

GAETANO PITARRESI

«*Pericca e Varrone*», da scene buffe per «*Scipione nelle Spagne*»
(Napoli, 1714) di Alessandro Scarlatti ad intermezzi

Nel suo studio sull'intermezzo comico Charles Troy descrive le fasi che portarono al distacco, dal dramma in musica settecentesco, delle scene affidate a personaggi di ceto sociale umile, con caratterizzazione buffa, che sviluppano solitamente un tenue intreccio amoroso.¹ Mentre a Venezia, alla fine del primo decennio del XVIII secolo, sotto lo stimolo delle tendenze arcadiche classicheggianti, i libretti tendevano a presentare vicende esemplari, con protagonisti personaggi storici o letterari, in cui non vi è spazio per situazioni farsesche, a Napoli si preferì continuare in tale 'contaminazione', e ancora per una trentina di anni le opere provenienti da altre città furono provviste di scene apposite, come accadde nel caso di *Scipione nelle Spagne* di Apostolo Zeno, proposto al Teatro di San Bartolomeo nella stagione di carnevale del 1714 con musiche di Alessandro Scarlatti.² Le scene aggiunte, che hanno come protagonisti i servi Pericca e

¹ CHARLES E. TROY, *The Comic Intermezzo: A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*, Ann Arbor, UMI, 1979. Sull'argomento v. anche MICHAEL F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, ed. it. *L'opera napoletana, storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 216-218; LUCIO TUFANO, *L'intermezzo, Napoli e l'Europa*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2018, pp. 269-278.

² SCIPIONE | NELLE SPAGNE | DRAMA PER MUSICA | Da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo | nel Carnevale del 1714. | CONSACRATO | Al Merito Sublime | Dell'Illustriss. & Eccellentiss. Signor | CONTE | VVIRICO | DI DAUN, | PRENCIPE DI TEANO, | Vicerè, e Capitan Generale in | questo Regno di Napoli, &c. | [fregio] | IN NAPOLI,

Varrone,³ esemplificano al meglio i procedimenti seguiti nel trattare questi elementi accessori, ritenuti comunque indispensabili alla messinscena di un'opera, mantenendo la continuità con la tradizione secentesca.⁴

Come testimonia un'abbondante letteratura, un'insopprimibile *vis comica* pervadeva i palcoscenici napoletani e non risparmiava gli argomenti sacri e le vite dei santi,⁵ affollate di figure del popolo, animate da una gestualità parlante, che si ritagliavano un loro spazio per presentare, ricorrendo a schemi per lo più convenzionali, una visione della società i cui valori fonda-

1714. | Nella Stampa di Michele Luigi Muzio, [...]. Cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli Editori, 1990-1994, 7 voll., n. 21289; esemplare consultato presso *I-Bu*, Segn. A-C12.

³ Di queste scene buffe v. l'edizione: ALESSANDRO SCARLATTI, *Pericca e Varrone. Scene comiche per Scipione nelle Spagne, Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1714*, edizione critica a cura di Roberta Mangiacavalli, Pisa, Edizioni ETS, 2019.

⁴ Per un esempio di fine Seicento, vedi, in questo volume, NICOLÒ MACCAVINO, *Le scene buffe de «Il prigioniero fortunato» di Alessandro Scarlatti (Napoli, 1698)*.

⁵ Si veda in proposito quanto ho avuto occasione di osservare sul *Martirio di Santa Eugenia* di Nicola Porpora, su libretto di Leone Costantino Fularco, tragedia sacra rappresentata nel 1722 presso il Conservatorio di Sant'Onofrio nel 1722: GAETANO PITARRESI, *I drammi sacri di Nicola Porpora del periodo napoletano*, in *Nicola Porpora musicista europeo: le corti, i teatri, i cantanti, i librettisti*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Reggio Calabria, 3-4 ottobre 2008), a cura di Nicolò Maccavino, Reggio Calabria, Laruffa, 2011, pp. 121-157: 138 sgg. Sull'argomento v. anche FRANCESCO NOCERINO, *Il ritrovamento di un dramma musicale sacro: nuove considerazioni sulla produzione napoletana*, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 357-363: 360-361, che richiama le similitudini e i probabili influssi (evidenziati da precedenti studiosi, ed in particolare da Benedetto Croce), sui libretti italiani di questa tipologia delle *comedias de santos spagnole*. Sulla loro presenza nell'ambiente napoletano rimando a GUSTAVO RODOLFO CERIELLO, *Comedias de Santos a Napoli, nel '600 (con documenti inediti)*, «Bulletin hispanique», XXII/2, 1920, pp. 77-100.

tali erano quelli connessi al soddisfacimento dei bisogni primari e all'arte di arrangiarsi, e che ponevano nella gerarchia dei valori al primo posto l'astuzia e la furbizia; svelavano talora quindi, per contrasto, falsità e discrasia nel comportamento dei personaggi altolocati cui si affiancavano, evidenziando in essi, testimoni eloquenti, il culto dell'apparenza.

Fra intreccio serio e comico all'interno della stessa opera si colgono voluti parallelismi, che vanno perduti in gran parte, inevitabilmente, nel momento in cui le scene buffe si separano dal dramma che li aveva inizialmente ospitate e sono rappresentate autonomamente come intermezzi; è quello che accade per *Pericca e Varrone*, che dopo il 1714 riappaiono una prima volta nel 1730 a Bologna, almeno per quello che ci è documentato, con il titolo di *La dama spagnola ed il cavalier romano*,⁶ tre intermezzi eseguiti verosimilmente tra gli atti di un'opera di Giovanni Porta,⁷ e negli anni immediatamente successivi, ridotti in due intermezzi, con il titolo per l'appunto di *Pericca e Varrone*. Prima, però, di soffermarsi su questi aspetti, per essere in condizione di apprezzare le modifiche connesse con il loro nuovo *status*, è opportuno prendere in esame il modo in cui le scene buffe furono aggiunte al libretto originario di Zeno.

Scipione nelle Spagne fu eseguito per la prima volta a Barcellona nel 1710, con musiche forse di Antonio Caldara, alla presenza di Carlo III d'Asburgo, che rivendicava per sé la corona

⁶ LA | DAMA SPAGNOLA | ED IL | CAVALIER | ROMANO | INTERMEZZI | IN MUSICA | Da Rappresentarsi nel Teatro Pubblico | DI BOLOGNA | NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1730. | [vignetta con canestro di frutta] | IN BOLOGNA M.DCC.XXX. | All'Insegna della Rosa, sotto le Scuole. | Con licenza de' Superiori. (cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., n. 7085); Edward Dent evidenzia che la pubblicazione autonoma del libretto di questi intermezzi precede di un anno quella della *Serva padrona* di Pergolesi, e dunque si tratta del primo esempio napoletano di emancipazione dal dramma in musica che li ospita (EDWARD J. DENT, *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*, London, Edward Arnold, 1905, p. 127).

⁷ Cfr. C. E. TROY, *The Comic Intermezzo* cit., p. 184.

spagnola, e venne riproposto senza cambiamenti l'anno dopo a Milano.⁸ Nel 1714, approda al San Bartolomeo,⁹ con l'aggiunta delle scene buffe; Pericca e Varrone furono affidati all'estro di Santa Marchesini e Giovanni Battista Cavana,¹⁰ che agivano nel ruolo di servi rispettivamente della principessa spagnola Sofonisba, che è al centro dell'intreccio, e di Scipione, conquistatore della Spagna, figura in cui talora si ritiene adombrato lo stesso Carlo III.¹¹ Dopo numerose vicissitudini, Scipione generosamente restituisce Sofonisba al principe Luceio, di cui la donna è innamorata, rinunciando a sposarla.

Degli accomodi e delle aggiunte al libretto zeniano in occasione della rappresentazione a Napoli è presumibile sia stato responsabile l'impresario Nicolò Serino, come si desume dall'Avvertimento del libretto. Pericca e Varrone danno luogo a cinque scene, che si distribuiscono nei tre atti dell'opera secondo lo

⁸ Per le prime rappresentazioni di quest'opera, v. GAETANO PITARRESI, *Le peregrinazioni di "Scipione" nelle corti degli Asburgo*, in *Apologhi morali: I drammi per musica di Apostolo Zeno*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 4-5 ottobre 2013), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica «F. Cilea», 2018, pp. 329-389 (consultabile *on line*).

⁹ La prima rappresentazione dell'opera, che riscosse un «grande applauso» e fu numerose volte replicata, avvenne il 28 gennaio 1714; cfr. «Gazzetta di Napoli» [da ora in poi *GDN*], 30 gennaio 1714 (3), in AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2009, appendice in formato pdf pubblicata nel CD-ROM allegato, p. 239. Copia della partitura ms. dell'opera è presso la Biblioteca Universitaria di Bologna: «Il Scipione nelle Spagne | Musica del Sig.r Cavaliere Alessandro Scarlatti» (*I-Bu*, ms. 646 IV).

¹⁰ Sulla Marchesini, contralto, v. ANTONELLA GIUSTINI, *s.v.* «Marchesini, Santa», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 69, 2007, e bibliografia indicata, consultabile *on line*; FRANCO PIPERNO, *Buffe e buffi (Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)*, «Rivista italiana di musicologia», XVII, 1982, pp. 240-284: pp. 268 sgg., e per la carriera con il basso Giovanni Battista Cavana, pp. 260 sgg.

¹¹ Ma su questo, v. G. PITARRESI, *Le peregrinazioni cit.*, pp. 331-332.

schema mostrato nella Tabella I: due nel primo atto (interposte tra la prima e seconda mutazione di scena ed alla fine dell'atto); due nel secondo (una intermedia ed una alla fine dell'atto); l'ultima, intermedia, nel terzo atto.

Tabella I

ATTO PRIMO

- I. Luogo preparato per l'ingresso di Scipione vittorioso, con grand'Arco Trionfale nel mezzo. [...] (Scene I-V)
- II. Veduta delle mura di Cartagine da una parte, e Bosco dall'altra, & in prospetto veduta di mare, e porto in lontano. (Scene VI-VIII, Scena IX buffa)
- III. Accampamento de' Romani, con padiglione di Marzio nel mezzo. (Scene X-XVIII, Scena XIX buffa)

ATTO SECONDO

- I. Sala (Scene I-VII, Scena VIII buffa, Scene IX-XIII)
- II. Giardino (Scene XIV-XXII, Scena XXIII buffa)

ATTO TERZO

- I. Logge (Scene I-VI, Scena VII buffa, VIII-XV)
- II. Subborghi con quartieri, e padiglioni di Soldati, con gran facciata della Città di Cartagine in prospetto, dalla quale si esce al Campo de' Romani. (Scene XVI-XVIII)

Al Serino dovrebbero attribuirsi anche le parole che giustificano i cambiamenti apportati al libretto di Zeno in tal modo: «Convienmi però il dirti, che se in qualche parte variato dal suo primo originale lo ritroverai, non tacciare di ardito chi n'ebbe la cura di dirigerlo, avendo operato ciò con sua non poca pena; mà ne incolpa la necessità di doverlo restringere, per aggiungervi le parti Buffe, e togliere la lunghezza delli Recitativi». ¹²

¹² *Scipione nelle Spagne* cit., pp. n.n.: "Amico Lettore".

In una precedente occasione, nel 1710, per la rappresentazione de *La principessa fedele*, posta in musica dallo stesso Scarlatti,¹³ ci si riferisce all'aggiunta delle 'Parti Buffe' al libretto di Agostino Piovene proveniente da Venezia, affermando esplicitamente che si è cercato di «rendere quelle in qualche parte necessarie per l'intrigo del Drama».¹⁴

Il modo in cui le parti buffe sono 'intricate' con l'azione principale non viene, nella prima richiamata monografia di Troy, particolarmente approfondito; egli si limita ad affermare che:

In their own scenes, the comic characters often discussed affairs of their royal masters as a preliminary to their clowning, further strengthening their relationship to the opera's principal action. [...] making the latter servants of the opera's principals, and allowing them to appear in scenes with their masters, where they usually conducted themselves in a decorous manner, living advice, carrying messages, imparting gossip, and generally rendering themselves useful, if not essential to the unfolding of the drama.

As has already been noted, the form and content of these comic scenes is similar – indeed, sometimes identical – to those of dramatically independent intermezzi performed at Venice and elsewhere during the same period.¹⁵

In effetti il loro agire colora sovente di sfumature parodistiche i comportamenti dei personaggi seri, offrendo un arricchimento

¹³ La «Gazzetta di Napoli» registra il successo della rappresentazione, avvenuta 8 febbraio 1710; cfr. GDN, 30 gennaio 1714 (1), in A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo* cit., appendice cit., p. 171.

¹⁴ LA | PRINCIPESSA | FEDELE | DRAMA PER MUSICA | Da rappresentarsi nel Teatro di S.Bartolomeo per il Carnevale dell'Anno 1710. | [...] | IN NAPOLI 1710. Presso Dom. Ant. Parrino e Michele-Luigi Muzio. | [...]: Amico Lettore, pp. n.n. (cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., n. 19131).

¹⁵ C. E. TROY, *The Comic Intermezzo* cit., pp. 64-65.

della lettura drammatica; lo si nota in *Scipione nelle Spagne* ed in altre opere date al San Bartolomeo, come ad esempio nel *Tigrane*, rappresentato un anno dopo.¹⁶ Un atteggiamento simile, come ha messo in luce Francesca Menchelli-Buttini, si riscontra anche nei primi intermezzi veneziani, in cui si mantiene il legame con il dramma in cui furono per la prima volta inseriti: è quello che accade con *Le rovine di Troia* (ovvero *Dragoniana e Policrone*) rappresentati nel 1707 tra gli atti dell'*Achille placato* di Antonio Lotti.¹⁷

Riassumo l'intreccio delle scene di *Scipione nelle Spagne* con protagonisti i due servi, che attingono largamente a schemi della commedia dell'arte. Nella prima Pericca crede che la sua padrona Sofonisba, ritenendo morto il suo amato Luceio, sia andata a gettarsi in mare, e sconsolata canta l'aria «Se v'è alcun che per pietà voglia far la carità», lamentando la sua condizione di zitella; sopraggiunge Varrone, che le comunica invece che Sofonisba è salva. Per ringraziarlo, Pericca gli regala un orologio d'oro, che Varrone esamina accuratamente prima di accettare. La scena si conclude, come tutte le altre che vedono protagonisti i due servi, con un duetto, in cui Pericca si congeda per andare dalla padrona, nel mentre Varrone cerca le parole adatte per fare complimenti alla donna.

¹⁶ Cfr. FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *In margine al Tigrane*, in *Devozione e Passione. Alessandro Scarlatti nel 350° anniversario della nascita*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 8-9 ottobre 2010), a cura di Nicolò Maccavino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2013, pp. 223-265. La studiosa nota anche come il curatore dell'edizione critica della partitura, Michael Collins, nella sua prefazione trascuri il ruolo avuto dalle parti buffe, che, come avviene nella scena della evocazione degli spiriti, chiaramente richiamano un'analoga scena dell'opera seria (*ivi*, p. 233). Per l'edizione dell'opera, v. ALESSANDRO SCARLATTI, *Tigrane*, edited by Michael Collins, («The Operas of Alessandro Scarlatti», VIII), Cambridge (Mass.) - London, Harvard University Press, 1983.

¹⁷ Cfr. *Tre intermezzi (1707-1724): partiture in facsimile*, edizione dei libretti, saggio introduttivo a cura di Francesca Menchelli-Buttini, San Giuliano Milanese, Ricordi, 2008, pp. IX sgg.

Nella scena buffa successiva, Varrone si lamenta del dono ricevuto, poiché viene continuamente importunato da gente che gli chiede l'ora. Sopraggiunge Pericca; a lei Varrone ingiunge o di riprendersi l'orologio o di corrispondere al suo amore. Pericca replica che certamente non prenderà indietro il dono che ha fatto e, in quanto ad amare Varrone, deve prima esaminarlo; comincia quindi a valutarne la fisionomia e conclude che l'uomo è troppo grasso. Canta un'aria, «Che cosa mai grata», in cui loda, per contro, il portamento di un giovane snello, che fa innamorare. Varrone ribatte nell'aria «Che vuoi ch'io ti dica», vantando la sua prestantza come amante e la resistenza nel ballo. Come conclusione vi è il duetto in cui Pericca si propone di mettere alla prova le qualità vantate da Varrone, ed in caso positivo di accettarlo per marito; da parte sua evidenzia di essere un ottimo partito.

Nella prima scena buffa del secondo atto, Varrone si presenta con due fioretti, un violino e alcuni libri, vantandosi di essere maestro di scherma, di ballo e di poesia di Scipione. Pericca non gli crede e lo sfida a duello. Varrone vorrebbe esimersi, accampando la scusa che non è opportuno che si cimenti con una donna; ma Pericca lo incalza ed egli è costretto ad accettare la sfida, dimostrando tutta la sua imperizia. Nel duetto conclusivo, formato da una sola sezione, Pericca afferma di non volere comunque ancora scartare Varrone come marito.

La scena buffa successiva di questo secondo atto richiede la presenza di numerosi figuranti; Varrone si è messo d'accordo con un gruppo di accattoni perché intervengano nel caso in cui lui, che vuole proporsi come abile poeta, non ricordi le parole di un componimento che ha intenzione di declamare a Pericca, impedendo in tal modo alla donna di accorgersi delle sue difficoltà; cosa che avviene puntualmente, perché Varrone non riesce ad andare oltre il primo verso della poesia. Pericca fa l'elemosina ai mendicanti, richiamati di nascosto da Varrone; i poveri sempre più numerosi si accalcano intorno a lei e ne nasce una grande confusione, con Varrone, che si scaglia contro di loro, cantando l'aria «Col bastone ad un par mio». Pericca cerca

di calmarlo, intonando l'aria «Il ciglio serena», ed infine la ritrovata pace trova espressione nel duetto «Quel labbro vermiglio».

La scena buffa dell'ultimo atto è riservata alla prova di danza; Pericca ha notato in precedenza il modo goffo di Varrone di ballare in una situazione non mostrata in cui egli agiva insieme con i personaggi seri. L'uomo si giustifica dicendo che lo spazio limitato a disposizione gli aveva impedito di muoversi liberamente, ma quando Pericca lo invita a ballare un minuetto, ancora una volta dimostra di essere un fanfarone e muove i passi goffamente fuori tempo. La donna canta l'aria «Che bel movimento di braccia che hai», in cui fa vedere all'uomo quali siano i movimenti corretti della danza. Quindi Pericca si allontana e Varrone si commiseria cantando l'aria «Non serve la testa ch'è dura qual sasso». La donna rientra camuffata da dama spagnola, con il volto coperto da una maschera; Varrone la corteggia e i due si scambiano battute, con l'uomo che fraintende le parole che Pericca proferisce in spagnolo, offrendogli di fiutare del tabacco. La conversazione cade quindi sull'orologio ricevuto in dono da Varrone, che cerca di scoprire chi la donna sia e le chiede di togliersi la maschera, cosa che Pericca fa, lasciandone però sul viso un'altra con le fattezze di una vecchia; espressioni violente di ribrezzo di Varrone, prima di pentirsi nel momento in cui Pericca mostra il suo reale volto. Segue la riappacificazione e il duetto conclusivo, in cui la donna accetta di diventare moglie di Varrone, anche perché si è resa conto che l'uomo è facilmente malleabile ed asseconderà tutti i suoi voleri.

Se le vicende di Pericca e Varrone si concludono prevedibilmente, l'aspetto interessante è il modo in cui sono delineati atteggiamenti e comportamenti dei due personaggi, con un chiaro riferimento alle vicende dell'opera seria, il ricorso ad espressioni e situazioni del dramma zeniano. Tra i molteplici spunti satirici che si colgono, vi è la contrapposizione tra il carattere romano, spaccone, supponente, e quello spagnolo, austero e bigotto; come pure l'ironia implicita nei confronti di quelle attività che contraddistinguono la buona società, che

vengono presentate in modo caricaturale: la scherma, la danza, l'arte di declamare versi, ed in cui si cimenta, con esiti penosi, Varrone.

Ma si notano anche cenni ironici sul modo di considerare il ruolo della donna nella società. Se fin dall'inizio Pericca si lamenta di non avere corteggiatori, con evidente riferimento ai numerosi pretendenti che si affollano intorno alla sua padrona Sofonisba, l'elemento satirico più notevole si coglie quando Varrone vuole offrire alla presunta dama spagnola l'orologio che Pericca gli aveva in precedenza regalato. Pericca si toglie la maschera da vecchia che aveva indossato fino a quel momento e rifiuta l'orologio usando espressioni molto simili («Prendi non voglio ciò, che fu mio dono») a quelle che si scambiano, in scene diverse, Scipione, i principi Luceio e Cardenio nel rinunciare alla mano di Sofonisba l'uno in favore dell'altro, in una gara di 'generosità':

Luceio

Tersandro | Ti cedè Sofonisba; ella è suo dono.

Scipione

E 'l dono di Tersandro | Rendo a Luceio.

Chiaro è l'intento di prendere di mira il comportamento degli uomini nei confronti delle donne, considerate, non diversamente da un orologio, quasi un semplice oggetto da scambiarsi. Per contro, nelle scene buffe, è il ruolo della donna che viene esaltato: è in effetti Pericca a dimostrarsi superiore nei confronti di Varrone ed è lei a sceglierlo come marito.

Propongo alcune osservazioni sugli aspetti musicali, per evidenziare il modo in cui Scarlatti, come è tipico del genere buffo, asseconda le esigenze sceniche e sollecita una mimica adeguata da parte dei cantanti fin dalla prima aria, affidata a Pericca, «Se v'è alcun che per pietà», che la mostra sconsolata mentre lamenta la sua condizione di zitella, con l'aggiunta e ripetizione di parole non previste nel testo originario, e con pause nella musica

da riempire con l'imitazione dello schiarirsi la voce, o con il gesto del salutare con il fazzoletto (v. Es. 1).

Es. 1 - ALESSANDRO SCARLATTI, *Scipione nelle Spagne*, I.9:
 «Se v'è alcun che per pietà», batt. 24-55.

24
 Vln.
 Per. to, o che ca-vi il faz-zo-let-to, o che ra-schi, o che sa-
 B.
 >5

31
 Vln.
 Per. lu-ti, che co-si quel che m'ag-giù-ti io co-no-sce-re sa-prò, che ca-vi il faz-zo-let-to, co-
 B. 6 6 6 6/5 >5 >7

39
 Vln.
 Per. si, che ra-schi, co-si, o che sa-lu-ti, co-si, che co-si quel che m'ag-
 B. 6

45
 Vln.
 Per. giù-ti io co-no-sce-re sa-prò, co-no-sce-re sa-prò.
 B. 6 6 5 5 6 6/6 6 6 6 6

Le arie di Pericca si distaccano talora dallo stile sillabico e dall'accompagnamento che vede, oltre il basso continuo, solo una parte di violino; alcune di esse, dal taglio elegiaco, richie-

dono anche una parte di viola e una melodia arricchita da melismi, come ad esempio avviene in «Che cosa gustosa», in 12/8, in re minore, con il suo motto iniziale e la sua colorazione armonica dovuta alla presenza della sesta napoletana e la testura con sezioni prive del b.c., mentre il violino scavalca talora al grave (si direbbe, in modo caricaturale) le altre parti, svolgendo funzioni di basso (Es. 2).

Es. 2 - ALESSANDRO SCARLATTI, *Scipione nelle Spagne*, I,19:
«Che cosa gustosa», batt. 1-13.

The musical score is presented in four systems. The first system contains the Violino, Viola, Periccia, and Basso parts. The Periccia part includes the lyrics: "Che co - sa che co-sa gu-sto -". The second system continues the Periccia part with lyrics: "sa ve-der-si da-van - te un gio-vin ga-lan-te, ga-lan-te, ga-lan-te di vi ta at-til-la - ta che". The third system continues the Periccia part with lyrics: "men - tre pas-seg - gia sé stes - so va-gheg". The fourth system shows the continuation of the instrumental parts (Violino, Viola, Periccia, Basso) without lyrics.

Un cenno particolare merita l'aria «Il ciglio serena», in cui Pericca cerca di calmare Varrone, che si era scagliato contro i mendicanti che avevano disturbato la sua esibizione di poeta. Lo stile usato da Scarlatti richiama una situazione precedente dello stesso atto, pertinente al dramma serio, ossia l'aria cantata da Sofonisba, «De l'aure al respirar», mentre pensa al suo amato Luceio, aria quest'ultima certamente ben più sviluppata, con due oboi, e due violoncelli concertanti, ma l'atmosfera iniziale, caratterizzata dalle mormoranti doppie terze, è simile; sì che, quando nel testo dell'aria di Pericca il carattere serio lascia il posto all'invito a ridere, con l'imitazione dell'effetto della risata, Scarlatti dà l'impressione di prendere in giro se stesso e gli stilemi dell'opera seria.¹⁸ Si veda l'avvio dell'aria di Sofonisba, e di quella di Pericca (Ess. 3 e 4).

Es. 3 - ALESSANDRO SCARLATTI, *Scipione nelle Spagne*, II.15:

«De l'aure al respirar», batt. 20-23.

The musical score for Example 3 consists of eight staves. From top to bottom, they are: Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Soprano (Sof.), Viola I (Vlc. I), Viola II (Vlc. II), and Bass (B.). The score begins at measure 20. The vocal line (Sof.) has the lyrics: "Del - l'au - re al re - spi - ra - - - -". The instrumental parts include various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the strings and woodwinds.

¹⁸ Si nota quindi un avvio di quella parodia delle convenzioni dell'opera seria che diventerà esplicita in intermezzi più tardi; si veda su questi aspetti

Es. 4 - ALESSANDRO SCARLATTI, *Scipione nelle Spagne*, II.23:
 «Il ciglio serena», batt. 1-19.

Violino

Viola

Periccia
 Il ci-glio se-re-na, il ci-glio se-re-na, com-po-ni il sem-

Basso

8

Vln.

Vla

Per.
 bian-te, che al cor mi dà pe-na quel vi-so spre-zan-te. Via ri-di, ri-di, si,

B.

12

Vln.

Vla

Per.
 si, ri-di, il ci-glio se-re-na, via ri-di, si, si ah ah ah ah ah ah ah ah, ri-di, ri-di.

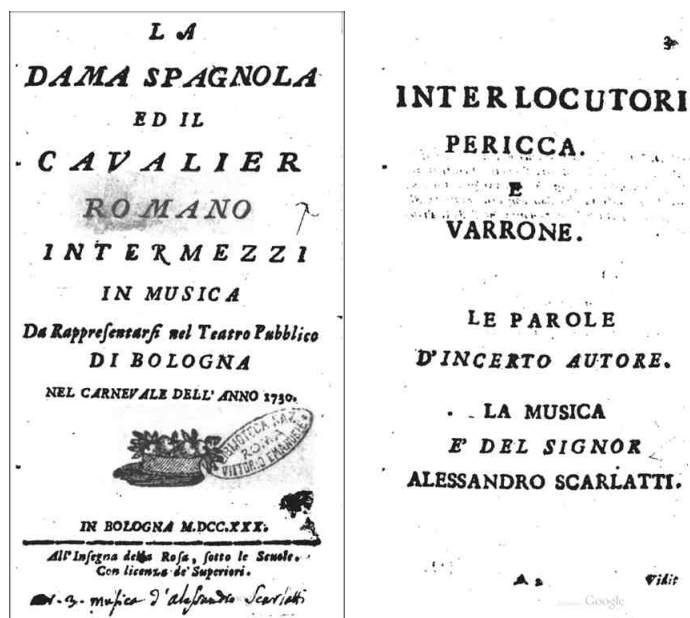
B.

14

l'introduzione a DOMENICO SARRI, *L'impresario delle Canarie* (Dorina e Nibbio),
 due intermezzi di Pietro Metastasio per *Didone abbandonata*, Napoli, Teatro di San
 Bartolomeo, 1724, edizione critica a cura di Claudio Toscani, Pisa, ETS, 2016,
 pp. VII sgg.

Le scene buffe di Pericca e Varrone ebbero vita autonoma come intermezzi, ma è necessario attendere sedici anni, e dunque il 1730, per avere documentata questa evoluzione, quando fu pubblicato a Bologna il libretto con titolo *La dama spagnola ed il cavalier romano* (v. fig. 1).¹⁹ Intanto nel 1728 il nome di Pericca era stato richiamato negli intermezzi *Perichitta e Bertone* inclusi nell'*Oronta* di Claudio Nicola Stampa, rappresentata con musica di Francesco Mancini al San Bartolomeo.²⁰ Il nome trova giustificazione nell'origine della donna, che usa anche lo spagnolo per esprimersi, ma non vi sono somiglianze con le scene scarlat-

Fig. 1 - *La dama spagnola ed il cavalier romano*, Bologna, 1730.



¹⁹ Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., n. 7085.

²⁰ L'ORONTA | DRAMA PER MUSICA Da rappresentarsi nel Teatro di S. Bartolomeo in questo Carnovale dell' anno 1728. | [...] | IN NAPOLI 1728. | Per Franco Ricciardo Stampator di | Sua Em. il Signor Vicerè. | [...]. Cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., n. 17523; vedi anche ANGELA ROMAGNOLI, *Considerazioni sullo stile operistico di Francesco Mancini (1672-1737)*, «Analecta Musicologica», XXX, 1998, pp. 373-436: 405-406. I due ruoli comici furono affidati a Celeste Resse e Gioacchino Corrado.

tiane. Tuttavia, l'assonanza sembra indicare che non si era perso il ricordo dei precedenti personaggi e verosimilmente erano ancora in circolazione.

Probabilmente tra il 1714, in cui apparvero come scene buffe in *Scipione nelle Spagne*, e la rappresentazione al Teatro Pubblico di Bologna nel 1730 come intermezzi per un'opera non precisata, forse *Amore e fortuna* di Giovanni Porta,²¹ esiste una storia sotterranea non testimoniata dalle fonti. Quello che si può ipotizzare è che la coppia dei primi interpreti Marchesini-Cavana abbia deciso di sfruttare il successo riscosso nelle scene buffe e avviato, al di là del loro legame con il libretto di Zeno, la loro emancipazione come intermezzi utilizzando la musica originale. Questo stadio è testimoniato dal modo abbastanza semplice della riduzione delle cinque scene in tre intermezzi che risulta dalla versione del 1730; in essa non sono espunti i riferimenti a *Scipione* (anche nel 1730, infatti, Pericca esordisce lamentandosi che la sua padrona sia andata a gettarsi in mare), ma si uniscono le quattro scene buffe dei primi due atti per formare i primi due intermezzi, con l'eliminazione di alcuni versi consecutivi delle scene ora accorpate e dei duetti immediatamente successivi. Il terzo intermezzo corrisponde all'ultima scena buffa.

Si nota comunque l'aggiunta di un elemento nuovo nel secondo intermezzo: per ricordare la prima parte dell'azione, che vede Pericca sfidare a duello Varrone, con la seconda, riservata alla declamazione di un sonetto, la donna rimane sola quando Varrone la lascia per andare ad organizzare, con i mendicanti, la scena in cui vuole dimostrare di essere un bravo poeta. Pericca, dopo un breve recitativo in cui si ripromette di cercare altri pretendenti, canta l'aria «Ad ogni zittella sia brutta

²¹ Cfr. *ivi*, n. 1598. In precedenza, rappresentazione di *Scipione nelle Spagne*, verosimilmente con le scene buffe, a Palermo nel 1721, come testimonia un libretto non segnalato dal Sartori; cfr. ROBERTO PAGANO, *Alessandro e Domenico Scarlatti. Due vite in una*, Lucca, Libreria Musicale Italiana - Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2015, p. 376.

sia bella», ricavata da *L'amor volubile e tiranno* (nota anche come *Dorisbe*) dello stesso Scarlatti, opera su testo di Giovanni Domenico Pioli che fu eseguita a Napoli nel 1709.²² Tale aria (dall'ottava scena del primo atto) era di pertinenza della damigella Aurilla, personaggio interpretato dalla stessa Santa Marchesini. Nell'opera, nel ruolo di Pastore, era presente anche il suo abituale partner di quegli anni, Giovanni Battista Cavana; tutto ciò contribuisce a rafforzare l'ipotesi che sia stata proprio la Marchesini la promotrice del confezionamento dei tre intermezzi bolognesi, in cui fu dunque possibile mantenere senza problemi la musica di Alessandro Scarlatti, il cui nome figura nel libretto.

La Marchesini, a cavallo degli anni '30 del secolo, dopo aver lasciato definitivamente i palcoscenici napoletani nel 1724, si esibisce a Firenze, Milano e Mantova tra il 1728 e il 1732, periodo in cui è citata in coppia con Antonio Lottini o con Pellegrino Gaggiotti.²³

Evidenzio, nelle Tabella II e III in coda al presente contributo, la struttura delle scene buffe del 1714 e degli intermezzi del 1730, come pure la successiva evoluzione in due intermezzi testimoniata per la prima volta da un libretto pubblicato a Venezia nel 1731.²⁴

A Venezia, presso il teatro di S. Angelo, per la riduzione in due intermezzi, il testo originario delle scene buffe fu modificato, per evitare il riferimento alle vicende di *Scipione nelle Spagne*; quindi le parole di Pericca sul presunto annegamento della sua padrona furono tolte, e si recidono gli ultimi legami con il dramma zeniano, con la conseguente perdita di molte delle chiavi di lettura prima evidenziate. Rispetto alla versione del 1730, venne eliminato il secondo intermezzo bolognese, non-

²² C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., n. 1518, Il testo delle scene buffe si deve però all'abate Giuseppe Papis; cfr. *GDN*, 28 maggio 1709 (1), in A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo* cit., appendice cit., p. 161 e n. 560. L'opera fu rappresentata il 25 maggio 1709.

²³ Cfr. F. PIPERNO, *Buffe e buffi* cit., pp. 245, 268-270.

²⁴ C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., n. 18534.

ché la scena ricavata da un'opera precedente di Scarlatti. La musica è adesso attribuita al compositore napoletano Michele Fini,²⁵ ma la sua versione non ci è giunta; a lui forse si deve anche la musica del dramma serio *Li Sponsali d'Enea*²⁶ che ospitò per primo come intermezzi questa nuova redazione di *Pericca e Varrone*, ma altri l'attribuiscono a Bartolomeo Cordans,²⁷ ed è probabile che il librettista Giovanni Boldini incaricato degli adattamenti al libretto di quel dramma (Francesco Passerini, che ne era autore, era morto nel 1714), si sia occupato delle modifiche al testo degli intermezzi. Essi ebbero evidentemente una buona accoglienza, se furono replicati nella stagione successiva nello stesso teatro,²⁸ poi nel 1734 a Padova, quindi a Graz nel 1737.²⁹

Se nella prima fase della loro storia la loro fortuna è legata al nome di Santa Marchesini, la versione in due intermezzi ha come elemento costante la presenza nel ruolo di Pericca sempre

²⁵ Cfr. LIONE ALLACCI, *Drammaturgia [...] accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1755, col. 622; Michele Fini fu attivo, sulla base delle citazioni del suo nome nei libretti superstiti, tra il 1730 e il 1752; cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., Indici I, p. 384.

²⁶ *Ivi*, n. 22398; Anna Isola e Carlo Amaini sono indicati come interpreti degli intermezzi.

²⁷ ANTONIO GROPPPO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 all'anno presente 1745*, Venezia, Antonio Groppo, [1745], p. 132. Eleanor Selfridge-Field evidenzia comunque la possibilità che essi siano stati invece eseguiti tra gli atti dell'*Artanagamenone* di Giuseppe Maria Buini proposto dal 2 maggio dello stesso anno al San Moisé; cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, pp. 423-424.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 427 e C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., n. 18535.

²⁹ Cfr. *ivi*, nn. 18536-18537; ROBERTO PAGANO - MALCOLM BOYD - EDWIN HANLEY, s.v. «Scarlatti, (Pietro) Alessandro (Gaspare)», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Oxford, Oxford University Press, 2001, XXII, pp. 372-396: 386; IRÈNE MAMCZARZ, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1972, pp. 181-182, 388.

della stessa interprete, Anna Isola, che si alterna con partner diversi. Franco Piperno si è soffermato a studiare la carriera di questa cantante, interprete sia di ruoli seri che buffi,³⁰ ed è proprio lei ad essere, nel ruolo di Ormonda, tra i protagonisti dell'opera *Amore e fortuna* di Giovanni Porta,³¹ che è probabile abbia ospitato come intermezzi *La dama spagnola ed il cavalier romano* al Teatro Pubblico di Bologna nel 1730; forse il suo interesse nei confronti di Pericca e Varrone nacque in quell'occasione.

Nel catalogo Sartori è registrata un'unica rappresentazione di questi intermezzi in terra austriaca, avvenuta a Graz nel 1737, nel teatro fatto costruire su iniziativa dei fratelli veneziani Antonio e Pietro Mingotti nella Tummelplatz;³² Anna Isola vi si esibì in coppia con Pellegrino Gaggiotti. Ma probabilmente fu ancora lei, anche se mancano riscontri, a rinnovare un anno dopo, a Vienna, i fasti di Pericca e Varrone, a 24 anni dalla prima rappresentazione napoletana, come testimonia un libretto, segnalato da Maren Goltz nella collezione del conte Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen, riguardante una produzione del luglio 1738 presso il Teatro Privilegiato di Sua Maestà Cesarea e Cattolica.³³ Ma ormai una tipologia più moderna di intermezzi si andava affermando, che tendeva a sostituire, o ad articolare in maniera meno schematica, personaggi e situazioni tipiche della commedia dell'arte esemplificate al meglio in Pericca e Varrone.

³⁰ Cfr. F. PIPERNO, *Buffe e buffi* cit., pp. 243 sgg.

³¹ C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., n. 1598; l'opera fu infatti data anche a Padova nel 1734 (cfr. *ivi*, n. 1601), verosimilmente con gli intermezzi *Pericca e Varrone*, i cui due interpreti furono Anna Isola e Pietro Micheli.

³² *Ivi*, n. 18537. Sull'attività dei fratelli Mingotti, v. RAINER THEOBALD, *Die Opern-Stationen der Brüder Mingotti: 1730-1766. Ein neues Verzeichnis der Spielorte und Spielproduktionen*, Wien, Hollitzer Verlag, 2015, pp. 15-89.

³³ MAREN GOLTZ, *Die Wiener Libretti-Sammlung des Herzog Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen*, Meiningen, 2008, p. 44 (testo disponibile online all'indirizzo: www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-15722/libretti-sammlung.pdf – consultato l'1.11.2017). Nella collezione è presente anche copia del libretto del 1737.

Tabella II – Articolazione delle scene e degli intermezzi.

Napoli, 1714	Bologna, 1730	Venezia, 1731
A. SCARLATTI, <i>Scipione nelle Spagne</i> Scene buffe	<i>La Dama spagnola ed il cavalier romano</i> Intermezzo Primo (musica di A. Scarlatti)	<i>Pericca e Varrone</i> Intermezzo Primo (musica di Michele Fini)
(I.9)		
01. Rec.: Oh me infelice (Pericca)	01. Rec.: Oh me infelice (Pericca)	01. Rec.: Io già non voglio (Pericca)
02. Aria: Se v'è alcun (Pericca)	02. Aria: Se v'è alcun (Pericca)	02. Aria: Se v'è alcun (Pericca)
03. Rec.: Pur al fin (Varrone)	03. Rec.: Pur al fin (Varrone)	03. Rec.: Ma qui Varron ne vien (Pericca) Pur al fin (Varrone)
04. Duetto: Pria di partire		
(I.19)		
05. Rec.: Oh che pena		
06. Aria: Che cosa gustosa (Pericca)	04. Aria: Che cosa gustosa (Pericca)	04. Aria: Che cosa gustosa (Pericca)
07. Rec.: Non parli	05. Rec.: Non parli	05. Rec.: Non parli
08. Aria: Che vuoi (Varrone)	06. Aria: Che vuoi (Varrone)	06. Aria: Che vuoi (Varrone)
09. Rec.: Molto t'impegni (Pericca)	07. Rec.: Molto t'impegni (Pericca)	07. Rec.: Molto t'impegni (Pericca)
10. Duetto: Son lieto	08. Duetto: Son lieto	08. Duetto: Son lieto

	Intermezzo Secondo	
(II.8) 11. Rec.: Vo cercando occasione	09. Rec.: Vo cercando occasione (Pericca)	
12. Duetto: Se mai	10. Aria: Ad ogni zittella (Pericca)	
(II.23) 13. Rec: Amici state là (Varrone)	11. Rec.: Amici state là (Varrone)	
14. Aria: Col bastone (Varrone)	12. Aria: Col bastone (Varrone)	
15. Rec.: Eh via non tanta collera	13. Rec.: Eh via non tanta collera	
16. Aria: Il ciglio serena (Pericca)	14. Aria: Il ciglio serena (Pericca)	
17. Rec.: Cara del labbro tuo (Varrone)	15. Rec.: Cara del labbro tuo (Varrone)	
18. Duetto: Quel labbro vermiglio	16. Duetto: Quel labbro vermiglio	

	Intermezzo Terzo	Intermezzo Secondo
(III.7) 19. Rec.: Oh che cosa graziosa	17. Rec.: Oh che cosa graziosa	09. Rec.: Oh che cosa graziosa
20. Minuetto	18. Minuetto	10. Minuetto
21. Rec.: Oh sciocco	19. Rec.: Oh sciocco	11. Rec.: Oh sciocco
22. Aria: Che bel movimento (Pericca)	20. Aria: Che bel movimento (Pericca)	12. Aria: Che bel movimento (Pericca)
23. Rec.: Va bene	21. Rec.: Va bene	13. Rec.: Va bene
24. Aria: Non serve la testa (Varrone)	22. Aria: Non serve la testa (Varrone)	14. Aria: Non serve la testa (Varrone)
25. Rec.: Oh, chi sarà mai	23. Rec.: Oh, chi sarà mai	15. Rec.: Oh, chi sarà mai
26. Duetto: Il tuo gran merito	24. Duetto: Il tuo gran merito	16. Duetto: Il tuo gran merito

Tabella III – *Pericca e Varrone*: libretti in due intermezzi.

Città	Compositore	Interpreti	Opera seria in cui sono presenti
Venezia, Teatro di S. Angelo, 1731	Musica di Michele Fini	Anna Isola, Genovese Carlo Amaini, Bolognese	Michele Fini, <i>Li Sponsali d'Enea</i>
Venezia, Teatro di S. Angelo, 1732	Musica di Michele Fini	Anna Isola, Genovese Domenico Crichi, Bolognese	
Padova, Teatro Obizzi, 1734 (libretto stampato a Venezia)	Musica di Michele Fini	Anna Isola, Genovese Pietro Micheli di Padova	Giovanni Porta, <i>Amore e Fortuna</i>
Graz, Teatro di Tummel-Platz, 1737		Anna Isola, Genovese Pellegrino Gaggiotti, di Bologna	
Vienna, Teatro privilegiato di S.M.C.C., 1738			