

DAVIDE FERELLA

*Il mandolino
nel teatro musicale
Settecentesco*



È vietata la riproduzione sia pure parziale di testi, fotografie, tavole o altro materiale contenuto in questo libro senza autorizzazione scritta dell'Editore. Per eventuali e non volute omissioni di fonti citate e per gli aventi diritto l'editore dichiara la propria completa disponibilità. Le opinioni espresse nel presente libro coinvolgono esclusivamente gli autori.

In copertina: il baritono Luigi Bassi alla prima del *Don Giovanni* di Mozart del 1787, disegno di Medardus Thoenert.

© 2023 Zecchini Editore
Zecchini Editore - Via Tonale, 60
21100 Varese (Italy)
Tel. 0332 335606 - 331041 - Fax 0332 331013
<http://www.zecchini.com> - e-mail: info@zecchini.com
® Tutti i diritti riservati

Prima edizione: marzo 2023

ISBN: 978-88-6540-403-4

Impaginazione, impianti pre-stampa:
Datacompos s.r.l. - Varese

Questo volume è stato stampato presso:
Fotolito Graphicolor snc - Città di Castello (PG)

Stampato in Italia - Printed in Italy



A Cristiana

Indice sommario

| | |
|---|-----|
| <i>Premessa</i> | VII |
| Il mandolino in Italia. Cenni storici | 1 |

PARTE I

Al suon di budello

| | |
|--|----|
| 1. Il mandolino nel primo Settecento | 17 |
| 1.1. Il mandolino obbligato | 27 |
| 1.2. Arie con mandolino obbligato | 31 |
| <i>Riferimenti iconografici</i> | 49 |

PARTE II

Al suon di metallo

| | |
|--|----|
| 1. Il mandolino nel secondo Settecento | 73 |
| 1.1. Il mandolino obbligato | 81 |
| 1.2. Arie con mandolino obbligato | 84 |

PARTE III

“Deb vieni alla finestra”

La più celebre tra le arie

| | |
|-------------------------------------|-----|
| 1. Mozart e il mandolino | 107 |
| 1.1. La promessa impermanente | 112 |

Parte IV
Arie dubbie e anonime

| | |
|---|-----|
| 1. Partiture misteriose..... | 119 |
| 1.1. Arie con mandolino..... | 120 |
| 1.2. Libretti fuorvianti..... | 123 |
| | |
| <i>Note dell'Autore</i> | 125 |
| | |
| <i>Tavola sinottico-cronologica delle opere</i> | 127 |
| | |
| <i>Bibliografia</i> | 131 |
| | |
| <i>Sitografia</i> | 133 |
| | |
| <i>Ringraziamenti</i> | 135 |

Premessa

Questo scritto trae ispirazione da un'opera di riscoperta musicologica da me portata avanti negli ultimi anni e che ha permesso di restituire alla luce un patrimonio musicale – devo dire in tutta franchezza alquanto corposo – in gran parte dimenticato, o perlomeno rimasto per secoli ai più sconosciuto. Un lavoro lungo, talvolta sfiancante, fatto di ricerche, viaggi, porte chiuse o aperte a forza, sebbene non parco di delusioni cocenti, grazie a quell'inattesa scoperta o a quell'insperata conferma solo in ultimo confermata, invero assai appagante e prodigo di soddisfazioni. Sprovvisto di un indice da carezzare col dito fino a “voce desiderata”, non ho potuto far altro che lavorar di tigna, deducendo, scartabellando e, quando possibile, studiando le poche carte prodotte da qualche altro ricercatore più vecchio e senz'altro saggio di me. Ordinata quella pila di fogli pentagrammati, ho cercato di ripercorrerne le vicende storiche soffermandomi su ogni aspetto ritenuto funzionale alla di loro comprensione e fornendo, per quanto possibile, un'univoca chiave di lettura per una corretta ed informata esplicazione degli stessi. È di fondamentale importanza infatti, per apprezzare pienamente queste pagine musicali, indugiare un momento sul contesto storico-culturale che ne ha visto il loro esistere, approfondendo le strette relazioni intercorse tra lo strumento, il tempo e l'ambiente musicale di volta in volta preso in esame. Dovremo calarci in un'Europa assai distante dalla nostra; un'Europa controversa, politicamente complessa, le cui molteplici umanità – distanti ma vicine – troveranno nella musica, in quell'opera italiana tanto di moda, la sola ed unica lingua per una pacifica comunicazione. Saranno infatti italiani i musicisti, i compositori ed i poeti che con la loro arte primeggeranno in gran parte delle corti europee. I principi di mezzo continente faranno a gara – gare disputate a suon di fiorini – per accaparrarsi l'artista di grido, l'angelico castrato, il

cesareo poeta vestito d'allori. Vienna, Dresda, Praga, Pietroburgo, saranno solo alcuni di quei centri, poli creativi che dell'arti faranno il proprio vanto, l'espedito migliore per accogliere regnati e ambasciare lignaggi. Comprendere un periodo così variegato come il Settecento, secolo in cui barocco, rococò, galanteria e classicismo meravigliosamente si intersecano e si contaminano, non può a mio avviso prescindere dal conoscere ed approfondire le vicende di uno strumento, il mandolino, e delle partiture ad esso destinate, assolutamente centrali per chi voglia oggi consapevolmente spaziare nell'incredibile mondo della musica antica. Costante presenza di suono, il suo pizzico contritamente fanciullesco incarna nel secolo dei lumi il respiro musicale di un'intera nazione. Accompagnarvi Don Giovanni – il bulimico amatore di donne – è renderne il canto immediatamente riconoscibile, legarlo indissolubilmente a Napoli, alle sue maschere e all'opera buffa della "prim'ora". A deflagrare sul palco di Praga sono gridi, schiamazzi e serenate notturne; sono cantilenanti voci di popolo – meravigliosamente trattate – quelle che Mozart esemplifica nel più dirompente e pirotecnico manifesto di lascivo libertinismo. Conoscere ciò è conoscere ancora un poco del genio di Salisburgo, dell'ambiente culturale, musicale e sociale da egli respirato più o meno direttamente nel corso della sua tribolata esistenza; è conoscere – talvolta riscoprire – valenti compositori – Conti, Mancini, Gasparini, Lotti, Cimarosa, Paisiello, Traetta (come vedete l'elenco è assai lungo e, per onor di sintesi, qui incompleto) – che come lui sublimarono le corde del mandolino, portandolo nel giro di qualche decennio, ad echeggiare nei prosceni più importanti di tutto il Continente (Da Ponte così ne scriverebbe: "ogni borgo, ogni villa, ogni paese, è testimone di sue *musicali* imprese"). Il lettore sarà indulgente se – conscio del fatto che in un campo come quello della ricerca musicologica sia spesso facile incorrere in errori, omissioni, lacune o addirittura eccellenti esclusioni – il testo potrà talvolta sembrare incompleto o addirittura superficiale. Voglio pensare tale lavoro come un *work in progress*, un percorso, benché da me qui principiato sotto i migliori auspici, ancora difettante ed assolutamente perfettibile. Mi auguro che in un futuro non troppo lontano nuove partiture, nuove fonti e testimonianze possano infatti venire alla luce, arricchendo il nostro già opulento patrimonio storico-musicale. Scopo di quest'opera è quello di fare luce, rischiarare le zone d'ombra (per quanto possibile) di una certa storia della musica, una storia spesso dimenticata, lasciata distrattamente a

guastare tra i polverosi scaffali di una qualche biblioteca (ricordiamo poi come oggi sia possibile visionare molti manoscritti direttamente dal web o richiederne le copie digitalizzate alle varie biblioteche; a tal proposito mi sento di consigliare le seguenti piattaforme: *Internet Culturale*, *Gallica*, *IMSLP*, *OPAC*, *WorldCat* (si rimanda alla sitografia per i vari link).

Il mandolino in Italia

Cenni storici

Prima di affrontare qualsivoglia discorso d'ordine musicale, bisogna a mio avviso far chiarezza sulle travagliate vicende di questo piccolo strumento. A differenza del violino infatti, pressoché immutato nel corso dei secoli, il mandolino si è visto continuamente modificare, tanto nella forma quanto nella sostanza, prendendo di volta in volta differenti denominazioni, spesso improprie se non del tutto fuorvianti. Se è vero che il termine *mandolino* compare per la prima volta in Italia solo nel 1627, nell'inventario di bottega del liutaio Gaspar Frei⁽¹⁾, possiamo tuttavia ritenere che già dal secolo precedente, sotto differenti denominazioni questo strumento, o uno strumento a quest'ultimo assai simile, venisse già praticato in alcune zone della penisola. A quanto sappiamo infatti, le prime fonti ad attestarne l'utilizzo vanno fatte risalire già al Cinquecento e più precisamente al 1589⁽²⁾. È Cristofano Malvezzi, nel musicare la *Sinfonia* del I intermedio⁽³⁾ e il madrigale *O qual risplende nube* del VI intermedio della *Pellegrina* di Girolamo Bargagli, a farne uso nella sua partitura. Così troviamo scritto nella descrizione degli Intermedi:

In cielo aperto con sei liuti tre grossi, tre piccoli, un salterio, un basso di viola, con tre tenori, quattro tromboni, un cornetto, una traversa, una cetra, una mandola⁽⁴⁾.

(1) *Liuti del mediterraneo*, Mostra a cura di Davide Rebuffa e Dinko Fabris.

(2) JAMES TYLER, PAUL SPARKS, *The Early Mandolin – The Mandolino and The Neapolitan Mandoline*, Early music series 9, 1992.

(3) «Due sono i tipi d'Intermedi utilizzati [all'epoca]: *non apparenti*, che prevedono brani strumentali eseguiti fuori dalla vista degli spettatori per accompagnare i cambiamenti di scena [ricordiamo che all'epoca non v'era sipario]; *apparenti* o visibili, in cui le musiche [come per gli intermedi della "Pellegrina"], sono inserite in una scena mimata, cantata o ballata, che ha però collegamento con la trama della composizione drammatica in cui è interpolata [...] Il caso più clamoroso e rinomato [di intermedio *apparente*] è rappresentato dai sei intermedi per la commedia *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli» (in GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana, dalle origini alla riforma del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Carocci Editore, Roma, 2014, p. 21).

(4) M. COLLVER e B. DICKEY, *A catalog of Music for the Cornett*, Publication of the Early Music Institute, 1996.

Passeranno appena pochi anni da quella prima rappresentazione, quando – siamo nel 1607 – il teorico e musicista senese Agostino Agazzari spende, nel suo *Del sonar sopra al basso*, le prime fondamentali parole riguardanti lo strumento toscano:

Per tanto diuideremo essi stromenti in duoi ordini; cioe in alcuni, come fondamento; et in altri, come ornamento. Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto; quali sono, Organo, Graucembalo &c. e similmente in occasion di poche, e sole voci, Leuto, Tiorba, Arpa &c. Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contraponteggiando, rendono più aggradeuole, e sonora l'armonia; cioe Leuto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarrina, Violino, Pandora, et altri simili.

Benché i due utilizzino nomenclature differenti è lecito pensare che la *mandola* e la *pandora*, quasi fossero declinazioni del medesimo lemma, altro non siano che gli stessi legni vibranti. Le parole di Agazzari – come anche la partitura di Malvezzi – sembrano infatti delineare i profili di un pizzico prevalentemente monodico, assai più adatto all'ornamento e alla melodia che al ripieno polifonico. E allora vien da pensare che lo strumento in questione – uno strumento che come violini, cetere e chitarre ha il solo scopo di render più *aggradeuole* l'armonia – possa, al pari del suono, avere forme gentili e aggraziate – ben più esili se confrontate con le imponenti stature di tiorbe ed arciliuti – o perlomeno specular le fattezze – ahinoi solo affrescate – degli antichi liuti trecenteschi a quattro ordini di corde. Fattezze che a ben guardare potremmo riconoscere – per la prima volta effigiate – nella meravigliosa stampa del pittore ed incisore olandese Hendrick Goltzius. È al fianco della sua *Minerva*⁽⁵⁾ – la più giusta tra le antiche dive – che si può scorgere infatti, tra pentagrammi e zampogne⁽⁶⁾, le terga d'uno strumento che par esser proprio quello d'una mandola italiana⁽⁷⁾.

(5) Hendrick Goltzius, *Minerva* (1596), Rijksmuseum, Amsterdam.

(6) La presenza di mandola e zampogna, strumenti all'epoca tutt'altro che nobili, altro non sono che il souvenir sonoro – quello più folcloristico – che l'olandese porta seco dal viaggio in Italia.

(7) Nel 1590 – appena cinque anni prima della *Minerva* – Hendrick Goltzius venne in Italia, ove restò sino all'agosto dell'anno successivo.

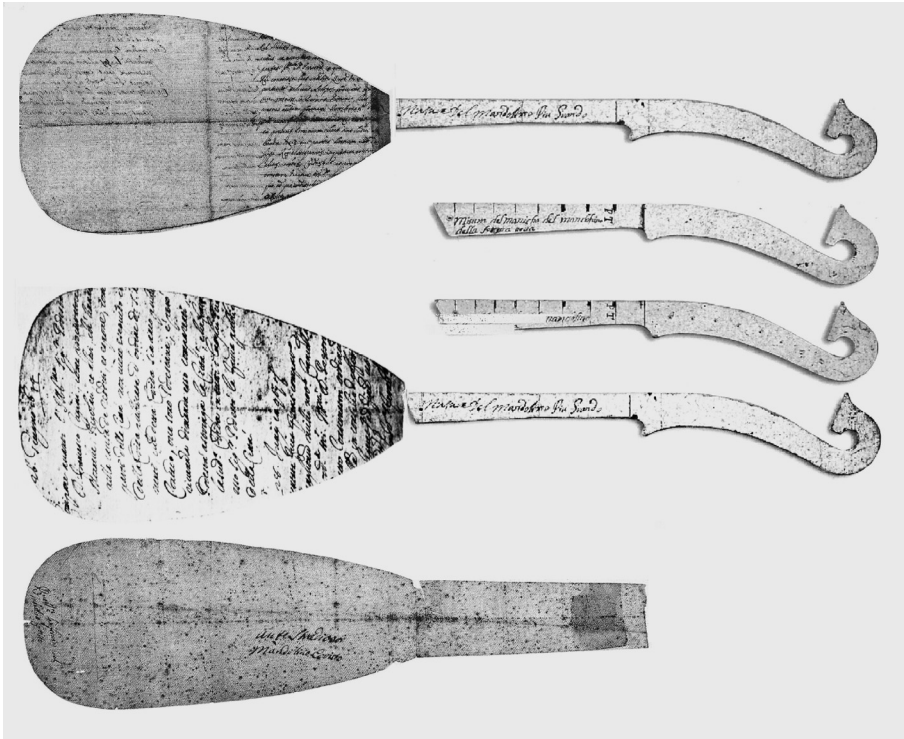
Parte I

Al suon di budello

1. Il mandolino nel primo Settecento

Per ben comprendere l'argomento che ci apprestiamo a trattare occorre fare una prima ed importante distinzione d'ordine temporale. Il Settecento fu infatti secolo di grandi rivolgimenti politici, sociali e culturali. Dai meravigliosi strascichi barocchi alle nuove idee illuministiche – scintilla di pensieri rivoluzionari – dalle importanti conquiste tecnico-scientifiche alle guerre fratricide, il “secolo dei lumi” fu secolo denso di accadimenti, estremamente variegato per esser trattato con un'univoca chiave di lettura. Cercheremo pertanto di analizzare tale periodo suddividendolo in due macro momenti: il *primo Settecento* ed il *secondo Settecento*. Per *primo Settecento* intenderemo quegli anni compresi tra l'inizio del secolo ed il 1750; data questa a cui da sempre si è fatto convenzionalmente coincidere il tramonto dell'era barocca. Ciò, non del tutto esatto da un punto di vista squisitamente formale, può ad ogni modo aiutarci nel corso della nostra disamina storico-musicologica. Una ripartizione questa quanto mai propria nel nostro caso in particolare. Importante sottolineare infatti come le pagine musicali composte in questo arco temporale, il primo Settecento appunto, condividano, oltre che il medesimo respiro compositivo⁽¹⁾, anche la stessa (con qualche eccezione) destinazione strumentale.

(1) Bisogna ricordare che in un'Italia ancora divisa in regni, repubbliche e ducati il linguaggio musicale, per quanto possibile unitario, differisse, come una qualsiasi inflessione dialettale, da una zona all'altra zona della penisola. Tali differenziazioni, più o meno marcate, conferivano alla musica sfumature e coloriture ben precise e riconoscibili. Dall'esuberante Venezia, così ricca di colori sgargianti e sfumature tonali, la cui musica, come fosse una folata di bora sferzava la meravigliosa laguna, alla dotta Bologna, culla di una delle più importanti accademie musicali dell'epoca, le partiture qui proposte, proprio come le città che ne videro il loro esistere, sono un compendio di stili e caratteristiche uniche nel loro genere. Ciò, stimolante da un punto di vista squisitamente storico-musicologico, deve all'atto pratico marcare il segno delle nostre interpretazioni, guidandoci alla riscoperta di suoni e suggestioni ormai lontane nel tempo e ancor più dall'idea di Italia che noi oggi comunemente abbiamo.



Antonio Stradivari, *Mandolino/Mandola*, Disegni, 1680 ca.

Come visto nel capitolo precedente, sono questi infatti gli anni in cui il mandolino a quattro e più ordini intonato per quarte principia la sua ascesa vertiginosa, facendosi largo nei contesti più disparati; popolari, magari sonato in una qualche maleodorante osteria, fido compagno di canzonature “animalesche” e stornellamenti sessualmente allusivi (di tale musica, tramandata oralmente, non v’è alcuna partitura superstite, se non qualche aria e danza, sicuramente di tutt’altro carattere, contenute in alcune raccolte anonime)

Ariannuccia vaguccia, belluccia, cantami un poco e ricantami tu sulla mandola la cuccurucù, la cuccurucù, la cuccurucù, sulla mandola la cuccurucù⁽²⁾

⁽²⁾ «Canzone popolare che nel ritornello fa il verso del gallo» (FRANCESCO REDI, *Bacco in Toscana*, 1685).

1.1. Il mandolino obbligato

Operazione assai comune in tutto il Settecento fu quella di accompagnare al canto di un'aria, spesso quella intonata dal protagonista, uno strumento solista, – definito “obbligato” – che emergesse dal comparto orchestrale caratterizzando quel particolare momento musicale col suo specifico timbro. In molti casi affidata al violino, al flauto, alla tromba o più raramente a strumenti quali *Scialmò* (benché nella produzione viennese – causa la presenza di un qualche virtuoso – assisteremo ad un uso assai frequente di tale strumento) salterio⁽¹⁾ e tiorba, questa parte poteva semplicemente ricalcare la linea vocale, talvolta a distanza di terza, o addirittura condurre melodie assai più complesse ed in costante dialogo con essa. Da Conti ad Ariosti, da Vivaldi a Bononcini molti furono i compositori che, consci del potere evocativo del suono, si avvalsero di questo particolare espediente per tratteggiare i profili delle loro arie più originali. È all'interno di questa lunga tradizione dunque che il mandolino intonato per quarte si fa largo tra una pleora di strumenti più o meno “bislacchi” (molti dei quali presto caduti in disuso), divenendo col tempo suono sempre più ricercato per caratterizzare momenti musicali assai suggestivi e calcare testi vocali particolarmente evocativi e sempre, almeno nella prima parte del secolo, intonati da personaggi femminili (Giuditta, Eraclea, Delmira, Noafa, Venere, Melissa, Cleopatra). Tipicità – la grazia del suono, la pronuncia delicata e puntuta – in grado di imprimersi nella mente di chi ascolta, e sublimare, come mai come prima d'allora era successo, l'aulico canto delle protagoniste. Accompagnare il canto liberatorio di Eraclea e di Giuditta, le recriminazioni amorose di Venere e Noafa assume, grazie al pizzico dello strumento, un valore semantico assolutamente imprescindibile per la comprensione di quel determinato momento musicale. Timbro e parola meravigliosamente si intersecano, si saldano e, come

(¹) *La Contesa dei Numi*, Leonardo Vinci, 1729.

Riferimenti iconografici

È nel *Concerto* di Pietro Paolini – il più antico riferimento iconografico da noi oggi posseduto – che possiamo, con un lieve sforzo immaginativo, figurare l'intera vicenda del mandolino, la sua storia misteriosa e a tratti sconosciuta. È in quel manico di liuto, quell'ingombrante pezzo di legno tanto irrilevante da un punto di vista musicologico, che prendono corpo i nostri più profondi dubbi storiografici, che l'essenzialità della forma, la morfologia caratterizzante si nega irrimediabilmente agli occhi di chi guarda. E allora non resta che sforzare la mente, delineare l'immagine congiungendo i puntini, tracciare le parti mancanti come il bagnante sulla spiaggia il bitorzolato delfino a pagina nove per dar foggia a quell'assenza di corpo. Benché difettante infatti, la porzione finale, quel talloncino di legno che s'affaccia tra il manico e il corpo del liuto, quella scheggia d'albero piantata al centro del petto di un cherubino apparentemente disinteressato alle cose di musica (non ci guarda, ma porgendo un fiore al nulla, sembra compiacersi del suo solo stato celeste) potrebbe essere ad ogni buon conto l'angolo estremo di uno scudo smaltato, l'esercizio stilistico di un liutaio che adorna la parte ultima dello strumento con un gioco di curve e piazzole di sosta. Da notare poi l'estrema somiglianza (le proporzioni dello strumento, così come il numero e la disposizione delle corde – nello strumento del vecchio si contano i pioli – i legacci ed il ponticello "baffuto") che la nostra mandola ha con il "liuto" ⁽¹⁾ raffigurato dallo stesso autore nella coeva opera *Uomo con Liuto/Mandola*. E allora semplice dedurre come il mandolino intonato per quarte sia già all'inizio del Seicento strumento addentro al tessuto musicale italiano, sì centrale da venir pennellato addirittura in importanti opere di genere, opere come quella che quasi un secolo più tardi ci regaleranno forse la prima

⁽¹⁾ Spesso le indicazioni museali non sono del tutto affidabili. Facile per un profano riconoscere le fattezze di un liuto in quella che a tutti gli effetti è una mandola seicentesca.

(e finora sconosciuta) imprimitura su tela del napoletano, senz'altro il più noto tra i due pizzichi. La prima in particolare, una scena di bucolica convivialità campana (genere assai in voga nella Napoli del primo Settecento), è forse l'unico esempio, nonché il temporalmente più distante da noi, di iconografia mandolinistica prettamente popolare; un mandolino scarno – senza intarsio alcuno – un guappo, seppur vestito di pecora, ammantato da un drappo caravaggesco, una vecchia strilona, un contadinotto col vizio dell'arco, questi i protagonisti del nostro olio, di questa tela altamente significativa. Presumibilmente risalente ai medesimi anni, forse antecedente secondo un'attribuzione che la vorrebbe del pittore Alexis Grimou, è *Le jeune buveur*, opera di squisito gusto primo settecentesco (1720 la datazione possibile). Se ciò fosse vero, se questa tela fosse stata pennellata proprio in quegli anni, il giovane bevitore sarebbe la più antica raffigurazione – ad oggi conosciuta – di un mandolino napoletano, la prova lampante di una sua esistenza in tempi, come qualcuno direbbe, decisamente non sospetti.

Parte II

Al suon di metallo

1. Il mandolino nel secondo Settecento

La seconda metà del secolo, periodo questo caratterizzato da importanti rivolgimenti storici e politici, vedrà il progressivo abbandono del vecchio mandolino barocco intonato per quarte – non più rispondente alle esigenze del nuovo uditorio – a favore dello strumento napoletano, ben più sonoro e performante. Accordato come un violino, il mandolino montava quattro coppie di corde in metallo, spesso in ottone (i bassi Re-Sol, solitamente in budello rivestito) ⁽¹⁾ e la sua particolare forma, celebrata in diversi adagi più o meno conosciuti, si doveva ad un guscio particolarmente prominente e ad una tavola non più piatta bensì leggermente inclinata al ponticello. Quest'ultimo, a differenza dei precedenti, non era fissato, ma aderiva alla tavola grazie alla pressione esercitata dalle corde. Il manico infine, tastato per mezzo di piccolissime barre in metallo, terminava in un'elegante paletta piatta in cui erano incassati otto piroli in legno, negli strumenti più pregiati rifiniti in osso ⁽²⁾. Di assoluta rilevanza sono senz'altro gli strumenti della famiglia Vinaccia ⁽³⁾, primo fra tutti Antonio, e del liutaio napoletano Donato Filano. Capolavori anche dal punto di vista meramente estetico, i mandolini napoletani – splendido esempio di arte rococò – venivano spesso impreziositi con inserti in madreperla, argento e tartaruga. Se per strada infatti, *milieu* ad esso più confacente, ci si sarebbe facilmente potuti imbattere in strumenti spesso approssimati, rozzi o ap-

⁽¹⁾ «I *mi* sono in corde in budello, i *la* d'acciaio, i *re* di rame, ed i *sol* in budello ricoperto d'un filo d'argento» (HECTOR BERLIOZ, *Grande trattato di stromentazione e d'orchestrazione moderne*, Ricordi, Milano, 1844, p. 91).

⁽²⁾ Negli stessi anni a Roma si conosce uno strumento al napoletano assai simile. Comunemente detto mandola (nulla a che vedere con quella seicentesca) questo constava di sei ordini di corde e ben poco aveva a che fare con il mandolino intonato per quarte (è lecito pensare come tali strumenti fossero delle semplici sperimentazioni, come visto cadute presto in disuso). Tra gli esemplari meglio conservati c'è la mandola del liutaio Gaspar Ferrari (Roma 1774).

⁽³⁾ Il più antico mandolino Vinaccia ad oggi conosciuto – firmato *Filius Januari Vinaccia* – risale al 1752. È del 1751 il mandolino di Antonio Galeota.

1.2. Arie con mandolino obbligato

Benché prodotte prima del 1750 le arie di Domenico Sarro (Sarri) e Gennaro Manna, rispettivamente andate in scena nel 1737 e nel 1745, molto condividono con quelle prodotte negli anni successivi tanto per stile e linguaggio quanto per destinazione strumentale. Entrambe le arie infatti, di chiara scuola napoletana, come appunto i due compositori, oltre a presentare i medesimi costrutti compositivi sono evidentemente da pizzicarsi con un mandolino intonato per quinte, il *napoletano* appunto. Sono questi infatti gli anni in cui lo strumento, benché non vi sia alcuna testimonianza, né possediamo musica scritta – fatta eccezione per quella qui presa in esame – ad esso esplicitamente dedicata, veste i panni del protagonista, divenendo primo attore nell’eccentrica scena musicale napoletana. Per quanto a Napoli sia ancora il colascione⁽¹⁾ (o *calascione*, come riportato da Francesco Redi nel suo *Bacco in Toscana*), nelle sue varie declinazioni, lo strumento più diffuso e popolare, le sue esigue possibilità tecnico-espressive ne limiteranno spesso l’utilizzo in quei contesti – è il caso dell’opera come più avanti vedremo – seppur vicini alla strada, tuttavia ben più richiedenti. Musicisti di strada, i “colascionari”, non certo avvezzi a seguir una partitura, resteranno sempre – fatta eccezione per i fratelli Colla – sonatori di serenate, allietatori di mattee carnevalate⁽²⁾ (il colascione ad ogni modo sarà

(1) Emblematica sarà la figura del bresciano Domenico Colla, abile sonatore di colascione, e di suo fratello. Domenico infatti, “forzando” la stereotipia popolare, comporrà ben sei sonate per il suo strumento d’elezione. Restano ad oggi uno degli unici esempi di musica “colta”, assieme alla cantata sopra l’arcicalascione di Giuseppe Porsile, specificatamente approntata per colascione.

(2) «Avea io appena finito quest’ultimo verso, quand’odo dietro alle spalle un grandissimo scroscio di riso, per lo quale volgendo il capo, veggomi a tergo l’amico Colombo, che mostrava aver letto i miei versi, che sul tuono che gli orbi cantano per le strade d’Italia modulava, sempre ridendo, l’ultimo di quelli, e che imitava col movimento delle dita lo strimpellamento del colascione» (LORENZO DA PONTE *Memorie*, La vita felice editore, Milano, 2017, p. 38). Con queste parole il giovane Da Ponte ricorda il momento in cui, approntati i suoi primi versi, viene

1. Mozart e il mandolino

È in Italia che Mozart, scortato da un padre amorevolmente ambizioso, udrà per la prima volta il pizzico del mandolino, un pizzico così evocativo da tirarsi appresso le suggestioni di un popolo intero e definirne, agli orecchi dei foresti, i suoi naturali confini geografico-culturali. Benché alcuna testimonianza diretta ci parli di questo curioso incontro, è indubbio che le prime melodie sentite dal giovane Wolfgang, magari strascicate in qualche osteria o sguaiatamente ululate per le strade di una bella città in odore di festa, siano quelle prodotte nel periodo che va dal 1769 – anno del suo primo viaggio – al 1773. L'adolescente Mozart, curioso e vitale – il ritratto veronese del 1770 ne esemplifica a meraviglia lo spirito iridescente – è un giovane in pieno fermento, un tredicenne, benché inevitabilmente fiaccato da spostamenti e concerti, assai stimolato da un ambiente culturale variegato e disinibito, ben distante dall'austerità di una corte, quella di Salisburgo, castrata da un intrinseco e ormai vecchio compassato bigottismo.

Cara sorella mia.

Davvero di cuore mi rallegro che ti sia tanto divertita. Tu potresti forse pensare che io non mi sia divertito, e invece sì, non ho tenuto il conto, ma penso che siamo stati 6 o 7 volte all'opera e poi alla festa di ballo, che, come a Vienna, comincia dopo l'opera, ma con la differenza che a Vienna si balla in modo più ordinato⁽¹⁾.

[Milano, il 3 marzo 1770]

Le sue parole a Nannerl – l'amata sorella – ben fanno comprendere situazioni e circostanze da egli vissute nell'estenuante viaggio per il Paese. Tra feste da ballo, opere, accademie e *allegre tavolate* – come quella a palazzo Cosmi in Rovereto – i due Mozart, padre e figlio, con-

⁽¹⁾ MARCO MURARA (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart. L'epistolario completo della famiglia Mozart, 1755-1791*, Zecchini Editore, Varese, 2020².

1.2. Libretti fuorvianti

È uno scambio tra Bernardone e Carmosina che Palomba – tra i più illustri librettisti napoletani del tempo e particolarmente incline alle citazioni mandolinistiche – vorrebbe affidati ad una chitarra ed un mandolino nell’XI scena, atto III del *Finto turco*. Messa in opera da più d’un compositore già a partire dal 1749, l’unica partitura in nostro possesso – la sola a cui poter far riferimento – è quella di Piccinni del 1762. Nonostante l’altisonanza del nome però – un nome di quelli che fanno la storia – o proprio per quella presunzione che dallo stesso nome deriva, egli non ricorrerà al mandolino, bensì, contravvenendo ai dettami scritti, solo alla chitarra⁽¹⁾ *arpeggiata in consonanza con il basso*⁽²⁾. Una scelta poco avveduta quella del compositore che, omettendo volontariamente (perlomeno in partitura) uno dei pizzichi – quello del mandolino affidato a Carmosina – svuota di senso la meravigliosa architettura simbolica vent’anni prima pensata da Palomba. Non è dato sapere se muto, o addirittura in raddoppio dei violini, il mandolino sia mai apparso su quel palco, magari in scherno al marito geloso, duettando con la sciantosa protagonista. Comune all’epoca infatti che alcuni strumenti, la maggior parte dei quali votati alla strada, venissero utilizzati all’impronta⁽³⁾, spesso senza seguire una parte scritta e con

(1) Piccinni si limita alla sola indicazione strumentale, senza approntare una parte obbligata.

(2) La chitarra, proprio come farebbe un clavicembalo, armonizza la linea di basso.

(3) «È una barcarola che nella sinuosa curvatura del canto imita, se non cita, una tipica melodia popolare da gondolieri e, probabilmente per caricarne fonicamente la lagunare *couleur locale*, qui potrebbe essere stato aggiunto in organico quel mandolino per il figliolo Giuliano a cui rinvia non soltanto la spesa di 4 ducati del documento – 4 *per un mandolino al figliolo Giuliano con ord[in]e* – inedito sopra riportato ma, anche, quel che chiaramente appare come un esercizio di stile e intonazione» (PAOLA DE SIMONE, «*Il giocatore*» (1756) di Antonio Sacchini per il Conservatorio Santa Maria di Loreto e «*Li furbi*» (1765) di Giacomo Tritto per le dame monache di Santa Chiara: il comico in partitura con due Intermezzi oltre la scena dal cuore del Settecento musicale napoletano, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Reggio Calabria,