / di questa che innalzai cittadine altera / o luminoso dio [Apollo] prendi la cura [...] e parlino di lei Sirene e Cigni» mentre il Coro inneggia «Viva Partenope, viva!»). Stessa atmosfera nell'inizio dell'Atto II, con l'aria dedicata dalla regina alla sua città («Care mura», II,1). I tratti patriottici del suo carattere sono dichiarati emblematicamente nella sua «aria di battaglia» «A far straggi, a far vendette» proprio alla fine del I Atto, prima del combattimento annunciato con i Cumani (ESEMPIO MUS. 7).

Come Astrea, la regina che ha scelto lo stato virginale, Partenope recupera questo valore dall'antico mito della Sirena, dedicando la sua esistenza alla felicità della sua popolazione più che a se stessa⁵⁴. L'opera che i veneziani accolsero con grande successo era in realtà una perfetta trasposizione del mito di fondazione di un'altra città, Napoli.

⁵⁴ Poco importa che nel finale dell'opera, dopo aver liberato il nemico Emilio («se amante non ti vò, ti voglio amico»), Partenope annunci a sorpresa «Armino sia mia sposo»: nel tempo reale del dramma le nozze non si svolgono e Partenope mantiene intatta la sua essenza di regina-veggine.

ESEMPIO MUS. 7

Leonardo Vinci, *Rosmira fedele (La Partenope)*, Ms. autografo GB-Lbl (1725), Atto I, 13: Aria di Partenope "A far straggi, a far vendette"

Violin I

Violin II

Viola

b.c.

5

Vln. I

Vln. II

Vla.

b.c.

8

Vln. I

Vln. II

Vla.

Partenope

b.c.

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Partenope

b.c.

far... ven - det - ta il mio brac - cio or - mai s'af

16

Vln. I

Vln. II

Vla.

Partenope

fret - ta ma tu ca - ro non te - mer non te - mer.

b.c.

20

Vln. I

Vln. II

Vla.

Partenope

A fir

b.c.

A questo punto molte restano le domande senza risposta su questa operazione veneziana del 1725. Perché Vinci utilizzò così liberamente tanta musica della preesistente *Partenope* di Sarro? E perché il titolo proposto al San Giovanni Grisostomo fu cambiato in *Rosmira fedele*, visto che la partitura autografa preparata per l'occasione reca tuttora il titolo *Partenope*? Perché fu scelto per Venezia quel vecchio libretto di Stampiglia? Reinhard Strohm ha proposto varie soluzioni per la prima e la terza domanda: la mancanza di tempo, essendogli arrivata la richiesta della nuova opera solo poche settimane prima quando era già a Venezia, avrebbe forzato Vinci a ricorrere alla partitura di Sarro, mentre il libretto sarebbe stato scelto per commemorare la morte di Silvio Stampiglia, avvenuta a Napoli solo poche settimane prima della rappresentazione veneziana (del resto Pasqualigo, il poeta che svolgeva il ruolo di impresario per la stagione 1724-25

al San Giovanni Grisostomo, era a sua volta un “Arcade” come Stampiglia)⁵⁵. Kurt Markstrom ha aggiunto la possibilità che il cambio del titolo a Venezia sia stato operato per onorare Faustina Bordoni nella sua città, che risulta in ogni caso il cantante più rinomato del cast⁵⁶. Questa stessa opinione si trova in un commento al catalogo delle opere veneziane di Marco Corniani-Algarotti, commentando il libretto della successiva *Rosmira* di Antonio Vivaldi (1738), un pasticcio che sarebbe stato ispirato direttamente dalla produzione di Vinci del 1725⁵⁷.

La mia convinzione personale è che la soluzione ai misteri della *Partenope/Rosmira fedele* di Venezia 1725 si possa trovare nella collaborazione stabilita negli anni precedenti tra i due compositori napoletani, Sarro e Vinci. La stessa indagine dovrebbe spiegare anche perché la collaborazione di Sarro con Metastasio, avviata con la *Didone abbandonata* nel 1724, sia poi passata a Vinci per tutti i libretti successivi (eccetto *Ezio*) scritti fino alla morte di Vinci nel 1730.

La presenza di Faustina a Napoli negli anni 1722-23 e poi a Venezia nel biennio successivo 1724-25 offre altri interessanti collegamenti sia con Vinci che con Metastasio. Se consideriamo che il cumulo di incarichi ufficiali e ufficiosi ricoperti da Sarro a Napoli non doveva rendergli agevole allontanarsi, al principio del 1724, per curare la ripresa a Roma di *Partenope*, e che Vinci era invece già a Roma per tutti i primi mesi dello stesso anno, per le produzioni di due opere (il *Farnace* al Delle Dame e, in maggio, *La Mogliera fedele* al Della Pace), non sembra improbabile che Vinci possa avere avuto un qualche ruolo nella produzione al Della Pace della *Partenope* di Sarro, forse incaricato dallo stesso collega. Leggendo con attenzione i *Giornali di Napoli* scopriamo che le prime rappresentazioni della *Partenope* a Roma, in quel febbraio 1724, furono un fiasco («riportano poco, anzi niun'applauso», è riferito in data 18 febbraio), mentre appena una setti-

⁵⁵ Strohm, *Neapolitans in Venice*, cit., pp. 258 e 260.

⁵⁶ Markstrom, *The Operas by Leonardo Vinci Napoletano*, cit., p. 88.

⁵⁷ Cfr. Reinhard Strohm, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Firenze, Olschki, 2008 (“Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani”, 13), vol. II: *Rosmira* 38.

mana più tardi, lo stesso periodico riporta di un grande successo riscosso dalla stessa produzione a Roma: «nel Teatro antico della Pace incontra il genio universale l'Opera della PARTENOPE, posta in musica dal celebre Maestro di Cappella Domenico Sarro» (in data 25 febbraio)⁵⁸.

Se Vinci fosse intervenuto per sollevare le sorti compromesse della *Partenope* a Roma, potrebbe aver avuto accesso alla partitura di Sarro e anzi già aver proposto delle modifiche sostituendo arie o parti che il pubblico romano non aveva apprezzato. Questo può giustificare non solo l'accesso alla partitura del collega, ma anche la preparazione così insolita di un'opera in musica che ripeteva fedelmente l'ossatura preesistente di un melodramma altrui, con il solo cambiamento delle arie cui venivano adattati i recitativi. Uno studio approfondito sui libretti superstiti della rappresentazione del 1724 potrebbe forse consentire di ricostruire il passaggio dalla *Partenope* alla *Rosmira fedele*. Un intervento di Vinci a Roma nel 1724 può inoltre spiegare un suo contatto con la famiglia Del Tocco, il cui membro Niccolò (forse con l'intervento dello stesso Giacomo III Stuart) potrebbe aver agevolato l'incarico fuori programma della quarta opera del Carnevale assegnata improvvisamente a Vinci.

Resta la possibilità che il cambio di titolo a Venezia fosse servito a far dimenticare eventuali voci sull'insuccesso (iniziale) a Roma della *Partenope*, oppure dipendesse da semplici strategie commerciali per attrarre il pubblico veneziano, certo più interessato nel Carnevale a seguire una storia d'amore al femminile piuttosto che un'ampollosa rappresentazione del mito di fondazione della città di Napoli (peraltro in competizione con Venezia per il primato nel teatro musicale).

Tuttavia la dedica firmata da Vinci con lo pseudonimo (anche per questa scelta non conosciamo una ragione) restituisce il giusto contesto napoletano per lo spettacolo al quale il lettore si apprestava ad assistere, riferendosi esclusivamente al mito di Partenope e alla simbologia dell'amore (e quindi riportando al contesto delle nozze romane Cantelmo Stuart-Del Tocco).

⁵⁸ Griffin, *Musical References*, cit., pp. 114-115 (nn. 507-508).

Il successo dell'opera a Venezia fu tuttavia garantito esclusivamente dalla qualità altissima della musica. Secondo Strohm, «Vinci's arias in this opera are consistently superior to Sarro's»: in questa partitura il compositore nato in Calabria ma adottato a Napoli rivela le novità da lui introdotte proprio a ridosso degli anni 1724-25 e che condizioneranno la scrittura operistica europea dei decenni successivi, soprattutto il «trattamento periodico della melodia»⁵⁹. In tutti i casi, utilizzando ancora il giudizio di Strohm, «forse la storia della musica avrebbe avuto tutt'altro sviluppo se fosse stato scelto Sarro per la ripresa del 1725 [...] ma Hasse e Pergolesi, solo per citare due nomi, seguiranno lo stile di Vinci e non certo quello di Sarro...»⁶⁰.

Il successo di Vinci a Venezia non passò inosservato. John Roberts ha dimostrato che nello stesso 1725 Vinci ricevette dall'agente inglese Owen Swiney l'incarico di assemblare le migliori arie delle sue due opere veneziane, *Ifigenia* e *Rosmira fedele*, adattandole ad un libretto scritto da Apostolo Zeno, *L'Elpidia overo li rivali generosi*⁶¹, rimaneggiato forse da Nicola Haym, per una rappresentazione in forma di pasticcio nel King's Theatre di Haymarket a Londra gestito da Händel. Vinci accettò e ricevette un "regalo" in danaro. Giunta a Londra, la partitura (che conteneva anche musica dalla seconda opera del Carnevale 1725 a Venezia, la *Berenice* di Orlandini) fu adattata dallo stesso Händel e quindi eseguita alla Royal Academy of Music l'11 maggio 1725⁶².

⁵⁹ Kurt Markstrom, *Burney's Assessment of Leonardo Vinci*, in "Acta Musicologica", LXVII, 1995, pp. 142-163. Cfr. inoltre Fabris, "Adesso se ne conosce il merito, e vivente si lacerava". *La fama europea di Leonardo Vinci*, cit.

⁶⁰ «... perhaps music history would have developed somewhat differently if Sarro had been chosen in 1725, but [...] Hasse and Pergolesi, to name but two, were to follow the style of Vinci and not that of Sarro»: Strohm, *The Neapolitans in Venice*, cit., p. 261.

⁶¹ Il libretto, presentato come *I rivali generosi*, era stato musicato da Marc'Antonio Ziani a Venezia nel 1697.

⁶² Sopravvive la partitura utilizzata da Händel a Londra (HWV A1). Cfr.: *Händel-Handbuch, Band 3, Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticcis und Fragmente*, a cura di Bernd Baselt, Kassel-Basel-London, Bärenreiter, 1986. Cfr. edizione critica del testo in *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, a cura di Lorenzo Bianconi, volume 1, Parte 1,

Ebbe così origine un periodo di notevole fama di Vinci a Londra, testimoniata dalla ripresa di altre sue musiche in pasticci organizzati da Händel negli anni successivi. Invece la veneziana *Rosmira fedele* ebbe un'unica ripresa nel luglio 1725 a Perugia, di cui è però incerta la paternità della musica⁶³, mentre il titolo originale dell'*Elpidia (Li rivali generosi)* fu presentato a Venezia nel 1726, ma con musica di Giuseppe Vignati.

Nonostante il successo europeo guadagnato con la *Rosmira* a Venezia da Vinci, negli anni successivi si ebbero soltanto riprese della ormai antica *Partenope* di Sarro. Anche questo elemento contribuisce a moltiplicare i misteri dietro le relazioni tra i due autori. Conosciamo due libretti relativi a rappresentazioni dell'opera di Sarro a Foligno nel Carnevale del 1729 e nel teatro di Pesaro nell'autunno dello stesso anno⁶⁴. Mentre nel secondo caso le tre parti acute erano ricoperte da donne (forse per la mancanza a Pesaro di castrati disponibili o perché troppo costosi), a Foligno

Firenze, Olschki, 1992. Inoltre John H. Roberts, *Vinci, Porpora and the Royal Academy of Music*, in *Georg Friedrich Händel e il dramma per musica*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giuseppina La Face, numero speciale di "Chigiana", XLVI, 2005 [Firenze 2006].

⁶³ La ripresa della *Rosmira fedele* a Perugia nel 1725 è analizzata da Teresa M. Gialdroni (*Vivaldi, la cantata e gli altri: ancora sul manoscritto di Meiningen Ed. 82b*, in "Studi musicali", XXXVII/2, 2008, pp. 359-386; p. 371), che nota la corrispondenza di un maggior numero di arie in questo libretto con la *Partenope* originale di Sarro, rispetto alla versione veneziana di Vinci, riproponendo l'importanza della esecuzione a Roma nel 1724 per spiegare un possibile arrivo a Perugia della partitura di Sarro. Tuttavia, proprio l'adozione del titolo utilizzato a Venezia sembra rendere più credibile un intervento di Vinci anche in questa operazione, forse coordinato con lo stesso Sarro. Non a caso non appena Sarro era stato promosso alla direzione della Real Cappella di Napoli per la morte di Alessandro Scarlatti, Vinci ne divenne suo vicemaestro, a testimoniare la stretta relazione. Nello stesso studio, Teresa Gialdroni identifica la presenza in alcune cantate del cantante-compositore Giovan Francesco Brusa, accolte in una antologia manoscritta di metà Settecento che include anche musiche di Vivaldi e altri autori (Meiningen, Max Reger Archiv, Ms. Ed. 82b), di arie direttamente copiate dalla *Partenope* del 1722 di Sarro.

⁶⁴ I due libretti sono riportati, con il cast completo, nel Catalogo Sartori, nn. 17832 e 17833 (ma il libretto di Foligno sembra irreperibile, secondo Gialdroni, *Vivaldi, la cantata e gli altri*, cit., p. 371).

i ruoli erano come a Roma interamente assunti da cantanti maschi, comprese le parti buffe degli intermedi. Sembra dunque possibile che una versione intermedia tra Napoli e Venezia, forse la *Partenope* di Roma del 1724, continuasse a circolare nel tempo. Dopo alcune occasionali riprese del libretto di Stampiglia musicate da altri autori (Genova 1726 con musiche di “Pietro Vincenzo Ciocchetti da Lucca” e Holleschau 1733 con musiche parzialmente di Eustachio Bambini, a capo della sua troupe), la *Partenope* di Sarro tornò a Roma nel Teatro Tor Di Nona nel 1734, con un cast quasi totalmente cambiato rispetto a dieci anni prima e con 14 arie nuove composte per l'occasione da Giovanni Battista Costanzi⁶⁵. L'ultima replica dell'opera di Sarro durante l'esistenza del compositore avvenne al Teatro San Carlo di Napoli il 4 novembre 1739 “per festeggiare il glorioso nome di sua maestà”. Il nuovo teatro della città, che consacrava il ritorno al rango di capitale del regno con il sovrano Carlo di Borbone, era stato inaugurato solo due anni prima con un'opera dello stesso Sarro, *Achille in Sciro*, e il compositore aveva raggiunto l'apogeo nella sua fortunata carriera.

Ma la ripresa nel 1739 di *Partenope*, pur accolta con entusiasmo dal pubblico napoletano, rivelò che Sarro era ormai un compositore fuori moda, incapace di ammaliare ascoltatori smalzati. Uno spettatore straniero particolarmente competente, Charles de Brosses, la definì, “sapiente ma fredda e noiosa”, nonostante fosse stata acclamata dal pubblico con “grande applauso”, probabilmente una manifestazione di stima per l'ormai anziano compositore o di identificazione nazionalistica nel soggetto. Lo stesso sovrano, presente alla tarda ripresa di *Partenope*, la giudicò fuori moda nonostante le nuove arie aggiunte alla partitura⁶⁶.

⁶⁵ Libretto elencato in Catalogo Sartori n. 17838, dove è anche indicata la presenza delle arie di Costanzi nel Cod. 2222 della Biblioteca Casanatense di Roma. L'unico cantante superstite del cast del 1724 era Domenico Ricci, promosso dalla parte comica di Eurilla a quella seria di Arsace. Non è un caso che la dedica del libretto ad Ottavia Strozzi Corsini, pronipote del papa Clemente XII, fosse firmata da Giuseppe Polvini Faliconti, lo stesso impresario che aveva dedicato il libretto del 1724 alla moglie di Giacomo III Stuart.

⁶⁶ «Le soir, on fit l'ouverture du grand théâtre du palais par la première

Il 27 maggio 1730 Leonardo Vinci morì prematuramente a Roma. Non può dunque essere posta in relazione con questo evento la decisione di Händel di musicare il libretto di Stampiglia, scrivendo la sua propria *Partenope*, presentata al pubblico di Londra il 24 febbraio di quell'anno. Peraltro sembra che il libretto fosse stato proposto alla Royal Academy of Music fin dal 1726, in coincidenza con il primo pasticcio di opere di Vinci allestito da Händel, ma era stato ritenuto non adatto al pubblico inglese. Il "Sassone" utilizzò, peraltro, non il libretto recente della *Rosmira fedele* veneziana del 1725, di cui pure aveva utilizzato le musiche, ma la versione più antica del testo di Stampiglia, quella musicata da Caldara e che forse lo stesso Händel aveva ascoltato a Venezia nel 1708 (è probabile comunque che fosse in possesso di quel libretto). Con i cambiamenti necessari per fare accettare un libretto in italiano in Inghilterra (riduzione dei recitativi, cambiamenti delle parti meno chiare della trama ed esaltazione dei combattimenti e delle sezioni più dinamiche) *Partenope* fu un successo, anche per la novità degli interpreti italiani da lui procurati nel suo ultimo viaggio in Italia del 1729, tra cui la Strada e la Bertolli, Bernacchi, Fabri e altri. L'opera fu ripresa al King's Theatre nel dicembre dello stesso 1730 ma poi cominciò la fase di difficoltà che portò Händel a cambiare teatro e ad entrare nella gestione del Covent Garden, dove *Partenope* si rappresentò ancora una volta nel 1737. Inoltre la partitura handeliiana fu ripresa in varie località tedesche negli anni 1731-32⁶⁷.

représentation de l'opéra de *Parthenope*, de Domenico Sarri, Le roi y vint: il causa pendant une moitié de l'opéra et dormit pendant l'autre...». *Lettres d'Italie du Président De Brosses*, a cura di F. d'Agay, 2 voll., Paris, Mercure de France, 1986, I, p. 398, Lettre XXXI (novembre 1739).

⁶⁷ Gli interpreti della prima di Londra nel 1730 furono: soprano Anna Maria Strada del Pò (*Partenope*), Antonia Merighi (*Rosmira/Eurimene*), Antonio Bernacchi, castrato (*Arsace*), Francesca Bertolli (*Armindo*), Annibale Pio Fabri (*Emilio*) Johann Gottfried Reimschneider (*Ormonte*). Sulle fonti e la letteratura critica di *Partenope* HWV 27, cfr. *Händel-Handbuch*, 1. *Lebens- und Schaffensdaten zusammengestellt von Siegfried Flesch. Thematisch-systematisches Verzeichnis: Bühnenerke*, hrsg. von Bernd Baselt, Kassel, Barenreiter, 1978; David Vickers, "The Good, the Bad, and the Ugly: Representation of Amorous Behaviour at the Court of Queen *Partenope*", in "Händel-Jahrbuch", 49, 2003,

FIGURA 57

Partenope an opera Partenope. Drama, musica di Georg Friederick Händel, libretto bilingue con doppio frontespizio, Londra 1730 (copia in I-Bc)



Tra le ultime rivisitazioni del testo di Stampiglia dopo Händel, troviamo un allestimento di *Partenope* a Torino nel Carnevale del 1749 con la musica di Giuseppe Scarlatti “maestro di capella napoletano”. A Venezia, invece, un nuovo omaggio alla versione di Vinci si ebbe, come abbiamo già accennato, nel 1738 quando Vivaldi presentò al Teatro di Sant’Angelo la sua *Rosmira*, in realtà un pasticcio con arie della *Partenope* di Vinci ma anche di altri autori (FIG. 58)⁶⁸.

pp. 59-68; Reinhard Strohm, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 61 ss.

⁶⁸ Come si legge nel frontespizio, il libretto fu dedicato dallo stesso Antonio Vivaldi a Federico, Margravio di Brandeburgo. Gli interpreti furono principalmente donne: Anna Girò (Rosmira), Dorotea Lolli (Partenope), Margherita Giacomazzi (Arsace), Caterina Bassi (Ersilla), Giacomo Zaghini,

FIGURA 59

La Rosmira Fedele, musica di Gioacchino Cocchi, Venezia 1753, frontespizio del libretto, copia in I-Nc



Più tardi a Londra, nel 1757, Felice Giardini musicò ancora il libretto di *Rosmira fedele*. Si chiude così la lunga epopea del testo di Stampiglia che aveva attraversato tutta la prima metà del Settecento.

Nel settembre 1767 a Vienna si rappresenta una nuova *Partenope*, festa teatrale su testo di Pietro Metastasio, così presentata nel libretto originale stampato per l'occasione (FIGG. 60 e 61):

PARTENOPE

Festa teatrale, scritta per ordine sovrano dall'Autore in Vienna, e rappresentata la prima volta con Musica dell'HASSE, alla presenza

Fabris (Partenope Regina), Domenico Luini (Arsace), Bastiano Emiliani (Armino) e Tommaso Lucchi (Emilio).

FIGURA 60

Partenope Festa Teatrale, di Pietro Metastasio, musica di Johann Adolf Hasse, Vienna 1767, frontespizio, copia in D-Mbs



de' Regnanti nella Cesarea Corte, per celebrare i Regi Sponsali di FERDINANDO IV di Borbone, Re delle due Sicilie, e di MARIA-GIUSEPPA Arciduchessa d'Austria, nell'Autunno dell'anno 1767.

FIGURA 61

Decorazione tipografica con figure di Sirene nel libretto della Festa Teatrale *Partenope* di Metastasio e Hasse, Vienna 1767



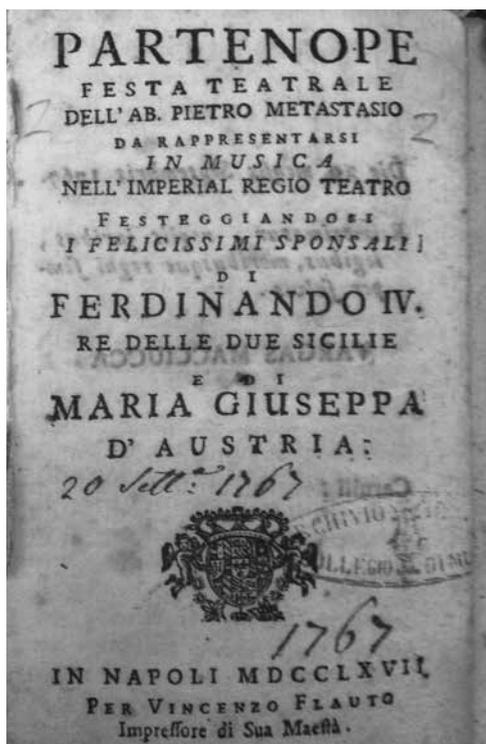
Se è possibile pensare che la notevole fortuna della *Partenope* di Stampiglia, nella prima metà del Settecento, fosse legata anche all'«interesse suscitato dagli incerti destini poetici di Napoli nei frangenti della guerra di successione spagnola»⁷⁰, la presenza di un monarca dopo oltre due secoli di vicereame aveva finalmente ricongiunto le due allegorie per tanto tempo separate: la città e il suo sovrano. Per il matrimonio con Maria Carolina d'Austria di Ferdinando IV, figlio del primo re Borbone Carlo e di Maria Amalia di Sassonia, fu scelto ancora una volta uno spettacolo sul tema della fondazione mitica di Napoli identificata in Partenope. In realtà il matrimonio, avvenuto per procura data la giovane età del sovrano non ancora diciassettenne, era stato combinato con un'altra figlia di Maria Teresa d'Austria, ossia Maria Giuseppa, che però morì improvvisamente per vaiolo, e fu sostituita dalla più giovane Maria Carolina, perfettamente educata nella

⁷⁰ Reinhard Strohm, *I libretti italiani di Handel*, in Appendice a John Mainwaring, *Memorie della vita del fu G. F. Händel*, a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EDT, 1985, p. 145 (titolo originale del saggio di Strohm: *Händel und seine italienischen Operntexte*, in "Händel-Jahrbuch", XXI-XXII, 1975-76).

lingua italiana e nell'arte musicale come le sue sorelle. Un libretto della *Partenope*, stampato troppo in fretta a Napoli nel 1767 reca ancora il nome della promessa sposa Maria Giuseppa (FIG. 62).

FIGURA 62

Partenope Festa Teatrale di Metastasio e Hasse, libretto stampato a Napoli nel 1767 col nome della promessa sposa Maria Giuseppa, nel frontespizio (che nel frattempo era già defunta), copia in I Nc



La musica fu composta da Hasse, che abbiamo già menzionato come marito di Faustina Bordoni (la Rosmira di Sarro e Vinci), mentre del testo si incaricò Metastasio, ossia il più grande autore vivente di poesia per musica, che proprio a Napoli aveva compiuto il suo debutto. Molto più che in Stampiglia, l'argomento della festa teatrale del 1767 ha perciò a che fare con il mito di

fondazione della città di Napoli, citandone tutti gli elementi che abbiamo esaminato in questo lavoro nell'Argomento⁷¹:

È costante fra' Poeti antichissima tradizione che la Sirena Partenope, figliuola della Musa Calliope, scegliesse per suo gradito soggiorno quel seno amenissimo del Mar Tirreno, in cui mette foce il Sebeto; che non solo fosse venerata, ed esigesse Divini onori dagli abitatori delle vicine contrade, ma che questi, eccitati dal popolo Cumano, primo autore del gran pensiero, fondassero col nome della lor Dea tutelare la Città di Partenope in quel sito istesso, dove tanto al presente fra le più celebri la Città di Napoli si distingue; ed è credibile altresì per storiche congetture, e per varj antichi nomi, non ancora colà dimenticati, che molti illustri discendenti di straniere eroiche famiglie popolassero ne' più remoti tempi cotesti felici contorni; o costretti da cagioni domestiche ad abbandonar le native regioni, o allettati dal nuovo soggiorno dalla feconda amenità del terreno. Su questi fondamenti s'appoggiano i verisimili, onde si eseguisce la promessa da i Fati fondazion di Partenope, principale azione del presente Drammatico Componimento.

Il luogo, in cui si rappresenta l'Azione, è lo stesso, nel quale fu poi edificata la Città di Partenope.

I personaggi chiamati da Metastasio ad animare la festa di *Partenope* sono totalmente diversi dalla storia di Stampiglia il quale, appoggiandosi come unica fonte a Summonte, aveva concentrato l'azione sulla guerra della regina Partenope contro i Cumani. Qui troviamo invece:

Alceo, *sommo sacerdote del tempio di Partenope*

Elpinice, *amante e promessa di Cleanto*

Cleanto, *principe di Cuma della stirpe degli Eraclidi*

Ismene, *principessa di Posidonia, amante e promessa sposa di Filandro*

⁷¹ Citiamo dalla edizione delle *Opere di Pietro Metastasio*, Livorno, Gio. Tomaso Masi & Compagni, 1783, pp. 309 ss., t. IX, pp. 309 ss. (pubblicata appena un anno dopo la morte del poeta cesareo) confrontando con il libretto della prima di Vienna 1767 consultabile online: https://books.google.it/books?id=xntrAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Partenope+Metastasio&hl=it&sa=X&ved=oahUKEwjsxfWJ247KAHUGXR0KHRL_AgkQ6WEIIDA#v=onepage&q=Partenope%20Metastasio&f=false.

Filandro, *principe di Miseno, amico di Cleanto*
Venere (*in fine*)

E inoltre: “Cori di Ninfe, Pastori, Sacerdoti, Sacerdotesse, Giovani, Donzelle nobili, d’Amori e Genj Celesti con Venere”.

La prima didascalìa, molto più accuratamente rispetto all’avvio del testo di Stampiglia, descrive il luogo simbolico dove è collocata l’azione:

Aspetto esteriore in lontano del maestoso Tempio dedicato a Partenope su quella sponda del Tirreno, dove fu poi fabbricata la Città del suo nome...

La scena è ingombrata innanzi di Pastori, di Ninfe, ed altri abitatori della felice contrada, che festeggiano con la danza, e col canto l’annuo giorno della da loro venerata Partenope, e invocano propizia ai solenni riti, che a consacrar la sospirata fondazione della nuova Città sono a questo medesimo lieto giorno d’universal consenso destinati.

Il sacerdote del tempio, Alceo, informa che è giunto il felice giorno delle duplici nozze di Elpinice e di Ismene con Cleanto e Filandro, ovvia riverberazione delle nozze reali festeggiate a Vienna. Questo clima festoso è dichiarato da una delle due promesse spose, Ismene, che elenca: «... il più sereno è questo / de’ miei giorni per me. Tutto m’inspira / qui letizia, ed affetto Il dì solenne / della Diva canora [Partenope], il gran natale / d’una nuova Città, le doppie tede / de’ bramati imenei...» (1.7). Questa letizia è però sconvolta da un imprevedibile messaggio divino comunicato da Alceo: Partenope dovrà essere fondata da Cleanto e dalla sua sposa Ismene, unendo “la progenie di Dardano, e d’Alcide”. Come nel mozartiano *Così fan tutte*, le coppie di giovani dovranno essere scambiate per volere del cielo, e così si chiude la prima parte. Nella seconda, dopo varie dichiarazioni di disperazione dei quattro innamorati divisi dal destino, Cleanto si dimostra il più impaziente e decide di abbandonare la città per non sposare una donna diversa da colei che ama. Giunge il suo amico Filandro che gli annuncia a sorpresa che tutto è cambiato e lui potrà sposare come desidera Elpinice. Giunto di corsa con l’amico al tempio, Cleanto sente però riecheggiare dalla folla festante il suo nome insieme a quello di Ismene e crede di essere

stato tradito. Ma Alceo spiega l'accaduto e anche il segreto del messaggio divino: Elpinice ed Ismene erano state allevate da una stessa nutrice che, per troppo amore, ne aveva scambiati i nomi: Elpinice era infatti di "umil fortuna" mentre Ismene era l'erede al trono di Posidonia, nascosta nella campagna campana per salvarla dagli invasori Fenici. Tutto è dunque chiarito e le due coppie, con i nuovi nomi scambiati delle ragazze, possono ora sposarsi felici. Dopo il commento di Alceo: «Oh Partenope! Oh giorno! Oh imenei fortunati» parte un doppio coro, uno sulla terra e un «CORO fra le nuvole» (da quest'ultimo «esce armonia di voci celesti»). Compare a questo punto Venere che beneducendo l'unione dei giovani sposi, rivolge la sua attenzione all'edificazione della città, con un lungo recitativo accompagnato:

... Alfin la bella,
 Con sì prosperi auspicj,
 Partenope s'innalzi: e a queste mura
 Cleanto di sua man presciva il nuovo
 Recinto spazioso,
 Re, sacerdote, e fondatore, e sposo.
 D'anime invitte, di felici ingegni,
 Di fè sarà, d'umanità, d'amore
 Questo ridente lido
 Fecondo sempre invidiabil nido...

Si rivolge, infine, direttamente ai festeggiati viennesi con le parole: «Già i lacci augusti, onde annodar qui vuole / due de' Borboni, e degli Austriaci Eroi / rampolli eccelsi...», cui rispondono i due Cori chiudendo l'opera col rimarcare la fedeltà del popolo di Partenope simboleggiato dalle mura in costruzione: «E per voi reso vedrete / fortunato in queste mura / tutto un popolo fedel».

La musica di Hasse, seguendo le suggestioni di Metastasio, rende questo scarno canovaccio celebrativo in tutto analogo alla struttura di un vero melodramma⁷². Soprattutto impres-

⁷² Cfr. Raffaele Mellace, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 297 ss. Le fonti musicali della *Partenope* di Metastasio e Hasse si trovano nella Biblioteca del Conservatorio di Milano (dove è conservata la biblioteca musicale dei

sionante per il ricorso ad ampie masse corali è tutto il lungo finale⁷³.

Il libretto stampato a Vienna nel 1767 è ricolmo di simboli iconografici, come il Sebeto che illustra il frontespizio e naturalmente la Sirena Partenope incoronata e con la lira nell'acqua insieme ad altre tre Sirene festanti.

La *Partenope* di Hasse fu rappresentata al Burgtheater di Vienna il 9 settembre 1767 e già il 20 settembre replicata al Teatro di San Carlo a Napoli per ribadire la celebrazione delle nozze anche nella capitale del Regno, cui il titolo era dedicato. Il testo metastasiano, con la musica di Hasse o di altri, ebbe ancora una circolazione europea per i vent'anni successivi, e nel 1782 era ancora ripreso per una festa “da cantarsi nell'Accademia di dame e cavalieri” di Napoli.

FIGURA 63
Sebeto e Sirena Partenope, da Domenico Barone, *Commedie*, Tomo 1, Napoli 1754



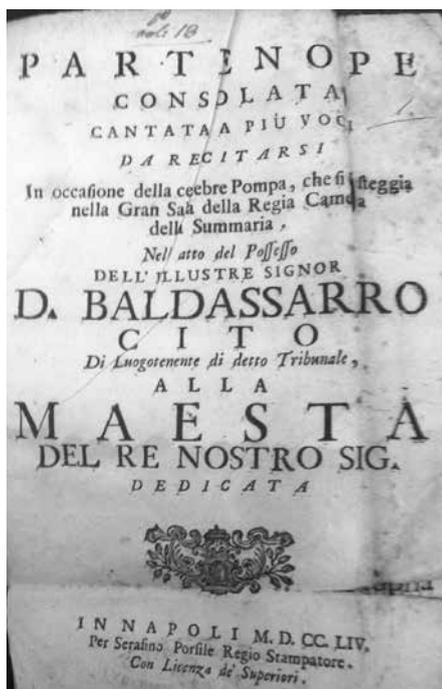
coniugi Hasse e Bordoni), autografe ma incomplete, e una copia nella Biblioteca nazionale di Vienna. Due copie erano anche nell'Archivio della Sing Akademie di Berlino (*The Archive of the Sing-Akademie zu Berlin. Catalogue / Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog*, Berlin, de Gruyter, 2009, p. 265; SA 1114-1115).

⁷³ Per questa e tutte le altre tardive rappresentazioni di *Partenope* testimoniate da libretti a stampa, cfr. ancora il Catalogo Sartori, nn. 17850-17853. La musica dell'Accademia napoletana del 1782 è attribuita nel libretto al “Maestro Vincenzo Martini”.

Un'insolita tematica è presentata da *Partenope consolata*, «cantata a più voci da recitarsi in occasione della celebre Pompa, che si festeggia nella Gran Sala della Regia Camera della Summaria, nell'atto del Possesso dell'Illustre Signor D Baldassarro Cito, di Luogotenente di detto Tribunale, alla Maestà del Re Nostro Sig. dedicata (la dedica è firmata da Domenico Antonio Scarola il 27 marzo del 1754)» (FIG. 64)⁷⁴.

FIGURA 64

Partenope Consolata, cantata di Niccolò Conti, Napoli 175, frontespizio del libretto, copia in I-Nc



⁷⁴ Libretto stampato a Napoli da Serafino Porsile “Regio Stampatore” nel 1754. La musica era di Niccolò Conti “Maestro di Cappella Napoletano”, su un testo di Dionigi Volpe. Tra gli interpreti figurava il celebre castrato Giuseppe Aprile (Partenope), insieme a Giuseppe Funaro (Bene Pubblico) e Antonio Calogero (Providenza Reale).

Il testo inizia con Partenope angosciata per il silenzio che grava sulla città e sul Regno: «Qual silenzio è mai questo! Qual mestizia n'ingombra! Ov'è l'antica usata gioja? Ov'è il piacer, che appieno questo Cielo rendea vago, e sereno? Quale improvviso affanno tutto cangiò? La bella amata Pace, che sotto il dolce freno del BORBONICO GERME, ogni mio Figlio lieto godea, deh, come in un momento sparve, o turbossi? Oh Dio!...» e prosegue con un lamento:

... Perché più non si ascolta
di mie Sirene il canto
temprar, con dolce incanto,
sì barbaro dolor?...

Interviene il Bene Pubblico che spiega che è morto “il gran Ferrante” (ossia l'avvocato fiscale Matteo de Ferrante, predecessore di Cito come luogotenente della Summaria)⁷⁵, mentre l'atmosfera luttuosa è mutata in gioia dalla notizia recata da Provvidenza Reale: lo stesso Re ha già scelto il successore tra i migliori figli di Partenope, ovviamente Cito. Partenope, commentando la “giusta scelta”, riassume i meriti degli antenati del nuovo luogotenente al servizio della Città e del Regno cui segue il CORO finale che inneggia al “Nome Augusto” del Re.

L'ultima *Partenope* napoletana del secolo XVIII fu una commedia in un solo atto e 14 scene, presentata al Teatro dei Fiorentini di Napoli nel Carnevale del 1798, in cui i personaggi si rifanno direttamente al mito omerico: Partenope, Ulisse, Epaminonda, Polidoro e Tisbea. La musica era di “Don Antonio Bonelli, tenore del sudetto Teatro” (FIG. 65)⁷⁶.

⁷⁵ Matteo Ferrante di Ruffano era nato nel 1682 e morì il 7 marzo 1754: dunque la cantata fu approntata in gran fretta visto che la dedica fu siglata il 27 marzo successivo. Il nuovo luogotenente della Summaria, Baldassarre Cito, tenne la carica per dieci anni e fu nominato in quel periodo marchese. Cfr. Carla Russo, *Cito, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, 1982, edizione online: www.treccani.it.

⁷⁶ Catalogo Sartori, n. 17854, copia del libretto in I-Nc. Lo stesso compositore, Antonio Benelli “virtuoso della Real Cappella”, ricoprì il ruolo del pro-

FIGURA 65

Partenope, dramma in un atto, musica di Antonio Bonelli, Napoli 1796, frontespizio del libretto, copia in I-Nc



Questa variante tarda della storia è particolarmente originale e merita un rapido riassunto delle varie scene, con citazione dei versi più significativi.

[Scena 1: Tisbe è una Ninfa particolarmente legata e fedele a Partenope. È lei ad aprire lo spettacolo vantando il potere del canto e dialogando con le altre Ninfe e i Giovani (Coro) sul pericolo costituito dal cuore degli uomini].

TISBE: Ebbene, che si fà? che si risolve?
 Si canta, e il canto, è vano:
 noi lo chiamiamo, ed ei va più lontano.
 Uomini malandrini,
 siete tutti assassini;

tagonista (Ulisse). Gli altri interpreti erano Marianna Belolli (Tisbea), Luigia Villanova (Partenope), Gennaro di Luzio (Epaminonda, Scudiero di Ulisse), Giovanni Pace (Pelidoro, Vecchio greco confidente ed amante di Partenope). Inoltre Coro di Ninfe e Giovani.

e avete in petto
 un cuor che della pece, è assai più nero
 non è vero compagne?

CORO DI NINFE: è vero, è vero.

TISBE: Mi spiace che Partenope, impazzita d'Ulisse,
 e non sò come stà sola a far scongiuri in una stanza...

[Scena 2: Mentre si addensa un temporale sollevato da Partenope, giungono su un battello Epaminonda e Ulisse. Epaminonda canta in Napoletano (ricordando l'antica tradizione dei servi buffi nelle opere barocche di Cavalli e successori)

Scena 3: Ulisse solo canta la sua disperazione, temendo di non rivedere più a Itaca la sua Penelope.

Scena 4: Finito il temporale, Tisbe compare sulla spiaggia con i giovani del suo corteo, che offrono fiori a Ulisse.]

TISBE: Compagni, attenti siamo
 a eseguir di Partenope i comandi,
 ella tirar nella sua Reggia il vuole;
 sapete già quant'ama
 di quell'Eroe la Fama?
 Al par di Circe ognora
 ell'anche all'arte magica ricorre [...]

[Scena 5: Interamente dedicata a Epaminonda che canta la sua satira delle donne "chelle so tutte streche, e fattucchiare / Primmo te sanno fa no viso bello, / E po' te fanno ascire lo scartiello...".

Tisbe interviene per difendere il suo sesso, ma Epaminonda continua e incalza, mentre Tisbe gli dichiara il suo amore.

Scena 6: Epaminonda e Pelidoro. Scena buffa in cui Pelidoro si presenta come amante di Partenope di cui otterrà la mano.

Scena 7: Commento esistenziale di Epaminonda.

Scena 8: Partenope, in giardino con Tisbe e le fanciulle, sospira d'amore per Ulisse.

Scena 9: Epaminonda con Pelidoro. Ancora dialogo buffo.

Scena 10: Tisbe ordina ad Epaminonda di persuadere Ulisse ad amare Partenope. Ma Ulisse rifiuta sdegnoso e tutti escono.

Scena 11: Epaminonda racconta a Pelidoro divertito ciò che gli è successo nel bosco: stava sognando "il nonno" quando si sente toccare da una mano: Tisbe gli ha acceso tutte le voglie e lui è ora infuocato.

Scena 12: Il dialogo tra Partenope, sempre più innamorata, e Tisbe rivela di quale Partenope si parla.]

PARTENOPE: E di Eumelo la figlia, Fondatrice
di mura così eccelse,
vuoi ch'ami uno, che vive a lei soggetto?

[Scena 13: Pelidoro si reca da Partenope e finge di essere un messaggero di Ulisse in procinto di partire.

Scena ultima (14): Didascalìa originale: "*Spiaggia di Mare, con veduta dell'antica Napoli. Nave con banda sopra e varj marinari, e Soldati greci, che si dispongono per la partenza*".

Si ha qui una conclusione paradossale: Ulisse parte fiero. Partenope si accontenta dell'amore di Pelidoro e a Tisbe che chiede come essere consolata, Epaminonda dice di prendersi pure "chillo là". Partono beffardi mentre Partenope Tisbe e Coro dichiarano che si vendicherranno. Poi giunge la conclusione "politica" della vicenda" con Partenope e tutti i rimasti che cantano insieme:]

Sciogliete le vele
varcate quell'onde,
che gente infedele
non han queste sponde,
di pace il desìo
qui deve regnar.

Non sappiamo esattamente quando fu rappresentata la commedia in musica di Antonio Benelli, ma se per il Carnevale si intendeva l'avvio della stagione 1798, ossia dopo il 26 dicembre, è logico identificare in Ulisse, che abbandona l'innamorata Partenope-Napoli, il re codardo Ferdinando IV, che il 21 dicembre di quell'anno si imbarca con la corte e le immense ricchezze del Palazzo su uno dei vascelli inglesi messi a sua disposizione da Horatio Nelson, dopo la sconfitta subita da Napoleone, che prelude all'ingresso dei giacobini a Napoli nel gennaio 1799.

In età francese, oltre al recupero in chiave rivoluzionaria della "capa 'e Napule", la testa greca di Partenope divenuta "Marianna" (cfr. CAP. I, 3), la Sirena fondatrice della città tornerà a rappresentare Napoli, esattamente come nei secoli precedenti, in una grande quantità di spettacoli teatrali con musica. Come è noto, il "decennio francese" durò a Napoli dal 1806 al 1815 e vide un primo periodo in cui re di Napoli fu nominato il fratello di Napoleone, Giuseppe Bonaparte, e poi un secondo periodo

in cui il titolo è affidato al cognato dell'imperatore, Gioacchino Murat, dal 31 luglio 1808, conosciuto a Napoli come "Gioacchino Napoleone". Due libretti possono dare una idea della continuità del ruolo di Partenope sulle scene dell'opera in musica anche in questa nuova fase di rinnovamento culturale portato dai francesi. Nel 1811, per il compleanno del nuovo sovrano Murat e di sua moglie Carolina, sorella minore di Napoleone, nati entrambi il 25 marzo, fu rappresentata come "Festa di ballo" *PARTENOPE Cantata a tre voci di Domenico Piccini Da servire d'introduzione ad una Festa di Ballo, Ricorrendo la nascita degli Augusti Sovrani GIOACCHINO, e CAROLINA NAPOLEONE* (FIG. 66)⁷⁷. La scena della Cantata, come informa il libretto, era allestita "nella Galleria medesima destinata per la Festa di Ballo". L'esile trama, in un solo atto senza divisione in scene ("Parte Unica"), si apre con Partenope che si rallegra della festosa atmosfera intorno:

Veggio i cari amati figli
Star ridenti a me d'intorno.

Introdotta da Mercurio, compare Nettuno col tridente che viene a rendere onore "a la Reina del giardin d'Italia" e le chiede il motivo di tanto giubilo. Partenope spiega l'accaduto: («Quell'isoletta / che umil la fronte eleva / nel placido bacin che a me fa specchio, / E Capri è detta: / da inimica mano tolta a' miei Figli, / mi rendea sì mesta, che in rigardarla, / ed in pensar che quivi gente annidava / che chiudeagli il passo, / piovean dagli occhi mie lagrime amare. / Il mio pianto un Eroe vide, / ed un guardo all'Isola rivolse, / e – *Io te la rendo* – disse...vinse... ora è mia!»). A quel punto vengono presentati i principini figli del "Gran Gioacchino" (Murat) ossia colui che "pose la bella Capri in poter mio", e la cantata di conclude:

⁷⁷ Napoli, Stamperia Flautina, 1811. Interpreti: Carlotta Haeser (Partenope), Andrea Nozzari (Mercurio), Felice Pellegrini (Nettuno) oltre al Coro. La musica era di Valentino Fioravanti, uno dei più apprezzati compositori di commedie musicali della Napoli del tempo. Il librettista, Domenico Piccini, era figlio del celebre compositore Niccolò Piccini.

CORO FINALE
Viva la Regia Coppia
Che con soave laccio
Leggiadramente accoppia
Senno, Beltà, Valor.

FIGURA 66

Partenope, cantata, musica di Valentino Fioravanti, Napoli 1811, frontespizio del libretto, copia in I-Nc

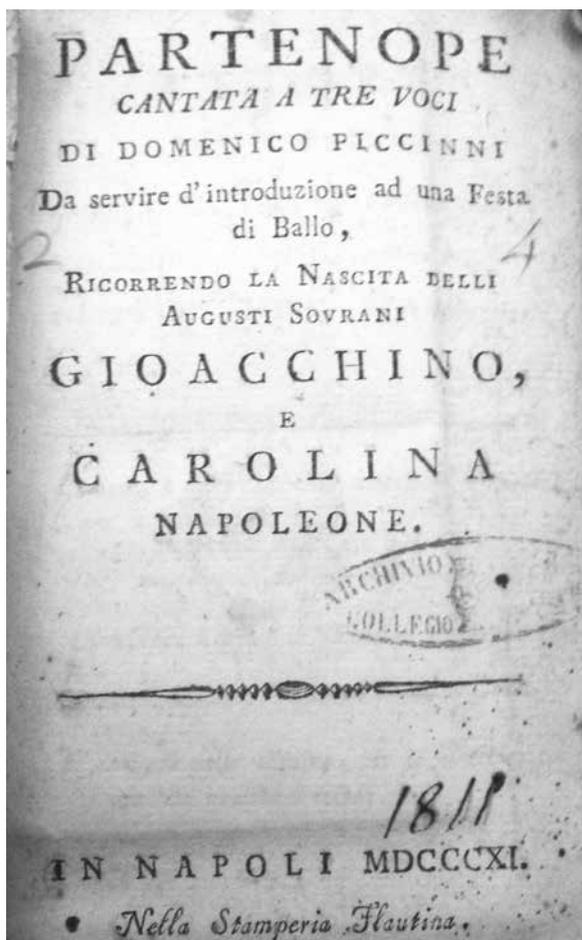
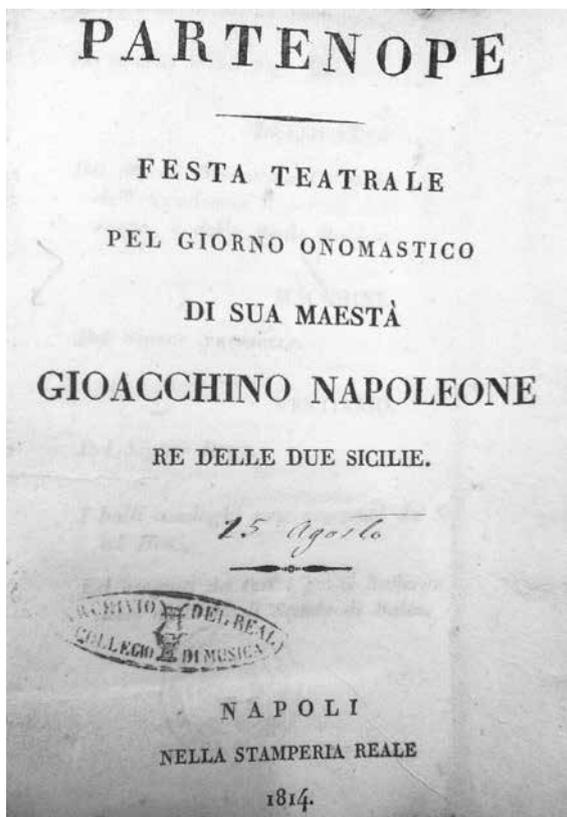


FIGURA 67

Partenope, festa teatrale, musica di Giuseppe Fanelli, Napoli 1814, frontespizio del libretto, copia in I-Nc



Se il testo del 1811 faceva riferimento al primo grande successo ottenuto da Murat nell'autunno 1808, l'anno della sua incoronazione, liberando Capri dalle truppe inglesi di Sir Hudson Love, che ne aveva fatto una seconda Gibilterra, ancora una *Partenope* chiuderà l'epoca francese nell'agosto del 1814 con un effimero omaggio all'onomastico del re "Gioacchino Napoleone" (Murat)⁷⁸, che pochi

⁷⁸ Per antica tradizione, la data liturgica della Festa di san giacchino era il 16 agosto, poi accorpata alla festa di Sant'Anna (26 luglio).

mesi più tardi, il 20 maggio 1815, dovrà cedere nuovamente il trono a Ferdinando di Borbone, ora re delle due Sicilie. Si tratta di *Partenope. Festa Teatrale pel giorno onomastico di Sua Maestà Gioacchino Napoleone Re delle due Sicilie* (FIG. 67)⁷⁹. Anche in questo caso sarà utile ripercorrere il libretto di questa cantata celebrativa, ma questa volta per apprezzarne i colti riferimenti all'antico mito di fondazione della città e al suo recupero ancora ad Ottocento iniziato, nelle gravi incertezze politiche degli ultimi giorni di Napoleone.

La scena si apre al mattino e «rappresenta l'antico lito di Napoli caratterizzato dal Vesuvio non ancora acceso: si vede da un lato la nascente città di Napoli, e dall'altro la sua spiaggia ancora incolta». La prima a cantare è la Sirena Leucosia, che invita le compagne:

Deh sorgete canore Sirene,
non vedeste sull'onde Tirrene
l'aureo cocchio del Sole passar [...]?

A lei risponde il Coro di Sirene dentro la scena e a questo punto, introdotta dal Coro e dai Genii che ballano, compare Partenope che con amarezza annuncia la sua decisione di abbandonare la sua città: «Altrove a piangere per voi ne andrò». Leucosia cerca di trattenerla, chiedendo chi veglierà sui campi e sulle mura della città che in suo nome si sta costruendo. Intervengono adesso anche tutte le principali deità dell'Olimpo, a cominciare da Nettuno con un Coro di Tritoni e poi Minerva, Apollo, Marte e Venere. Ciascuno degli immortali rivendica una delle qualità del luogo e rassicura Partenope che vigileranno perché tali bellez-

⁷⁹ Napoli, Stamperia Reale, 1814 (sul frontespizio a mano segnato "15 agosto": copia di I-Nc). La musica era di Giuseppe Fanelli, le decorazioni del celebre architetto Antonio Niccolini e "I Balli analoghi sono composti da' Signori Duport, ed Hus, ed eseguiti da tutt'i primi Ballerini, e dagli Allievi delle Reali Scuole di Ballo". Tra gli interpreti spicca il nome di Isabella Colbran "prima Virtuosa della Real Camera, e Cappella Palatina di S.M. il Re delle due Sicilie" (Partenope Sirena), e inoltre Dardanelli Corradi (Leucosia Sirena), Pontiggia (Minerva), Ronzi (Venere), Nozzari "Virtuoso della Real Camera, e Cappella" (Apollo), Gargia ("al servizio della Real Camera, e Cappella"), Benedetti (Nettuno) e Pellegrini (Nereo), con Cori di Sirene, di Ninfe, di Tritoni e di Genii.

ze siano rispettate. Nettuno invita quindi Nereo, “il Cantor de’ fati”, a cantare la sua felice previsione:

NEREO: Eh qual temenza Partenope t’ingombra,
 eccelse mura d’altre cittadi, e dell’altera Pesto,
 e dell’ampia Terina,
 fia che copra sul lido arena, ed erba,
 allorché tu Reina
 coll’asta in pugno sederai superba:
 prole invitta d’eroi in te si desterà
 d’un altro Alcide al cenno, al guardo,
 e di sua tromba al suono,
 e qui brillar vedrai le Grazie in Trono.

A questo punto cambia l’ambientazione e rivela la chiassosa e viva città contemporanea, come si legge nella didascalia:

Apollo fa un cenno: si cambia la scena, si scopre Napoli grande, e popolata qual’è, col mare ingombro di bastimenti d’ogni nazione: Partenope si rasserenata, ed un ballo simbolico di divinità allegoriche (ch’ esprimeranno le belle arti, le muse che figureranno con Orfeo, le scienze, l’agricoltura ec. in atto di render omaggio a Partenope che le accoglie) indicherà le arti, e le scienze che vi fioriscono sotto la protezione del governo. Quindi a poco si oscura il cielo. Una nube procellosa ingombra la scena. Le divinità allegoriche del ballo si volgono alla fuga. Partenope torna a’ palpiti.

Nella Parte Seconda, ormai quasi convinta, Partenope chiede aiuto ad Apollo e agli dei: crede infatti che Giove (rappresentazione simbolica del re di Francia tornato al potere) sia con lei irato perché, «benché vaga d’eroi, tenni importuna su queste rive il prediletto Ulisse [...]». Anche il Coro di Ninfe e i Genii implorano aiuto per la minaccia che sembra si stia per abbattere sulla città. Gli dei intervengono e compare la placida luce di Apollo-Sole. Ancora una volta è Apollo (simbolo dell’autorità reale) che muta la scena e le macchine trasportano Partenope in cielo, dove si materializza la villa reale (ossia Capodimonte):

I Numi con Partenope si sollevano rimontando all’Olimpo. Apollo fa un cenno, si cambia la scena, e si vede la Villa reale ornata di ghirlande e di cifre, preparata per una danza di soldati, e cittadini, nella quale

figureranno ancora coi balli caratteristici le Nazioni alleate. La danza è alternata da' seguenti cori [Coro di Soldati, Coro di Popolo, Tutti].

Il Coro finale di tutti i protagonisti festanti inneggia ai figli, al padre e al re, una sorta di laica trinità che ingloba la protezione di re Gioacchino sotto la tutela del padre, Luigi XVIII, tornato re di Francia da poco più di due mesi, del quale dovranno sentirsi figli tutti i Partenopei:

TUTTI (Finale) Ed oignor ne' Regi Figli
Viva il Padre, e viva il Re.

Questa volta i balli e le musiche dell'ennesima *Partenope* scenica suonano quasi ironici, nella consapevolezza dell'inevitabile sconfitta di Napoleone, allora confinato nell'Isola dell'Elba e in procinto di tentare il suo sfortunato estremo tentativo di riconquistare il potere.

A ridosso della Rivoluzione Partenopea, con l'illusione napoleonica, la fuga e poi il ritorno dei Borboni, nel frattempo divenuti re "delle due Sicilie", il mito di Partenope fu nuovamente accantonato, ma non scomparve dal mondo letterario e musicale napoletano. Nella notte del 13 febbraio 1816, pochi mesi dopo la morte di Murat e la fine del decennio francese, un violento incendio distrusse il Teatro San Carlo di Napoli. Prontamente ricostruito su disegno dell'architetto Niccolini⁸⁰, il nuovo San Carlo già nel gennaio 1817 fu inaugurato, non per caso, con la cantata di Giovanni Simone Mayr intitolata *Il sogno di Partenope* cantata in tre atti che vantava nel ruolo del titolo Isabella

⁸⁰ Antonio Niccolini fu anche l'artefice delle tre statue collocate in alto sul prospetto della facciata principale del Teatro San Carlo nel 1809 e che rappresentano Partenope nell'atto di offrire corone ai geni alati della tragedia e della commedia (FIG. 68). Nel 1969 un fulmine distrusse completamente le statue, tranne un frammento custodito presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, e solo nel 2004 è terminata una lunga ed attenta ricostruzione filologica, basata sui disegni originali di Niccolini, che ha permesso di ricollocare le statue alte 5 metri, realizzate però in moderno materiale di vetroresina, nella loro posizione originale (cfr. Archivio storico di "Repubblica", Napoli, 24 gennaio 2004): www.repubblica.it.

Colbran, la “nuova Sirena” dell’epoca che si era appena aperta, nel nome di Rossini⁸¹.

FIGURA 68

Antonio Niccolini, facciata principale del teatro San Carlo di Napoli, Gruppo di statue con Partenope che incorona la tragedia e la commedia (1809), ricostruite e ricollocate nel 2004 dopo la distruzione degli originali da parte di un fulmine, nel 1969



⁸¹ *Il sogno di Partenope. Melodramma allegorico da cantarsi nel Real Teatro di S. Carlo la sera del 12 gennaio 1817 destinata al suo solenne riapertura per celebrare il giorno natalizio di S.M. Ferdinando I Re del Regno delle due Sicilie.* La musica di Mayr era composta su un testo di Urbano Lampredi. Gli interpreti della prima furono: “Sig.a Colbran” (Partenope), “Sig.a Canonici” (Minerva), “David” (Mercurio), “Rubini” (Apollo), “Sig.a Manzi” (Urania), “Sig.a De Bernardis” (Tersicore), “Benedetti” (Il Tempo) e “Nozzari” (Poliflegonte). Cfr. *Rossini a Napoli 1815-1822. La conquista di una capitale*, a cura di Sergio Ragni, Catalogo della Mostra di Napoli, Teatro San Carlo, 1991, p. 23. Noteremo che Isabella Colbran aveva già uinterpretato Partenope nella omonima festa teatrale dedicata a Gioacchino Napoleone nel 1814.

