

PAOLOGIOVANNI MAIONE

Intermezzi al tramonto nella Napoli di Carlo?

L'antica stanza del San Bartolomeo, nel corso della sua centenaria attività, assiste a epocali mutamenti della scena assumendo foggie che, di volta in volta, lo rendono più alla moda ospitando repertori aggiornati e adeguati al gusto dei vigili ed esigenti spettatori.¹ Le metamorfosi segnate dall'irrefrenabile macchina performativa, ricca di intuizioni e sperimentale per vocazione, connota l'aggiornato teatro sensibile anche ad accogliere "manufatti" in linea con i desiderata di coloro che si succedevano nella carica vicereale.² Le "stagioni" dei volenterosi emissari della corona spagnola del

¹ Per la storia del Teatro di San Bartolomeo cfr. BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Sec. XV-XVIII*, Napoli, Pièrro, 1891; ULISSE PROTA-GIURLEO, *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII*, in FELICE DE FILIPPIS - ULISSE PROTA-GIURLEO, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1952, pp. 17-146; ID., *I teatri di Napoli nel Seicento. La commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino, 1962; FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Le istituzioni musicali durante il Vicereame austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Napoli, Luciano, 1993; IDD., «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996 e IDD., *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli: il Teatro di San Bartolomeo*, in *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, a cura di Franco Carmelo Greco, Napoli, Luciano, 2001, pp. 373-478.

² Il fenomeno si evince chiaramente dalla lettura di LETICIA DE FRUTOS, *El Templo de la Fama. Alegoría del Marqués del Carpio*, Madrid, Fundación Artes Hispánico, 2009 e JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013. Si vedano anche *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*,

regno meridionale sono all'insegna di strategie propagandistiche e politiche assai complesse dove le storie delle maestranze e quelle dei "committenti" si intrecciano fittamente dando vita a un fenomeno difficilmente "leggibile" per la sua ingovernabilità ma ampiamente stimolante per avventure e scorribande in territori "perigliosi" e "ingannevoli".

La partecipazione della sala partenopea all'evoluzione della drammaturgia tardo seicentesca è un dato ormai acquisito come quello dell'ascesa di un'industria "autoctona" che di lì a poco avrebbe garantito un marchio di fabbrica indelebile e vagheggiato in ambito internazionale: sistema che andrà progressivamente attestandosi all'aurora del nuovo secolo, tanto ricco di successi e "primati".³

I primi decenni del Settecento, sotto l'egida dell'aquila bicipite, si rivelano particolarmente fecondi per le arti della scena con la moltiplicazione di generi e luoghi.⁴ Il Teatro di San Bartolomeo, ormai rotto a qualsiasi esperienza, dopo circa sette lustri del nuovo secolo, quello dei "lumi", si appresta a ricoprire il ruolo di sala regia sottoponendosi nuovamente a un *restyling* che probabilmente lo rendeva ancor più "artificioso" strutturalmente. Carlo di Borbone al suo insediamento sul trono del regno apporterà una serie di novità nella vita del vetusto edificio e segnerà il tramonto, ma solo apparente come si vedrà, dell'intermezzo in territorio napoletano a vantaggio degli spettacoli coreutici che si situano in quegli "spazi" un tempo occupati dalle maestranze buffe che già avevano

a cura di Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione, 2 tomi, Napoli, Turchini Edizioni, 2009 e DOMENICO ANTONIO D'ALESSANDRO, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento e condizione sociale del musicista. I casi di Giovanni Maria Trabaci e Francesco Provenzale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, a cura di Francesco Cotticelli - Paologiovanni Maione, 2 tomi, Napoli, Turchini Edizioni, 2019, I, pp. 71-603.

³ Cfr. FRANCESCO COTTICELLI, *Teatro e legislazione teatrale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento* cit., I, pp. 57-73.

⁴ Si veda, almeno, F. COTTICELLI - P. MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*» cit.

subito un'estradizione dalla loro antica "abitazione" quando condividevano la scena e la propria vita con gli eroi dei drammi.⁵ Il giovane monarca introdusse praticamente da subito i balli nel palinsesto delle serate teatrali ma senza destabilizzare l'economia dello spettacolo "tradizionale" scalzando repentinamente la coppia dei buffi.⁶

Le cronache registrano puntualmente l'ulteriore novità che invade le tavole del maggior teatro cittadino sottolineando la volontà regia nel promuovere la danza; la sala in occasione dell'onomastico del figlio di Filippo V, «che, per la nobiltà degli apparati e numerosi lumi, faceva una straordinaria veduta» ospitò, «sotto maestoso dossello», il giovane re che «clementissimamente si degnò ammettere al bacio della Real sua mano le dame tutte, che in questa occasione [...] comparvero a meraviglia adorne, e per la ricchezza degli abiti e per la preziosità delle gioie» per assistere «all'opera in musica intitolata *La nemica amante* che, sì per gli attori che per la musica del maestro di cappella David Perez, com'ancora per gli abiti e balli fatti venire a tal fine da fuori dal nuovo appaltatore Angelo Garesale [Carasale], che non risparmia né spesa né fatica per incontrare il gusto della corte, riuscì d'intiera soddisfazione di sua maestà».⁷

Sul compiacimento regale allo spettacolo tersicoreo giunge anche un'ulteriore informazione del maggio 1736:

⁵ Sulle prime mosse "teatrali" del nuovo corso si rinvia a PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Musica e teatro a Napoli nell'epoca di Carlo di Borbone*, in *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, a cura di Rosanna Cioffi, Luigi Mascilli Migliorini, Aurelio Musi, Anna Maria Rao, Napoli, Arte'm, 2018, pp. 269-279.

⁶ Si veda la cronologia del teatro in F. COTTICELLI - P. MAIONE, *La nascita dell'istituzione teatrale a Napoli* cit., pp. 474-478.

⁷ Le citazioni sono tratte dalla «Gazzetta», 8 novembre 1735, riportata da AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio delle «Gazzette» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2010, CD-rom. Per il libretto de *La nemica amante* cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n. 16382.

in questo teatro di S. Bartolomeo andò per la prima volta in scena l'opera in musica intitolata *Cesare in Egitto* che, sì per la sceltrezza degli attori che per la musica, vaghezza d'abiti e meravigliosi balli, la di cui compagnia per espresso ordine di sua maestà si è fatta venire a tal oggetto, è riuscita dett'opera di general soddisfazione, stante l'ottima direzione dell'impresario Angelo Caresale, che non risparmia né spesa né fatica per incontrare il gusto di sua maestà, che si degnò onorarla colla sua Real presenza.⁸

Non c'è alcun riferimento in queste notizie sulla presenza di intermezzi comici tra gli atti eppure in occasione della rappresentazione de *La nemica amante* la collaudata coppia composta da Laura Monti e Gioacchino Corrado continuavano a calcare le tavole con la *pièce* *Maga per vendetta e per amore*.⁹ I due divi assistevano al tramonto del genere tra gli atti dell'opera maggiore e cedevano il passo ai danzatori annunciando, al termine dei due intermezzi, l'avanzata della compagnia coreutica. La trama dell'azione, assai fantasiosa, prevedeva al termine della prima parte il sopraggiungere di «una gran balena» – evocata dalla maga Lidia per farsi burla di Cimone (che impaurito e forse “polemico” con ciò che avveniva nella sua storia di interprete dice «mi ballano nel ventre le budella») – dal cui ventre esce una «piccola turba rustical» composta da «cinque giardinieri» che dopo le querimonie amorose della coppia “principale” avviano «il Ballo [...] colle loro Ninfe in segno d'allegrezza per esser quelli scampati dal mostro». Mentre a conclusione del secondo intermezzo Lidia per suggel-

⁸ Cfr. «Gazzetta», 15 maggio 1736, notizia presente in A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., CD-rom.

⁹ Il testo dell'intermezzo di Tommaso Mariani è riportato dopo quello de *La nemica amante*, cfr. le pp. 51-60 del libretto consultabile al link <http://www.urfm.braidense.it/rd/02191.pdf> (8 aprile 2020).

lare l'amore con Cimone ordina che «vengano le maschere» e «che con liete danze si festeggi [...] così bel giorno»:

CIMONE

E abbiam da fare insieme un minuetto.

(Il cameriere reca il cappello a Cimone e si avvicinano diverse maschere per ballare.)

LIDIA

Come t'aggrada.

CIMONE

Oh bravo!

Via datevi da fare. *(verso le maschere.)*

LIDIA

Noi dobbiam la festa incominciare.

Mio diletto.

CIMONE

Mio tesoro.

LIDIA

Per te peno. *(ballando.)*

CIMONE

Per te moro.

LIDIA

Ah.

CIMONE

Ah.

A 2

Tu mi fai morir.

(Siegue il ballo delle maschere e dà fine al Secondo Intermezzo.)

Con molta probabilità la stagione degli intermezzi si chiuse sulle scene “serie” in occasione del carnevale del 1736 con l’adempiimento del contratto stipulato con i buffi Monti e Corrado come si rileva dalla seguente polizza bancale in cui il virtuoso della Cappella Reale è scritturato per 625 ducati «per le sue virtuose fatiche [che] dovrà egli fare in rappresentare, come rappresentate nell’opera già fatta in quest’està intitolata l’Emira, e nell’altre tre opere dovranno rappresentarsi in Autunno, ed Inverno del corrente anno, e per tutto il Carnevale dell’entrante anno 1736». ¹⁰ Sulla convivenza degli spettacoli, in questa fase interlocutoria, eloquente appare ciò che venne allestito ad Aversa durante il soggiorno di Carlo prima di entrare nella capitale nel maggio del ’34:

Sabato mattina [1 maggio] per la festività dell’apostolo San Filippo, di cui ne porta il nome la Maestà del cattolico monarca Filippo V [...], si vide la Real corte d’Aversa tutta in superba e maestosa gala [...]. In essa mattina fu data tavola da [...] Sua Eccellenza il Signor Marchese d’Arenzo Don Lelio Carafa, capitano della guardia dell’altezza sua reale [...]. E la sera poi, per compimento di sì gran festa, da esso sig. marchese d’Arenzo furono fatti rappresentare tre intermezzi in musica da’ primi virtuosi di questa capitale, con balli, chiamati a quest’effetto in Aversa. ¹¹

La complessità di lettura di alcuni fenomeni, troppo spesso soggetti a spiegazioni parziali, porta a univoche, e superficiali,

¹⁰ Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo, giornale di cassa, matr. 845, partita estinta il 22 settembre 1735, documento riportato in *Spoglio delle polizze bancarie di interesse teatrale e musicale reperite nei giornali di cassa dell’Archivio del Banco di Napoli per gli anni 1726-1737*, progetto e cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 9, 2015, CD-rom.

¹¹ «Gazzetta», 4 maggio 1734, notizia riportata in A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli cit.*, CD-rom.

osservazioni; la convivenza dei generi trapela inoltre anche dalla presenza dei balli previsti nella stagione teatrale 1735-36, come si è visto, e da un articolato documento, ricco di suggerimenti, inviato dalla Segreteria di Stato, attraverso il marchese d'Arienzo, all'impresario Angelo Carasale nell'ottobre del '35 in cui si cercava, tra l'altro, di alleggerire l'articolato organigramma spettacolare destinato alle recite "reali": «El hacer el Prologo poco puede ser aplaudido, amas que deviendose hacer los intermedios, y bailes se dilataria la Opera, y saldria mas enfadosa».¹²

Sulla brevità della rappresentazione più volte si ritornerà nel corso degli anni in virtù di precise indicazioni reali che a differenza di quanto divulgato erano condivise con altre etichette cortigiane europee. Tra le tante motivazioni che spingono il figliolo di Elisabetta Farnese a prediligere il mondo coreutico ve n'è una alquanto eccentrica riportata nel manoscritto anonimo dell'*Istoria di Napoli* custodito presso la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III in cui si legge, nelle «applicazioni cotidiane del Re», a riguardo de «l'indole e i costumi [...] santissimi»:

basta dire che, considerando egli che nel Teatro di San Bartolomeo si rappresentavano dalle parti buffe gl'intermezzi con qualche oscenità di atteggiamento, ordinò che queste si abolissero ed in loro vece introdusse gl'intermezzi de' balli, facendo venire i migliori ballerini d'Europa.¹³

Le esemplari e castigatissime maestranze dedite al "culto" di Tersicore dunque hanno il sopravvento sulle immorali e scon-

¹² Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Antica, vol. 980, 12 ottobre 1735, c. 13^r.

¹³ Biblioteca Nazionale di Napoli "Vittorio Emanuele III", *Istoria di Napoli*, ms. XV.G.32, c. 48^{r-v}. La notizia si legge anche in CARLO DI BORBONE, *Lettere ai sovrani di Spagna*, a cura di Imma Ascione, 3 voll., Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per gli Archivi, 2001-2002, II, p. 411, nota 723.

venienti compagnie buffe, ricettacolo di dissoluti costumi tra-ghettati sulle scene a maggior sdegno del mondo.¹⁴ Le purgate platee partenopee sgomente subivano l'oltraggiosa esibizione delle temerarie micro-*troupe*¹⁵ dedite a ripugnanti nequizie alle quali non valse la condivisione con le esemplari e continenti frotte

¹⁴ Sui costumi delle maestranze artistiche si vedano B. CROCE, *I teatri di Napoli* cit., *passim*; SALVATORE DI GIACOMO, *La prostituzione in Napoli nei secoli XV, XVI e XVII*, s.l., Del Delfino, 1968; F. COTTICELLI - P. MAIONE, «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli» cit., pp. 179-192; PAOLOGIOVANNI MAIONE, «Mena vita onestissima»: le cantarine alla conquista della scena, in *Dibattito sul teatro. Voci, opinioni, interpretazioni*, a cura di Carla Dente, Pisa, Edizioni ETS, 2006, pp. 123-134; PAOLOGIOVANNI MAIONE - FRANCESCA SELLER, *Vita teatrale a Napoli tra Sette e Ottocento attraverso le fonti giuridiche*, in *Salfi librettista*, a cura di Francesco Paolo Russo, Vibo Valentia, Monteleone, 2001, pp. 83-95; IDD., *I virtuosi sulle scene giuridiche a Napoli nella seconda metà del Settecento*, in *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 477-486.

¹⁵ Sugli interpreti degli intermezzi e il genere si vedano almeno GORDANA LAZAREVICH, *The Role of the Neapolitan Intermezzo in the Evolution of Eighteenth-Century Musical Style. Literary, Symphonic and Dramatic Aspects, 1685-1735*, Ph. D. Diss., Columbia University, 1970; EAD., *The Neapolitan Intermezzo and its Influence on the Symphonic Idiom*, «The Musical Quarterly», LVII/2, 1971, pp. 294-313; EAD., *Hasse as a Comic Dramatist: the Neapolitan Intermezzi*, «Analecta Musicologica», XXV, 1987, pp. 287-303; IRÈNE MAMCZARZ, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, Paris, CNRS, 1972; CHARLES E. TROY, *The Comic Intermezzo*, Ann Arbor, UMI, 1979; FRANCO PIPERNO, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XVIII, 1982, pp. 240-284; ID., *Appunti sulla configurazione sociale e professionale delle «parti buffe» al tempo di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 483-497; ID., *Gli interpreti buffi di Pergolesi. Note sulla diffusione della "Serva Padrona"*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 1, 1986, pp. 166-177; ID., *Note sulla diffusione degli intermezzi di J. A. Hasse (1726-1741)*, «Analecta musicologica», XXV, 1987, pp. 267-286; REINHARD STROHM, *L'opera italiana del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 113-139; RAFFAELE MELLACE, *Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse: due produzioni a confronto*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 5, 2006, pp. 187-210; LUCIO TUFANO, *L'intermezzo, Napoli e l'Europa*, in *Il*

di danzatori a ritornare sui propri passi e percorrere la strada della beatitudine performativa. Le piissime danzatrici, le cui gesta "lusinghiere" invadono gli uffici preposti alla morale per vituperosa condotta che le rendeva pericolanti tanto quanto le colleghe canterine, assai stratonate per reali o presunti scandali, sono, agli occhi di Carlo, secondo l'anonimo redattore, un modello di sanità e santità. Per non parlare del mondo maschile dedito alla pratica buffa che è sempre in bilico tra arte e affari loschi, i cui tratti sono di sovente accomunati ai peggiori malfattori o birbi, senza escludere la partecipazione talvolta di costoro all'affollato mondo dei cicisbei, è una categoria dalle mille declinazioni e dalle molteplici inclinazioni.

I danzatori invece assumono un ruolo ammirevole agli occhi delle catechizzanti folle bisognose di irreprensibili figure da emulare e seguire, ed effettivamente gli avventori delle sale teatrali adeguano la loro condotta con fin troppa acribia alle dissipate attività dei "luciferini" virtuosi. Probabilmente il redattore rapito e ispirato da una smodata voglia di celebrare il sovrano con accenti iperbolici finisce per incappare in descrizioni sospette; il mondo della scena tutto emana un affascinante odore sulfureo e le tavole teatrali amplificano, nell'ostensione dei corpi, una fascinazione sensuale irrefrenabile se le cronache e i documenti del tempo narrano episodi straordinariamente sconvenienti dove la continenza è un'eccezione in un contesto segnato dal turbamento e dai voraci "appetiti" erotici.

Ballerine, attrici, canterine, musicisti, cantanti, commedianti entrano a far parte di una regione franca dove trova ristoro un'umanità bisognosa di "illusione" e che solo di tanto in tanto si ridesta in quei luoghi di rigore e pena, ma ancora una volta si tratta di eccezioni determinate da corti circuiti involontari. Oggetto di attenzioni giuridiche sarà ad esempio Laura Monti, tra le maggiori protagoniste della stagione degli intermezzi napoletani – sua

è la Serpina pergolesiana – in bilico tra arte e meretricio agli occhi di un infame mondo al quale risponde con dettagliate relazioni sulla sua rettitudine avallata e firmata dagli abitanti del rione in cui dimora, e amplificata dall'osservanza dei precetti religiosi.¹⁶

Inoltre tra i due mondi non c'è una netta linea di demarcazione per cui le maestranze passano da una competenza all'altra con una disinvoltura disarmante che è pratica eloquente di professionisti il cui eclettismo tecnico travalica talvolta qualsiasi immaginazione. Esemplare, in questo panorama di contaminazioni e migrazioni, appare la «compañia de Trufaldines» organizzata a Venezia dall'ambasciatore spagnolo Pedro Cebrián y Agustín conte di Fuenclara per volontà di Carlo di Borbone da poco insediatosi sul trono delle due Sicilie:¹⁷ nell'agosto del 1735 inizia un'articolata trattativa tra il ministro Montealegre e il diplomatico in stanza nella Serenissima per provvedere ai desiderata del giovane monarca per il quale in tempi strettissimi viene allestita una "musicalissima" «Com.a de Histriones» diretta dal grande Arlecchino Gabriele Costantini che nella vorticosa contrattazione reclama che il «Rey [...] les ha de dar la iluminaz.n y musica». D'altronde già si concordava sulla presenza «enla Comp.a delos Comicos [...] otras personas que hazen su parte en los entremeses de Musica» per cui l'orchestra avrebbe soddisfatto non solo le esigenze sceniche delle «comedie e opera» ma anche quella degli artisti destinati a esibirsi negli intermezzi.¹⁸ La *troupe*, come si apprende da una prima lista, è così composta:

La compagnia, che Esebisce Gabriele Constantini per Servizio di S. M. Re delle Sicilie si è come Segue.

¹⁶ L'articolata vicenda è documentata da un fitto incartamento pubblicato in F. COTTICELLI - P. MAIONE, «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*» cit., pp. 179 e *passim* nonché pp. 299-311.

¹⁷ L'articolata trattativa è documentata all'interno del fondo Ministero degli Affari Esteri custodito presso l'Archivio di Stato di Napoli, fascio 2215, il primo incartamento è datato Napoli 16 agosto 1735.

¹⁸ Cfr. *ivi*, incartamento 169, Napoli 20 settembre 1735.

P.ma Donna la Sig.a Cattarina Cattoli
 2.a Donna la Sig.a Madalena Vidini
 3.a Donna la Sig.a _ _ _
 P.mo Amorofo il Sig.r Zorlini
 2.° Amorofo il Sig.r Gandini
 3.° Amorofo Il Sig.r _ _ _
 P.mo Vecchio Il Sig.r Antonio Fioretti
 P.mo Zanne Il Sig. Andrea Neleca
 2.° Vecchio Il Sig.r Giuseppe Monti
 2.° Zanne Il Sig.r Gabriele Constantini
 Per Intermezzi
 La Consorte del Sud.to Sig.r Gandini
 Il Sig.r Andrea Nelva
 Ballarino
 Il Sig.r Antonio Constantini.¹⁹

Nel 1732 a Livorno coinvolti ne *Il trionfo di Galba o Il Nerone detronato*,²⁰ «divertimento teatrale per musica», sono la primadonna Cattoli come Poppea, Antonio Fioretti nel ruolo di Nerone, Giuseppe Monti in quello dell'Ombra e Andrea Nelva nella parte di Tiridate; quest'ultimo appare anche impiegato, l'anno precedente, a Lodi come Astolfo ne *Il Coralbo* («Drama per musica» di Francesco Spanò detto Silvio su musica di anonimo)²¹ e nel '35 a Milano ne *Il Porsignacco*.²² Sorprendente invece è la vita scenica di Teresa Gandini²³ – annotata come «Consorte del Sud.to Sig.r Gandini» – la quale risulta scritturata nel '33 a Livorno dove veste i panni di Pollastrella negli *Intermezzi musicali tra Pollastrella*

¹⁹ Cfr. *ivi*, incartamento 174, Napoli 4 ottobre 1735.

²⁰ Cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, n. 23988.

²¹ Cfr. *ivi*, n. 6646.

²² Cfr. *ivi*, n. 15910.

²³ Sull'artista si veda la scheda contenuta nell'aggiornatissimo portale dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani all'indirizzo <http://amati.fupress.net/S100?idattore=1896> (8 aprile 2015).

e *Parpagnacco*,²⁴ nel '34-35 a Milano in quelli di Dulcinea in un anonimo *Intermezzo musicale*²⁵ e di Grilletta ne *Il Porsignacco*,²⁶ per poi vestire nel 1738, a Napoli, come primo uomo, le vesti di Riccardo nell'*Inganno per inganno* («Commedia per musica» di Gennarantonio Federico e musica di Nicola Logroscino)²⁷ e di Lelio ne *L'Odoardo* («Commedia per musica», tratta da *La finta sorella* di Bernardo Saddumene, intonata da Niccolò Jommelli)²⁸ e ancora di Ortensio nel '39 ne *L'Ortensio* («Commedia per musica» di Federico musicata da Giovan Gualberto Brunetti),²⁹ e nel '44 di Leandro ne *Il Leandro* («Commedia per musica» di Antonio Villani composta da Logroscino).³⁰ L'eclettica artista si voterà poi definitivamente alla scena della commedia incontrando sulla sua strada anche Goldoni prima di partire, forse proprio in polemica con l'avvocato veneziano, per la corte di Dresda.

Alla tradizione degli intermezzi musicali legati alle *troupe* dei "comici" di "parola", ma appare ormai chiara la duttilità delle competenze, va poi associata quella meno attestata presente, talvolta, nel corso delle rappresentazioni di opere buffe, un esempio, arcinoto, si ha nell'esecuzione de *Lo frate nnamorato* al Teatro de' Fiorentini nel 1732 dove compare un «Ntermezzo | Che sserve pe ntrodozzeone a l'Abballe» sostenuto da Girolamo Piano nei panni di Capetà Cola Spaviento e Bettina d'Afflisio in quelli di Giulietta;³¹ va da sé che la contaminazione tra i generi la fa da padrona.

²⁴ Cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, n. 13435.

²⁵ Cfr. *ivi*, n. 13462.

²⁶ Cfr. *ivi*, n. 15910.

²⁷ Cfr. *ivi*, n. 13182.

²⁸ Cfr. *ivi*, n. 16896.

²⁹ Cfr. *ivi*, n. 17567.

³⁰ Cfr. *ivi*, n. 14166.

³¹ GENNARO ANTONIO FEDERICO - GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *Lo frate nnamorato*, Napoli, A spese de Nicola de Biase, [1732], pp. 65-67. Per questo caso si veda FRANCESCO DEGRADA, *Uno sconosciuto intermezzo di Giovanni Battista Pergolesi*, in *Collectanea Historiae Musicae*, IV, *Studi di musicologia in onore di*

A Napoli nel 1744 si apre, proprio a tal proposito, un contenzioso sulla possibilità di eseguire intermezzi buffi durante gli intervalli delle commedie per musica,³² l'impresario del Teatro Nuovo, Gaetano Torrioni, mette a parte gli uffici governativi

come per giusti motivi hà risoluto di fare rappresentare in detto Teatro nella presente Comedia di Primavera, alcuni graziosi, et onesti intermezzi in Musica per detta opera tantum, quali intermezzi niente progiudicano à persona alcuna, ne tampoco danno li regano, anzi con essi s'accresce il piacere, e diletto del Publico, rendendosi l'opera sudetta più vaga.³³

chiedendo «la licenza del Regio General Uditore dell'Esercito».³⁴ La perorazione non trova il consenso sperato, e particolarmente circostanziate sono le motivazioni addotte da Erasmo de Ulloa Severino per negare una simile richiesta:

Ecc.mo Sig.re

L'ingionto memoriale, che si è presentato a V. E. in nome di Gaetano Troiani [*sic*] impresario del Teatro nuovo sopra Toledo per farmi ordinare dall'Ecc.a V.a la licenza per l'intermezzi in musica nell'opera già tredici volte rappresentata senza detti intermezzi, non è suo, né di sua volontà si è fermato, anzi con suo aperto dissenzo, come costa da ciò, che ha detto in mia presenza, ed avendo così dichiarato, ho fatto distenderne un'atto dallo scrivano del suddetto Teatro.

Tal passo adunque si è dato da un semplice privato (il quale a voce dinotarò a V.E.) per soddisfare alle sue private passioni; il

Guiglielmo Barblan in occasione del LX compleanno, Firenze, Olschki, 1966, pp. 79-91: 89.

³² L'incartamento di cui si parla è custodito all'Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Stato di Casa Reale, fascio 892 bis, inc. 4, datato 19 maggio 1744.

³³ *Ivi*, lettera di Gaetano Torrioni a Michele Reggio, senza data.

³⁴ *Ibid.*

che mi ha recato non picciolo scandalo, anche attenta la qualità della persona.

In vista del medesimo memoriale si è compiaciuta V.E. ordinarvi, che io la informassi con mio rassegnato parere; ed io per ubbidirla, sono con ogni ossequio a rappresentarle, che se l'impresario veramente pretendesse tal permesso, non conviene accordarglielo, ed i motivi sono i seguenti.

Tal novità d'intermezzi in musica burleschi in un'opera anche in musica, e pure burlesca, giamai vi è stata; e con ragione, perché non sarebbero mai graditi, e porterebbono noja, per non esservi l'interruzione, che piace; come sono i balli in luogo d'intermezzo, o l'intermezzi burleschi in un'opera eroica.

L'opera di està comincia circa le due ore di notte, e termina un'ora dopo la mezza notte: se vi si aggiugnessero l'intermezzi nelle notti estive brevissime, terminerebbe a giorno: e non sarebbe proprio, che debbono i Teatri essere aperti con concorso di gente moltissima per tutte le intere notti, potendosi ogn'un schermire del male operare con dire, che viene dall'opera.

Li rappresentanti buffi, che presentemente aggriscono, qualora i buffi nuovi s'introducessero condett'intermezzi, dovrebbe un partito avvilir l'altro, il che non è ragionevole a permettersi, né per atto di carità, né di giustizia; e potrebbero i buffi attuali fontamente schermirsi dalla continuazione delle recite, per il motivo di non aver'essi pattuito con nuovi buffi.

Il Maestro di Cappella dell'opera, chiamato il Croscino [Logroscino], uomo virtuoso, e che ave avuto l'onore di suonare, e diriggere l'opera del Sassone nel Real Teatro di San Carlo, dovrebbe soggiacere all'affronto di alzarsi dal Cembalo, e dar luogo ad un'altro di minor rango per suonare gl'intermezzi, e poi restituirsi al medesimo Cembalo terminati l'intermezzi suddetti; e ciò né meno à ragionevole, e per giustizia può il medesimo a tal novità opporsi.

Soprattutto fa duopo, che V.E. colla sua illuminata mente rifletta, che le novità stomachevoli debbono vietarsi; e del di più quando con l'autorità del governo pensa un privato alle sue pas-

sioni soddisfare, esclusa pur'anche la volontà dell'impresario, che non si ha sognato d'incomodare V.E. [...].³⁵

Michele Reggio, a capo dell'ufficio, dovette trasecolare dinanzi al puntuale resoconto che analizzava tutti gli aspetti di una siffatta richiesta, la scandalosa proposta sembra provenire da un anonimo promotore in preda a "passioni" non ben circostanziate, ma comprensibili, che porterebbe scompiglio nell'economia della rappresentazione sia per fattori di durata dello spettacolo che per tradimento di un cerimoniale teatrale non scritto ma consaputo che avrebbe leso le genti di spettacolo in forze nella sala. Inoltre rimarchevole sarebbe stato anche lo scarto tra maestranze non ben assortite dove il dislivello qualitativo avrebbe accentuato il divario artistico, il redattore comunque sembra obliare la pratica e allude alla sconvenienza del genere facendo emergere le presunte motivazioni regie nell'aver abolito i "rimarchevoli" intermezzi.

Eppure il pruriginoso genere viene coltivato, dopo il suo bando, dallo stesso Carlo che riserva al diletto "privato" il vituperato repertorio: tra gli anni Trenta e Quaranta diversi segnali rivelano una consuetudine rappresentativa degli intermezzi a palazzo. Il marchese di Salas nel suo resoconto inviato a Dresda all'ambasciatore Azzolino Malaspina scrive nel '39:

Questi Regnanti godono perfetta salute, e continuano a divertirsi ne' festini del Carnevale, avendo domenica prossima scorsa veduto da Balconi del Palazzo Reale saccheggiare il Carro che chiamano della Carne, e quella notte vi fù ballo di maschere in Palazzo, ed il Rè, e la Regina erano mascherati da Turco.

Nelle susseguenti sere si sono le loro Maestà divertite ò alla Comedia Italiana con intermezzi Burleschi, ò al giuoco del Biri-bis.³⁶

³⁵ *Ivi*, lettera di Erasmo de Ulloa Severino a Michele Reggio, del 16 maggio 1744.

³⁶ Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, fascio 2180,

Il divertimento è ancora registrato nell'agosto del '40 quando «nel dopo pranzo di domenica [31 luglio] le maestà de' nostri gloriosissimi sovrani calarono nel Real giardino di corte a godere di quelle frescure e di vari intermezzi in musica rappresentati in quel nuovo teatro». ³⁷

A scartabellare nella fitta documentazione diplomatica, emerge una serrata operazione di approvvigionamento di intermezzi da custodire nella sovraffollata biblioteca musicale reale affinché non manchino partiture da far eseguire durante gli svaghi domestici. Nel gennaio del 1739 si innesca un "innocuo" meccanismo che ben presto coinvolgerà diversi emissari di casa Borbone sparsi per l'Europa: il ministro Montealegre sollecita il compositore Geminiano Giacomelli, di stanza a Roma, a procurarsi delle partiture, non presenti in una lista di titoli già contemplati nella collezione regale, ottenendo una risposta che dà la misura di ciò che accadrà attraverso il passaparola:

In obbedienza de sempre venerati comandi dell'E.V. hò fatta, e farò qui diligente ricerca d'Intermezzi, ma non mi è riuscito trovare finora, che de segnati nella Nota trasmessami. Proseguirò le diligenze, ed in passando per Bologna nella prima settimana di Quaresima colà ne incaricherò vari amici miei, e sempre che alcuno ne trovi, a V.E. ne umilierò la notizia [...]. ³⁸

Montealegre più volte si fa portavoce della volontà del re e della sua consorte Maria Amalia per ottenere, in tempi rapidi,

Napoli 27 gennaio 1739, cc. n.n., lettera di José Joaquín Montealegre marchese poi duca di Salas ad Azzolino Malaspina dei marchesi di Fosdinovo.

³⁷ «Gazzetta», 2 agosto 1740, notizia riportata in A. MAGAUDDA - D. COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli* cit., CD-rom.

³⁸ Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, fascio 1084, Roma 6 febbraio 1739, cc. n.n., lettera di Geminiano Giacomelli a José Joaquín Montealegre a Napoli.

partiture destinate ad arricchire la biblioteca musicale della famiglia coronata e a essere rappresentate negli spazi delle dimore della corte.³⁹ Subito dopo aver inviato la missiva al compositore, il marchese di Salas allerta gli emissari bolognese, veneziano e madrileni per raccogliere quanti più intermezzi possibili. I personaggi di stanza nelle tre città con acribia avviano un certosino lavoro per individuare i canali più fruttuosi da battere per soddisfare la reale volontà: va da sé che il loro primo pensiero va a individuare le maestranze dedite a questo repertorio nella speranza di poter acquistare i repertori da loro posseduti.

Guido Bentivoglio d'Aragona da Venezia invia una nota di «quattordici intermezzi buffi» che prontamente saranno acquistati su indicazione del ministro, commissionati da Napoli, «bin intiso che siano colla musica, e le parole»,⁴⁰ e annuncia che cercherà di procurarsi quelli «che avrà lasciato il famoso buffo Cavana, che mi dicono essere morto in Padova» mentre suggerisce di interpellare «la Santa Marchesini, pur bravissima buffa, che si trova ora in Spagna [che] ne avrà presso di se parimenti molti altri, indi potrà V. E. aver la benignità di farli fornire a quella parte i suoi cenni».⁴¹ Anche Zambeccari da Bologna «dopo molte esatissime pratiche fatte con ogni più forte premura appresso li più acreditati Professori Musici burleschi» ha trovato un numero esiguo di intermezzi non presenti nella lista fornitagli da Napoli in «cui rilevasi che quasi tutti i migliori, e di maggior grido sono già in potere di V. E.».⁴²

³⁹ Cfr. PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La musica "viaggiante" nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 8, 2012, pp. 101-170.

⁴⁰ Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, fascio 2218, inc. 4, cc. n.n., Venezia, 28 febbraio 1739, minuta di Montealegre, a Guido Bentivoglio d'Aragona a Venezia, datata Portici 10 marzo 1739.

⁴¹ *Ivi*, Venezia, 28 febbraio 1739, lettera di Guido Bentivoglio d'Aragona a Montealegre a Portici.

⁴² *Ivi*, f. 147, inc. Portici 10 marzo 1739, cc. n.n., Bologna 25 febbraio 1739, lettera di Paolo Zambeccari a Montealegre a Portici.

Dalla laguna ben presto giunge alla corte partenopea una lista di intermezzi – «Drusilla, ed Arcano⁴³ / Delfo, e Lisetta⁴⁴ / Madama del Bosco⁴⁵ / Zamberluccho, e Palandrana⁴⁶ / Tilla, e Vallasco⁴⁷ / Pimpinone, e Vespetta⁴⁸ / La Giardiniera⁴⁹ / La Cantatrice⁵⁰ / Il Vecchio pazzo in amore⁵¹... Tartini, e M.r Somis / L'Arpagone, e Fiammetta... Bigaia / La pretiosa Ridicola Madama Dulcinea, et il Cuoco del m.se del Bosco...⁵² Gasparini / Sorbina, e Cialdone⁵³ / La Scuola delle Mogli / La pace y amore / Eurilla, e Beltramme Armeno⁵⁴ / Altro Intermezzo in tre diverse parti, cioè è il primo atto / L'Ippocrita in Maschera / Second. Atto Polissena Ved.a / Terzo Atto Don Gilonne Filosofo⁵⁵»,⁵⁶

Indefessamente scova un ulteriore giacimento di intermezzi disponibili sul mercato – «Canopo, e Lisetta⁵⁷ / Lidia e Ircano⁵⁸ / Pampaluga, e Minestrone⁵⁹ / Le Tre Melisse⁶⁰ / La Farfalletta⁶¹ / La

⁴³ Cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, nn. 6760, 13426.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, nn. 1472, 2623, 7040, 13414a, 14293, 14295-14297.

⁴⁵ Dovrebbe trattarsi dell'intermezzo *La preziosa ridicola*. Si veda a tal proposito *ivi*, nn. 13462, 14732, 19057-19067, 24660.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, nn. 5114, 13413, 13424, 13425, 17704, 25252-25256.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, nn. 13419, 13420.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, nn. 6807, 8049, 8924, 9877, 9881, 13393, 13414b, 13420-13423, 18532, 18720-18729, 21733, 21734, 23186, 24662.

⁴⁹ Cfr. *ivi*, nn. 11767, 11768, 11774-11780.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, nn. 4984, 4985.

⁵¹ Cfr. *ivi*, nn. 24392-24395.

⁵² Vedi nota 45.

⁵³ Cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, nn. 4164, 13401, 13429, 15731.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, nn. 17829, 17830.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, nn. 25152, 25153.

⁵⁶ Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, fascio 2218, inc. 3, cc. n.n., Venezia, 14 marzo 1739, Bentivoglio d'Aragona a Montealegre a Napoli, nota allegata alla missiva.

⁵⁷ Cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, nn. 1462, 13414d.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, nn. 15, 676, 3240, 4306, 13634-13640, 14265, 14266.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, n. 23067.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, nn. 4304, 8924, 15405-15410, 21482.

⁶¹ Cfr. *ivi*, nn. 3117, 3241, 3249.

Chioccolata / Il Fanfarone⁶² / Tilla, e Pancrazio⁶³ / Dorinda Vecchia, e Lesbino Paggio di Corte / L'Avaro Prodigio⁶⁴ / Collombina, e Rinoceronte Coviello / Pernella, ed Elpino⁶⁵ / Melissa Contenta / Melissa Vecchia / Colla, ed Aurilla⁶⁶ / Silvano, ed Elpina⁶⁷ / Il Medico⁶⁸ / La Trufaldina, e Petronio Bolognese⁶⁹ / Macrina, e Cerfoglio⁷⁰ / Colla, e Drusilla⁷¹ / Grilletta, e Fanfarone⁷² / Alcina, e Pulcinella⁷³»,⁷⁴ – e si presta anche ad inviare alcuni intermezzi di cui esiste solo il libretto in quanto Montealegre intende farli musicare in città da «uno di questi migliori mastri di cappella».⁷⁵

Intanto sul fronte bolognese si entra in contatto con Filippo Bombaciari e Rosa Ungarelli possessori di un nutrito fondo di musiche⁷⁶ che Montealegre è intenzionato ad acquistare purché

⁶² Cfr. *ivi*, nn. 888-892, 11557.

⁶³ Cfr. *ivi*, nn. 24364, 24392.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, nn. 3512-3514, 13405, 13414c, 24356-24359.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, nn. 12516, 12517, 12519, 12520, 12522, 12526, 17670.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, nn. 5899, 8943, 13400, 13412.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, nn. 13383, 13395.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, nn. 13459, 13460, 15314.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, nn. 18613, 18614.

⁷⁰ Cfr. *Medea riconosciuta*, Wien, Johann Peter von Ghelen, 1735 (libretto consultabile al link <https://www.loc.gov/item/2010665364/> (10 aprile 2020)). Il libretto è riportato C. SARTORI, *I libretti cit.*, n. 15311, ma senza indicazioni degli intermezzi.

⁷¹ Cfr. *ivi*, n. 13397.

⁷² Cfr. *ivi*, n. 889.

⁷³ Si veda a tal proposito GIUSEPPE CARLO ROSSI, *Un "Don Chisciotte in Venezia" di Giuseppe Baretta*, «Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale», XIV/1, 1980, pp. 191-196.

⁷⁴ Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli Affari Esteri, fascio 2218, inc. 20, cc. n.n., Venezia, 1 maggio 1739, Bentivoglio d'Aragona a Montealegre a Napoli.

⁷⁵ *Ivi*, inc. 30, Venezia, 6 giugno 1739, cc. n.n., Napoli, 16 giugno 1739, minuta di Montealegre a Bentivoglio d'Aragona a Venezia.

⁷⁶ *Ivi*, fascio 147, inc. s.n., Portici, 31 marzo 1739, cc. n.n., Bologna 21 marzo 1739, Zambeccari a Montealegre a Portici: «In seguito dell'ordine veneratissimo, che vengo di ricevere nella stimatissima di V.E. segnata li 10 Corrente, di provvedere tutti li sedici Intermezzi, de quali trasmisi la Nota colla

«siano assai belli, nuovi, e non più veduti [...] colla loro rispettiva musica mentre essendo diversamente non servirebbe di farne l'acquisto».⁷⁷

Mentre si avvia la copia degli intermezzi custoditi da Bombaciari e Ungarelli, Zambeccari intercetta un identico florilegio di partiture – «Melissa contenta / Melissa vecchia / Colla, ed Aurilla / Silvano, ed Elpina / Il Medico / La Trufaldina, e Petronio bolognese / Macrina, e Cerfolio / Colla, e Drusilla / Grilletta, e Fanfaronone / Alcina, e Pulcinella / Tilla, e Pancrazio / Dorinda vecchia, e Lesbino Paggio di Corte / L'Avaro prodigo / Colombina, e Rinoceronte Coviello / Il Vecchio pazzo per amore / Pernella, ed Elpino»⁷⁸ – per cui nel giro di pochi mesi il cospicuo repertorio di intermezzi comprati va ad arricchire la biblioteca di corte.⁷⁹ Il

loro musica, e le parole, affine di andarli a V.E. rimettendo a misura, che io li ricevo; non è mancato di subito chiamare quei Professori, che me li hanno promessi, per convenire del prezzo, e del tempo, in cui dar mi possono li esemplari di detti Intermezzi, e siccome questi li devo avvere da due Parti, cioè da certo Filippo Bombaciari, e dalla Rosa Ungarelli, così quanto mi è riuscito facile di condurre il primo a darmi li suoi, che sono dieci per il ragionevole prezzo di un Zecchino l'uno dentro il termine delli 15 del Venturo; altrettanto difficile è trovata l'altra, che prettende tre doppie delli sei, che può darmi, sul riflesso, dice ella, di essere la maggior parte nuovi, e non più veduti. Intanto però che il Bombaciari travaglia nella Copia de dieci antedetti per i quali mi sono già accorda.to, suplico V.E. dirmi se dovrò prendere li altri sei ancora dell'Ungarelli, non ostante la diversità del prezzo, che non è volsuto fermare [...]».

⁷⁷ *Ivi*, Portici, 31 marzo 1739, Montealegre a Zambeccari a Bologna.

⁷⁸ *Ivi*, Bologna 11 aprile 1739, Zambeccari a Montealegre a Portici. Per gli intermezzi presenti in questa "lista" bolognese si rinvia alle note precedenti.

⁷⁹ Si riporta la documentazione relativa alla spedizione dei materiali: *ivi*, lettera da Bologna, 18 luglio 1739, Zambeccari a Montealegre: «Resta finalmente terminata la Copia delli Cinque Intermezzi, che V.E. mi ordinò di comprare dalla Rosa Ungarelli, anche col pagamento della grave prettensione di tre doppie l'uno; mi è però riuscito di avere il piccol vantaggio, che la medesima si carichi della spesa in farli copiare, e che questa si comprenda nelle sudette tre doppie [...], ne ingiungo qui la nota, e li spedisco questa sera a Roma [...] Nota delli intermezzi che devono trovarsi nella Cassetta, che si

ricco bottino servirà ad allietare la coronata famiglia nei momenti di ozio presso le dimore sparse sul territorio: da Portici a Caserta, da Napoli a Capodimonte il “censurato” divertimento è esposto alla “cupidigia” degli impenitenti spettatori che non si vietavano talvolta di dar voce ai “disdicevoli” personaggi nelle lunghe giornate trascorse nei propri appartamenti.

La vita “avventurosa” dei cantanti-attori degli intermezzi e lo statuto del genere nell’immaginario del tempo sono ancora al centro di una commedia per musica del 1754 metateatrale dall’eloquente titolo *La commediante*; il testo, scritto da Antonio Palomba e rimaneggiato per l’occasione da Domenico Macchia, è rappresentato al Teatro de’ Fiorentini nel corso del carnevale ed è intonato da Nicola Conforto.⁸⁰ La locandina annovera alcuni dei buffi di grido del tempo quali Marianna Monti e Giuseppe Casaccia, quest’ultimo, nei panni del locandiere Colajacovo, procura alle due “commedianti” morose Adalinda – la quale si «finge virtuosa di musica» – e Bettina – che vanta essere «commediante napoletana» – un’audizione co «no Buffo Napolitano» che «A Benezia è benuto, | Pe li ntermezze in Musica»⁸¹ affinché trovino, in tempo in cui già sono formate le compagnie, una dignitosa scrittura in grado di sostentarle. Le due artiste altercano sul loro grado

spedisce questa sera 18 Luglio 1739 / Grillone, e Marinetta / Melinda, e Tiburzio [cfr. C. SARTORI, *I libretti cit.*, nn. 8265, 15404] / Tarpina, e Zelone [cfr. *ivi*, n. 13434] / Arnolfo, e Dalisa [cfr. *ivi*, n. 870] / Pimpinone, e Grilletta [cfr. *ivi*, n. 21896] / Lesbina, e D. Micco [cfr. *ivi*, n. 8171]»; *ivi*, inc. Napoli, 28 luglio 1739, al conte Zambeccari si chiede di procurarsi il libretto di *Bertoldo, Bertoldino, e Cacaseno*; *ivi*, inc. Napoli, 18 agosto 1739, lettera da Bologna, 8 agosto 1739, Zambeccari comunica di aver acquistato due copie «del Libro intitulado Bertoldo, Bertoldino, y Caccaseno» e di averle spedite a Napoli.

⁸⁰ Cfr. ANTONIO PALOMBA / DOMENICO MACCHIA - NICOLA CONFORTO, *La commediante*, Napoli, per Carlo Cirillo, 1754. Si veda a tal proposito GIAN GIACOMO STIFFONI, *Per una biografia di Nicola Conforto (Napoli 1718-Madrid 1793): documenti d’archivio, libretti conservati nella Biblioteca nacional di Madrid, fonti musicali manoscritte e a stampa*, «Fonti Musicali Italiane», IV, 1999, pp. 7-54: 14-15.

⁸¹ A. PALOMBA / D. MACCHIA - N. CONFORTO, *La commediante cit.*, I.1.

professionale – «Tu sei Comediante senza Comica»⁸² – e l'albergatore mette in discussione il loro talento per cui Bettina piccata gli rimbrotta:

Fuorze non m'aggio fatto nore
Pe tutto, addo' so' stata?
Le ommeddie dell'Arte
Fuorze non scaccio tutte?
Quanno aggio fatta la mia serva maga,
Lo Spirito Folletto,
Il Cocù imaginer, le mie Pazzie:
Le casette lo sanno
S'aggio fatto tesoro: e non me vonno?
Se vede, Colaja', ca parle nzuonno.⁸³

E in virtù di simile perizia si sente sminuita a «scenne da la Comica a lo canto» seppur a malincuore, insieme alla collega, accetta l'offerta sebbene la millantatrice Adalinda avoca a sé una dignità che non le permetterebbe una retrocessione professionale: «io abbassarmi dalle parti eroiche | a far le parti buffe? non sia mai».⁸⁴ Il virtuoso Tamaro resta profondamente colpito da Bettina e cerca di persuaderla elogiando il mestiere di una "buffa":

in una parte Buffa
Nce vuol'autre che mutrea, e bona voce.
[...]
Nce vò talento, pratica,
Grazia ne' gesti, portamento proprio
Nel maneggiar gli affetti: ove bisogna
Usar caricatura, ed isfugirla
Ove raffredda; e finalmente agire

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

Coi movimenti degli occhi, e del volto
Più, che colla persona.⁸⁵

Bettina per non apparire sprovveduta in un'arte che comunque appartiene al suo bagaglio lo rassicura mettendolo a parte che «io spisso, e sempe a le Commedie noste | aggio ditto arie mmuseca, | canto all'Intermezze, e a li terz'atte»⁸⁶ informandolo di una prassi quanto mai consolidata sull'onda di un'antica tradizione che voleva i commedianti eclettici nell'arte rappresentativa.⁸⁷ Al termine di rocambolesche vicende Bettina, riappacificatasi con Tammaro, e accettato l'impegno teatrale, dice di conoscere l'intermezzo *La cantarina* che viene allestito, estemporaneamente, presso la pensione di Colajacovo con una locandina improvvisata in cui compaiono, oltre Bettina nel ruolo della "cantarina" Gasparina, Franceschino, al seguito della bella napoletana come servo, quale Don Ettore, in virtù della sua dimestichezza con la parte già sostenuta – e qui si ingarbuglia nuovamente lo statuto del mestiere –, Tammaro come «D. Pelaggio Maestro di Musica» e lo stesso locandiere nella parte

⁸⁵ *Ivi*, I.4.

⁸⁶ *Ivi*, I.9.

⁸⁷ A tal proposito si vedano, almeno, F. COTTICELLI - P. MAIONE, «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli» cit., pp. 179-192; IDD., «Abilitarsi negli impieghi maggiori»: il viaggio dei comici fra repertori e piazze, in *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel (1650-1750)*, a cura di Anne-Madeleine Goulet - Gesa zur Nieden, «Analecta Musicologica» 52, 2015, pp. 326-346; GIANNI CICALI, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Firenze, Le Lettere, 2005; ANNA SCANNAPIECO, I 'numeri' delle comiche italiane del Settecento. Primi appunti, «Drammaturgia», XII, n.s. 2, 2015, pp. 109-128; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Giulia de Caro «seu Ciulla» da commediante a cantarina. Osservazioni sulla condizione degli «Armonici» nella seconda metà del Seicento*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXII/1, 1997, pp. 61-80; ID., «Il possesso della scena»: gente di teatro in musica tra Sei e Settecento, «Drammaturgia», XII, n.s. 2, 2015, pp. 97-108; ID., *Dalla specola dell'abate: i movimenti delle "stelle" sui palcoscenici d'Europa*, in «Quel desiderabile innesto dell'uomo di lettere coll'uomo di mondo». Incroci europei nell'epistolario di Metastasio, in corso di stampa.

di Apollonia «La Gnora Madre de la Cantarinola».⁸⁸ Si tratta di una dilettevole esecuzione tra professionisti e appassionati⁸⁹ – Colajanni si era già cimentato in quel personaggio nell'anno precedente per una recita «nfra delettante»⁹⁰ – che conferma ulteriormente i costumi del tempo e poi *La cantarina* era effettivamente «cosa vecchia» perché, nell'intonazione di Gregorio Sciroli, era già apparsa proprio nel '53 – la memoria dell'albergatore era buona! – a Messina fra gli atti de *Il Farnace*,⁹¹ e ancora avrebbe fatto gola a compositori – Piccinni e Haydn – e circuiti teatrali.⁹² Ma questa è un'altra storia fatta di testi e musiche viaggianti...

⁸⁸ A. PALOMBA / D. MACCHIA - N. CONFORTO, *La commediante* cit., III.4.

⁸⁹ L'intermezzo si svolge nel terzo atto dall'ottava scena alla dodicesima.

⁹⁰ A. PALOMBA / D. MACCHIA - N. CONFORTO, *La commediante* cit., III.4.

⁹¹ ANTONIO MARIA LUCCHINI - DAVIDE PEREZ, *Farnace*, Messina, per D. Francesco Cicero, 1753, il testo dell'intermezzo è alle pp. 53-64.

⁹² Si veda GEORG FEDER, *Dramaturgische Aspekte der Cantarina-Intermezzi von Sciroli (1753), Conforto (1754), Piccinni (1760) und Haydn (1766)*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 55-67.