

Fonti letterarie e fonti d'archivio: i falsi santi a Napoli (1726-1742)

di Pasquale Palmieri

Il 16 febbraio del 1741 il re di Napoli Carlo di Borbone ordinò al reggente della Gran Corte della Vicaria per le cause civili e criminali di arrestare i responsabili della messa in circolazione di un libretto comico a stampa in lingua dialettale intitolato *La Tavernola Abentorosa*, privo dell'assenso ufficiale del potere monarchico¹. Era stato il cardinale arcivescovo di Napoli Giuseppe Spinelli a chiedere l'intervento delle autorità denunciando il «disprezzo così della pietà, e divozione, come anche della [...] S. Religione» che emergeva dallo scritto². In gioco c'era la reputazione del clero, in particolar modo quella dei regolari che, per quanto contenuto in quelle pagine, apparivano oltremodo inclini a cedere alle debolezze umane, rendendosi protagonisti di episodi poco edificanti³. L'autore – forse per preservare la sua reputazione dalla disonorevole attività di drammaturgo vernacolare, forse obbediente a un vezzo in voga fra i letterati del tempo, o più probabilmente intimorito dall'accoglienza che le autorità avrebbero potuto riservare al testo – si nascondeva dietro lo pseudonimo di Terenzio Chirrap. Si trattava in realtà del trentanovenne Pietro Trincherà, conosciuto in città per l'attività di notaio, intrapresa seguendo le orme paterne⁴. Non era affatto insolito che i membri del ceto togato si dedicassero alla composizione di commedie, libretti e altri prodotti svincolati da un fine eminentemente “pratico”. Le ricerche svolte negli ultimi decenni hanno messo in evidenza il carattere metamorfico di figure che, oltre a svolgere le loro ordinarie professioni, coprivano un ruolo politico attivo nella capitale e nel Regno, esercitandosi al contempo nella scrittura creativa per dare sfogo ad ambizioni artistiche talvolta frustrate da obblighi familiari o norme sociali di decoro⁵. A loro si deve un contributo importante nello sviluppo di un teatro dialettale che, nel corso del XVIII secolo, faticò a lungo prima di entrare nei circuiti ufficiali

¹ Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASN), *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 574. L'opera a cui si fa riferimento è P. Trincherà, *La Tavernola Abentorosa, Melodramma, Addedecata [a] lo Muto Illustre Signore D. Ghiennaro Finelli, Avvocato Napoletano*, Napoli, s.d. I documenti dell'ASN sono già stati consultati (e in parte trascritti) da storici del teatro e della musica, ma per scopi diversi da quello del presente saggio. Si vedano, ad esempio, U. Prota-Giurleo, *Nicola Logroscino “il dio dell'opera buffa”*, Napoli, Tipografia Sangioianni, 1927, pp. 66-75; S. Capone, *L'opera comica napoletana (1709-1749)*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 359-362; I. Paci, *Il teatro di Pietro Trincherà*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Catania, 2010, pp. 27-35. Su editoria e censura nel Mezzogiorno si vedano M.C. Napoli, *Lecture proibite: la censura dei libri nel Regno di Napoli in età borbonica*, Milano, F. Angeli, 2002; *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, a cura di A.M. Rao, Napoli, Liguori, 1998, in particolare i contributi di E. Chiosi, *Chiesa e editoria a Napoli nel Settecento*, pp. 311-331, e M.C. Napoli, *Editoria clandestina e censura ecclesiastica a Napoli all'inizio del Settecento*, pp. 333-351. Per la censura in Italia ed Europa nel Settecento si vedano almeno P. Delpiano, *Il governo della lettura. Chiesa e libri nell'Italia del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2008; Ead., *Liberi di scrivere. La battaglia per la stampa nell'età dei Lumi*, Roma-Bari, Laterza, 2015; E. Tortarolo, *L'invenzione della libertà di stampa. Censura e scrittori nel Settecento*, Roma, Carocci, 2011. Per una prospettiva di più lungo periodo, V. Frajese, *La censura in Italia. Dall'Inquisizione alla polizia*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

² Prota-Giurleo, *Nicola Logroscino*, p. 68; Capone, *L'opera comica*, pp. 359-360; Paci, *Il teatro*, p. 28.

³ Capone, *L'opera comica*, p. 357; la fonte è ASN, *Real Camera di Santa Chiara, Bozze di consulta*, vol. 50, inc. 1, 5 Aprile 1741, *Sobre una comedia intitulada la fauza tabernola, o Remito falso*.

⁴ Su Trincherà si vedano V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969, pp. 309-339; S. Ferrone - T. Megale, *Contestazione e protesta sociale nell'opera di Pietro Trincherà*, in *Storia della letteratura italiana. Il Settecento*, a cura di E. Malato, vol. VI, Roma, Salerno Ed., 1998, pp. 850-854; G. Cicali, *Drammaturgia e fonti teatrali de «La moneca fauza» di Pietro Trincherà*, «Arte Musica Spettacolo», 1 (2000), pp. 113-133; Id., *Fonti classiche e strategie retoriche in una commedia di Pietro Trincherà*, «Il castello di Elsinore», XIII (2000), 38 pp. 5-23; Id., *Strategie drammaturgiche di un contemporaneo di Goldoni. Pietro Trincherà (1702 – 1755)*, «Problemi di critica goldoniana», VIII (2001-2002), pp. 133-201.

⁵ Il fenomeno è complesso. Per le coordinate generali vedi A.M. Rao, *Intellettuali e professioni a Napoli nel Settecento*, in *Avvocati, medici, ingegneri. Alle origini delle professioni moderne*, a cura di M. L. Betri e A. Pastore, Bologna, CLUEB, 1997; Ead., *Fra amministrazione e politica. Gli ambienti intellettuali napoletani*, in *Naples, Rome, Florence: une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècle)*, a cura di J. Boutier, B. Marin e A. Romano, Roma, École française de Rome, 2005. Sul ruolo dei togati in età moderna, rimando (anche per ulteriori indicazioni bibliografiche) al recente *A Companion to Early Modern Naples*, a cura di T. Astarita, Boston-Leiden, Brill, 2013, e in particolare A. Musi, *Political History*, pp. 131-152; A. Spagnoletti, *The Naples Elites between City and Kingdom*, pp. 197-214.

dell'industria dell'intrattenimento, restando legato all'improvvisazione oltre che a eventi estemporanei organizzati in dimore private o in spazi pubblici, durante mercati, feste sacre e profane⁶. Questa produzione era segnata non soltanto dalla scelta di precisi strumenti linguistici, ma anche da soggetti realistici capaci di avvicinare la scena alla «vita popolare» offrendola come «specchio del quotidiano»⁷.

Le precauzioni non furono sufficienti a impedire agli agenti regi l'individuazione dell'autore del testo, che finì nei guai insieme al tipografo Angelo Vocola, «libraro incontro a Fontana Medina»⁸. I due cercarono di sfuggire ai birri chiedendo asilo alla chiesa del Carmine al Mercato e alla chiesa della Pietà dei Turchini, ma le autorità non mollarono la presa. Il cappellano maggiore Niccolò De Rosa si mostrò contrariato poiché il provvedimento non aveva avuto l'«effetto desiderato». A suo avviso, l'opera incriminata muoveva «in più scene [...] gli animi degli ascoltatori non meno alla libidine, che a discreditar gli atti della vera pietà, e della religione». Il notaio commediografo si era dimostrato «o niente, o poco rispettoso alla fede nostra cattolica»: era quindi necessario punirlo per la «sua temerità a proporzione della pubblicità dello scandalo»⁹.

La *Tavernola* metteva in scena le peripezie di Uzzacchio, che vestiva l'abito religioso e si faceva chiamare da tutti fra Macario, ostentando devozione e morigeratezza¹⁰. Non millantava rivelazioni paradisiache, ma usava il suo carisma per guadagnarsi la reputazione di santo. Aveva come bersaglio i piccoli commercianti e gli artigiani dei sobborghi di Napoli, ma soprattutto le donne non maritate che facevano a gara per baciargli le mani e il cordone del saio. Grazie alle sue capacità persuasive, l'uomo riusciva a intessere trame amorose diventando il centro gravitazionale di un vortice di personaggi accecati dalle passioni, intenti a cercare un complice capace di aiutarli a soddisfare le loro brame.

Pietro Trinchera non affrontava per la prima volta il tema. Il suo esordio risaliva alla primavera del 1726, quando aveva cominciato a circolare a Napoli il copione manoscritto di una commedia intitolata *La Moneca Fauza o la Forza de lo Sango*¹¹. La trama era tanto semplice quanto legata a un fenomeno più che comune al tempo: quello del beghinaggio. La protagonista era sore Fesina, originaria di Lucca, che vestiva i panni di religiosa terziaria, ostentava comportamenti devoti e cercava di esaltare la sua aura di beatitudine distribuendo profezie ai suoi sodali e accreditandosi come loro consigliera spirituale. Risale invece al 1737 la composizione dell'intermezzo comico *Lo Finto Remita* ambientato nei sobborghi rurali di Napoli, incentrato sulle abilità di Ciommo, capace di frodare ricchi viandanti facendo creder loro di possedere poteri taumaturgici¹².

⁶ Si vedano F.C. Greco, *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città fra scrittura e pratica della scena. Studio e Testi*, Pironti, Napoli 1981; F. Cotticelli, *Teatro e scena a Napoli tra Viceregno e Regno nel Settecento*, «Italice», 77 (2000), pp. 214-223; F. Cotticelli - P. Maione, *Per una storia della vita teatrale napoletana nel primo Settecento: ricerche e documenti d'archivio*, in *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies 3*, a cura di F. Degrada, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 31-115. Ancora fondamentale B. Croce, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1992.

⁷ G. D'Amato, *Aspetti del parlato teatrale nella commedia La gnoccolara (1733) di Pietro Trinchera*, «Misure critiche», 9 (2010), p. 103.

⁸ Paci, *Il teatro*, pp. 28-29; Prota Giurleo, *Nicola Logroscino*, p. 69; S. Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, Milano, Sandron, 1918, p. 10 (la fonte è *Gazzetta di Napoli*, gennaio 1746 n. 6); M. Duraccio, *Note sull'editoria teatrale napoletana del Settecento*, in *Editoria e cultura*, pp. 688-690.

⁹ Paci, *Il teatro*, pp. 29-30; Su De Rosa si veda A.M. Rao, *Fortunato Bartolomeo De Felice a Napoli*, in *Fortunato Bartolomeo De Felice. Un intellettuale cosmopolita nell'Europa dei Lumi*, a cura di S. Ferrari, Milano, F. Angeli, 2016, pp. 17-19.

¹⁰ Paci, *Il teatro*, pp. 110-140.

¹¹ Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, ms. XXII D. 26, P. Trinchera, *La Moneca Fauza o la Forza de lo Sango*, Napoli, marzo 1726, p. III (ora su Archivi di Teatro Napoli, <http://digitale.bnnonline.it/atn/doc/006trinchera.pdf>). Una trascrizione dell'opera è in Greco, *Teatro napoletano*, pp. 1-98.

¹² *Ibidem*, pp. 25-26, 112-116. Abbiamo notizia anche di un ulteriore intermezzo musicato nel 1757 da Antonio Sacchini su parole di Trinchera, intitolato *Fra Donato*. Pur non avendone alcun esemplare, possiamo ipotizzare che il tema fosse simile a quello della *Moneca Fauza*, della *Tavernola* e del *Finto remita*: si veda R. Cafiero, «Esistevano in Napoli quattro Licei, fra noi detti Conservatorj». *Formazione musicale e «armonica carriera» nella testimonianza di Giuseppe Sigismondo*, in *Studi Pergolesiani – Pergolesi Studies 9*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, New York, P. Lang, 2015, p. 404.

L'obiettivo di questo contributo è quello di comprendere le implicazioni socio-politiche e religiose delle opere di Pietro Trinchera, che portavano sulla scena materie di grande attualità sollevando l'attenzione dei poteri costituiti. Le malefatte di sore Fesina, fra Macario e Ciommo trovavano terreno fertile in una religiosità che – come è stato scritto di recente – era «ancora barocca, avida di segni e di immagini, di miracoli e di reliquie, sempre disponibile allo stupore e alla credulità, esposta perciò alla strumentalizzazione da parte di ordini frateschi in perenne competizione, oppure alle piccole speculazioni in buona e in mala fede messe in atto da visionari e venerabili servi di Dio»¹³.

La condotta dei personaggi creati dal notaio napoletano erano allacciate in maniera esplicita al fenomeno della simulazione di santità che, fin dagli albori della Controriforma, aveva indotto i tribunali religiosi a disegnare specifiche strategie repressive. Agli inizi del XVIII secolo le apprensioni non si erano di certo esaurite. Tanto nelle città quanto nelle aree rurali, numerosi devoti continuavano ad assistere alle esibizioni di individui che si pretendevano depositari di rivelazioni celesti, profetizzando imminenti catastrofi, praticando esorcismi e scongiuri, arrogandosi i meriti di incredibili guarigioni. A costoro si affiancavano abili illusionisti che approfittavano dei progressi nel campo della meccanica per muovere fantocci e produrre effetti sorprendenti, inducendo il pubblico a credere che l'accaduto fosse il risultato di intercessioni sovranaturali¹⁴.

Gli errori di sore Fesina, gli attriti fra Chiesa e Stato

Nel rappresentare i suoi smaliziati truffatori travestiti da angeli, Pietro Trinchera si rifaceva apertamente alla lezione del noto *Tartufo* di Molière, così come ad altri modelli ben più antichi e non necessariamente teatrali, primo fra tutti il celebre *Ser Ciappelletto* di Giovanni Boccaccio¹⁵. Ma non era di certo l'unico a quel tempo. Già nel 1711 il commediografo toscano Girolamo Gigli aveva dato alle stampe un riadattamento del *Tartufo* intitolato *Don Pilone ovvero il bacchettone falso*, riscuotendo un notevole successo fin dalle prime messe in scena al teatro Grande di Siena. Pur rispettando il modello francese, l'autore non disdegnò l'inserimento di tratti originali, prendendo ispirazione dal prestigio riconosciuto a numerosi visionari e predicatori sotto il governo di Cosimo III de' Medici: sante vive come Vittoria Domitilla Tarini, Margherita Livizzani, Caterina Biondi avevano la benedizione della corte e i loro eccessi erano tali da mettere in imbarazzo le autorità religiose, interessate ad assecondare il devoto granduca e a salvaguardare il rispetto dell'ortodossia, almeno sul piano formale¹⁶. L'opera di Gigli fu posta all'Indice nel 1714: il censore Lodovico Gotti denunciò la presenza di proposizioni «scandalose» ed «eretiche» accompagnate da «atti poco onesti», tanto più pericolosi in quanto destinati a essere messi in scena «alla presenza di persone semplici», pronte a «lasciarsi sedurre e cadere nell'inganno»¹⁷.

L'incantatrice sore Fesina rappresentata dal notaio napoletano non era certo avvezza a frequentare ambienti nobiliari, ma possedeva l'intraprendenza tipica delle «bezoche» che andavano di casa in casa mostrandosi «tanto roffiane, scapizzacuolle, 'ntressere, mmalore»¹⁸. Nelle pagine introduttive

¹³ G. Imbruglia, L. Tufano, *I luoghi della cultura nella Napoli di Vico e Metastasio*, in *Atlante della letteratura italiana. Dalla controriforma alla Restaurazione*, vol. II, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2011, p. 561.

¹⁴ Cfr. P. Palmieri, *I taumaturghi della società. Santi e potere politico nel secolo dei Lumi*, Roma, Viella, 2010; Id., *La santa, i miracoli e la Rivoluzione. Una storia di politica e devozione*, Bologna, Il Mulino, 2013.

¹⁵ Cfr. G. Cicali, *Boccaccio and Pietro Trinchera (Naples 1702?-1755)*, in *Boccaccio 1313-2013*, ed. by F. Ciabattani, E. Filosa e K. Olson, Ravenna, Longo, 2015, pp. 309-319.

¹⁶ G. Gigli, *Il Don Pilone ovvero il bacchettone falso commedia tratta nuovamente dal francese*, Lucca, Marescandoli, 1711; nella nota «a chi legge» l'autore scrive (pag. non num.): «In somma leggi il Tartufo o nel teatro del Molier, o nella traduzione italiana sotto l'istesso nome, e leggi il Don Pilone, che ne apprenderei la diversità. Avemmo però somigliante la sorte il Molier, ed io. Quegli fu perseguitato a morte dagli Ipocriti di Parigi, io altresì da' falsi Bacchettoni d'Italia: essendo questa rappresentazione (a detta d'un gran personaggio Ecclesiastico) una vera Missione contro quella diabolica Setta, la quale a' di nostri ancora, al coperto di falsa mansuetudine e divozione, fa tanta rovina di roba, e di Onore nelle Case e nelle Corti, nelle Città, e ne' Regni». Cfr. R. Turchi, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 107. Sui santi vivi alla corte di Cosimo III, vedi Palmieri, *La santa, i miracoli*, pp. 80-87.

¹⁷ Delpiano, *Il governo*, p. 119.

¹⁸ Trinchera, *La Moneca Fauza*, p. III.

del manoscritto, l'autore si premurava di mettere in guardia il suo pubblico:

Ora, tu mo sacciele canosciare bone ste meneche fauze, e si mme vuò fa piacere – leietore mio – chesto che t'aggio scritto dillo a qualche ammico, azzò chillo lo decesse a quarch'oto ammico suo, e se n'anghiesse Nnapole de canoscere ste nmardette moneche fauze, e cossì fossero fuiute tutte, né cchiù venesse voglia a quarcuna de vestirese moneca pe n'avere commertazione¹⁹.

I personaggi in scena attribuivano significati precisi all'abito e ai gesti di Fesina, interrogandosi sulla sua reale identità e sull'onestà dei suoi intenti:

PENTA: Pe bontà va quase scauza... | lo cordone co la toneca | priesto, currele a bbasa'.

DIANA: Lo cordone co la toneca | nce le bboglio spetaccia'.

PENTA: No lo bide, o sì cecata, | ca sta sempe addenocchiata | ed è tutta caretà²⁰.

Il carisma di sore Fesina era il motore dell'azione nell'opera di Trinchera, ma altrettanto importante era lo sforzo compiuto da altri personaggi di smascherare i suoi inganni, in particolar modo da Desperato, servitore del padrone di casa Arazio che era invece il primo protettore della *Moneca*. Nelle battute finali la protagonista – l'unica sulla scena a usare il toscano e non il napoletano, suggerendo allo spettatore un accostamento fra artificiosità dell'atteggiamento e ricercatezza linguistica – veniva messa alle strette dalle incalzanti accuse dei suoi detrattori ed era costretta a confessare le sue malefatte.

FESINA: La farei volentieri una confessione generale di pochi scrupolini miei, ma queste buone genti si scandalizzano.

DESPERATO: Lo meglio che puo' fa', non mme ghi' parlanno co sto toscano 'nacavallaresato, ca io non te 'ndenno.

FESINA: Questa è la lingua mia, e me l'ho corrotta mezza in questa città²¹.

Quella proposta dalla *Moneca Fauza* non si configurava come una semplice confessione, ma come una vera e propria abiura, grazie alla quale tutte le finzioni erano svelate al pubblico con un'esplicita ammissione di colpevolezza.

FESINA: In Lucca, dalli anni sei sino alli dodeci, menai una vita tutta spensierata, rubando, biastemando, facendo la mezana all'amanti, e similmente mi pigliava alcune dilettazioni, se non di carne, ma una cosa simile. [...] Dalli dodeci alli ventiquattro, per dirlti in una parola, mi diede tutta alla libidine. [...] Dal prim'anno che venni in Napoli, sino all'anno passato, che mi ritrovo in casa del signor Arazio, ho commesso quest'altri scrupolini perdonabili. [...] Nel fundaco di Porto condussi una povera zitella a perdere l'onore con un amante lascivo, che presentemente sta piangendo la sua vita con un figliuolo, e senza sposo. Due sorelle abitante all'Aria Francesca, per me son ritornate due donne pubbliche. Ho portato molti amanti da donne, a compiacere chi aveva il marito geloso. Del resto, il Borgo dell'Oreto, la Conciaria, il Lavinaro, Porta Capuana, il Borgo di Chiaia, e buona parte di Napoli l'ho ridotti peggior di quel luogo detto la Dochessa. Dall'anno passato, mi sono introdotta in casa del signor Orazio, per dui amanti della sua figlia, uno de' quali da tre mesi è svoltato di cervello per le bellezze di vostra moglie. Ed io, con belle parole fente, voleva farli compiacere alli loro sfrenati desideri. [...]

DESPERATO: Vi' ca nc'è cchiù robba. La rivelazione che vuo' di'? [...]

FESINA: Lo dico in un'altra parola: furono tutte invenzioni per farmi credere dal signor Arazio²².

Gli intenti pedagogici dell'opera erano chiari. Il percorso peccaminoso di Fesina culminava in un pentimento che sanciva il trionfo della verità sull'ipocrisia. Lungi dal celebrare un comportamento criminoso, Trinchera usava le capacità dissimulatorie e la mal guadagnata fama di santità del suo personaggio per farsi portatore di un messaggio edificante fondato sull'obbedienza alle autorità

¹⁹ *Ibidem*, p. IV: «Ora, sappi riconoscere bene queste monache false, e se vuoi farmi piacere – lettore mio – ciò che ti ho scritto riferiscilo a qualche amico, affinché egli lo riferisca a sua volta a qualche suo amico, e possa Napoli riconoscere queste maledette monache false, per farle scappare tutte, e affinché non venga più voglia a qualcuna di vestirsi da monaca per creare conventicole».

²⁰ *Ibidem*, p. 38. I personaggi si concentrano sul cordone della tonaca da baciare e sciogliere, nonché sulla propensione di Fesina a stare sempre inginocchiata.

²¹ *Ibidem*, p. 105. Desperato si riferisce al carattere fintamente nobile del toscano di Fesina.

²² *Ibidem*, pp. 106-107.

costituite. È lecito quindi chiedersi perché *La Moneca Fauza*, pur possedendo una struttura formalmente ortodossa, non conobbe gli onori della stampa né fu pubblicamente rappresentata. L'atmosfera nella quale si inserisce la composizione del testo è segnata dalla fisionomia acquisita dal rapporto fra Chiesa e Stato nei primi decenni del XVIII secolo, ma anche da dinamiche di più lungo periodo. Uomini e donne accusati di simulazione come sore Fesina rischiavano di finire sotto il vaglio dell'Inquisizione, ma le strutture repressive nel Regno di Napoli avevano un'organizzazione specifica, paragonabile solo in parte a quella degli altri stati italiani. Fin dalla metà del Cinquecento, la monarchia aveva accordato alla Santa Sede il diritto di nominare un commissario *pro tempore* delegato al coordinamento della lotta all'eresia sull'intero territorio dello Stato. La nuova figura si andò ad affiancare, di fatto, a quella dell'arcivescovo di Napoli e degli altri ordinari diocesani dell'intero territorio del Regno che mantenevano la giurisdizione ordinaria sulle circoscrizioni di loro competenza e, allo stesso tempo, erano chiamati ad agire in qualità di inquisitori dando conto del loro operato al rappresentante della Congregazione del Sant'Uffizio²³. Il sistema messo in piedi non sempre si dimostrò efficace e l'iniziativa rimase nelle mani di prelati spesso costretti a confrontarsi con la penuria di mezzi economici, con le ingerenze dei baroni, dei poteri signorili e delle autorità secolari. I sudditi della capitale continuarono per lungo tempo a identificare il tribunale in dialetto col nome di «piscopopia», riferendosi con schiettezza alla centralità del ruolo vescovile²⁴.

Trovandosi raramente a dover estinguere focolai di eresia, fino agli inizi del Settecento i giudici si concentrarono su molteplici materie condividendo gli obiettivi dei loro colleghi dislocati nel resto della penisola italiana, pur non avendo gli stessi margini di azione. I processi aperti furono sempre più rari con trascorrere dei decenni e riguardarono in prevalenza pratiche superstiziose e magico-diaboliche, bigamia, blasfemia, proposizioni sospette, imposture. Una fitta rete di predicatori e confessori andava a completare un apparato di potere che alternava persuasione e punizione, entrando nella vita quotidiana dei fedeli, promuovendo le devozioni e le liturgie ufficiali, redarguendo i comportamenti devianti dalla dottrina e dalla morale corrente.

La fine del dominio spagnolo e l'avvento degli austriaci nel 1707 non mutò la situazione nella sostanza. La politica del cardinale Althann fu orientata a ridurre il persistente particolarismo nel quale erano invischiate le procedure legali, ma anche a gestire con prudenza i rapporti con Roma evitando gli scontri aperti²⁵. Tuttavia il progetto riuscì solo in minima parte, se pensiamo che un esponente di primissimo piano della cultura del tempo come Pietro Giannone, dopo essersi trovato nelle maglie di questo sistema repressivo, avrebbe ricordato più tardi nella sua autobiografia che in quel periodo si erano viste «più fiere ed ostinate contese giurisdizionali» con il papa e si erano dimostrati «con maggior evidenza le usurpazioni ed attentati [...]»²⁶.

Il già delicato equilibrio tra ceto togato, viceré e Santa Sede si incrinò con la condanna ecclesiastica della celebre *Istoria civile* del giureconsulto originario di Ischitella e con la conferma (1725) della costituzione *Cum alias* di Gregorio XIV, con la quale si ribadivano l'immunità ecclesiastica, il diritto d'asilo e le prerogative delle giurisdizioni diocesane. Nel 1726 si celebrò a Napoli un importante sinodo che inasprì gli scontri, contribuendo alla formazione di due fazioni dominanti: le magistrature e i sostenitori del diritto regio da un lato, l'arcivescovo Francesco Pignatelli e i canonici ispiratori dell'assemblea dall'altro. Diversi controversisti organizzarono una feroce propaganda contro l'*Istoria civile* e trovarono una pronta legittimazione nelle alte gerarchie del

²³ Cfr. P. Palmieri, *Il lento tramonto del Sant'Uffizio. La giustizia ecclesiastica nel Regno di Napoli durante il secolo XVIII*, «Rivista storica italiana», 123 (2011), pp. 26-60. Sui rapporti fra Chiesa e Stato nella gestione dei delitti degli ecclesiastici, si veda M. Mancino - G. Romeo, *Clero Criminale, L'onore della Chiesa e i delitti degli ecclesiastici nell'Italia della Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

²⁴ G. Romeo, *Inquisition and Church*, in *A Companion to Early Modern*, pp. 238-239.

²⁵ Cfr. A.M. Rao, *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Napoli, Guida, 1983, pp. 44-48; F. Di Donato, *Esperienza e ideologia ministeriale nella crisi dell'ancien régime. Niccolò Fraggianni tra diritto, istituzioni e politica (1725-1763)*, 2 vv., Napoli, Jovene, 1996.

²⁶ P. Giannone, *Vita scritta da lui medesimo*, a cura di S. Bertelli, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 51.

clero, che scelsero di ritornare a una politica segnata dall'intransigenza²⁷. Proprio a partire da quell'anno – lo stesso della composizione della *Moneca Fauza* – si aprì una nuova fase della storia ecclesiastica napoletana, in cui il regalismo anticuriale di stampo giannoniano acquisì i caratteri più decisi dell'anticlericalismo²⁸.

In un delicato equilibrio fra intento pedagogico e tono satirico-denigratorio, Pietro Trinchera toccava dunque temi cruciali per la vita religiosa del tempo. L'ampio fronte della lotta contro la simulata santità non riguardava solo il rispetto delle prescrizioni della Santa Sede sugli eroi della fede, ma anche la salvaguardia dell'immagine di integrità del ceto ecclesiastico. Basti pensare agli scandali che sconvolgevano monasteri e conservatori femminili, o alle controverse pratiche spirituali delle terziarie come sore Fesina. Queste ultime non potevano aspirare alla clausura per la mancanza di mezzi economici o per le loro umili origini sociali, ma cercavano in ogni modo di essere assimilate al più prestigioso novero delle claustrali, imitandole nell'abbigliamento e nel contegno. La scarsa promozione di queste forme di devozione, spesso accompagnate da esperienze profetiche e visionarie potenzialmente destabilizzanti per l'ordine costituito, andava di pari passo con la conservazione degli equilibri sociali esistenti²⁹.

I censori e il ruolo formativo del teatro

Pur avendo una documentazione discontinua sulla biografia di Pietro Trinchera, abbiamo buone ragioni per pensare che il suo rapporto con le autorità costituite fu segnato da cautele e sospetti già nei primi anni di attività. All'epoca della composizione della *Moneca*, luoghi come il «teatro della Pace» e il «teatro dei Fiorentini» cominciavano a dare spazio a testi comici in napoletano, ma non godevano di buona reputazione, accogliendo addetti ai lavori esclusi dalle ribalte predilette dalla corte e dai ceti dominanti. Nel 1735 – poco dopo la fine del vicereame austriaco e l'arrivo a Napoli di Carlo di Borbone – il *Don Pasquino* composto dal notaio e musicato da Giovan Gualberto Brunetti entrò proprio nella programmazione del teatro della Pace³⁰. Nel 1737, ci fu finalmente il debutto al «Nuovo» sopra Toledo con il melodramma intitolato *La simpatia del sangue*, un testo diverso dai precedenti ed evidentemente finalizzato alla ricerca di consenso di spettatori più colti³¹.

A ben altro pubblico era destinata invece *La Tavernola Abentorosa*, che fu messa in scena nella «venerabile Casa professa di S.S. Demetrio e Bonifacio, e nel Regal Monastero di Monteoliveto»³². A scriverlo erano gli stessi censori e la cosa non deve stupire. I drammi erano talvolta destinati all'intrattenimento dei religiosi e quindi caratterizzati da scopi educativi: ci si aspettava che l'osservazione di comportamenti indecorosi potesse far comprendere la necessità di rettitudine morale e promuovere il pentimento³³. Tuttavia il libretto che raccontava le avventure di fra Macario, a differenza della *Moneca Fauza*, mancava di chiari intenti didattici e non si chiudeva affatto con la consueta «catartica punizione del cialtrone»³⁴. Il protagonista riusciva anzi a farla franca, fra una piccola folla adorante che si univa a lui sulla strada per la santità. Prevaleva in definitiva una

²⁷ Cfr. E. Chiosi, *Lo Spirito del secolo. Politica e religione a Napoli nell'età dell'Illuminismo*, Napoli, Giannini, 1992, pp. 19-23.

²⁸ Cfr. R. De Maio, *Religiosità a Napoli (1656-1799)*, Napoli, Esi, 1997, p. 166.

²⁹ Cfr. M. Caffiero, *Dall'esplosione mistica tardo-barocca all'apostolato sociale (1650-1850)*, in *Donne e fede. Santità e vita religiosa in Italia*, a cura di L. Scaraffia e G. Zarri, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 327-373; sulle bizzoche a Napoli, cfr. G. Boccadamo, *Le bizzoche a Napoli tra Seicento e Settecento*, «Campania sacra», 22 (1991), pp. 351-394; Ead., *Monache di casa e monache di conservatorio*, in *Donne e religione a Napoli (secoli XVI-XVIII)*, a cura di G. Galasso e A. Valerio, Milano, F. Angeli, 2001, pp. 159-191.

³⁰ Paci, *Il teatro*, pp. 12-13, 19-22.

³¹ *Ibidem*, p. 24; Greco, *Teatro napoletano*, p. LV.

³² ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Espedienti*, b. 580, 24 agosto 1741: cit. anche da Capone, *L'opera comica*, p. 362.

³³ E. Novi Chavarria, *Sacro, pubblico e privato. Donne nei secoli XV-XVIII*, Napoli, Guida, 2009, p. 47: l'autrice ricorda la composizione dell'opera *Le Religiose alla moda* dell'avvocato Gioacchino Dandolfi nel 1768, destinata a essere messa in scena nei monasteri. Il riferimento è a B. Croce, *Vita dei monasteri napoletani. Da una commedia inedita del Settecento*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, G. Laterza, 1954, vol. III, p. 69-73.

³⁴ Paci, *Il teatro*, p. 138.

visione cupa della sfera religiosa in cui il malfattore usciva impunito e al pubblico non rimaneva altro che un senso di «gelido sconcerto» di fronte alla triste «esibizione delle miserie umane»³⁵.

Dopo gli allarmi lanciati dalle autorità diocesane e dal cappellano maggiore, il 5 aprile del 1741 fu la Real Camera di Santa Chiara – supremo organo consultivo del Regno – a esprimersi sul caso, pronunciando un parere ricco di sfumature. Secondo i firmatari, l'autore non aveva voluto «deridere un ordine regolare» né procurare «pregiudizio alla [...] Santa Religione, ma più tosto criticare, e riprendere il vizio nelle azzioni di libertinaggio» di inattendibili «Romiti» che si introducevano «nelle case della Gente Bassa, e semplice, non solo averne limosine copiose, ma inserirsi ne' di loro affari anche con improprietà, e pregiudizio delle famiglie»³⁶.

Non bisognava quindi fraintendere il significato di uno scritto che, seguendo nobili esempi del passato, evidenziava le debolezze del genere umano per soffocarne «i vizij, e con l'esca, ed allettamento delle rappresentazioni comiche imprimere più fortemente negl'animi de' spettatori l'orrore, ed aborrimiento al male»³⁷. La richiesta dell'autorità vescovile, in definitiva, non poteva essere accettata. La messa al rogo del libretto rischiava di sollevare clamore anche nei «paesi forastieri» e di causare addirittura l'effetto opposto a quello auspicato, accendendo «la curiosità» dei lettori e stimolando la produzione di «copie manoscritte» e ristampe³⁸.

Le vicissitudini giudiziarie di Trincherà e Vocola si annodavano in maniera stretta ai turbamenti politici e religiosi di quegli anni. L'affermazione delle prerogative regie sul controllo della stampa era solo, nel caso specifico, l'aspetto più in vista di una contesa più ampia che riguardava la ridefinizione del ruolo delle autorità secolari ed ecclesiastiche nella salvaguardia della morale pubblica, in tutti i suoi aspetti. L'arrivo a Napoli di Carlo di Borbone nel 1734 – che conferiva anche una formale autonomia al Regno – aveva dato nuovo impulso a una cultura giurisdizionalista già attiva da decenni e distintasi per la sua opposizione ai privilegi e alle immunità del ceto religioso. Numerosi rescritti regi, emanati nel periodo compreso tra il 1737 e il 1740, avevano proibito ai vescovi di esigere diritti sullo svolgimento di fiere e mercati, di riscuotere imposte sul lavoro della terra, di attribuirsi giurisdizioni secolari o di confondere le prerogative baronali con quelle vescovili, di conservare il controllo sui conservatori femminili, ma soprattutto di lasciare intatta l'antica prassi dei testamenti dell'anima, che ancora contribuiva all'aumento sconsiderato della proprietà ecclesiastica. Il concordato con la Santa Sede stipulato nel 1741 aveva cercato di mettere ordine in alcune materie delicate, come l'eresia, la poligamia, la validità del matrimonio, l'adulterio, il concubinato, le questioni beneficiarie, la repressione dei peccati pubblici. Si era tentato persino di introdurre un tribunale misto, composto da membri del clero e magistrati laici, per regolarizzare il funzionamento di una giustizia ecclesiastica che viveva da lungo tempo su equilibri precari, ma ogni sforzo era sembrato inutile³⁹.

Diversi luoghi dell'opera del notaio commediografo – incentrata sul complesso rapporto fra reato e vizio, esempio e punizione – offrono indizi importanti circa l'impatto che la macchina repressiva ecclesiastico-statale poteva avere sui sudditi. Valga un esempio: nelle battute finali della *Moneca Fauza*, la falsa beata sore Fesina veniva legata dai suoi detrattori per essere consegnata alla giustizia «ncoppa a lo Vescovato»⁴⁰. Era chiara l'allusione a un tribunale vescovile che si occupava di una materia tradizionalmente affidata all'Inquisizione come la simulazione di santità. Non si può trascurare il fatto che intorno alla presunta presenza di un organo giudiziario diocesano che agiva con i metodi del Sant'Uffizio erano sorte dispute che si protraevano da decenni, senza accenni di soluzione. Secondo i più determinati difensori del diritto regio, i giudici istruivano processi in segreto ed estorcevano confessioni con torture senza lasciare ai presunti rei alcun diritto di difesa. Proprio dall'accusa di abuso di potere doveva difendersi il cardinale arcivescovo Spinelli (primo accusatore di Trincherà) in qualità di capofila della corte di giustizia diocesana: fu costretto a

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ ASN, *Real Camera di Santa Chiara, Bozze di consulta*, v. 50; inc. 1, 5 Aprile 1741.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Cfr. Palmieri, *Il lento tramonto*.

⁴⁰ Trincherà, *La Moneca Fauza*, p. 112.

sottoporre il suo operato al controllo della Real Camera di Santa Chiara, e vanamente tentò di reagire deprecando i tumulti sollevati dal fronte anticuriale a discredito della potestà clericale⁴¹. La clemenza riservata alla *Tavernola* dai poteri secolari deve essere interpretata alla luce di questi eventi. Il libretto non fu mandato al rogo perché il contenuto non era in fondo oltraggioso, ma anzi valido sul piano pedagogico. Ciò nonostante l'autore e lo stampatore furono chiamati ad affrontare le loro responsabilità per averlo prodotto senza licenza. Angelo Vocola cercò di giustificarsi accusando i «giovani» impiegati della sua stamperia che, approfittando della sua assenza, avevano imprudentemente dato ai torchi l'opera. Non convinse il Consiglio di Stato che confermò la pena detentiva il 13 aprile costringendolo a rimanere in carcere per tre mesi⁴². Pietro Trincherà fu più tenace nell'approfittare del diritto d'asilo e provò a sottolineare in una supplica il carattere inoffensivo del suo testo, rappresentato davanti a religiosi senza destare scandalo o promuovere ribalderie⁴³. A nulla valsero i suoi sforzi: il mandato di arresto fu confermato il 25 agosto. Il notaio si consegnò alle autorità all'inizio del 1742 e ottenne la grazia a pochi giorni di distanza, dopo mesi vissuti in contumacia⁴⁴. Morì suicida 13 anni più tardi, dopo aver preso in gestione il teatro dei Fiorentini ed essere andato in bancarotta⁴⁵.

Conclusioni

La vicenda dell'autore della *Moneca Fauza* e della *Tavernola Abentorosa* apre un valido punto di osservazione sulle tensioni di un'epoca. I propugnatori del giurisdizionalismo avevano occupato ruoli importanti negli apparati dell'amministrazione borbonica, individuando nel clero uno degli ostacoli principali al progresso dello Stato e difendendo i diritti dell'autorità regia su materie come la censura libraria, i culti, i costumi religiosi, i comportamenti in odore eresia tradizionalmente affidati alle corti ecclesiastiche. Il sistema di controllo sociale che ne derivava era segnato da una sovrapposizione ancora netta di sfera individuale e sfera pubblica, foro della coscienza e foro esterno, peccato e colpa. Le autorità ecclesiastiche, dal canto loro, cercavano di difendere la loro centralità nella vita sociale, ribadendo il loro ruolo spirituale, ma anche l'importanza del contributo offerto alla monarchia nel plasmare i costumi dei sudditi e nella promozione di comportamenti obbedienti. La riscoperta del ruolo politico del clero si accompagnò all'esigenza di imporre una religiosità sobria e priva di eccessi, ma le nuove istanze orientate verso una "regolata devozione" si trovarono a convivere, nella prima metà del Settecento, con spinte opposte: le missioni di personaggi popolari come il gesuita Francesco De Geronimo o il minore francescano Leonardo di Porto Maurizio, ad esempio, erano distinte da un perdurante richiamo a una pietà spettacolare e fondata sull'esteriorità, scarsamente apprezzata dai riformatori. Inoltre, diverse esperienze devote rimanevano legate a fenomeni di mistica visionaria guardati con sospetto dalle autorità, specie quando acquisivano declinazioni apocalittiche e profetiche aperte a interpretazioni destabilizzanti sul piano politico. In questo contesto, i meccanismi di riconoscimento della santità ufficiale avevano un ruolo cruciale, non solo perché imponevano una definizione più precisa dei confini fra fenomeni terreni e sovrannaturali, ma anche perché regolavano la delicata sfera del rapporto fra autenticità e finzione. Combattere i raggiri significava anche difendere la credibilità del clero, attaccato su ogni fronte da denigratori che lo dipingevano come corrotto e opportunistico, spesso per affermare le prerogative del governo secolare.

La rappresentazione letteraria dei devoti impostori proposta da autori come Pietro Trincherà è degna di attenzione perché si intreccia con l'attività repressiva condotta dai poteri costituiti, facendo emergere nodi cruciali sul piano giuridico, morale, religioso. I falsi santi che occupavano la scena teatrale potevano rivelarsi pericolosi come quelli che operavano nel mondo reale. A loro era

⁴¹ Palmieri, *Il lento tramonto*, p. 38. Nel 1746 fu decretata l'abolizione formale delle procedure del Sant'Uffizio nel Regno di Napoli.

⁴² ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 579, 5 luglio 1741; cit. anche da Capone, *L'opera comica*, pp. 361-362.

⁴³ ASN, *Ministero degli Affari Ecclesiastici, Espedienti 1737-1799*, b. 580, 24 agosto 1741.

⁴⁴ Paci, *Il teatro*, pp. 32-34.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 36-37.

concessa la facoltà di fornire esempi positivi o negativi, educare alla rettitudine o indicare vie per delinquere. Su entrambi i piani si rivelava indispensabile la capacità di acquisire credito sociale attraverso l'arte della dissimulazione: bisognava di certo essere validi attori per essere riconosciuti come prescelti da Dio.