

LE «ARIELLE CO' WIOLINE»

DI ANTONICCO AREFECE

Nell'autunno del 1717 al Teatro dei Fiorentini di Napoli veniva rappresentata la commedia «Le finte zingare» del poeta Francesco Antonio Tullio con musiche di Antonio Orefice; anzi, per renderlo più aderente all'ambiente farsesco e popolare, lo stesso nome del compositore, così come spesso si usava in quel tempo, era stato tradotto in napoletano trasformandolo in «*Antoniccio Arefece*».

Le parti dei personaggi erano così distribuite:

Sebbejone Cutugno	— N. N.
Pippo	— Domenico Francescone
Mase	— Nicola Recchezza
Titta	— Giacomo d'Ambrosio
Chiarchia	— Nicola Losi ¹
Carmosina	— Simone de Falco
Cianna	— Rosa Libritti
Palomma	— Chiara Agnelli

Come si vede, non erano grandi nomi quelli dei cantanti in cartellone (le grandi dive dell'epoca, in generale, preferivano esibirsi nelle opere serie); ma nomi di buoni attori costretti dalle esigenze di questo genere, l'opera buffa, non solo a cantare le arie ma anche alla recitazione declamata, spesso anche in prosa, che si trovava tra aria e aria; un poco, per fare un raffronto con i nostri giorni, come gli artisti delle operette moderne.

Tra gli attori, cosa non rara in quell'epoca, vi è anche un *sopranista*, ossia un cantante castrato, che nella parte di Carmosina certo doveva entusiasmare il pubblico con la propria voce simile, dice la storia, a quella degli angeli².

1 Fratello della moglie di Leonardo Leo (Napoli, 3-11-1697; ivi, 29-12-1751) studiò al Conservatorio della Pietà dei Turchini di Napoli come cantante buffo.

2 Per i cantanti evirati vedi: GIUSEPPE A. PASTORE, *Un raro documento su l'evirazione dei cantanti*, in «Lecture» dell'Accademia Salentina, n. 2.

Siamo all'inizio del 1700 e l'opera buffa faceva la sua apparizione in parte come reazione all'opera in costume e in parte come opera d'arte a sè, come azione teatrale nuova. I primi episodi e i primi personaggi comici inseriti tra episodi e personaggi più o meno tragici si ebbero fin dalle prime rappresentazioni sacre del basso medioevo in cui, tra santoni e prelati, compariva il diavolo che era sempre un caposcarico e fungeva da buffone.

Adam de la Halle³ dette un sapore comico a tutto il suo «Jeu de Robin et Marion»,⁴ vera operetta del secolo XIII. In seguito, tranne che nelle Sacre rappresentazioni in cui il diavolo seguitava a contrapporre la sua allegria alla serietà dei vari personaggi, fino al secolo XVI non si ebbero più spettacoli in parte cantati ed in parte recitati né tragici né comici (fatta eccezione per la Rosvita⁵ e per il ritorno al teatro greco-romano in cui non vi erano parti comiche cantate). A prescindere dal capolavoro del Poliziano⁶ e dalle favole pastorali in cui solo di tanto in tanto veniva cantato qualche brano, Orazio Vecchi⁷ e Adriano Banchieri⁸ scrissero, primi fra tutti, delle vere commedie musicali.

Con la comparsa del melodramma ritornano gli allegri personaggi che si contrappongono alla gravità stereotipa di semidei ed eroi e si fanno anche opere comiche (specialmente a Roma col Rospigliosi⁹ ripetendo, in un certo modo, il processo aristofanescò, con in meno, però, il discorso scurrile e la satira maligna. Ma la commedia musicale di questo tempo ritrae solo qualche aspetto

3 Adam de la Halle, Adam de Bossu, le Bossu d'Arras (Arras, 1240; Napoli, 1286). Troviero, studiò a Parigi e venne in Italia al servizio di Roberto II d'Artois.

4 E' una pastorale che alterna parti cantate a parti parlate e a danze. Fu scritta a Napoli nel 1282.

5 Monaca sassone vissuta verso la metà del secolo X (935 c.; 1002 c.). Compose sei drammi, nei quali, ricalcando lo stile di Terenzio, svolge il tema della castità.

6 ANGELO AMBROGINI detto Poliziano. (Montepulciano, 14-7-1454; Firenze, 29-9-1494), poeta, umanista e autore drammatico.

7 (Modena, 6-12-1550; ivi, 19-2-1605). Fu Canonico di Correggio e Maestro di Cappella in Reggio Emilia, poi del Duomo di Mantova. Scrisse *L'Amphiparnaso, commedia harmonica*, nel 1594.

8 ADRIANO DA BOLOGNA. Pseud. Camillo Scaligeri della Fratta. (Bologna, 3-9-1568; ivi, 1634).

9 GIULIO ROSPIGLIOSI, poi papa Clemente VII (Pistoia, 28-1-1600; Roma, 9-12-1699). Studiò filosofia, teologia e legge. La sua opera di librettista è fondamentale per il teatro romano di casa Barberini.

della vita borghese e non si distacca molto dal tipo stereotipo della commedia plautina (astuzie del servo e burla finale).

Bisogna arrivare al Settecento perchè compaia a Napoli l'opera buffa¹⁰ come opera d'arte a sè, come una vera rinascita dell'opera in musica senza scopo di contrapporsi all'eroismo tragico convenzionale del melodramma e senza lo scopo di alleviare lo spirito del pubblico che si supponeva troppo commosso dalle vicende tragico-sentimentali dell'opera seria, compito che spettava agli intermezzi che servivano anche a riempire i lunghi intervalli tra un atto e l'altro.

L'opera buffa nasce come azione teatrale tutta nuova; al *recitar cantando* (di cui si era perduta l'efficacia), si sostituisce il *parlante* (di cui: Cimarosa,¹¹ Raimondi,¹² Rossini¹³ e Donizetti¹⁴ faranno tesoro); parla il linguaggio, più che del popolo, della gente napoletana, senza distinzione di classe; presenta sul palcoscenico persone, costumi e passioni del popolo; parla, insomma, quel linguaggio che aveva già avuto ed aveva ancora una espressione altamente artistica nella poesia dialettale (Basile,¹⁵ Cortese,¹⁶ Sgruttendio¹⁷). E' un'arte nuova che non ha intendimenti

10 Per la storia dell'opera buffa vedi anche: Leonardo LEO, *Amor vuol sofferenza*, a c. di Giuseppe A. Pastore, Bari 1962.

11 DOMENICO CIMAROSA (Aversa, 17-12-1749; Venezia, 11-1-1801).

12 PIETRO RAIMONDI (Roma, 20-12-1786; ivi, 30-10-1853). Fecondo compositore, studiò al Conservatorio della Pietà dei Turchi di Napoli con La Barbara e Tritto.

13 Pesaro, 29-2-1792; Passy (Parigi), 13-11-1868.

14 Bergamo, 29-11-1797; ivi, 8-4-1848. In lui la tradizione dell'opera buffa napoletana si innesta col romanticismo e gli schemi di Scarlatti e Pergolesi restano evidenti.

15 GIAMBATTISTA BASILE (Napoli, 1575 c.; Giugliano, 23-2-1632). La sua nona egloga *Calliope ovvero la musica* rappresenta in maniera vivace e colorita la vita artistica del suo tempo. Il suo nome è principalmente ricordato per: *Lo cunto de li cunti* (a. c. di B. Croce, Bari 1925).

16 GIULIO CESARE CORTESE (Napoli, 1795 c.; ivi, 1627). Poeta che per cultura risentì l'influsso del marinismo ed elevò la letteratura napoletana a dignità d'arte col romanzo *Li travagliuse amure de Ciullo e Perna* (1621) e con numerosi poemi.

17 FILIPPO SCRUTTENDIO da Scafati. E' uno dei più forti poeti dialettali del Seicento. Di lui si ignora tutto (forse Sgruttendio è uno pseudonimo): nel 1646 pubblicò *La tiorba a taccone*, che ha un grandissimo valore sia come poesia vernacola che come storia del costume napoletano.

di contrapposizione o di satira, che inizia una evoluzione ed una storia tutta propria. Un'arte, insomma, non offerta al popolaccio, ma che esprime un tipico bisogno di un linguaggio schietto e sincero, un riferimento alla vita quotidiana del napoletano, alle passioni di un popolo che viveva in pieno le sue tradizioni d'arte più che millenarie, tradizioni di poesia, musica, danza, e il cui dialetto aveva una storia che risaliva al Boccaccio, agli *gliommeri* del Quattrocento,¹⁸ che aveva avuto espressioni patetiche e comiche nelle villanelle, che aveva trasformato queste in canzoni dispettose, sentimentali, satiriche, nostalgiche, amorose con poesie e musiche di elevatissimo livello estetico.

Tutta questa varietà di espressione, dalla canzone al poema, offriva ai librettisti del primo Settecento un clima d'arte già affermato ed evidentemente richiesto ed aspettato, onde la improvvisa fioritura di opere buffe.

Così, la nuova opera affollò i teatri, vi accorreva pubblico di tutti i ceti. Alcuni perchè non sopportavano più Orazio Coclido con parrucca e spadino da parata, o Clitennestra con guardinfante e giubbetto di seta, altri perchè mal sopportavano l'esibizionismo dei soprannisti e tutti perchè ritrovavano sè stessi sul palcoscenico, nei modi di dire, nello spirito tra il burlesco e il sentimentale caratteristico del napoletano; e vi trovavano anche un certo appagamento di quel desiderio d'arte che guida e modera tutta la vita inellettuale e sentimentale della nostra gente: un fondo di misticismo, di passionalità, di elevata sensibilità e di allegria rumorosa.

Le prime opere buffe di cui si ha notizia ma di cui non si è trovata la musica sono su libretto di Francesco Antonio Tullio, Agasippo Mercotellis (ossia Giuseppe Martoscelli), Aniello Piscopo e Carlo de Pretis. La maggior parte di questi libretti fu musicata da Antonio Orefice (o Orefici).

Chi era? Notizie biografiche ce ne sono poche. Si sa che nacque in Napoli verso il 1690, che vi morì intorno al 1733 e che era dottore in legge e compositore. All'inizio della sua carriera tea-

¹⁸ Filastrocche rimate in dialetto napoletano in uso fin dal Quattrocento. Non hanno quasi significato, ma le parole fluiscono con la continuità di un filo di spago da un gomito (gliuommeo). *Lu Guardacino*, di autore anonimo, della metà del Settecento, è pressoché l'ultimo esempio di questo genere.

trale si dette a scrivere melodrammi, così come facevano tutti i musicisti di un certo valore riconosciuto. Il suo primo melodramma fu « Il Maurizio » su libretto di Nicola Minati in cui erano inserite anche alcune scene e arie buffe. Che queste opere siano state rappresentate nei teatri più o meno secondari di Napoli è provato dagli elenchi delle opere teatrali eseguite; ma, fino ad oggi, di Antonio Orefice non si conosceva che la « Cantata a solo di contralto (con accompagnamento di B. C.) » — *Sopra d'un verde colle* —, conservata nella Biblioteca del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli. L'aver ritrovato nella Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino¹⁹ ben sette arie di un'opera buffa di Orefice « Le finte zingare », colma in parte la lacuna della storia dell'opera buffa, in quanto da esse si possono conoscere le possibilità armoniche e contrappuntistiche di questo maestro e si deve dedurre che fin all'inizio questo genere di composizione ebbe ad esponente un forte ed esperto musicista.

Dopo Orefice l'opera buffa fu trattata da autori di ben altra statura: dal Vinci,²⁰ che vi aggiunge la sapiente genialità d'un grande musicista, da Giovan Battista Pergolesi²¹ che trattò questo genere d'arte con la genialità creativa e inarrivabilmente nuova che metteva in ogni sua composizione, ed in seguito da Paisiello,²² da Cimarosa,²³ da Raimondi²⁴ e, nell'Ottocento, da Donizetti, Sarria,²⁵ De Giosa,²⁶ Fioravanti,²⁷ d'Arienzo²⁸

19 Devo il felice ritrovamento di questo manoscritto alla paziente ricerca ed alla cortesia di D. Ambrogio Mancone dell'Abbazia di Montecassino, che qui sentitamente ringrazio.

20 (Jesi, Ancona, 4-1-1710; Pozzuoli, 16-3-1736).

21 (Taranto, 8-5-1740; Napoli, 5-6-1816).

22 (Aversa, 17-12-1749; Venezia, 11-1-1801).

23 (Roma, 20-12-1786; ivi, 30-10-1853).

24 PIETRO RAIMONDI (Roma, 20-12-1786; ivi, 30-10-1853).

25 DOMENICO SARRIA (Trani, 24-12-1679; Napoli, 1744). Allievo dello zio Angelo Durante nel Conservatorio di S. Onofrio ha lasciato sessanta opere teatrali e numerosa musica sacra e profana.

26 NICOLA DE GIOSA (Bari, 1820; Napoli, 1885). Allievo di Zingarelli e Donizetti fu famoso autore di famose opere buffe; tra queste ricorderemo: « Don Checco » e « Napoli di Carnevale ».

27 VALENTINO FIORAVANTI (Roma, 11-9-1764; Capua, 16-6-1837). Allievo, a Napoli, di Sala e Fenaroli. Ha scritto oltre settantasette opere, quasi tutte buffe, ricche di umorismo e di realismo.

28 NICOLA D'ARIENZO (Napoli, 24-12-1842; ivi, 25-4-1915). Compositore, musicologo e didatta, è autore di numerose opere buffe.

e Raintroff,²⁹ questi due ultimi morti relativamente da poco. Ritornando al nostro Orefice e al suo andamento armonico-contrappuntistico mi sembra chiaro che egli abbia studiato con Nicola Fago,³⁰ detto il *Tarantino*, o con Angelo Durante³¹ (zio di Francesco) o, più probabilmente, con lo stesso maestro di Francesco Durante, forse Gaetano Greco, che insegnò al Conservatorio della Pietà dei Turchini dal 1695 al 1707 e poi dal 1710 al 1728. Infatti, tra lui e Durante si riscontra una certa identità nella costruzione del fraseggio piuttosto breve, nel modo di cadenzare, nell'armonia e nell'uso moderato dei violoncelli e contrabassi. Spesso egli fa tacere questi strumenti a cui è affidato il basso continuo alleggerendo così tutta l'orchestra che resta formata: dalle viole (che hanno così il basso) e dai violini primi e secondi. Sono, appunto, queste considerazioni che fanno pensare che egli sia stato condiscipolo del grande Francesco Durante.³²

Le sette partiture di Orefice da me ritrovate sono per soli archi. Nelle prime due sono indicate le parti dei violini primi e secondi, delle viole e quella del basso continuo. Nella terza, quarta, sesta e settima sono indicati solo i violini primi, le viole e il basso continuo, mentre nella quinta aria è indicata la sola parte dei violini e quella del basso continuo.

In tutte, però, è una ricerca di modificare la sonorità della orchestra dell'epoca; infatti, spesso il basso continuo è scritto in chiave di tenore, ad indicare l'esclusione del cembalo e dei contrabassi, dando così una diversa sonorità: più leggera e spigliata.

Il basso continuo, così come avviene in tutti i maestri delle

29 FORTUNATO RAJENTROFF (Napoli, 1812). Allievo di Mercadante fu autore di numerose opere buffe. Di lui, nella Biblioteca privata Pastore si conserva un'opera e numerosa musica manoscritta.

30 NICOLA FAGO, detto « il Tarantino » (Taranto, 26-2-1677; Napoli, 18-2-1745). Fu allievo del Conservatorio della Pietà dei Turchini di Napoli. Successivamente divenne Maestro di Cappella del Conservatorio di S. Onofrio prima, di quello della Pietà poi. Tra i suoi alunni si ricordano: Leo, Feo, Jommelli, Sala e numerosi altri.

31 DON ANGELO DURANTE da Frattamaggiore (Napoli). Allievo del Conservatorio di S. Onofrio ne divenne poi Maestro di Cappella dal 1690 al 1699 e dal 1702 al 1704.

32 FRANCESCO DURANTE (Frattamaggiore, 31-3-1684; Napoli, 13-8-1755). Allievo del Conservatorio di S. Onofrio. Non scrisse musica teatrale ma fu grande didatta e autore di oratori e di musica sacra.

scuola napoletana è una effettiva parte reale e non solo una base armonica, è un vero canto che si snoda e sviluppa contrappuntisticamente con una sua fisionomia e con un suo carattere. A volte, sulla partitura, sono segnate solo due parti che si completano tra loro sia armonicamente che contrappuntisticamente dando l'impressione di una orchestra piena e completa. Ad esempio, nella terza aria, dalla settima alla diciannovesima battuta, il basso continuo tace dando così, cosa rarissima nelle partiture del principio del Settecento, una personalità e una indipendenza alla parte delle viole.

La scrittura del manoscritto è quella del secolo XVIII; ossia, è molto vicina alla scrittura moderna, conservando, però, quale ricordo dei secoli precedenti, la disposizione degli strumenti sulla partitura. Qui, come tutte le partiture italiane dello stesso periodo, le voci sono scritte immediatamente sopra il rigo del basso continuo; più in alto ancora: viole, secondi e primi violini.

Il basso continuo è, in alcune arie, numerato in qualche punto.

In queste partiture, più che in altre contemporanee di altri autori di questo primo ventennio del Settecento, ciò che resta come un retaggio del secolo precedente è l'indicazione del tempo; infatti, la prima Aria ha l'indicazione $C \frac{3}{4}$ ossia: tripla di semiminime (tre semiminime per battuta). Ma, così come si trova quasi sempre nella musica di quel periodo, ogni battuta contiene sei semiminime, ossia il doppio di quelle indicate nella indicazione del tempo.

La seconda aria è in tempo ordinario: ossia, una semibreve per battuta.

La terza aria ha l'indicazione $C \frac{3}{8}$, ossia: tripla di crome; anche qui ogni battuta contiene non tre ma sei crome.

Le ultime quattro arie portano tutte l'indicazione $C \frac{12}{8}$, ossia: dodecupla di crome, quindi dodici crome per battuta. In effetti è il nostro tempo composto: $12/8$.

Di queste sette arie, forse, solo in tre è indicato in modo preciso l'andamento. Nella quarta e nella quinta è l'indicazione: « Annate » che può essere interpretata come: « ... andate ... suonate in fretta ... »; quindi: « Allegro »; e l'andamento di queste due arie è, appunto, « Allegro ».

Nell'ultima aria, la settima, vi è indicato: « *Ammoruso* » (amoruso) che può effettivamente essere interpretato come: « dolce ... piano ... adagio »; e, anche qui, l'indicazione corrisponde in pieno all'andamento della composizione.

Non credo che alle due parole: « *Annate* » e « *Ammoruso* » possano essere date altre interpretazioni anche perchè sono scritte proprio dove, anche in quell'epoca veniva indicato l'andamento, ossia, all'inizio della prima battuta.

Dal punto di vista tonale, a differenza di Leonardo Leo³³ e di altri compositori del principio del Settecento, Orefice è più vicino alle nostre tonalità. Siamo in un periodo di transito tra i superati modi liturgici e la conquista della tonalità moderna, già sentita da molti compositori fin dal secolo XVI. Orefice, così come appare nei *Bassi* di Durante e come farà poi Pergolesi, articola le sue melodie nelle effettive tonalità moderne anche se è costretto a mettere, in armatura, sempre una alterazione in meno di quella oggi necessaria. Così il tono di sol minore della prima e della settima aria hanno un solo bemolle in chiave, mentre due soli bemolli in chiave ha la seconda aria, anche se il tema si svolge nel tono di mi bemolle maggiore. Un'eccezione, è nella quinta aria che, anche se il tono di impianto è fa maggiore, ha in chiave un solo bemolle, così come facciamo oggi.

Prima di passare ad un'analisi particolare di queste sette arie è necessario ricordare che siamo nei primissimi tentativi di questo genere (l'opera buffa) e, che ci troviamo, forse, proprio di fronte al suo primo compositore. In lui si nota uno stile preciso, senza esitazioni; uno stile che si afferma fin dalle prime note della prima aria e che scorre fluido ed elegante fino all'ultima nota dell'ultima. Tra le osservazioni che nascono spontanee fin dalla prima lettura di queste partiture è la buona aderenza tra contenuto dei versi e carattere della musica. Infatti, la prima aria, per soprano, è dolce, appassionata; la linea melodica del tema iniziale riproduce quasi il dolce stormire delle foglie agitate da un sospiro che, come carezza, è il richiamo per l'amato oggetto (peccato che l'amato si chiami Pippo!).

La semifrase iniziale è ripetuta due volte e, tra la prima

33 Cfr. G. A. Pastore, *Leonardo Leo*, Galatina 1957.



Biblioteca dell'Abazia di Montecassino.
Ms. originale delle Arielle. Frontespizio.

ho Va roue ssa dian

Va troua ssa Cianna: uà

dalle l'anore: abbia Ra de =

Inizio dell'Aria: "Va troua ssa Cianna".
(Biblioteca dell'Abazia di Montecassino. Ms. originale)

dol: e lento

Se mmiezo 'a ste

lento:

fronne sospira ro, do =

Inizio dell'Aria: "Se mmiezo 'a ste fronne".
 (Biblioteca dell'Abazia di Montecassino. Ms. originale)

Se mmiezo 'a ste frunne

(Aria dall'opera: «Le finte zingare»)

TRASCRIZIONE E REALIZZAZIONE

DI

Giuseppe A. Pastore

Antonio Orefice

Dolce e lento

Soprano
Se mmiezo à ste frun-ne so--spi-ro so--spi-ro le

Violini

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Dolce e lento

Contrasso

chiaro
poco rit.
deco
poco rit.

pp *[Canto]* *p Dolce*
 Se remie-ro à ste frunne so---spi-ro so---spi-ro te chiammo à
pp *[Canto]* *p*
[Canto] *pp*
[Canto] *pp*

6

Sip-po a Te! so-spi-ro, te chiam-mo Sip-po Te! so-spi-ro Sip-po Te! te.

chiam-mo è tu no' re-surre è tu no' re-surre cro-de-le cro-de--le pe-

The musical score is written for voice and piano. It features a vocal line with lyrics in Italian and a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system covers the first two lines of lyrics, and the second system covers the next two lines. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *mf*. The lyrics are: "Sip-po a Te! so-spi-ro, te chiam-mo Sip-po Te! so-spi-ro Sip-po Te! te." and "chiam-mo è tu no' re-surre è tu no' re-surre cro-de-le cro-de--le pe-".

Chè pec... chè pec... die?

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics "Chè pec... chè pec... die?". The second and third staves are the right-hand piano part, featuring a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The fourth and fifth staves are the left-hand piano part, providing a steady harmonic foundation. The system concludes with a double bar line.

Fine

Aje mme ca sta--re--jo pec-ajo a lo

Dolce

Fine

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics "Aje mme ca sta--re--jo pec-ajo a lo". The second and third staves are the right-hand piano part, with a dynamic marking of *Dolce* (piano). The fourth and fifth staves are the left-hand piano part. The system concludes with a double bar line and the word *Fine*. At the bottom of the page, there are some small numbers: 6, 6, 6, 76, 76, 6.

me-nto pec-ce-joa lo me-nto ed an-no-ris-si, e schiu lo from-mien-to, è a-

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The music is in a 4/4 time signature. The first system ends with a double bar line.

cia- --- roo è a -- cie -- roo pe mmi è a -- cie -- roo pe mmi. Se

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The music is in a 4/4 time signature. The second system ends with a double bar line. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *[rit.]*, and performance instructions like *D.C. al Fine*.

e la seconda volta, vi sono otto battute per sola orchestra con un movimento cromatico in progressione ascendente di grande interesse armonico.

Nella seconda parte dell'aria la melodia diventa prima pianto con le parole: « *peccejo a lo viento* » (piango al vento), per concludere poi con la decisione quasi disperata di chi vede l'inutilità del proprio tormento e del proprio dolore.

In tutta l'aria una scorrevolezza melodica aumentata da sapienti e ben dosate pause sottolinea molto bene i versi che, senza essere belli, servono bene al musicista per esprimere, attraverso la musica, lo stato d'animo del personaggio.

La seconda aria, per soprano, ha un carattere spavaldo, stizzoso, quasi marziale, anche se indugia molto sulla formula ritmica iniziale che ha, però, un momento felice nella terza battuta della seconda parte.

Il ritmo iniziale di questa seconda aria si ritroverà spesso nelle opere dialettali che verranno dopo. Così, come vi è un frequente uso dell'unisono di tutta l'orchestra che è proprio dell'aria dialettale, questo stesso procedimento si ritroverà poi ne' « *Le zite 'ngalera* » di Vinci.

La terza aria, per contralto, è tanto elegante nel tema e nello svolgimento che ricorda: « *Danza, danza fanciulla* » di Durante; infatti, le due arie si trovano nello stesso clima fonico-estetico. In questa dell'Orefice la melodia si snoda in lunghe e belle progressioni che danno a tutta l'aria un carattere dolce e patetico.

La quarta aria, per soprano, è insolitamente preceduta da una introduzione per la sola orchestra di otto battute e dall'inizio del canto è evidente che l'autore dà il tempo all'artista di sottolineare le parole con l'azione; infatti, tra la prima frase: « *La vi sa rosa ccà* » e la ripetizione della frase, vi sono ancora battute di pausa.

La prima parte si chiude con un breve brano orchestrale che, naturalmente, serve agli attori per passare dal canto all'azione. Tanto vero che la seconda parte si inizia con l'esortazione di Gianna ad abbassare le mani: « *Vascia, vascia sa mano...* ».

Il carattere della musica di quest'aria risponde precisamente al carattere particolare della musica napoletana in quanto lo

schietto brio si unisce a qualche cosa di melanconico e di appassionato.

La quinta aria, per tenore, è piena di brio schiettamente napoletano. L'orchestrazione, per quanto appena accennata, sottolinea brillantemente questi salti d'*allegrezza* che l'attore indubbiamente doveva fare; bisogna aggiungere che dopo la prima frase c'è un passaggio orchestrale che sottolinea con efficacia questa azione e quando si illanguidisce per la dolcezza («... Vao scolanno de dolcezza...») la musica sottolinea questo improvviso momento patetico con grande efficacia. Dopo di che ricomincia a *zompare*. La seconda parte di quest'aria ha uno sviluppo di una certa ricchezza.

Nella sesta aria, per contralto, la musica esprime bene una tenerezza tutta speciale del popolo napoletano che si esprime con parole dolci, con carezze, con tenerezze: *ciancetti*. Il poeta dice: «*tu de sta vita sì la calamita...*», e la musica sottolinea carezvolmente queste parole.

In un breve postludio, che divide la prima dalla seconda parte, la musica commenta, come nella introduzione, questa dolce situazione scenica.

Nella seconda parte si moltiplicano i paragoni: «...Sei l'anima, la stella, la calamita, il porto d'amore...»: l'autore della musica ha qui opportunamente insistito sulla stessa semifrase.

Il tema della settima aria, per contralto, è preso appunto dalla semifrase iniziale della seconda parte della sesta aria, il che fa supporre che questa volta sia lei che risponde alle carezze di lui con altre espressioni amorose.

In questo ritorno ad un tema di un'ari precedente c'è una perizia musicale di non lieve importanza e, come lui aveva insistito con lo stesso frammento sulle parole: «...si la stella, la calma, il porto dell'amore...», anche Palomma insiste, con altro frammento, con le parole: «...sei la gioia, il tesoro, il diletto...».

Alla fine della prima parte di quest'ultima aria si trova un segno di replica, poi attacca la seconda parte che termina nello stesso tono d'impianto (sol minore). Alla fine di questa seconda parte si trova il segno D.C., ossia «da capo».

Complessivamente queste arie mostrano l'indiscutibile perizia tecnica ed inventiva del loro autore sia nella costruzione melodica che è agile, duttile, conscia, che nelle conoscenze tecnico-contrappuntistiche e strumentali, dimostrando così che l'arte di Antonio Orefice non può essere quella di un maestro di musica dilettante, come lo indica qualche Dizionario musicale, ma quello di un esperto e valoroso compositore che, anche se era dottore in legge, in arte era un vero professionista. Altri esempi del genere sono numerosi nel campo musicale; basterà ricordare il nome di Benedetto Marcello³⁸ che si definiva: « Dilettante di musica », per dimostrare che, in qualche raro caso, i dilettanti eguagliano o, addirittura, superano i professionisti.

In fine, queste « Arielle co' Wioline » anche se non possono darci un quadro completo dell'arte di Antonio Orefice, sono sufficienti a fare di lui un degno esponente della scuola musicale napoletana che tanta parte ha avuto, per oltre tre secoli, nello sviluppo dell'arte musicale.

Giuseppe A. PASTORE

Testo poetico delle « Arie »

ARIA I

*Se mmiezo 'a ste frunne
suspiro a te chiammo
'a Pippo a Pi!
suspiro, te chiammo
Pippo Pi!
Suspiro, te chiammo
e tu nò respunne
crodele e perchè?*

³⁴ BENEDETTO MARCELLO (Venezia, 24-7-1686; Brescia, 25-7-1739). Nobile veneziano, si dedicò all'avvocatura, ricoprendo importanti cariche pubbliche nella Signoria veneta. Studiò prima il violino, poi si dedicò al canto e alla composizione riportando grande successo. Ancora oggi, è ritenuto uno degli autori più importanti del suo tempo.

*Ajemme ca sbarejo
 peccejo a lo viento
 ed ammo accossi,
 e cchiù lo fromminto,
 è aciervo pe mmè.*

II

*Staje scialanno, tradetore
 e de chella poverella
 n'aje la stizza de pietà.*

*Lassaste senz'amore
 sbreognata negrecata
 e de cchiù te vuoje nzorà.*

III

*Va trova ssa Cianna
 va dalle l'anore
 va trovala và.*

*Cca cchiù nò mme nganna
 nò finto, nò sgrato
 nu core mperrato
 che fede non ha.*

IV

*La vi sta Rosa ccà
 chesta te voglio dà
 gioiello bello mio
 n'zigno d'ammore al vi
 chesta te voglio dà.*

*Vascia, vascia sa mano
 chiano chiano tiemè
 videla buono vi
 vi caro vi
 e co stu duono penza
 ca te d'ongh'io porzi
 stu core penza.*

V

*Vao zompanno d'allegrezza
 vao scolanno de dochezza
 Saje pecchene, Vasta mò.*

*E na cosa
che cchiù bella e cchiù gustosa
mai trovare non se pò.*

VI

*Tu gioia bella
si de sta vita la calamita
tu lo confuorto de chistu core.*

*E' de chest'arma
tu si la stella,
tu si la carma,
tu si lo puorto schiecco d'ammore.*

VII

*Tu core de sto pietto
si de Palomma toja
la gioia, lo dellietto, e lo strasoro.*

*Pe te d'ammore allummo,
e tu lo puoje sapè.
Me consummo pe te
fatone d'oro.*

Elenco delle opere teatrali di Antonio Orefice

Il Maurizio, opera, con scene buffe e arie dell'Abate Papis. Libretto di Niccolò Minati. Napoli, Tr. S. Bartolomeo, 1708.

Enghelberta, ossia *La Forza dell'Innocenza* in collaborazione con FRANCESCO MANCINI. Napoli, Tr. Fiorentini, Ottobre 1708.

Patrò Calienno De La Costa, libretto di Agasippo Mercotellis recte GIUSEPPE MARTOSCELLI. Napoli, Tr. Fiorentini, ottobre 1709. (Secondo Schmidl è la seconda opera buffa napoletana, la prima sarebbe: « La Cilla » su libretto di Fr. A. Tullio, musicata da Michelangelo Faggioli e data a Napoli nel 1707). Secondo Croce (Teatri di Napoli p. 134) l'autore dice che gli toccò di « arremedià na cchelletta co no secotorio dereto, ca n'aggio potuto fà de meno ».

La Camilla, opera seria. Poeta anonimo. Napoli, Tr. Fiorentini 1710.

La Pastorella al Soglio. Napoli, Tr. S. Bartolomeo, 4 - 11 - 1710.

Circe delusa, dramma. Napoli, Tr. Fiorentini, 1713.

Caligola delirante. Napoli, 1714.

Lo finto Armenio, commedia su libretto di FR. A. TULLIO, Napoli Tr. Fiorentini, primavera 1717.

Le finte zingare, commedia su libretto del poeta FR. A. TULLIO. Napoli, Tr. Fiorentini, 1717.

Il gemino amore, commedia su libretto del poeta F. A. TULLIO. Con i balli di ANTONIO SARRONE. Napoli, Tr. Fiorentini, autunno 1718.

La fenta pazza co la fenta malata. Napoli, 1718.

Chi la dura la vince? commedia, poeta anonimo. Napoli, Tr. Fiorentini, autunno 1721.

Lo Simmele, commedia sul libretto del poeta BERNARDO SADDUMENE scritta in collaborazione con L. LEO. Napoli, Tr. Nuovo, 1724.

L'onnore resarciuto, commedia. Napoli Tr. Fiorentini, 1727.

La vecchia Trammera, commedia su libretto del poeta FR. A. TULLIO scritta in collaborazione con L. LEO. Napoli, Tr. Nuovo, 1732.

La Rosilla, tragicommedia su libretto del poeta FILOSTRATO LUCANO CINNEO scritta in collaborazione con L. LEO. (Si trova anche col titolo: « *La Locinna* ». Napoli Tr. Nuovo, autunno, 1733.

Di tutta questa produzione musicale di Antonio Orefice restano solo la Cantata già citata e le sette Arie buffe da me ritrovate nell'Archivio di Montecassino.