

NICOLÒ MACCAVINO

*Le scene buffe de «Il prigioniero fortunato» (Napoli, 1698)
di Alessandro Scarlatti*

Gordana Lazarevich, nel suo articolo dedicato a *The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on Symphonic Idiom*, a proposito delle scene buffe, scriveva che

The insertion of comic scenes was a general operatic tendency in the seventeenth century. Of the most important Italian operatic centers towards the end of that century – Naples and Venice – Naples proved the most prolific in the composition of these shorter scenes.¹

Sul finire del secolo, l'abitudine di inserire intere 'scene buffe' all'interno del dramma si era già consolidata e radicata nello

¹ Cfr. GORDANA LAZAREVICH, *The Neapolitan Intermezzo and Its Influence on Symphonic Idiom*, «The Musical Quarterly», LVII/2, 1972, pp. 294-313: 295. Sul proliferare degli elementi comici nell'opera italiana del Seicento e del Settecento v. PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990; PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera: il libretto italiano nel Settecento*, Torino, EDT, 1984; CHARLES E. TROY, *The Comic Intermezzo: A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979; DINKO FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 131-179; FRANCO PIPERNO, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe e intermezzi)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XVIII/2, 1982, 240-284; ANNA TEDESCO, *Note sui personaggi calabresi nell'opera napoletana del Seicento*, in *Fra oralità e scrittura: studi sulla musica calabrese*, a cura di Ignazio Macchiarella, Lamezia Terme, A.M.A. Calabria, 1995, pp. 139-151; ANGELA ROMAGNOLI, *Accertamenti filologici sulle scene buffe a Napoli nel primo decennio del Settecento*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti

stile librettistico del teatro napoletano. Se su quest'ultimo versante tale particolarità visibilmente emergeva nei lavori di poeti quali Silvio Stampiglia² e – lo si vedrà meglio più avanti – Francesco Maria Paglia, sul versante musicale l'apporto di Alessandro Scarlatti fu determinante.³ Centralità confermata da due volumi manoscritti (conservati presso la Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda),⁴ contenenti le scene comiche estrapolate da diciotto opere serie italiane, tutte rappresentate a Napoli fra il 1696-1697 e il 1702.⁵ Di queste, infatti, ben dieci sono di Alessandro Scarlatti (v. Tabella 1),⁶ seguite da quelle estratte dai drammi musicati da (in ordine

del Convegno internazionale di studi (Cremona 4-8 ottobre 1992), a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM, 1995, pp. 447-480.

² È il caso de *Il trionfo di Camilla regina de' Volsci* di Stampiglia con musica di Giovanni Bononcini, rappresentata a Napoli nel 1696, in cui i personaggi buffi – Linco, servo di Camilla, e la vecchia Tullia, cameriera di Lavinia, interpretata da un tenore –, hanno «una parte nell'azione principale, ma vi sono anche diverse scene tutte per loro, dove Linco, dopo molti vani attacchi da parte di Tullia, acconsente finalmente di sposarla per amore del danaro»; cfr. REINHARD STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, trad. it. di Leonardo Cavari e Lorenzo Bianconi, Venezia, Marsilio, 1991, p. 53.

Sulla figura del poeta rimando al volume *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 Editore, 2010.

³ GIUSEPPE COLLISANI, *Introduzione ad ALESSANDRO SCARLATTI, Serpollo e Serpilla. Scene buffe del Pastor di Corinto*, Edizione a cura di Giuseppe Collisani, Palermo, Mnemes, s.d., pp. 1-19: 3.

⁴ *D-DI* con segnatura: Mus. 1-F-39,1/2. I due volumi sono consultabili *online* all'indirizzo: <http://digital.slub-dresden.de/id426603540/1> e <http://digital.slub-dresden.de/id427712742/1>.

⁵ Cfr. G. COLLISANI, *Introduzione* cit., p. 4; GIANCARLO ROSTIROLLA, *Catalogo generale delle opere* (d'ora in poi: ROSTIROLLA 1972), in ROBERTO PAGANO - LINO BIANCHI, *Alessandro Scarlatti*, Torino, ERI, 1972, pp. 317 e sgg.

⁶ Cfr. ROSTIROLLA 1972, in ROBERTO PAGANO - LINO BIANCHI, *Alessandro Scarlatti*, Torino, ERI, 1972, pp. 317 sgg.; HELLMUTH CHRISTIAN WOLFF, *Die Buffoszenen in den Opern Alessandro Scarlattis*, in *Colloquium Alessandro Scarlatti Würz-*

alfabetico): Giuseppe Antonio Aldrovandini (*Mirena e Floro* da *Cesare in Alessandria*, 1699⁷ ed *Eurilla e Nesso* da *Semiramide*, 1701-1702⁸); Giovanni Bononcini (*Tullia e Linco* da *Il trionfo di Camilla regina de' Volsci*, 1696⁹ e *Lesbina e Milo* dal *Muzio Scevola*, 1698¹⁰); Severo De Luca (*Dircea e Pindoro* da *Creonte tiranno di Tebe*, 1699);¹¹ Francesco Gasparini (*Gilbo e Lidia* dall'*Aiace*, 1697)¹² e Luigi Mancia (presente con *Zelta e Breno* dal *Tito Manlio* di Carlo Francesco Pollarolo, 1698¹³ e *Beltramme e Anfrisa* dalla *Partenope*, 1699¹⁴).

Tabella 1
Scene buffe di Alessandro Scarlatti in *D-DI* Mus. 1-F-39,1/2

Personaggi - Registro vocale	Titolo, librettista, luogo (sempre a Napoli) e data della I ^a rappresentazione dell'opera madre	Volume e Locus nel ms.
<i>Brenno, e Tisbe</i> (Basso-Soprano)	<i>Gli inganni felici</i> , Apostolo Zeno [?], Palazzo Reale e Teatro S. Bartolomeo, 1699; ROSTIROLLA 1972, n. 37; SARTORI, n. 13128	I, cc. 1-12 ^v
<i>Lesbina, Adolfo</i> (S - B)	<i>Odoardo</i> , A. Zeno, Teatro S. Bartolomeo, 1700, ROSTIROLLA 1972, n. 39; SARTORI, n. 16894	I, cc. 13 ^r -40 ^r

burg 1975, a cura di Wolfgang Osthoff e Jutta Ruile-Dronke, Tutzing, Hans Schneider, pp. 191-204 e 255-258.

⁷ Mus. 1-F-39,1, cc. 165^r-200^v. Libretto di Francesco Maria Paglia; cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini fino al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994 (in sigla SARTORI), n. 5393.

⁸ *Ivi*, cc. 41^r-46^r. Libretto di Francesco Maria Paglia, con arie di Alessandro Scarlatti; partitura ms. in *I-Nc*, segnatura: Rari 6.6.15; SARTORI, n. 21483.

⁹ Mus. 1-F-39,2, cc. 1^r-33^v. Libretto di Silvio Stampiglia; cfr. SARTORI, n. 23945.

¹⁰ *Ivi*, cc. 98^r-122^v. Libretto di Nicolò Minato rielaborato da Stampiglia; cfr. SARTORI, n. 16208.

¹¹ *Ivi*, cc. 227^r-238^v. Libretto di Domenico David; cfr. SARTORI, n. 6889.

¹² *Ivi*, cc. 49^r-71^v. Libretto di autore adespoto; cfr. SARTORI, n. 514.

¹³ *Ivi*, cc. 149^v-176^r. Libretto di Matteo Noris; cfr. SARTORI, n. 23222; v. F. PIPERNO, *Buffe e buffi* cit., p. 277 n. 60

¹⁴ *Ivi*, cc. 203^r-226^v. Libretto di Silvio Stampiglia; cfr. SARTORI n. 17812; partitura ms. in *I-Nc*, segnatura 32.2.3.

<i>Dorilla, e Bireno</i> (S - B)	<i>Tito Sempronio Gracco</i> , Silvio Stampiglia, Teatro S. Bartolomeo, 1702; ROSTIROLLA 1972, n. 43; SARTORI, n. 23264	I, cc. 47 ^r -67 ^r
<i>Livia, e Alfeo</i> (S - B)	<i>Eraclea</i> , Silvio Stampiglia, Teatro S. Bartolomeo, 1700; ROSTIROLLA 1972, n. 38; SARTORI, n. 9015	I, cc. 79 ^r -109 ^r
<i>Serpollo, e Serpilla</i> (B - S)	<i>Il pastor di Corinto</i> , Francesco Maria Paglia, Casinò del vicerè a Posillipo, 1701; ROSTIROLLA 1972, n. 42; SARTORI, n. 18028	I, cc. 111 ^r -146 ^v
<i>Dameta, e Selvaggia</i> (B - S)	<i>Il Dafni</i> , Eustachio Manfredi rimaneggiato da F. M. Paglia, Casinò del vicerè a Posillipo, 1700; ROSTIROLLA 1972, n. 40; SARTORI, n. 7032	I, cc. 147 ^r -165 ^r
[<i>Morasso e Niceta</i>] (B - T)	<i>L'Emireno o vero Il consiglio dell'Ombra</i> , F. Maria Paglia, Teatro S. Bartolomeo, 1697; ROSTIROLLA 1972, n. 32; SARTORI, n. 8817	II, cc. 30 ^r -48 ^r
<i>Servilia, e Flacco</i> (S - B)	<i>La caduta de' Decemviri</i> , S. Stampiglia, Teatro S. Bartolomeo, 1697; ROSTIROLLA 1972, n. 33; SARTORI, n. 4332	II, cc. 72 ^r -98 ^r
<i>Selvino, e Filandra</i> (B - T)	<i>La donna è ancora fedele</i> , Domenico Filippo Contini (rifacimento), Teatro S. Bartolomeo, 1698, ROSTIROLLA 1972, n. 35; SARTORI, n. 8204	II, cc. 123 ^r -149 ^r
<i>Delbo, e Lucilla</i> (T - B)	<i>Il prigioniero fortunato</i> , F. M. Paglia, Teatro S. Bartolomeo, 1698; ROSTIROLLA 1972, n. 36; SARTORI, n. 19071a	II, cc. 176 ^v -202 ^r

In base al contenuto e agli elementi codicologici, è probabile che la redazione di Mus. 1-F-39,1/2, risalga al primo decennio del Settecento.¹⁵ Sebbene Wolff abbia ipotizzato che i tomi siano stati portati da Napoli a Dresda dalla coppia di cantanti formata da Livia Nannini e da suo marito Angelo Costantini (attore e direttore artistico, che fu al servizio dell'Elettore di Sassonia, nonché fortunato interprete della maschera di Arlecchino e inventore di quella di Mezzettino),¹⁶ è possibile, tuttavia, che l'ideatore di tale raccolta sia stato il basso Giovanni Battista

¹⁵ Cfr. G. COLLISANI, *Introduzione* cit, p. 4.

¹⁶ *Ivi*, pp. 3-4.

Cavana, il quale cantò, spesso anche in coppia con la Nannini, in tutte le diciotto *suites* di scene buffe contenute nei due manoscritti.¹⁷ Non è chiaro se e quante di queste scene siano state effettivamente inscenate a Dresda, anche se la loro esecuzione è molto probabile data la febbrile attività operistica e la folta presenza di valenti musicisti (molti dei quali italiani o di formazione italiana) che caratterizzano la vita musicale della città sassone di quel tempo.¹⁸ Quel che è certo è che alcune di queste scene – *Serpello, e Serpilla* e *Dameta, e Selvaggia* in particolare – furono oggetto di libera elaborazione da parte di Giovanni Alberto Ristori, il quale ne trasse l'intermezzo *Serpilla e Serpello* rappresentato intorno al 1720.¹⁹

Il prigioniero fortunato, «dramma per musica» in tre atti di Francesco Maria Paglia e Alessandro Scarlatti (v. Fig. 1),²⁰ è l'opera madre da cui sono tratte le scene comiche che hanno per pro-

¹⁷ Cfr. F. PIPERNO, *Buffe e buffi* cit., p. 260 e seg.

¹⁸ Cfr. ORTRUN LANDMANN, *Italianische Opernpraxis in Dresden*, in *Il melodramma italiano in Italia e Germania nell'età barocca*, Atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana nel secolo XVII (Lovenio di Menaggio, 28-30 giugno 1993), a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1995, pp. 23-30; RAFFAELE MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 65-102; CLAUDIO BOLZAN, *Jan Dismas Zelenka. La vita e l'opera di un musicista boemo tra Praga, Dresda e Vienna*, Varese, Zecchini Editore, 2019, pp. 15-39.

¹⁹ Partitura ms. in *D-DI*: Aut. 114, Mus. 2455 F-15; cfr. H. CH. WOLFF, *Die Buffoszenen in den Opern Alessandro Scarlatts* cit., p. 193 e seg.; G. COLLISANI, *Introduzione* cit., p. 5; RAFFAELE MELLACE, s.v. «Ristori, Giovanni Alberto», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016 (consultato online il 29 luglio 2020).

²⁰ Na 1698: IL | PRIGIONIERO | FORTUNATO | DRAMA PER MUSICA | DI FRANCESCO MARIA PAGLIA | DEDICATO | *All'Illustriss. Et Excell. Signora* | LA SIGNORA | D. CATERINA | DE SILVA, SANDOVAL, | Y MENDOZA. | Contessa di Lemos, etc. | [Fregio] | In NAPOLI 1698 | Per Dom. Ant. Parrino, e Michele Luigi Mutio. | *Con Licenza de' Superiori* | Nella Stampa del Mutio, sita allo Spedaletto. La stampa non riporta il nome del compositore delle musiche. Cfr. SARTORI, n. 19071a.

Fig. 1 - FRANCESCO MARIA PAGLIA - [ALESSANDRO SCARLATTI],
Il prigioniero fortunato: frontespizio ed elenco personaggi
 (Modena, Biblioteca Estense Universitaria).



tagonisti Delbo e Lucilla. L'opera andò in scena al San Bartolomeo, il 14 dicembre 1698 e fu salutata da un lusinghiero successo, come si apprende da un avviso della «Gazzetta di Napoli» apparso il 24 dicembre:

[...] Continua [...] a rappresentarsi con applauso ed innumerevole concorso, intervenendovi questi eccellentissimi signori viceregnanti, il dramma musicale intitolato *Il Prigioniero fortunato*, parto della famosa penna del sig. abate Paglia, posto eccellentemente in musica dal maestro di questa Real Cappella

sig. Alessandro Scarlatti, quale recitossi per la prima volta in questo Teatro di S. Bartolomeo nella sera della trasandata domenica 14 del corrente.²¹

Un successo che aleggiava nell'aria, anticipato in modo singolare da alcune asserzioni riportate in due lettere inviate da Francesco Resta, che si trovava a ricoprire a Napoli la carica di giudice della Vicaria, al marchese de los Balbases (Pablo Spìnola Doria) a Madrid.

Nella prima, del 28 novembre, l'agente comunica al marchese che

[...] Ya se han empezado aquí las óperas habiendo salido la primera [cioè il *Tito Manlio*] muy buena pero las otras dos [*Il prigioniero fortunato* e *La Partenope*] serán mucho mejores pues son nuevas de Composición y música la cual también me parece que empieza a gustar mucho en esa corte, como en la de Alemania, pues hacen ahí tan grandes agasajos a Matteuccio Capón que en verdad es muy diestro en su profesión y tiene famosa voz, y merece toda la merced que se dignan hacerle Sus Majestades.²²

[Si sono incominciate già qui le opere essendo uscita la prima [cioè il *Tito Manlio*] molto buona, ma le altre due [*Il prigioniero fortunato* e *La Partenope*] saranno molto migliori perché sono nuove di Composizione e la musica che mi sembra che incominci a piacere molto in quella corte, come in quella della Germania, perché lì fanno tante grandi feste a Matteuccio

²¹ Cfr. A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., pp. 36-37 e 117, in *Appendice* pp. 89-90.

²² Cfr. JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Mecenazgo musical del IX Duque de Medinaceli: Roma-Nápoles-Madrid, 1687-1710*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, 2 voll., II, *Apéndices*, p. 126; cito da A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., *Appendice*, p. 88.

‘Capón’ [l’evirato] che in realtà è molto esperto nella sua professione e ha una famosa voce, e merita tutta la grazia che si degnano fargli le Sue Maestà.]

Al termine della seconda lettera del 12 dicembre si legge ancora:

[...] Y después de mañana se empezará aquí la segunda ópera [cioè *Il prigioniero fortunato*] que será mucho mejor de la primera;²³

[E dopodomani si darà inizio qui alla seconda opera [cioè *Il prigioniero fortunato*] che sarà molto migliore della prima.]

Il trionfo previsto viene confermato poi in un breve passo (un postdatato dell’11 gennaio) di una terza lettera del 9 gennaio 1699, in cui l’agente scrive:

Estamos aquí sin la mínima novedad pues todo se reduce en el aplauso de la segunda ópera [*Il prigioniero fortunato*] que tiene muy alegre esta nobleza y Pueblo.²⁴

[Stiamo qui senza la minima novità perché continua l’applauso per la seconda opera [*Il prigioniero fortunato*] che tiene molto allegra questa nobiltà e Paese].

Dedicata alla Contessa di Lemos – Donna Caterina de Silva, Sandoval Y Mendoza (moglie del grande di Spagna Fernandez de Ruiz de Castro, conte di Lemos, generale delle galere) – l’opera, dunque, fu sinceramente apprezzata dai numerosi nobili intervenuti, i quali non persero occasione di godere del

²³ Cfr. J. M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Mecenazgo musical cit., Apéndices*, p. 127.

²⁴ *Ivi*, pp. 127-128.

piacevolissimo spettacolo offerto loro. Una *mise en scène* imprensività dalla raffinata e stupefacente scenografia ideata dai Bibiena (Ferdinando e Francesco Galli) che fece da sfondo alla esibizione dell'eccellente cast di cantanti (v. *infra* la Fig. 1) scelto per l'occasione;²⁵ fra i quali, appunto, spicca il nome di Giovanni Battista Cavana (vecchia conoscenza del musicista palermitano), al quale furono corrisposti ottocento ducati «per suo onorario d'havere recitato [in] tre opere in Musica²⁶ nel prossimo passato Carnevale dell'anno corrente».²⁷

²⁵ Diversi i circuiti di provenienza dei cantanti ingaggiati: alcuni di essi prestavano la loro opera di «virtuosi» presso la cappella reale di Napoli (è il caso di Nicolò Grimaldi); altri, come Francesco Sandri e Antonia Merzari, furono liberamente scelti dall'impresario; altri ancora vennero ingaggiati attraverso il "circuito ducale". In tal caso si trattava di cantanti che erano al servizio di importanti esponenti dell'aristocrazia italiana (e quindi godevano della loro protezione) i quali (ottenuto il permesso) prestavano la loro opera – dietro lautissimi compensi – anche nel teatro impresariale (cfr. GLORIA STAFFIERI, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo di Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci Editore, 2014, pp. 191-192). Nel caso specifico: Maria Maddalena Manfredi era al servizio di sua «Altezza Reale di Savoia», Maria Maddalena Musi, detta la Mignatta e Giovanni Battista Cavana lo erano dei 'serenissimi' di Mantova; infine Antonio Predieri, Domenico Sarti e Luigi Abbarelli erano alle dipendenze rispettivamente del duca di Parma, di Airola e di Modena; cfr. Na 1698, p. 7.

²⁶ Sulla base dei documenti sin qui citati, oltre a *Il prigioniero fortunato*, le altre due opere per cui il Cavana (che si esibì sempre in coppia con Antonio Predieri) fu pagato sono: *Tito Manlio*, di Matteo Noris, con musiche di Carlo Francesco Pollarolo, rappresentato l'8 novembre 1698 nel Teatro di S. Bartolomeo (cfr. A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., *Appendice*, p. 88; v. SARTORI, n. 23222) e *La Partenope*, di Silvio Stampiglia, con musica di Luigi Mancina andato in scena l'1 febbraio 1699 (cfr. A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., *Appendice*, p. 90; v. SARTORI, n. 17812). Vedi anche F. PIPERNO, *Buffe e buffi* cit., p. 260.

²⁷ Cfr. *Banco di S. Giacomo e Vittoria, giornale di cassa, matr. 515, 6 aprile 1699*. Il documento, che in via inedita aggiunge il titolo de *Il prigioniero fortunato* al gruppo delle altre opere composte da Alessandro Scarlatti e rappresentate

Devo la notizia a Paola De Simone, a cui va la mia duplice gratitudine, poiché oltre a fornirmi la notizia sul Cavana, mi ha generosamente indicato (ancor prima della sua pubblicazione) il documento grazie al quale è possibile sapere quale fu importo corrisposto ad Alessandro Scarlatti per la composizione de *Il prigioniero fortunato*; dati che si ricavano dalla ricevuta di pagamento del 6 aprile 1699, allorché don Pompeo Azzolini²⁸ riceve

d[ucati] trecento novanta due t[ari] 2.10 e per esso a d[on] Alessandro Scarlatti d'esse a comp[imen]to de d[ucati] quattrocento atteso l'altri d[ucati] sette t[ari] 2.10 l'have ricevuti con-

con i proventi gestiti dal marchese Pompeo Azzolini (cfr. A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., *Appendice*, p. 75 e seg.), si lega alle seguenti polizze relative agli interpreti: «A Pompeo Azzolino ducati quattrocento diece e per esso a Gio Batta Cavana à comp[imen]to de d[ucati] ottocento atteso l'altri d[ucati] trecento novanta l'have ricevuti cioè d[ucati] duecento novanta con[tan]ti e d[ucati] 100 per il med[esi]mo N[ost]ro B[an]co con polisa sua notata fede a lui pagabile per altritanti, et d[ett]i d[ucati] 800 sono per suo onorario d'havere recitato tre opere in Musica nel prossimo passato Carnevale dell'anno corrente, et con d[ett]o pag[amen]to resta intieram[en]te sodisfatto non dovendo conseg[ui]re cos'alcuna, e per esso à d[ett]o Avallone p[er] altritanti. | 410.»

²⁸ L'appalto per la Stagione operistica 1698-1699 fu assunto direttamente dal viceré – Luis Francisco de la Cerda y Aragón, marchese di Cogolludo, poi (dal 1691) IX duca di Medinaceli (viceré di Napoli dal 1696 al 1702) – il quale, come scrive Ulisse Prota-Giurleo, per mezzo del marchese Pompeo Azzolino, Capitano della Guardia, fece scritturare: «senza risparmio di spesa le prime voci armoniche al servizio dei Sovrani d'Italia” e cioè la famosa «Mignatta» [Maria Maddalena Musi], le due «Polacchine» (perché venne anche Livia Nannini) [il soprano Lucia Vittoria Nannini ed il soprano Francesca Nannini], Maddalena Giustiniani e Angela Ghering, virtuose del Duca di Mantova, ecc. ecc. e come architetto teatrale fece venire il celebre Ferdinando Galli, detto il «Bibiena», il quale per mettere in esecuzione le sue grandiosi idee, riformò tutto il teatro, costringendo i Governatori degli Incurabili a far rifare il tavolato del palcoscenico sott'altra forma»; cfr. ULISSE PROTA GIURLEO, *Breve storia del teatro di corte e della musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII*, in *Il teatro di corte del Palazzo reale di Napoli*, Napoli, 1952, p. 60.

[tan]ti et d[ett]i d[ucati] 400 sono per suo onorario di haver posto in musica un'opera intitolata il prigioniero Fortunato per il teatro di S. Bartolomeo nel pros[si]mo passato Carnevale et con d[ett]o pag[amen]to resta intieram[en]te sodisfatto non dovendo conseg[ui]re cos'alcuna e per esso ad And[re]a Biondo per altritanti | D. 392.2.10.²⁹

L'opera – come il protagonista – fu molto fortunata tanto da essere ripresa nel 1699 sia a Mantova³⁰ sia a Firenze, città dove, nell'autunno dello stesso anno, andò in scena al Teatro di Via del Cocomero per iniziativa degli Accademici Infuocati.³¹ Anche la *mise en scène* fiorentina fu accolta favorevolmente dal pubblico intervenuto, così come si arguisce da una annotazione coeva riportata nel *Diario [di Firenze] dal 1600 al 1737*:

[...] “Il Prigioniero” del sommo Scarlatti ha tenuti tutti prigionieri coloro che erano venuti a goder quest'opera in musica, per la varietà delle vicende, le scene gustose e la musica eccellente [...] Il Serenissimo Principe, che protegge quel celebre Professore, fu al solito presente, nel suo palco di fiorami [...].³²

²⁹ *Ibid.*; cfr. PAOLA DE SIMONE, *L'offerta musicale in Santa Maria la Nova negli anni napoletani di Alessandro Scarlatti fra Sei e Settecento*, in *Polifonie e cappelle musicali nell'età di Alessandro Scarlatti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2015), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica “F. Cilea”, 2019, pp. 293-351: 329, 335 e 343.

³⁰ Ma 1699: IL | PRIGIONIERO | FORTUNATO | DRAMA PER MUSICA | Da Rappresentarsi in Mantova | l'Anno 1699 | *Dedicato all'Altezza Sereniss.* | DI ANNA ISABELLA | DUCHESSA DI MANTOVA [...] | Nella Stamperia Duc. di Gio: Batt. | Grana. *Con lic. de' Super.*; a p. 6: «L'Opera è del Sig. Abbate Paglia, la Musica | del Sig. Alessandro Scarlatti, le Scene de' | Signori Bibiena»; SARTORI, n. 19073.

³¹ Fi 1699: IL | PRIGIONIERO | FORTUNATO | DRAMA PER MUSICA | Rappresentato | IN FIRENZE | Nell'Autunno | Del 1699 | [...] In Firenze, per Vincenzo Vangelisti 1699 | *Con licenzia de' Superiori*; SARTORI, n. 19072.

³² *I-Fn Ms. II-94 (Diario dal 1600 al 1737)*; cito da MARIO FABBRI, *Alessandro*

Il 4 novembre 1702 l'opera veniva rappresentata sulle scene del Teatro Santa Cecilia di Palermo. Come si legge nel frontespizio del libretto,³³ il dramma era dedicato al nuovo viceré di Sicilia – il cardinale Francesco del Giudice – il quale, appassionato d'opera,³⁴ insediatosi il 6 gennaio, diede vita a una fortunata stagione teatrale proprio sotto il segno di Alessandro Scarlatti, del quale, oltre al *Prigioniero fortunato*, fece inscenare opere quali *Il Pastor di Corinto* (con gli stessi intermezzi inseriti a Napoli nel 1701 e presenti anche in Mus. 1-F-39,1/2),³⁵ *Il Bassiano o vero Il Maggiore Impossibile*,³⁶ e *Tito Sempronio Gracco* (quest'ultimo andato in scena il 19 dicembre 1702 in occasione del compleanno di Filippo V).³⁷

Di una ulteriore rappresentazione de *Il prigioniero fortunato*, avvenuta nel Teatro di S. Agostino di Genova nell'autunno del

Scarlatti e il principe Ferdinando De' Medici, Firenze, Olschki, 1961, pp. 42-43; cfr. R. PAGANO - L. BIANCHI, *Alessandro Scarlatti cit.*, pp. 152-153; ROBERT L. WEAVER - NORMA W. WEAVER, *A chronology of Music in the Florentine Theater 1590-1750*, Detroit, Information Coordinators, 1978, p. 169.

³³ Pa 1702: IL | PRIGIONIERO | FORTUNATO | DRAMA PER MUSICA | Da rappresentarsi nel famoso | Teatro di S. Cecilia di que- | sta Felicissima Città di | Palermo. | DEDICATO | ALL'EMINENTISSIMO SIGNORE | DON FRANCESCO | Per la Divina Misericordia del | Titolo di Santa Sabina | CARDINAL GIUDICE | del Consiglio di Sua Maestà Protetto- | re, Vicerè, e Capitan Generale | del Regno di Sicilia. | [...] In Palermo per Agostino Epiro 1702; SARTORI, n. 19074.

³⁴ Cfr. ROBERTO PAGANO, *Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una*, Lucca, LIM, 2015, pp. 168-170; ANNA TEDESCO, *Il cardinale del Giudice e l'ambiente musicale romano e palermitano all'epoca di Alessandro Scarlatti*, relazione letta durante il Convegno internazionale di studi *Devozione e passione. Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*, svoltosi a Reggio Calabria nei giorni 8-9 ottobre 2010.

³⁵ SARTORI, n. 18029

³⁶ SARTORI, n. 3834.

³⁷ SARTORI, n. 23265. Cfr. ANNA TEDESCO, *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Palermo, Flaccovio Editore, 1992, p. 272; R. PAGANO, *Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite cit.*, p. 168.

1709, ci informa Remo Giazotto,³⁸ il quale riprende la notizia da una fonte letteraria (dallo stesso datata 1771-1772) conservata presso la Biblioteca Civica "Berio" di Genova: *l'Appendice di Supplementi alla tavola cronologica di tutti li drammi o sia opere in musica*.³⁹ Di tale esecuzione, allo stato attuale della ricerca, non mi è noto alcun libretto a stampa superstite; tuttavia va rilevato che una delle due fonti che tramandano integre le musiche de *Il prigioniero fortunato*, quella conservata alla British Library (v. *infra* la nota 46), fu vergata nell'«Anno D[omi]ni 1709» (v. Fig. n. 4)! Il che farebbe ipotizzare, con tutte le cautele del caso, che possa trattarsi della partitura predisposta per l'esecuzione genovese, senza escludere, in mancanza di dati certi, qualsiasi altra evenienza.⁴⁰

Il raffronto con la *princeps* napoletana, dei libretti stampati per le riprese dell'opera fa emergere i soliti adattamenti necessari per le nuove rappresentazioni che, *more solito*, comportavano l'aggiunta, la sostituzione e/o il taglio di recitativi e di arie anche per le scene buffe, come si può osservare nella Tab. 2 in Appendice. Se, in tal senso, il libretto palermitano è quello che

³⁸ Cfr. REMO GIAZOTTO, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Genova, Comune di Genova, 1951, p. 328; la notizia è riportata anche in ROSTIROLLA 1972 n. 36, p. 346 e, più recentemente, in ROBERTO IOVINO - INES ALIPRANDI - SARA LICCIARDELLO - KATIA TOCCHI, *I palcoscenici della lirica. Cronologia dal Falcone al nuovo Carlo Felice (1645-1992)*, Genova Sagep, 1993, pp. 40 e 605. Ringrazio la collega Carmela Bongiovanni per la disponibilità avuta nei miei confronti e per le varie informazioni gentilmente comunicatemi.

³⁹ R. GIAZOTTO, *La musica a Genova* cit., pp. 201-203.

⁴⁰ Come si può osservare nella Tabella 2 in Appendice, le scene buffe presenti nella fonte londinese sono identiche a quelle del testimone napoletano; per le altre varianti cfr. NICOLÒ MACCAVINO, *Il prigioniero fortunato (Napoli, 1698) di Alessandro Scarlatti*, in *Francesco Cilea e l'interesse per il Medioevo nell'opera italiana tra Sei e Novecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 28-29 ottobre 2016), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", in corso di pubblicazione.

ricalca pedissequamente l'originale napoletano e la stampa fiorentina è il testimone che presenta i tagli più vistosi al testo poetico (consistenti nell'eliminazione della scena 9 nel I atto e delle scene 12 del II e III atto), la fonte mantovana si distingue, oltre che per aggiunte e sostituzioni relative al testo poetico,⁴¹ per il fatto che la parte di Lucilla – nelle altre fonti (anche musicali) affidata sempre *en travesti* a un tenore – fu interpretata – lo si legge nell'elenco dei «personaggi» – dalla «Sig.ra Livia Nannini detta la Polacchina».⁴² Dunque per la *mise en scène* mantovana la parte musicale di Lucilla, scritta in origine per la voce di tenore, fu ripensata e adattata (in chiave di soprano) per la voce della Nannini, e resa così più consona al nuovo personaggio: non più una «vecchietta vivace» (Na 1698, I. 4) bensì una più avvenente «ragazza vivace» (Ma 1699, I. 4).

Per quanto concerne le fonti musicali in base ai dati presenti in ROSTIROLLA 1972 (n. 36, p. 346), nel RISM *online* e nelle *work lists* delle 'voci' scarlattiane del *New Grove Dictionary*⁴³ e di *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*,⁴⁴ i manoscritti che conservano integralmente le musiche de *Il prigioniero fortunato* sono due. Il primo si conserva a Napoli nella Biblioteca del Conservatorio "S.

⁴¹ In Ma 1699 i nuovi brani sono: «Non far come certi» (I. 9); «Con l'amata haver» e «Te fatta» (II. 3); «L'interesse in oggidi» (III. 5); «Al mal de le belle» e «Occhi ladri - Labri cari» (III. 13). Va inoltre precisato che Ma 1699 (p. 6) è l'unica fonte librettistica ad indicare, assieme ai nomi dei cantanti, le identità dell'autore del testo poetico, delle musiche e degli scenografi.

⁴² Questo l'elenco dei personaggi riportato in Ma 1699 (a p. 7): Aceste: Pietro Mozzi; Elvira: Maddalena Bonavia; Doricle: Margherita Salvagnini; Arconte: Antonio Giustachini; Emilia: Mattia Montelatti; Clearte: Francesca Vennini; Evandro: Cristina Sabadina; Lucilla: Livia Nannini; Delbo: Giovanni Battista Calvi.

⁴³ Cfr. ROBERTO PAGANO - MALCOM BOYD - EDWIN HANLEY, *s.v.* «Scarlatti, (Pietro) Alessandro (Gaspare)» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001² (in sigla NG), XXII, pp. 372-396: 385

⁴⁴ Cfr. NORBERT DUBOWY, *s.v.* «Scarlatti, Alessandro», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Ludwig Finscher, Kassel-Basel-

Pietro a Majella” e reca le date: «1698, e 1699» (v. Fig. 2);⁴⁵ il secondo, datato 1709, è custodito a Londra fra i manoscritti della British Library che lo acquistò nel 1846, dalla raccolta appartenuta a Domenico Dragonetti (v. Fig. 3).⁴⁶ Una copia manoscritta – ma del solo Primo Atto – è inoltre segnalata presso la Music Library dell’University of California at Berkeley di cui, sinora, non sono



Fig. 2 - ALESSANDRO SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, 1698 e 1699:
frontespizio
(Napoli, Biblioteca del Conservatorio “S. Pietro a Majella”).

London-New York, Bärenreiter Verlag-Verlag J. B. Metzler, 1994-2007, *Personeil*, XIV, 2005, coll. 1069-1108: 1088.

⁴⁵ *Il Prigioniero Fortunato* | Poesia del Sig.^r Abbate Franc.^o | Maria Paglia | Musica del Sig.^r Alessa[n]dro | Scarlatti | L’anno 1698, e 1699; *I-Nc* con segnatura Ms. 31.3.32 - olim Rari 7.1.14.

⁴⁶ *Il Prigionier Fortunato* | Poesia del Sig.^r Abbate Fran.^{co} Maria Paglia | Musica Del Sig.^r Aless.^o Scarlatti | Anno D[omi]ni 1709; *GB-Lbl* con segnatura Ms Additional 16126. Sul *recto* del primo foglio di guardia: «BEQUEATHED | BY | M. DOM^o | DRAGONETTI. | 1846».



Fig. 3 - ALESSANDRO SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, 1709: frontespizio (London, British Library).

riuscito a individuare la relativa collocazione.⁴⁷ Per quanto concerne le scene buffe *Delbo*, e *Lucilla* (estrapolate da *Il prigioniero fortunato*) l'unica fonte è silloge Mus. 1-F-39,2, come già detto, conservata presso Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek di Dresda (v. Fig. 4).

Il manoscritto napoletano, vergato da più mani, segue pedissequamente l'ordine dei recitativi e delle arie così come disposti nel libretto stampato per la *première* del 1698; l'unica eccezione, in tal senso, è data dalla presenza (nella partitura) dell'aria «Folli amanti che piangete» [Allegro e staccato, C 12/8, vlni unisoni, Doricle - S, bc, Mi minore] che, come notato sul manoscritto, si sarebbe dovuta cantare «in loco di quella davanti»,⁴⁸ cioè l'aria «Quanto sarei beata» (III.6) [Largo assai, C, vla I, vla II, bc]

⁴⁷ Cfr. *ad vocem* in NG cit., p. 385. Questa fonte non è segnalata in nessun altro repertorio né catalogo scarlattiano.

⁴⁸ Ms. 31.3.32, c. 222^r.



Fig. 4 - ALESSANDRO SCARLATTI, *Delbo, e Lucilla*, c. 176^v
 (Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und
 Universitätsbibliothek).

affidata allo stesso personaggio e ancorata nella medesima tonalità di Mi minore. A distanza di poco più di dieci anni il copista che vergò il manoscritto oggi custodito a Londra, dovette basarsi su uno o più antigrafì assai prossimi a quello napoletano, tanto da ripercorrerne (e ciò anche per quanto riguarda le scene buffe) il medesimo impianto poetico-drammatico e la stessa disposizione musicale. Le differenze sostanziali che ho rilevato rispetto al manoscritto napoletano consistono: a) nella presenza di sei arie che potevano essere cantate «in luogo delle antecedenti»;⁴⁹ b) in una maggiore attenzione nella indicazione

⁴⁹ Si tratta delle arie: «Cangia il Cielo» (I.2) [Allegro, C, vlni unis., Doricle - S, bc, Re maggiore] sostituita da «Segni d'un bel valore» [Allegro, C, vlni unis., Doricle - S, bc, Re maggiore]; «Quell'ardore» (I.5) [Allegro, C, vlni unis., Alindo - S, bc, Fa maggiore] sostituita da «Ben mio tu non vedrai» [Allegro, C, vlni unis., Alindo - S, bc, La minore]; «Mi tormenta» (II.2) [Allegrissimo, C,

degli organici strumentali di volta in volta previsti.⁵⁰

Focalizzando il confronto fra le scene buffe così come si presentano nelle due partiture manoscritte e nella *suite* estrapolata in Mus. 1-F-39,2, possiamo rilevare (v. Tabella 3 e il Libretto in Appendice) che sono minime le differenze riguardanti il testo poetico, consistenti nella eliminazione di pochi versi di recitativo nel I atto (scena 9) e nel III atto (scena 5). Relativamente alla componente musicale, le poche difformità sono unicamente riferibili alle indicazioni agogiche annotate in alcune arie⁵¹ e, soprattutto, al fatto che le arie copiate in Mus.1-F-39,2, siano prive delle musiche (composte da Scarlatti) per i «Ritorcelli» strumentali puntualmente notati nei manoscritti di Napoli e Londra (v. Tabella 3 in Appendice); una 'mancanza' determinata, probabilmente, dalla necessità di ridurre al minimo la compagine strumentale da impegnare e, di conseguenza, le spese da affrontare per l'esecuzione di queste scene.

Per Alessandro Scarlatti, l'abate romano Francesco Maria Paglia,⁵² anche lui arrivato da Roma a Napoli al seguito del viceré

vlni unis., vla, Alindo - S, fag., bc, Do maggiore] sostituita da «È mio, non che non è» [12/8, vlni unis., Alindo - S, vlc + liuto I, vlc + liuto II, Do minore]; «Flagellate» (II.15) [Allegro, C, vlni unis., Clearte - A, bc, Re maggiore] sostituita da «Cielì, Numi» [Allegro, C, vlni unis., Clearte - A, bc, Mi minore]; «M'incatena» (III.4) [Allegro, C 12/8, vlni unis., Elvira - S, vlc + liuto, cemb, Do maggiore] sostituita da «Bella prova de la mia fede» [C 3/8, vlni unis., Elvira - S, bc, Re minore]; «Quanto sarei beata» (III.6) [Adagio, C, vla I, vla II, Doricle - S, bc, Mi minore] sostituita da «Folli amanti» [12/8, Doricle - S, bc, Mi minore]; quest'ultima sostituzione (lo si è già visto) è l'unica a essere indicata nel manoscritto custodito a Napoli.

⁵⁰ Per maggiori e ulteriori riscontri rimando a N. MACCAVINO, *Il prigioniero fortunato (Napoli, 1698) di Alessandro Scarlatti* cit.

⁵¹ Vedi la Tabella 3 in Appendice, in particolare le arie: «Se una donna», «Figlio negar nol puoi», «L'infante volante», «Belle luci di Lucilla».

⁵² Cfr. SERGIO CORSI, *Un (an)alfabeto d'amore*, «Quaderni d'italianistica», 9, 1988, pp. 21-40; NORBERT DUBOWY, 'Al tavolino del Compositore della Musica': *Notes on Text and Context in Alessandro Scarlatti's cantate da camera*, in *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, edited by Michael Talbot, Aldershot, Ashgate, 2009, pp. 111-134: 120-122; ROSALIND HALTON, *Birthday tribute or can-*

duca di Medinaceli,⁵³ aveva già scritto i libretti del *Commodo Antonino* (Napoli, Teatro S. Bartolomeo 1696),⁵⁴ *L'Emireno* (*ivi*, 1697)⁵⁵ e rimaneggiato libretti di altri autori come il *Muzio Scevola* rappresentato al San Bartolomeo nel 1698.⁵⁶ Suo, inoltre, sarà il rifacimento de *Il Dafni* (1700) e la composizione, nel 1701, della «favola boscareccia» *Il pastor di Corinto* rappresentato (come la *Dafni*) a Napoli,⁵⁷ nel Casinò del viceré a Posillipo e infine la *Semiramide*, andata in scena sempre a Napoli nel 1701 (Palazzo Reale) e poi 1702 (S. Bartolomeo) musica di Giuseppe Aldrovandini con interpolazioni di Alessandro Scarlatti.⁵⁸

Scorrendo il testo de *Il prigioniero fortunato* possiamo appurare come esso viaggi sempre sul piano serio, sentimentale e arcadico e, contemporaneamente, su quello buffo (mai volgare e sempre divertente; v. il Libretto riportato in Appendice), secondo un modello di spettacolo misto assai caro alla tragicommedia spagnola.⁵⁹ La narrazione del Paglia, imperniata su tutta una serie di

tata contest: Alessandro Scarlatti's A voi che l'accendeste, in *Devozione e passione. Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 8-9 novembre 2010), a cura di Nicolò Maccavino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 383-424: 390-391

⁵³ J. M. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Mecenazgo musical del IX Duque de Medinaceli* cit., p. 219; THOMAS E. GRIFFIN, *Musical References in the Gazzetta di Napoli, 1681-1725*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1993, p. 21; A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., p. 117.

⁵⁴ Cfr. R. PAGANO - L. BIANCHI, *Alessandro Scarlatti* cit., pp. 146-147; ROSTIROLLA 1972, p. 345 n. 31.

⁵⁵ *Ivi*, n. 32.

⁵⁶ *Ivi*, p. 346 n. 346.

⁵⁷ Cfr. LORENZO TOZZI, *Et in Arcadia ego*, in *Devozione e Passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, a cura di Luca Della Libera e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2014, pp. 357-370.

⁵⁸ Cfr. PAOLA DE SIMONE, *Le arie di Alessandro Scarlatti per la ripresa napoletana della Semiramide di Aldrovandini: metamorfosi musicali d'autore nei primi anni del Settecento teatrale partenopeo*, in *Devozione e Passione. Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita* cit., pp. 99-222: 129.

⁵⁹ Cfr. ANGELA ROMAGNOLI, *Accertamenti filologici sulle scene buffe di Napoli nel primo decennio del Settecento*, in *L'edizione critica fra testo musicale e testo*

doppie identità, insaporite dai sapidi inserimenti dei personaggi buffi, è raffinata e veloce a tratti, con repentini cambiamenti di registro quasi da commedia musicale. A essa fa *pendant* una ver-sificazione – in particolare quella destinata ai recitativi e alle arie di Delbo e Lucilla –⁶⁰ che si distingue per leggerezza, ilarità e briosa ironia, in cui si trovano tutti quegli espedienti letterari tipici del genere buffo: ambiguità e doppi sensi, ripetizioni ossessive di parole o locuzioni, divertenti effetti ritmici e sticomitie incalzanti e serrate. Il tutto esaltato e amplificato dalla musica «nuova» (nel senso di nuovo gusto) composta da Scarlatti.

Per meglio entrare argomento riportiamo il breve antefatto così come narrato dallo stesso Paglia:

Non supponendo quest'Opera altro antefatto, che d'una Battaglia Navale, mi parve o Cortese Lettore, improprio ed inutile il prevenirla con Argomento, il quale toglierebbe in parte alla lettura del Drama il diletto, defraudando al tuo elevato intendimento la prontezza di concepire il filo dell'intreccio senza preambuli. Vaglia dunque solo per sua chiarezza maggiore, che Aceste Re di Sicilia rimane vincitor di Arconte Re di Sardegna portando seco in trionfo fra gl'altri prigionieri Clearte generale dell'Armi e favorito d'Arconte. Viene questi [Arconte] in Palermo sotto nome di Feraspe per vedere Elvira, sorella di Aceste, della quale è amante per mezzo

letterario, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM, 1995, pp. 477-480; FRANCESCO DEGRADA, *Il palazzo incantato*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 41.

⁶⁰ I versi dei pezzi chiusi riportati nel Libretto in Appendice mostrano la propensione del poeta all'uso di versi isoritmici, anche se non mancano le arie polimetriche. E se è vario il ricorso alle tipologie di rime, la maggior parte dei brani presenta un verso tronco a conclusione di ogni strofa. Questi elementi assieme allo stile poetico semplice ed elegante già evidenziato, indicano la stretta aderenza del Paglia ai principi della poetica arcadica, di cui – assieme a Silvio Stampiglia – fu esponente di rilievo.

di un ritratto, e per machinare la libertà di Clearte, amante di cui è Emilia sorella del detto Arconte, la quale si trova parimente alla Corte sotto nome d'Alindo. Da questo personaggio e dalla prigionia di Clearte prende motivo il presente Drama.⁶¹

L'intera azione si svolge in Sicilia, a Palermo esattamente. Essa prende il via con il trionfale ingresso del vincitore Aceste (re di Sicilia). Tutti si salutano, si riconoscono e vengono a turno presentati al re; tutti tranne Delbo il quale, non preso in considerazione da nessuno, nel tentativo di rivelare la sua identità, viene fatto seccamente tacere dallo stesso re. Egli, però, ha notato la presenza di Lucilla «vecchia nudrice» di Elvira, sorella di Aceste; e a lei si rivolge (ma è una scusa) per conoscere l'identità di Doricle, Elvira e Clearte.

Dopo vari tentativi, Delbo finalmente ha modo di poter parlare solo con Lucilla che non esita a definire «Vecchietta vivace» (I. 4), dando vita a una prima divertente schermaglia fra i due, chiosato da un duetto («Ohime! | Che c'è»), in cui un impertinente Delbo, ma senza esagerare, rinominato «Rinaldo», dichiara di essere affascinato dalla 'cruda' Lucilla, per l'occasione denominata «la bella Armida»:

DELBO

Ohimè.

LUCILLA

Che c'è?

DELBO

Già sento

che il cor non è più meco.

LUCILLA

Dov'è di grazia?

DELBO

È teco.

⁶¹ Na 1698, pp. 5-6.

LUCILLA
 È meco? E qui c'è fresco
 o lì c'è caldo.
 DELBO
 O qui c'è caldo.
 Uno de' vostri sguardi.
 LUCILLA
 Tu sei venuto tardi.
 DELBO
 È incanto.
 LUCILLA
 Non è tanto.
 DELBO
 Pietà mia bella Armida.
 LUCILLA
 Addio Rinaldo.

È l'abbrivo del corteggiamento di Delbo nei confronti di Lucilla che si dipana lungo i tre atti del dramma, sebbene incentrato in un paio di scene per atto che hanno per unici protagonisti i due personaggi 'buffi' (v. Tabella 3 in Appendice).⁶² Le loro vicende, tuttavia, oltre ad aver vita propria, si intrecciano – come avviene nelle scene comiche della produzione operistica

⁶² Sono le scene 4, 5 e 9 del I atto; la terza e la dodicesima nel II atto; la quinta e la dodicesima nel III atto. Sebbene tali inserimenti indichino una evidente assonanza con la tradizione operistica coeva, la netta separazione di queste scene con il resto del dramma, sembra additare un passo in avanti verso la totale esclusione di scene comiche dal dramma, non solo nei confronti alle opere di Scarlatti (passate e future, penso all'*Eraclea* (Napoli, 1700) ad esempio, ma anche del melodramma contemporaneo in genere, ben sapendo che, proprio a Napoli, la totale esclusione di parti buffe all'interno dell'azione principale tarderà a essere realizzata. Cfr. DONALD JAY GROUT, *Introduction* ad ALESSANDRO SCARLATTI, *Eraclea*, ed. by Donald Jay Grout, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1974, p. 3; ID., *Opera Seria at the Crossroads: Scarlatti's "Eraclea"*, in *Studia musicologica aesthetica, theoretica, historica: Zofia Lissa w 70. roku nrozdin*, zespół red. Elżbieta Dziębowska, Kra-

autoctona romana e fiorentina –,⁶³ con quelle dei personaggi seri, al punto da diventare strutturali e non poter essere espunti dal dramma senza lasciarlo mutilo. È ciò che possiamo osservare, ad esempio, al termine delle scene quinta e nona del I atto. Nella prima è protagonista Delbo il quale, dopo essersi accorto che dietro i panni del suo padrone Alindo si cela in realtà una donna, la principessa Emilia (sorella di Arconte, re di Sardegna), e averne ascoltato le insolite peripezie, compiute nel tentativo di raggiungere e liberare l'amato Clearte (prigioniero di Aceste)

[...]

La sorella d'un re lasciar la corte
mettersi li calzoni e fuggir sola,
prender me per suo servo
che mai non la conobbi;
entrar coi vincitori
nel paese nemico
soggettarsi a servire,
sperare e non trovare difficoltà
dico la verità, mi fa stordire.

intona un'aria da cui emerge lo stupore, e forse anche il timore, di ciò che una donna sia capace di fare per amore:

Se una donna è innamorata
è una furia scatenata,
è un demonio e già si sa.

ków, Polskie Wydaw Muzyczne, 1979, pp. 223-232: 226; NICOLÒ MACCAVINO, *L'Eraclea di Stampiglia nelle intonazioni di Alessandro Scarlatti e Leonardo Vinci*, in *Intorno a Silvio Stampiglia* cit., pp. 265-317: 273-275.

⁶³ Cfr. NICOLA USULA, *Il carceriere di sé medesimo di Lodovico Adimari e Alessandro Melani Firenze 1681. Dalla «comedia» di Pedro Calderón de la Barca al «drama per musica» italiano di fine Seicento*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna, a.a. 2014, p. 61.

Tutto sta che s'innamori
 perché d'ordinario
 sol per svario [quegli ardori]
 quegli ardori, che non ha.

L'aria, composta da Scarlatti per un esperto come Giovanni Battista Cavana, si caratterizza per l'impiego esilarante della vocalità 'parlante', basata su una sillabazione estremamente veloce, alternata a ribattuti di semicrome e crome la cui *vis comica* è ancor più accentuata dagli interventi affidati al fagotto concertante che dialoga con la voce in sticomitia o in passaggi in parallelo (v. Es. 1).⁶⁴

Es. 1 - ALESSANDRO SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*
 aria: «Se una donna è innamorata» (I.5), bb. 1-15.

Allegro

Delbo

Fagotto

[B.c.]

A tempo giusto

Del.

Fag.

B.c.

Se u-na don-na è in-na-mo-
 - ra-ta, è in-na-mo-ra-ta, è u-na fu-ria sca-te-na-ta, è u-na fu-ria sca-te-na-ta, è un de-

⁶⁴ Cfr. CH. E. TROY, *The Comic Intermezzo* cit., p. 34.

Nell'altra scena (I.9) sono protagonisti un annoiato Clearte, insensibile alle *avances* Emilia,

LUCILLA
 Che ne dite; è una gioia
 questa padrona mia.
 CLEARTE

Certo (che noia).

e Lucilla la quale, confondendo lo stato d'animo del generale, sempre più innamorato di Emilia,⁶⁵ cerca di tranquillizzarlo sui sentimenti che la principessa nutre nei di lui confronti – («Dunque

⁶⁵ Questi i versi del recitativo e poi dell'aria intonati da Clearte al termine della scena: «Quanto Elvira t'inganni | se credi a te diretti i sensi miei, | Emilia è l'idol mio, quella non sei. | Forse col farmi dono | del tuo genio reale | tu pensi farmi grande | e nel regno d'amor già grande io sono. | Ch'io m'innamori; ah no, non v'è più loco | cerco il mio cor; chi l'ha? non è più mio. || L'alma perdei; dov'è? Col suo bel foco | son prigionier; lo so, del cieco dio».

non sospirate | e sappiate che siete | più felice di quel che pensate») – offrendosi, inoltre, quale messaggera d’amore nel tentativo di convincere Clearte a confidare a lei ciò che per timidezza (ma il pubblico sa che non è così) egli non riesce a dire alla sua padrona Elvira:

Figlio, negar nol puoi
 ch’io conosco in te
 che tu ci sei.

Almeno dillo a me
 ch’io ti prometto poi
 di dirlo a lei.

Anche in questo caso, la musica di Scarlatti è puntuale nel ricreare quel senso di materna fiducia (suggerita dai versi), e che Lucilla, ingenuamente, cerca di destare nell’animo di Clearte; e lo realizza affidando alla vecchia nutrice (un tenore *en travesti*) un *melos* sillabico che si dipana per brevi enunciazioni, quasi sempre per grado congiunto e per semitono,⁶⁶ cesellato dagli interventi altrettanto concisi e per imitazione dei violini (all’unisono) e sostenuto dal procedere discreto del continuo (v. Es. 2).

Es. 2 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*,
 aria: «Figlio, negar nol puoi» (I.9), bb. 1-15.

A tempo giusto

[Violini] Unisoni

[Lucilla]

[B.c.]

Fi - glio, ne - gar nol puoi. Ch'io ben co - no - sco in

6 6 6 6

⁶⁶ Nello specifico quello diatonico discendente Mi \flat -Re a marcare la parola «figlio» che procura un repentino quanto efficace passaggio alla dominante con terza minore della tonalità di riferimento che è Fa.

6

Vlni

Luc.

B.c.

6 6

11

Vlni

Luc.

B.c.

6 5 6 6

te, che tu ci se - i, ne - gar nol puoi

ch'io ben co - no - sco in te fi - - - glio che tu ci se -

Nella scena terza del secondo atto ha luogo la seconda esilarante scena buffa del dramma. Essa ha inizio con l'ascolto, fuori scena, di un languido canto, in Re minore e in ritmo di «siciliana»,⁶⁷ che intona i seguenti versi: «Fin che amor nel cor non provo, | manterrò la castità» (v. Es. 3).

Es. 3 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*,
aria: «Fin che amor nel cor non provo», bb. 1-10.

[Lucilla]

[B.c.]

6 6

3

Luc.

B.c.

b 4 3 6

Fin che a - mor nel cor non pro - vo,

fin che a - mor nel cor non pro -

⁶⁷ Cfr. CH. E. TROY, *The Comic Intermezzo cit.*, p. 29.

5
Luc. - vo, man - ter - - rò, man - ter - -
B.c.

7
Luc. rò la ca - - - sti - tà,
B.c.

9
Luc. la ca - - - sti - tà.
B.c.

La voce è quella di Lucilla tosto riconosciuta da Delbo che ne apprezza la «grazia, ch'incanta» e il «bon gusto». Lucilla, ora in scena, ignorando Delbo, continua il suo canto (una sorta di sezione «B» dell'aria precedente, sempre in ritmo di «siciliana» ma con un'altra sequenza melodica nel tono di La minore e violini all'unisono; v. Es. 4), motivando così la scelta (quella di mantenersi casta) poiché ancora non è riuscita a trovare l'uomo degno delle sue attenzioni (v. Es. 4):

Es. 4 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Quel che voglio», bb. 1-6.

[Violini] Unisoni
[Lucilla]
[B.c.]

4
Vini
Luc. - vo, quel che tro - vo non mi
B.c.

Delbo è estasiato tanto da asserire:

Bisogna darsi pace:
è vecchia, ma mi piace.

Lucilla intanto, fingendo di non sentire le parole di Delbo, continua riprendendo il mesto motivo iniziale ora arricchito dai violini all'unisono.

Al pubblico che assistette alla rappresentazione non sarà sfuggita la *verve* comica dell'episodio (culminante nel melisma sull'ultima sillaba della parola «castità»; v. Es. 3, bb. 8-9), ancora una volta messa in rilievo da Scarlatti il quale, con divertita ironia, impiega uno stile musicale dallo stesso autore di solito utilizzato, anche nella stessa opera, per sottolineare situazioni e stati d'animo più seri e patetici. Un esempio, in tal senso, è dato dalla bellissima e intensa aria di Feraspe/Arconte «Miei pensieri, pur ch'io spero» (I.6) [A tempo giusto/Adagio, 12/8, vla sola, Feraspe - S, vlc+liuto+ctb, Sol minore],⁶⁸ anch'essa in modo minore e in ritmo di «siciliana», che gli spettatori avevano potuto gustare e apprezzare appena qualche scena prima nella mirabile interpretazione di Nicolò Grimaldi (v. Es. 5).

Es. 5 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Miei pensieri», bb. 7-18.

The image shows a musical score for the aria «Miei pensieri» by Domenico Scarlatti. It consists of two systems of staves. The first system includes a Violin (vln) part, a vocal line for Feraspe (Fer.), and a basso continuo part (vcl., lto., ctb.). The vocal line has the lyrics: "Miei pen - sie - ri, miei pen -". The second system includes another Violin (vln) part, a vocal line for Feraspe (Fer.), and a basso continuo part (vcl., lto., ctb.). The vocal line has the lyrics: "- sie - ri pur ch'io spe - ri non la - scia - te di pe - nar,". The basso continuo part has figured bass notation: 6, 6, 6, b6, 7.

⁶⁸ Eccone i versi: «Miei pensieri pur ch'io spero | non lasciate di penar. || Ch'il gioire nel martire | lo dovete a lor sperar».

vln
 Fer.
 vln, lto,
 etb

pur ch'io spe - ri, miei pen - sie - ri non la - scia - te di pe - nar

6 6 5 b 4 b

Il dialogo fra i due continua con Delbo che, sentite le lamentele della donna, le domanda «in cortesia» cosa stesse cercando in realtà; la risposta è semplice: vorrebbe marito! Un consorte, però, «giovanotto [e] bello», che avesse «cervello» e, soprattutto, «non fosse geloso». Tutte caratteristiche possedute da Delbo il quale, sempre più sedotto delle «bellezze» di Lucilla, le dichiara di essere affascinato da lei poiché

Benché siete
 Vecchiarelle
 Luci belle
 Mi piacete.
 Piace a tanti un crine d'oro,
 a me piace il crin d'argento
 Io l'adoro,
 son contento de la rete.

La scena, come la precedente, ha termine con un gustoso duetto «Fratello | Sorella» [C, vlni, Luc. - T, Del. - B, bc, Re maggiore], durante il quale Lucilla respinge le avances di Delbo pur avendone gradito l'interesse. Decisamente divertente la schermaglia inscenata dai due personaggi i quali, infine, esprimono i loro contrasti amorosi, vero e proprio ossimoro musicale, con le voci unite in perfetta omoritmia, animato dai giocosi inserimenti dei violini (v. Es. 6).⁶⁹

⁶⁹ Cfr. PIERO WEISS, *L'opera italiana nel Settecento*, a cura di Raffaele Mellace, presentazione di Lorenzo Bianconi, Roma, Astrolabio, 2013, p. 62.

Es. 6 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*,
duetto: «Fratello | Sorella», bb. 15-26.

15

Vlni

Luc. pet-to a - mo - re mi dà, qua - lo - ra ti ve - do, qua - lo - ra ti ve -

Del. a - mo - re mi dà, qua - lo - ra ti ve - do, qua - lo - ra ti ve -

B.c. 6 5 4 3 6 *p*

18

Vlni

Luc. - do un sas - so nel pet - to, un sas - so nel pet - to a - mo - re mi

Del. - do un pu - gno nel gru - gno un pu - gno nel gru - gno a - mo - re mi

B.c. 6 4 3

21

Luc. dà,

Del. dà,

B.c.

24

Vlni

Luc. - un sas - so nel pet - to a - mo - re mi dà.

Del. - un pu - gno nel gru - gno a - mo - re mi dà.

B.c. 6 4 3

Siamo nella scena 12 del II atto. La costanza di Delbo è messa a dura prova dai ripetuti e aspri dinieghi di Lucilla («Sei noioso, sei pazzo, e tanto basta»), tanto da indurlo a inveire contro la vecchia nutrice, minacciandola di interrompere il corteggiamento allorché canta:

Crudelaccia,
 so, ch'è pazzo,
 chi si more sol per te,
 Mi rinfaccia il dio ragazzo,
 ch'è follia
 il seguir vossignoria
 che disprezza la mia fé.

L'agitazione del protagonista è resa evidente dalle continue sincopi che caratterizzano l'incedere melodico e armonico dell'aria, effetto acuito, nella sezione «B», con le entrate sfalsate dei violini rispetto al canto e al continuo che, sui versi «ch'è follia | il seguir Vossignoria», ripetono, quasi ipnoticamente, lo stesso inciso melodico-armonico (v. Es. 7): si-la# al canto, re-do# al continuo che generano il rapido susseguirsi dell'accordo di Si minore in primo rivolto poggiante sull'accordo di sensibile della medesima armonia.

Es. 7 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, aria: «Crudelaccia», bb. 31-44.

The musical score consists of two systems, starting at measure 37 and 38. Each system has three staves: Violini (Vlni) in treble clef, Delbo (Del.) in bass clef with lyrics, and Continuo (B.c.) in bass clef with figured bass notation. The lyrics are: "Mi rin - fac - cia il Dio ra - gaz - zo, ch'è fol - li - a il se - guir Vos - si - gno - ri - a che di - sprez - za la mia fé,". The figured bass notation includes figures such as 6/2 #6, 6/2 #6, 6/2 #6, 6, 7, and #.

Lucilla, colpita dalla reazione di Delbo, temendo in cuor suo di farsi sfuggire il corteggiatore, comincia ad addolcirsi («Mi ritorna d'amar la fantasia»). Tuttavia, prendendo ancora tempo, con generosità, non esita a dargli «un necessario avvertimento [...] in materia d'amore»: cioè di saper attendere poiché

Con la donna ch'è sdegnosa,
 ch'è ritrosa
 non bisogna
 così presto disperar.

Abbi flemma, che vergogna;
 quando meno te lo credi,
 tu la vedi innamorar.

Non a caso è proprio la parola «flemma» che Scarlatti enfatizza, facendola intonare due volte, e sullo stesso intervallo discendente (mi-la), su due semiminime e poi su tre minime (due delle quali legate); intonazioni incorniciate dai violini e dal continuo che, invece, procedono con il loro *melos* saltellante (croma puntata + semicroma), raffigurazione sonora del carattere «sdegnoso» e «ritroso» di Lucilla (v. Es. 8).

Es. 8 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*,
 aria: «Con la donna ch'è ritrosa», bb. 8-15.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 8-11) shows the vocal line for Lucilla (Luc.) and the accompaniment for Violin (Vlni) and Continuo (B.c.). The lyrics are: "so-gna co-sì pre-sto, co-sì pre-sto di-spe-rar, co-sì pre-sto di-spe-rar. Ab-bi". The second system (measures 12-15) shows the vocal line for Lucilla (Luc.) and the accompaniment for Violin (Vlni) and Continuo (B.c.). The lyrics are: "flem-ma, flem-ma ch'è ver-go-gna; quan-do me-no te lo cre-di, tu la".

Il duetto «Si può | Non lo so» chiude la scena con la promessa di Lucilla di considerare finalmente la richiesta di Delbo.

Siamo nel III atto (III.5) e la confusione regna sovrana fra i protagonisti del dramma; tutti tranne Delbo e Lucilla i quali, finalmente, si dichiarano reciproco amore. Il servo, infine, è riuscito a conquistare la fiducia e il cuore della donna che canta

Se tu mi giuri
di non lasciarmi
se m'assicuri
non ingannarmi
t'abbracerò

e, infine, accetta anche di sposarlo, ma alle giuste condizioni:

Ma ch'io sia moglie
ch'io voglia bene
per aver pene
disgusti e doglie
questo poi no.

Tutto ciò non prima che Delbo (e il pubblico) abbiano compreso il perché di tanta riluttanza da parte della donna. Lucilla, infatti, non aveva più «voluto | accettar per marito un forestiero», perché l'ultimo, il «quarto caro consorte estinto», appunto un «forestiero», l'aveva abbandonata (crudele!), subito dopo il matrimonio; ma non perché fosse passato a miglior vita, come aveva supposto Delbo, piuttosto le fu tolto «pria della morte» da «un'improvvisa fuga» del povero gentiluomo. Il racconto è così commovente che entrambi piangono copiosamente consolandosi a vicenda. Il duetto «Vieni o caro/cara nel mio seno», con cui ha termine la scena, suggella la raggiunta intesa amorosa fra i due. Alla *verve* comica contenuta nei versi di Francesco Maria Paglia fa *pendant* la musica di Alessandro Scarlatti che, ancora una volta e con la divertita ironia che lo distingue, plasma su stilemi musicali solitamente impiegati in situazioni più auliche e dram-

matiche; mi riferisco all'esplicito (esilarante) accenno all'*eros* languido del madrigale polifonico cinque-seicentesco⁷⁰ (lì dove musica i versi «io languisco | io vengo meno»), e al duetto amoroso caro alla tradizione operistica coeva,⁷¹ con sezioni in tempo ordinario alternate e incorniciate a sezioni in ritmo di siciliana (v. Es. 9).

Es. 9 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*,
duetto: «Vieni o caro/cara nel mio seno», bb. 10-21.

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Luc. (Luciano), Del. (Delfino), and B.c. (Basso continuo). The time signature is 8/8. The lyrics are written below the vocal staves. The B.c. staff includes figured bass notation.

System 1 (measures 10-12):
 Luc. -ni, ca-ro, ca-ro nel mio se-no. Io lan-gui-sco.
 Del. -ni, ca-ra, ca-ra nel mio se-no. Io
 B.c. (Figured bass): 5, b6, b5

System 2 (measures 13-15):
 Luc. A-mo-ret-ti vez-zo-set-ti, a-mo-
 Del. ven-go me-no. A-mo-ret-ti vez-zo-set-ti, a-mo-
 B.c. (Figured bass): b6, b5, b6, b4, 8, 6

System 3 (measures 16-18):
 Luc. -ret-ti vez-zo-set-ti, deh ve-ni-te, deh ve-ni-te in-tor-no a me,
 Del. -ret-ti vez-zo-set-ti, deh cor-re-te, cor-re-te in-tor-no a me, cor-
 B.c. (Figured bass): b6, b6, 6, b6, b6, 6, 6

⁷⁰ Genere che Scarlatti, da par suo, apprezzava e coltivava; cfr. ERNESTA GILYTE - AZZURRA MONTESANO - NICOLÒ MACCAVINO, *I madrigali di Alessandro Scarlatti*, in *Devozione e Passione* cit., pp. 459-514. A cura dello scrivente è in preparazione l'edizione critica dei madrigali polifonici di Alessandro Scarlatti che vedranno la luce in una delle collane della Ut Orpheus di Bologna.

⁷¹ Cfr. G. STAFFIERI, *L'opera italiana* cit., pp. 193-194.

19

Luc. cor-re-te in-tor-no a me, il ben-da-to par-go-let-to ha fe-ri-to que-sto

Del. -re-te, cor-re-te in-tor-no a me, il ben-da-to par-go-let-to ha fe-ri-to que-sto

B.c.

L'ultima scena de *Il prigioniero fortunato* che ha per protagonisti i due buffi è la 12 del III atto. Delbo e Lucilla, provando una certa compassione per gli altri personaggi del dramma («poveri amanti afflitti») ancora in ambasce, sono felici di poter esprimere il loro amore, dapprima singolarmente e poi in coppia. Inizia Delbo intonando la graziosissima aria «Belle luci di Lucilla»⁷² che, su un elegante ritmo di minuetto, descrive le beltà dell'amata: gli occhi, i denti, le «vaghe labbra» paragonate a «infuocati carboncini» che ne hanno acceso il cuore (v. Es. 10).

Es. 10 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*,
aria: «Belle luci di Lucilla», bb. 22-45.

22

Del. -te va-ghe lab-bra io non di-rei né co-ral-li, né ru-bi-ni,

B.c.

30

Del. — que-sto cor, ac-cen-de - - - - -

B.c.

26

Del. ma oh i mie-i in-fo-ca-ti-car-bon-ci-ni, ch'ac-cen-de-te

B.c.

⁷² Eccone i versi: «Belle luci di Lucilla | quanta luce in voi scintilla. | siate lucide lucerne | siate lucciole, o lanterne | fate lume al cieco amor. || Denti voi, se pur ci siete | alabastri mi parete | vaghe labra io non direi | né coralli, né rubini, | ma oh i miei | infuocati carboncini, | che accendete questo cor».

Al pubblico (come al lettore) non sarà sfuggito il melisma intonato per due volte sulla sillaba «de» di «accendete», vera e propria realizzazione sonora (ipotiposi) del bagliore tremolante emesso dai carboncini sempre più caldi, che un esperto come il Cavana, con la sua interpretazione, ebbe modo di rendere ancor più comicamente pregnante.

Lucilla, timorosa di non saper esprimersi con pari eleganza, risponde con l'aria «Alma mia, cor del mio core», con cui invita Delbo «con soavi, e grati accenti» a far da eco ai «sensi» suoi. Suggerimento che Scarlatti coglie alla lettera allorché nella partitura, all'inizio del brano – ancora una volta su un lento ritmo di siciliana –, prescrive la seguente indicazione: «Aria che la ripete il Basso | nel medesimo tono con l'istesse parole».⁷³ Alla voluta 'semplicità' dei versi dell' Abate Paglia,

Alma mia, cor del mio core
 bella gioia non sopirar.
 Cessi omai tutto il dolore
 deh non più, non più tremar

⁷³ In Na 1698 viene riportata la seguente didascalia: «Delbo va ripetendo tutta l'Aria verso per | verso su l'istesse corde»; in Ms Add. 16126: «Aria che ogni verso | vien replicato | da Delbo».

corrisponde una musicazione che, oltre a evidenziare le capacità canore-interpretative di Antonio Predieri, è parodia (lo si è già fatto notare) di situazioni drammatiche più serie e patetiche, resa ancor più efficace dal suggestivo ritornello strumentale che fa da cornice al canto (v. Es. 11).

Es. 11 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*,
aria: «Alma mia, cor del mio core», bb. 1-11.

[Largo]

[Violino I] Ritorn[ello]

[Violino II]

[Viola]

[Lucilla]

[B.c.]

4

VI I

VI II

Vla

Luc. *Largo* Aria che la ripete il Basso nel medesimo tono con l'istesse parole.

B.c.

Al-ma mia, cor del mio co - re bel-la gio-ia non so - spi -

6 6

8

Luc. - rar, non so - spi - rar, non so-spi - rar,

B.c.

6 4 3 6

La scena si chiude – *more solito* – con il duetto «Ecco un core» in cui Delbo e Lucilla – facendo «crepar d’invidia» gli altri «sconsolati amanti» – coronano la loro unione. Un affetto di cui la musica enfatizza l’aura di felicità e, al contempo, la divertita sensualità che trapela dai doppi sensi contenuti nel testo. Peculiarità evidenziate sia nei ritornelli strumentali posti in apertura e chiusura di brano con gli oboi, all’unisono con i violini, a dar consistenza sonora e colore alla compagine strumentale, sia dal procedere parallelo delle voci (a distanza di sesta o decima) su galanti terzine di crome e/o di crome seguite da due semicrome (nella sezione «B» del brano), alternate a veloci sticomitie realizzate proprio sulle parole «cercalo, prendilo e dammelo qui» e «stringimi e seguita» (v. Es. 12).

Es. 12 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*,
duetto: «Ecco un core», bb. 4-7 e 18-21.

4

Luc. Ec - co un co - re che go - de in a - mo - re, che go - de in a - mo - re,

Del. Ec - co un co - re che go - de in a - mo - re, che go - de in a - mo - re, cer - ca - lo,

B.c.

6

6

Luc. pren - di - lo, dam - me - lo, cer - ca - lo, pren - di - lo e dam - me - lo qui, ec - co

Del. pren - di - lo, cer - ca - lo, pren - di - lo e dam - me - lo qui, ec - co un

B.c.

18

Luc. - ten - to: strin - gi - mi, se - gui - mi e sem - pre co - sì, se - gui - ta

Del. - ten - to: strin - gi - mi, se - gui - ta e sem - pre co - sì, strin - gi - mi, se - gui - ta

B.c.

20

Luc. strin - gi - mi sem - pre co - sì, sem - pre co - sì, strin - gi - mi, se - gui - ta - e sem - pre co -

Del. sem - pre co - sì, sem - pre co - sì, strin - gi - mi, se - gui - ta - e sem - pre co -

B.c. 6

Come si può osservare nella Tabella 3 in Appendice, le scene buffe de *Il prigioniero fortunato* presentano la consueta alternanza di recitativi (nello specifico tutti semplici) e arie solistiche, quasi sempre chiuse da un duetto. Sia le arie sia i duetti hanno la forma col 'da capo' (con la ripresa della prima sezione non scritta per esteso ma da rileggere dall'inizio); fanno eccezione le arie di Lucilla «Fin che amor non provo» e «Quel che voglio non lo trovo» le quali, seppur concepite come un unico brano col 'da capo' (A-B-A'), sono inframezzate da brevi dialoghi in recitativo. La compagine orchestrale è formata da archi (spesso solo violini all'unisono ma non mancano brani che prevedono due o tre parti per archi) e basso continuo. Gli altri strumenti previsti sono il fagotto, impiegato sia in funzione concertante (è il caso di «Se una donna è innamorata»; I.5), sia per dare un particolare colore al continuo (come nell'aria «Benché siete vecchiarelle»; II.3), e una coppia di oboi indicati (all'unisono con i violini) unicamente nel ritornello del duetto «Ecco un core» (III.12; v. Fig. 5).

Quest'ultima indicazione è assai significativa poiché è una delle prime testimonianze, se non la prima, relativa all'impiego degli oboi in un'opera scarlattiana rappresentata a Napoli; primato che finora riguardava *Il pastor di Corinto*, rappresentata (lo si è già detto) nell'agosto 1701 nel Casino del viceré a Posillipo. Mentre nel *Pastor di Corinto* vi troviamo una «sinfonia con oubuè»⁷⁴ nella partitura napoletana de *Il prigioniero fortunato*, l'uso

⁷⁴ Cfr. A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., p. 67; NICOLÒ MACCAVINO - AUSILIA MAGAUDDA, *La religione giardiniera (Napoli, 1698) - Il giardino di rose (Roma, 1707): nuove acquisizioni*, in *Devozione e passione* cit., pp. 303-368: 307-313.

Fig. 5 - A. SCARLATTI, *Il prigioniero fortunato*, duetto: «Ecco un core»
(Napoli, Biblioteca del Conservatorio "S. Pietro a Majella").



degli oboi è previsto (in funzione di raddoppio dei violini) oltre che nel duetto di Delbo e Lucilla, unicamente nei ritornelli strumentali dell'aria di Elvira «Con sospiri lusinghieri» (II.6).⁷⁵

Se un buon numero di arie e di duetti sono aperti e/o conclusi da un ritornello strumentale, a tre (violini all'unisono, viola, continuo) o quattro parti (2 violini, viola e continuo) con le voci che poi proseguono accompagnate solo dal continuo, non mancano brani dove gli strumenti procedono con il canto per tutta la durata dell'aria. In questi casi, tuttavia, peculiarità tutta scarlattiana, l'apporto strumentale non è mai il semplice raddoppio della voce, ma consiste nell'inserimento di nuovi motivi, a volte anche di poche note, che possono dar vita a significativi dia-

⁷⁵ La fonte londinese, invece, prevede l'utilizzo degli oboi anche in altri brani; cfr. N. MACCAVINO, *Il prigioniero fortunato* (Napoli, 1698) di Alessandro Scarlatti cit.

loghi, anche in contrappunto, con il canto. A questo va aggiunta l'attenzione verso gli effetti timbrici, ottenuti dal musicista – pur nella esiguità della compagine strumentale utilizzata – differenziando, in maniera precisa, il «tutti» dai passaggi a «solo» (l'aria di Delbo «Benché siete vecchiarelle» [Allegro, 3/8, Sol maggiore] ne è un esempio emblematico). E ciò con il chiaro intento di rendere palpabile ogni sfumatura del testo poetico che potesse evidenziare lo stato d'animo del personaggio.⁷⁶

Le musiche di Alessandro Scarlatti per le scene buffe de *Il prigioniero fortunato*, la cui invenzione fu sollecitata dai dilettevoli versi di Francesco Maria Paglia, contribuirono senza dubbio al successo del dramma; e piacquero a tal punto che qualcuno pensò bene di estrapolarle in modo da poterle inscenare indipendentemente dall'opera madre. Sebbene non si sappia se e quando tali scene siano state rappresentate, mi piace immaginare che l'ilarità del pubblico (eventualmente) intervenuto sia stata la stessa che ho potuto cogliere – a distanza di oltre tre secoli – sui volti degli spettatori che, prima a Reggio Calabria e poi a Catania, hanno assistito divertiti alla prima esecuzione, in tempi moderni, delle scene buffe che hanno per protagonisti Delbo e Lucilla.⁷⁷

⁷⁶ Cfr. P. WEISS, *L'opera italiana nel Settecento* cit., p. 64.

⁷⁷ La rappresentazione reggina ha avuto luogo il 30 settembre 2019 nell'ambito del Convegno internazionale di studi *Stile moderno/Stile antico: Francesco Durante fra Roma e Napoli*, organizzato dal Conservatorio di Musica "F. Cilea"; quella catanese è avvenuta presso il teatro Machiavelli di Palazzo San Giuliano a Catania, sabato 30 novembre dello stesso anno, nell'ambito del 9° Festival Internazionale del Val di Noto *Magie Barocche* presieduto dal professor Antonio Marcellino. In entrambe le esecuzioni eccellenti protagonisti sono stati Tabita Romano e Alex Franzò, rispettivamente nei ruoli di Lucilla e Delbo, puntualmente ed efficacemente accompagnati dall'Ensemble d'archi del Conservatorio "Francesco Cilea" di Reggio Calabria, il tutto guidato, con la professionalità e il piglio che lo distinguono, dal maestro Milo Longo. Alla professoressa Piera Puglisi si deve la calibrata ed elegante regia dello spettacolo e l'invenzione degli abiti d'epoca.

DELBO, E LUCILLA
Scene buffe dal *Prigioniero fortunato*
(Na 1698, Ms. 31.3.32, Mus.1-F-39,2)

LIBRETTO

I,4 <i>Lucilla, e poi Delbo</i>	LUCILLA
LUCILLA	Quel tuo semblante
Non occorre ch'Elvira ¹	mi par d'un solennissimo...
dissimuli con me l'amor che sente,	DELBO
ma gran cosa, che appena...	Io t'ho inteso benissimo.
DELBO	LUCILLA
Vostro schiavo.	Birbante.
LUCILLA	DELBO
Tu sei qui?	(Comincia male assai,
DELBO	ma s'io mi piglio collera ²
Mi scordavo	è finita le festa.)
una cosa, che importa;	LUCILLA
vorrei saper, se come vi chiamate?	Troppo Lucilla tollera ³
LUCILLA	andate via, che impertinenza è questa!
Lucilla.	DELBO
DELBO	Piano, non vi sdegnate
Io Delbo.	LUCILLA
LUCILLA	In pace andate, andate in pace, andate.
Andate.	<i>attacca subito il duetto che siegue</i>
DELBO	DELBO
(Che Vecchietta vivace)	Ohimè.
sentite una parola	LUCILLA
LUCILLA	andate in pace.
andate in pace.	Che c'è?
DELBO	DELBO
Andate in pace a me?	Già sento

¹ In Na 1698 e in Add. 16126 il recitativo chiude la scena III del I atto.

² È: «colera».

³ In Na 1698 è: «tolera».

che il cor non è più meco.

LUCILLA

Dov'è di grazia?

DELBO

È teco.

LUCILLA

È meco? E qui c'è fresco
o lì c'è caldo.

DELBO

O qui c'è caldo.

Uno de' vostri sguardi.

LUCILLA

Tu sei venuto tardi.

DELBO

È incanto.

LUCILLA

Non è tanto.

DELBO

Pietà mia bella Armida.

LUCILLA

Addio Rinaldo.

I.5 *Alindo, e poi Delbo*

DELBO

La sorella d'un Re lasciar la Corte,
mettersi i calzoni, e fuggir sola,
prender me per suo servo,
che mai non la conobbi;
entrar coi vincitori
nel paese nemico,
soggettarsi a servire,
sperare, e non trovar difficoltà,
dico la verità, mi fa stordire.

Se una donna è innamorata,

è una furia scatenata,

è un demonio e già si sa.

Tutto sta, che s'innamori,

perché finge d'ordinario

sol per svaro [quegl'ardori],

quegl'ardori, che non ha.

I.9 *Clearte, e Lucilla*

LUCILLA

Dunque, non sospirate

e sappiate che siete

più felice di quel che vi pensate.⁴

Figlio, negar nol puoi.

Ch'io ben conosco in te

che tu ci sei.

Almeno dillo a me

ch'io ti prometto poi

di dirlo a lei.

Figlio, *etc.* *parte*

II.3 *Lucilla di dentro, e detto [Delbo]*

LUCILLA

Fin che amor nel cor non provo,

manterrò la castità.

DELBO

Questa parmi Lucilla,

ha una grazia, ch'incanta,

che voce! che bon gusto? Oh come

[canta.

LUCILLA *fuori*

Quel che voglio, non lo trovo,

⁴ Assente in Mus.1-F-39,2.

quel che trovo, non mi va.

DELBO

Bisogna darsi pace,
è vecchia, ma mi piace.

LUCILLA

Fin che amor nel cor non provo,
manterrò la castità.

DELBO

Or dimmi in cortesia
per trovar quel che vuoi, cosa vorresti?

LUCILLA

Ogn'un prova d'amore il dolce invito
sin che fresca è l'età,
e a dirla come va, vorrei marito.

DELBO

S'io sapessi o Lucilla
le qualità che cerchi
sarebbe mia gran sorte
poter al genio tuo dar' il consorte.

LUCILLA

Vorrei, che fosse un giovanetto bello.

DELBO

(Fin qui parla con me, sono a cavallo.)

LUCILLA

E che avesse cervello.

DELBO

Va pur bene, è trovato, ed io son quello.

LUCILLA

Tu?

DELBO

Perché no, son io; tiriamo avanti.

LUCILLA

Che non fosse geloso.

DELBO

(Ohimè!) ma dite un poco
credete voi, che chi vi piglierà

possa cadere in questa infermità?

LUCILLA

Perché non può cadere!

Io conosco più d'uno,
che si porta in saccoccia il mio ritratto.

DELBO

Per le vostre bellezze
godo, che non son solo ad esser matto.

Benché siete

vecchiarelle

luci belle

mi piacete.

Piace a tanti un crine d'oro,
a me piace il crin d'argento
io l'adoro,

son contento de la rete.

Benché siete *etc.*

LUCILLA

Io mi rallegro assai
sentir che piaccio a voi
ma la difficoltà consiste in che
s'ha da veder se voi piacete a me.

Fratello

DELBO

sorella,

LUCILLA

sei brutto

DELBO

sei bella.

A 2

Qualora ti vedo

DELBO

un pugno nel grugno

LUCILLA

un sasso nel petto

A 2

amore mi dà.

DELBO

Son vago e ben fatto

LUCILLA

sei matto perfetto.

A 2

Lo credi! No'l credo

Ohibò, così sta.

LUCILLA

Fratello *etc.*

II.12 *Delbo, e Lucilla*

LUCILLA

Lasciami, te l'ho detto.

DELBO

E non sarai

di più morbida pasta?

LUCILLA

Sei noioso, sei pazzo, e tanto basta.

DELBO

Crudelaccia,

so, ch'è pazzo,

chi si more sol per te,

Mi rinfaccia il dio ragazzo,

ch'è follia

il seguir vossignoria

che disprezza la mia fé.

Crudelaccia *etc.*

LUCILLA

(Mi ritorna d'amar la fantasia,
ma voglio un poco più star su la mia.)

DELBO

Volete ch'io vi lasci?

LUCILLA

Lei vuole la risposta?

DELBO

A un amante fedele

è grazia singolare.

LUCILLA

Faccia quel che gli pare.

DELBO

Oh che crudele

LUCILLA

Ma in materia d'amore

vo' darti un necessario avvertimento.

Lo vuoi?

DELBO

Vuoi ch'io ti lasci?

LUCILLA

Lo vuoi?

DELBO

Lo metterò nel testamento.

LUCILLA

Con la donna ch'è sdegnosa,

ch'è ritrosa non bisogna

così presto disperar.

Abbi flemma ch'è vergogna;

quando meno te lo credi,

tu la vedi innamorar.

Con la donna *etc.*

DELBO

(Ora par che si spiaccia

ch'io l'abbandoni). Insomma, cosa fa

la leggiadria, la grazia e la beltà.

Si può?

LUCILLA

Non lo so.

Pazienza.

DELBO

Pietà.

LUCILLA

Non dico di sì.

DELBO

Perché?

LUCILLA

Non dico di no

DELBO

Non dirmi di no

Risolvi

LUCILLA

Chi sa

DELBO

Non dirmi così

mercé.

LUCILLA

Penserò.

DELBO

Si può? *etc.*

III.4 *Lucilla, e detta* [Elvira]

LUCILLA

Che tenera signora;

veggo la pace sua tutta in conquasso;

da la pietà a l'amore

tra la femmina e il maschio, è un

[breve passo.

III.5 *Delbo, e detta* [Lucilla]

DELBO

Si può?

LUCILLA

Non lo so!

DELBO

Non dirmi così

LUCILLA

Non dico di sì

Non dico di no

DELBO

Non dirmi di no.

DELBO

Di grazia concludiamo

LUCILLA

Ohimè sempre d'amore;

Sempre l'istesso fiotto

Parliam d'un'altra cosa.

DELBO

Ah ch'io son cotto.

L'infante, volante

si finse galante;

ma tosto il furfante

si fece gigante

ne l'anima amante

per questa beltà.

Vogl'esser suo sposo

vezzoso, amoroso;

ristoro, riposo,

mercede, pietà.

L'infante *etc.*

LUCILLA

Delbo ti dico il vero

io non ho mai voluto

accettar per marito un forastiero.

DELBO

Per qual ragione?

LUCILLA

Il quarto

caro consorte estinto... *piange*

DELBO

Non sono più di quattro?

LUCILLA

Appena mi sposò...

DELBO

No, no, non lacrimare

ch'io mi sento crepare. *Piange*

LUCILLA

In pochi dì

crudel m'abbandonò.

DELBO

Partì.

LUCILLA

Nol vidi più.

DELBO

Perché morì

povero gentilhomo.⁵

LUCILLA

A me lo tolse

pria de la morte un'improvvisa fuga.

DELBO

Povera gentildonna.

LUCILLA

Asciuga.

DELBO

Asciuga.

LUCILLA

Se tu mi giuri

di non lasciarmi

se m'assicuri

non ingannarmi,

t'abbraccierò.⁶

Ma ch'io sia moglie

ch'io voglia bene

per aver pene

disgusti, e doglie

questo poi no.

DELBO

Cara Lucilla mia porgimi intanto

la man perch'io v'imprima un bacio.

LUCILLA

Aspetta.

DELBO

Amore passa il guanto

A 2

Vieni o caro/cara nel mio seno

LUCILLA

Io languisco

DELBO

Io vengo meno.

A 2

Amoretti vezzosetti

deh venite/correte intorno a me

il bendato pargoletto

ha trafitto questo petto

gioia mia, per ch'è? Per te...

⁵ Questo verso e i due successivi non sono presenti in Mus.1-F-39,2.

⁶ In Mus.1-F-39,2. è: «t'abbraccierò».

III.12 *Lucilla, e Delbo.*

LUCILLA

Poveri amanti afflitti
quanto li compatisco.

DELBO

Ancor io n'ho pietà,
ma però poco fa
fisso il pensier nel bel, che lo trafisse
diede un calcio a gl'affanni, e così disse:

«Belle luci di Lucilla
quanta luce in voi scintilla.
siate lucide lucerne
siate lucciole, o lanterne
fate lume al cieco amor.

Denti voi, se pur ci siete
alabastri mi parete
vaghe labra io non direi
né coralli, né rubini,
ma oh i miei
infuocati carboncini,
che accendete questo cor».

Belle luci etc.

LUCILLA

Io non saprò dir tanto,
ma sol per contrassegno
d'un amor corrisposto
voglio, che con soavi, e grati accenti
l'eco dei sensi miei, tu rappresenti.

Alma mia, cor del mio core
bella gioia non sospirar.

Cessi omai tutto il dolore
Deh non più, [no] non penar.

Alma mia etc.

*Delbo va ripetendo tutta l'Aria verso
per verso su l'istesse corde.⁷*

DELBO

M'ami cor mio?

LUCILLA

T'adoro.

DELBO

Oh, mio dolce tesoro;
mercede hanno i miei pianti,
vi veggio, sì, vi veggio
crepar d'invidia o sconsolati amanti.

A 2

Ecco un core
che gode in amore
cercalo, prendilo, e dammelo qui.

Dal tormento
si passa al contento
stringimi e seguita sempre così.

Ecco un core etc.

Fine.

⁷ In Ms. 31.3.32 è annotata la seguente indicazione non contenuta in Mus. 1-F-39,2: «Aria che la ripete il Basso nel medesimo tono con l'istesse parole»; in Add. 16126 l'annotazione prescrive: «Aria che ogni verso vien replicata da Delbo».

Tabella 2 - Corrispondenze e varianti delle scene buffe nei libretti de *Il prigioniero fortunato*
L'asterisco indica che si tratta di un testo nuovo rispetto a Na 1698

Na 1698	Ma 1699	Fi 1699	Pa 1702
Lucilla: Antonio Predieri (T) Delbo: Gio. Battista Cavana (B)	Luc.: Livia Nannini (S) Del.: Gio. Battista Calvi (B)	Luc. (T) Del. (B)	Luc.: Giacomo Ratti (T) Del.: Giuseppe Ferrari (B)
I.3: Luc.: «Non occorre»	Come Na 1698	I.5: Luc.: «Non occorre»	Come Na 1698
I.4: <i>Delbo, e detta</i> [Lucilla] Del.: «E vostro schiavo»; A due: «Ohime - Che c'è»	I.4: <i>Delbo, e detta</i> Del.: «E vostro schiavo»; ¹ A due: «Fratello - Sorella»	I.6: <i>Delbo, e detta</i> [Lucilla] Del.: «E vostro schiavo»; A due: «Ohime - Che c'è» ²	Come Na 1698
I.5: <i>Alindo, poi Delbo</i> Del.: «La sorella d'un Re» Aria: «Se una donna»	Come Na 1698	I.7: <i>Alindo, e poi Delbo</i> Come Na 1698 (I. 5)	Come Na 1698
I.9: <i>Clearte, e Lucilla</i> Luc.: «Dunque non sospirate» Aria: «Figlio negar non puoi»	I.9: <i>Clearte, e Lucilla</i> Luc.: «Dunque non sospirate» Aria: «Non far come certi»*		Come Na 1698
II.3: <i>Lucilla di dentro e detto</i> Luc.: Aria: «Fin che amor» Del.: «Questa parmi Lucilla» Luc.: Aria: «Quel che voglio» Del.: «Bisogna darsi pace» Luc.: Aria: «Fin che amor» Del.: «Or dimmi in cortesia» Aria: «Benché sietè» Luc.: «Io mi rallegro» A due: «Fratello - Sorella»	II.3: <i>Lucilla di dentro e detto</i> Luc.: Aria: «Fin che amor» Del.: «Questa parmi Lucilla» Luc.: Aria: «Quel che voglio» Del.: «Bisogna darsi pace» Luc.: «Vorrei un, che» Del.: Aria: «Crudelaccia» ³ Luc.: «Mi vien quasi d'amar» Aria: «Con l'amata haver»* Del.: «Attenzione, e finezze» A due: «Te l'ho fatta»*	Come Na 1698 Tranne per i versi da «Bisogna darsi pace» sino a «E a dirla come va» che sono stati eliminati	Come Na 1698

¹ Procede poi con versi differenti.

² Del brano non vengono intonati sei versi presenti in Na 1698.

³ Cfr. Na 1698 la scena 12 del secondo atto.

II.12: <i>Delbo, e Lucilla</i> Luc.: «Lasciami, te l'ho detto» Del.: Aria: «Crudelaccia» Luc. «Mi ritorna d'amar» Aria: «Cò la donna ch'è ritrosa» Del.: «Ora par, che gli spiaccia» A due: «Si può - Non lo so»			Come Na 1698
III.4: <i>Lucilla e detta</i> [Elvira] Luc.: «Che tenera signora»			Come Na 1698
III.5: <i>Delbo e detta</i> A due: «Si può Non lo so» Luc.: «Ohime sempre d'amore» Del.: Aria: «L'infante» Luc.: «Delbo ti dico il vero» Aria: «Se tu mi giuri» Del.: «Cara Lucilla» A due: «Vieni o caro/cara»	III.5: <i>Lucilla e Delbo</i> Luc.: «Che tenera signora» ⁴ Del.: «Ecco Lucilla» Del.: Aria: «L'infante» Luc.: «È ver, che molto più» Aria: «L'interesse in oggidi»*	III.5: <i>Lucilla che torna, e poi Delbo</i> Luc.: «Poveri amanti afflitti» Del.: «Tu t'affanni» ⁵ Aria: «L'infante» Luc.: «Delbo ti dico il vero» ⁶ Aria: «Se tu mi giuri» Del.: «Cara Lucilla» A due: «Vieni o caro/cara»	Come Na 1698
III.12: <i>Lucilla, e Delbo</i> Luc.: «Poveri amanti afflitti» Del.: Aria: «Belle luci» Luc.: «Io non saprò dir tanto» Aria: «Alma mia» Del.: «M'ami cor mio?» A due: «Ecco un core»	III.13: <i>Lucilla, e Delbo</i> Luc. «Mio Delbo» Del.: Aria: «Belle luci» Luc.: «Ohimè» Aria: «Al mal de le belle»* Del.: «E tu m'ami cor mio?» A due: «Occhi ladri - Labri cari»*		Come Na 1698

⁴ Continua con versi differenti rispetto a Na 1968.

⁵ Versi non presenti in Na 1698.

⁶ Nel seguito il recitativo presenta versi non presenti in Na 1698.

Tabella 3 - Corrispondenza e posizione delle scene buffe (Mus. 1-F-39,2)
 ne *Il prigioniero fortunato* (Ms. 31.3.32 e Add. 16126)

Atto e scena: Ms. 31.3.32 e Add. 16126	Mus. 1-F-39,2	N.	Titolo e <i>incipit</i>	Personaggi e/o strumenti	Tempo - metro	Tonalità
Atto I.4	I	1	Rec.: «Non occorre ch'Elvira» ¹	Luc., bc		
			Rec.: «E vostro schiavo»	Del., bc		
			Duetto: «Ohimé - Che c'è»	Luc. Del., bc; Rit.: vl.ni, vla, bc ²	C →12/8	Do magg.
Atto I.5	II		Rec.: «La sorella d'un re»	Delbo, bc		
		2	Aria: «Se una donna»	Del., fag, bc; Rit.: vl.ni, vla, bc ³	A tempo giusto, ⁴ C	Fa magg.
Atto I.9	III		Rec.: «Dunque non sospirate» ⁵	Luc., bc		
		3	Aria: «Figlio negar nol puoi»	Luc., vl.ni unisoni, bc	A tempo giusto, ⁶ 3/4	Fa magg.
Atto II.3	IV	4	Aria: «Fin che amor nel cor» (A)	Luc., bc	12/8	Re min.
			Rec.: «Questa parmi Lucilla»	Del., bc		
			Aria: «Quel che voglio» (B)	Luc., vl.ni unisoni, bc	12/8	Re min.
			Rec.: «Bisogna darsi pace»	Del., bc		
			Aria: «Fin che amor nel cor» (A')	Luc., vl.ni unisoni, bc	12/8	Re min.
			Rec.: «Or dirmi in cortesia»	Del., Luc., bc		

¹ In Add. 16126 il recitativo di Lucilla – come in Na 1698 – chiude la scena III del I atto.

² Manca il Ritornello in Mus. 1-F-39,2.

³ *Idem.*

⁴ «Allegro» in Mus. 1-F-39,2.

⁵ Assente in Mus. 1-F-39,2.

⁶ «Allegro» in Mus. 1-F-39,2.

		5	Aria: «Benché siete vecchiarelle»	vl I, vl II, Del., bc con fag	Allegro, 3/8	Sol magg.
			Rec.: «Io mi rallegro assai»	Luc., bc		
		6	Duetto: «Fratello - Sorella»	Rit: vl.ni, vla, bc; ⁷ Luc., Del., vl.ni, bc; Rit: vl.ni, vla, bc	C	Re magg.
Atto II.12	V		Rec.: «Lasciami te l'ho detto»	Luc., Del., bc		
		7	Aria: «Crudelaccia»	Del., vl.ni, bc	3/8	Sol magg.
			Rec.: «Mi ritorna d'amar»	Luc., Del., bc		
		8	Aria: «Cò la donna ch'è»	Luc., vl.ni, bc	Allegro, 3/8	Do magg.
			Rec.: «Ora pare che gli spiaccia»	Del., bc		
		9	Duetto: «Si può - Non lo so»	Del., Luc., bc; Rit.: vl I, vl II, vla, bc	12/8	Si min.
Atto III.4	VI		Rec.: «Che tenera signora»	Luc., bc		
Atto III.5		10	Duetto: «Si può - Non lo so»	Del., Luc., bc	12/8	Si min.
			Rec.: «Di grazia concludiamo»	Del., Luc., bc		
		11	Aria: «L'infante volante»	Del., bc, + Rit.: ⁸ vl.ni, vla, bc	Largo / Allegro, ⁹ 12/8	Re magg.
			Rec.: «Delbo ti dico il vero»	Luc., Del., bc		
		12	Aria: «Se mi giuri»	Rit.: vl.ni, bc; Luc., vl.ni, bc; ¹⁰ Luc., vl.ni, bc	Largo, 12/8	La magg.
			Rec.: «Cara Lucilla mia»	Del., Luc., bc		
		13	Duetto: «Vieni o cara - Vieni o caro»	Rit.: vl I, vl II, vla, bc; Del., Luc., bc; ¹¹ Rit.: vl I, vl II, vla, bc	12/8	Sol magg.

⁷ Mancano entrambi i ritornelli in Mus. 1-F-39,2.

⁸ Manca in Mus. 1-F-39,2.

⁹ In Mus. 1-F-39,2. è «Adagio | Presto | Allegro».

¹⁰ Mancano entrambi i ritornelli in Mus. 1-F-39,2.

¹¹ *Idem.*

Atto III.12	VII		Rec.: «Poveri amanti afflitti»	Luc., Del., bc		
		14	Aria: «Belle luci di Lucilla»	Del., bc	A tempo giusto, ¹² 3/8	Fa magg.
			Rec.: «Io non saprò dir tanto»	Luc., bc		
		15	Aria: «Alma mia cor del mio core»	Rit. vl I, II, vla, bc; ¹³ Luc., bc + Del., in eco; Rit. vl I, II, vla, bc	Largo, 12/8	Re magg.
			Rec.: «M'ami cor mio?»	Del., Luc., bc		
		16	Duetto: «Ecco un core»	Rit: vl I + ob I, vl II + ob II, vla, bc; ¹⁴ Del., Luc., bc; Rit: vl I + ob I, vl II + ob II, vla, bc	C	Fa magg.

¹² Senza indicazione in Mus. 1-F-39,2.

¹³ Mancano entrambi i ritornelli in Mus. 1-F-39,2.

¹⁴ *Idem.*