

TERESA CASANOVA SÁNCHEZ DE VEGA

Cinque buffi alla corte di Madrid.

*Fonti spagnole per lo studio dell'intermezzo, e suo repertorio,
durante i regni di Filippo V e Ferdinando VI (1738-1758)*

L'intermezzo italiano giunse in Spagna nei primi due decenni del XVIII secolo; il 28 novembre 1708 il dramma per musica *Zenobia in Palmira* fu presentato per la prima volta al teatro di corte dall'arciduca Carlo d'Austria a Barcellona.¹ Tra gli atti di quest'opera furono proposti gli intermezzi *Grilletta e Serpillo*.² Nel 1716, l'arrivo a Madrid di una compagnia italiana di com-

¹ Sulla musica alla corte dell'arciduca Carlo d'Asburgo a Barcellona, si vedano: ANDREA SOMMER-MATHIS, *Entre Nápoles, Barcelona y Viena: nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII*, «Artigrama» XII, 1996-1997, pp. 45-78; ID., *Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón: pretensiones políticas y teatro cortesano*, in *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, ed. por Antonio Álvarez-Ossorio Alvariano, Bernardo José García García, M. Virginia León Sanz, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 181-198; ID., *La transferencia de músicos y música de la corte real de Barcelona a la corte imperial de Viena en las primeras décadas del siglo XVIII*, in *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, ed. por Tess Knighton y Ascensión Mazuela, Barcelona, MUHBA, 2017, pp. 47-61; LAURA BERNARDINI, *Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo*, «Recerca Musicològica», XIX, 2009, pp. 199-227. Sulle finalità politiche delle produzioni musicali in Catalogna durante la guerra di successione spagnola, si vedano ÁLVARO TORRENTE, *'Este es el Rey que los cielos te envían': Música, política y religión en la Barcelona del Archiduc Carlos*, in *Música i política cit.*, pp. 79-112; ID., *Villancicos de Reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)*, in *La pérdida de Europa cit.*, pp. 199-246.

² Questi intermezzi, con musica di Francesco Gasparini e col titolo di *Melissa schernita e vendicata*, erano stati rappresentati per la prima volta nel

media dell'arte, di cui facevano parte due specialisti nei ruoli buffi, portò a quelle che furono le prime rappresentazioni di questo genere nei teatri impresariali della città e presso la corte di Filippo V.³ Nell'ottobre 1728 esse ebbero luogo nel palazzo reale di Valencia,⁴ nell'ambito delle celebrazioni per il compleanno della regina Elisabetta Farnese e con il patrocinio di Luigi Reggio e Branciforte, Principe di Campofiorito, cavaliere dell'Ordine di Calatrava, Grande di Spagna e capitano generale del Regno di Valencia. Quantunque il primo libretto conservato, che documenta una rappresentazione di intermezzi alla corte di Filippo V, nel Real Alcázar di Siviglia, risalga al carnevale del 1732,⁵ il genere iniziò ad essere coltivato sistematicamente soltanto dal 1738.

Per contestualizzare l'inizio della presenza regolare del genere dell'intermezzo presso la corte spagnola, è essenziale associarlo alla ricezione del dramma per musica che a Madrid

dicembre 1707 al San Cassiano di Venezia. Furono interpretati dalla coppia Marchesini-Cavana; cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1994, n. 1389; ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 280.

³ Cfr. TERESA CASANOVA SÁNCHEZ DE VEGA, *El intermezzo en la corte de España (1738-1758)*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019, pp. 30-37.

⁴ Sul contesto produttivo di queste opere a Valencia è fondamentale il lavoro di ANDREA BOMBI, *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2011, pp. 482-497. Per un studio sul repertorio degli intermezzi rappresentati a Valencia, v. T. CASANOVA, *El intermezzo* cit., pp. 38-48.

⁵ «LA SCUOLA D'AMORE | Divertimento Comico | Recitato | ALLA REALE PRESENZA | De Serenissimi Signori | PRINCIPE, E PRINCIPESSA | D'ASTURIAS | ED INFANTI | DI SPAGNA | NEL CARNEVALE DELL' | ANNO MDCCXXXII | DIVISO IN DUE INTERMEZZI | DA LITALNO PASTORE | ARCADE | IN SIVIGLIA: | Nella Stampa di Gian Francesco Blas | di Quesada, Stampator Maggiore | di detta Città.» Esemplare consultato presso E-RAH 9-3525 (9).

avvenne nel 1738.⁶ Inizialmente, gli intermezzi facevano parte delle proposte commerciali di una compagnia di professionisti italiani giunta in città nel 1737, costituita da cantanti specializzati in ruoli seri e buffi, nonché da altro personale. Come avveniva solitamente in Italia nel decennio precedente, le produzioni di questa compagnia consistevano nella rappresentazione di un dramma per musica con relativi intermezzi. In questo periodo che vide la proposta di opere italiane, in coinci-

⁶ Sulla presenza dell'opera italiana nella corte spagnola nella prima metà del Settecento oltre al sempre imprescindibile lavoro di EMILIO COTARELO, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1917 (nuova ed. in facsimile, con introduzione di Juan José Carreras, Madrid, ICCMU, 2004), si vedano gli articoli sempre di JUAN JOSÉ CARRERAS, "Terminare a schiaffoni": primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/39), «Artígrama», XII, 1996-1997, pp. 99-122; ID., *En torno a la introducción de la ópera de corte en España: "Alessandro nell'Indie" (1738)*, in *España Festejante: El siglo XVIII*, Actas del Congreso (Malaga-Marbella, 6-8 noviembre 1997), ed. por Margarita Torrión, Malaga, Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2000, pp. 323-347; ID., *Opera di corte: Madrid (1700-1759)*, in *Il Teatro dei due mondi: l'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, a cura di Anna Laura Bellina, Treviso, Diastema, 2000, pp. 11-35; ID., *Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII*, in *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I, ed. por Emilio Casares y Álvaro Torrente, Madrid, ICCMU, 2001, pp. 205-230; ID., *Farinelli's Dream: Theatrical Space, Audience and Political Function of Italian Court Opera in 18th-Century Madrid*, in *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa*, hrsg. von Margaret Scharrer, Heiko Laß, Matthias Müller, Heidelberg University Publishing, 2020, pp. 357-393. Sull'opera italiana e la zarzuela nei teatri pubblici di Madrid nella prima metà del Settecento si veda JOSÉ MÁXIMO LEZA, *Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)*, «Artígrama», XII, 1996-1997, pp. 123-146; ID., *Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)*", in *La ópera en España e Hispanoamérica cit.*, pp. 231-262; ID., *Metastasio on the Spanish stage: Operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730's*, «Early Music», XXVI/4, 1998, pp. 623-631; ID., *La recepción española de Metastasio durante el reinado de Felipe V (ca. 1730-1746)*, in *Pietro Metastasio (1698-1782), uomo universale*, hrsg. von Andrea Sommermathis und Elisabeth T. Hilscher, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000, pp. 251-267.

denza con gli ultimi anni del regno di Filippo V, si deve stabilire una chiara distinzione tra opere commerciali (quelle eseguite nel teatro pubblico di Caños del Peral), e opere di corte (presentate presso il Coliseo del Buen Retiro), sebbene, tenendo conto del contesto socio-politico, entrambe fossero inevitabilmente e problematicamente collegate.⁷

Gli intermezzi italiani giunsero a Madrid, come prima accennato, nel 1738, proposti nel corso della prima stagione lirica del Teatro de los Caños del Peral, dopo aver subito importanti modifiche.⁸ L'impresario, Giovanni Maria Pieraccini, scelse per l'occasione *L'impresario delle Canarie*,⁹ intermezzi che furono eseguiti all'interno dell'opera seria 'pasticciata' *Il Demofonte*. Alcuni anni prima, il gusto per la musica italiana aveva iniziato a prendere piede a Madrid grazie al marchese di Scotti, già ministro plenipotenziario del Duca di Parma. Il compositore piacentino Francesco Corselli¹⁰ venne chiamato a corte; nel contempo, vi era un continuo afflusso di libretti e partiture provenienti da Napoli.¹¹ Per adeguarsi alle esigenze dell'opera, i teatri di corte furono ristrutturati, con la creazione di appositi spazi scenici nei palazzi dove mancavano.¹²

⁷ Cfr. J. J. CARRERAS, 'Terminare a schiaffoni' cit.

⁸ *Ivi*, p. 100.

⁹ Libretto presso I-Rsc 12419.

¹⁰ Sul compositore Francesco Corselli a Madrid, si veda *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francesco Corselli, 1743*, edición a cargo de Álvaro Torrente, Madrid, Alpuerto, 2002.

¹¹ Sullo scambio di libretti tra Napoli e Spagna è imprescindibile il lavoro di PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Tra le carte della diplomazia napoletana: la musica e il teatro "viaggianti" nell'Europa del Settecento*, in *Society and Culture in the Baroque Period*, ENBaCH - European Network for Baroque Cultural Heritage, 2014 (consultabile online); si veda anche J. J. CARRERAS, *Amores difíciles* cit., p. 219; *Lettere ai sovrani di Spagna*, a cura di Imma Ascione, 3 voll., Roma, Ministero Beni e Attività Culturale, 2001-2002.

¹² Si veda JOSÉ LUIS SANCHO, *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines, Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1995.

A partire dall'inverno del 1736, i teatri della città di Madrid (quello della Cruz e quello del Príncipe), offrirono al pubblico *zarzuelas*, basate su libretti di drammi di Pietro Metastasio, con testo in spagnolo e poste in musica dai compositori italiani Francesco Corradini e Giovanni Battista Mele, nonché dallo spagnolo José de Nebra.¹³ Questi spettacoli, nei due anni in cui furono proposti, vennero sempre messi in scena da compagnie locali. Ma soltanto nel 1738 fu rappresentato per la prima volta un vero dramma serio per musica con i suoi intermezzi e, per l'occasione, fu fatta venire appositamente dall'Italia la compagnia dell'impresario Giovanni Maria Pieraccini, formata dal famoso tenore Annibale Pio Fabri, dal castrato Lorenzo Saletti, dal soprano Rosa Mancini e dai contralto Elisabetta Uttini, Maria Marta Monticelli e Giacinta Forcellini. Per interpretare i ruoli comici degli intermezzi era presente la coppia formata dall'esperta Santa Marchesini e da Tommaso Garofalini, entrambi di Bologna. Alla fine della stagione operistica di quell'anno, la compagnia rientrò in Italia, ma i buffi rimasero in Spagna come virtuosi al servizio della regina Elisabetta Farnese.

Per venti anni ci fu alla corte di Madrid una coppia di buffi in pianta stabile, tre cantanti negli ultimi anni, la cui funzione era quasi esclusivamente quella di interpretare gli intermezzi. Il fatto che ricevessero il trattamento di "virtuosi", come i cantanti assunti per l'opera seria, dimostra l'importanza attribuita a questo genere.

Principali fonti spagnole per lo studio dell'intermezzo

Le fonti principali per lo studio dell'intermezzo presso la corte spagnola sono significative del rilievo che essi assunsero. Nei fondi della Biblioteca Reale sono stati trovati complessivamente diciotto manoscritti musicali di intermezzi datati tra il 1747 e il 1758. Il loro studio permette di individuare le date di interpre-

¹³ Cfr. J. M. LEZA, *Francesco Corradini cit.*; ID., *Aspectos productivos de la ópera cit.*; ID., *Metastasio on the Spanish stage cit.*

tazione e fornisce notizie importanti sul loro allestimento, sulle caratteristiche vocali dei cantanti e sugli strumenti coinvolti nell'esecuzione. Un aspetto molto importante che emerge dalla loro disamina è che tutti questi intermezzi furono proposti da una grande orchestra con più di 30 strumentisti, come avveniva per le opere serie e senza alcuna riduzione. Per gli intermezzi (ad eccezione de *La serva padrona* e *L'impresario delle Canarie*, dove non sono previsti i corni) sono presenti: 4 parti di violino primo, 4 di violino secondo, 2 di viola, 2 di basso, 2 di oboe, 2 di corno (trombe da caccia), 1 di fagotto e 2 di basso continuo.

Inoltre, tra i fondi della Biblioteca Nazionale di Spagna, la Real Biblioteca, la Biblioteca di Catalogna e la collezione Borbon-Lorenzana di Toledo, sono stati trovati diciotto libretti riguardanti rappresentazioni di intermezzi presso la corte. In questo modo possiamo ricavare informazioni su date e luoghi di tali rappresentazioni, su compositori, interpreti, e modifiche o adattamenti dei libretti italiani.

Disponiamo inoltre di quattro fonti classiche per lo studio degli intermezzi in Spagna:

1) Il manoscritto *Descripción del estado del Real Teatro del Buen Retiro*,¹⁴ scritto nel 1758 da Farinelli. Qui il cantante fornisce un elenco di intermezzi composti prima (otto) e durante (nove) il suo mandato come direttore artistico del Teatro del Buen Retiro di Madrid. In totale sono diciassette titoli. Farinelli offre anche le prime informazioni sui cantanti buffi attivi a Madrid tra il 1737 e il 1759.

2) La *Crónica de la ópera italiana*,¹⁵ scritta nel 1878 da Carmena y Millán. Qui troviamo solo sei titoli datati tra il 1748 e il 1758, che coincidono con i libretti conservati nella Biblioteca Nazionale di Spagna.

¹⁴ CARLO BROSCHI, *Descripción del estado actual del Teatro del Buen Retiro*, 1758, ed. facsimil, Madrid, 1992.

¹⁵ LUIS CARMENA Y MILLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878, ed. facsimil, Madrid, ICCMU, 2004.

3) Il volume *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*,¹⁶ scritto nel 1917 da Emilio Cotarelo. Ripropone l'elenco di Farinelli, aggiunge alcuni dettagli sui cantanti e descrive i sei libretti citati da Carmena.

4) Il volume *El teatro del Real Palacio*,¹⁷ scritto nel 1950 da José Subirá. Ripropone in parte l'elenco di Farinelli, ma contribuisce a identificare i manoscritti musicali di dodici degli intermezzi presenti nella collezione della Biblioteca Reale di Madrid.

Incrociando i dati delle fonti esistenti, stimiamo che, nel periodo compreso tra il 1738 e il 1758, siano stati rappresentati presso la corte di Madrid complessivamente 23 intermezzi. E possiamo constatare che il genere riscontrò un elevato gradimento, dal momento che una coppia di buffi, la cui funzione principale era quella di proporre gli intermezzi, rimase al servizio della corte per vent'anni in pianta stabile. In questi venti anni si possono individuare due fasi ben distinte: 1738-1746, periodo che corrisponde agli ultimi anni del regno di Filippo V, e 1747-1759, in cui fu monarca Ferdinando VI.

Primo periodo: 1738-1746

In questo lasso di tempo, che coincide con gli ultimi anni del regno di Filippo V ed Elisabetta Farnese, si rappresentarono almeno sette intermezzi diversi.

Al termine della stagione operistica del 1739, la coppia di cantanti specializzati nell'interpretazione degli intermezzi, Santa Marchesini e Tommaso Garofalini, si stabilì a Madrid al servizio della regina, assumendo le vesti di buffi o *graciosos* tipici di quest'epoca. La Marchesini era stata una figura fondamentale

¹⁶ E. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento* cit.

¹⁷ JOSÉ SUBIRÁ, *El teatro del Real Palacio (1849-1851): con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*, Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1950.

nella definizione dell'intermezzo come genere indipendente: prima aveva lavorato presso il Teatro San Cassiano di Venezia con Giovanni Battista Cavana (1706-1709); in seguito a Napoli, formando con Gioacchino Corrado la coppia fissa di buffi presso il Teatro San Bartolomeo (1711-1724). Nel 1725, Marchesini e Corrado tornarono temporaneamente a Venezia e, successivamente, Santa Marchesini iniziò una carriera itinerante che culminò con il suo arrivo in Spagna. Per converso, il suo partner a Madrid, Tommaso Garofalini, era un cantante molto più giovane di lei, che aveva iniziato la sua carriera poco prima del suo arrivo in Spagna.¹⁸

Per quanto riguarda i personaggi muti richiesti in tutti gli intermezzi, questi furono sicuramente affidati ai comici della seconda compagnia dei Truffaldini che, dopo lo scioglimento del gruppo nel 1725, erano rimasti a Madrid al servizio della corte.¹⁹ In questi anni, tutti i membri che non erano rientrati in Italia continuarono ad essere stipendiati per svolgere diverse funzioni nell'ambito delle feste di corte, indicati genericamente come «comici italiani».²⁰

Le tre caratteristiche principali che distinguono gli intermezzi di questi anni da quelli del periodo successivo sono:

¹⁸ Sulla vita e le rappresentazioni di Santa Marchesini, si veda ANTONELLA GIUSTINI, s.v. «Marchesini, Santa», in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 69, 2007; FRANCO PIPERNO, s.v. «Marchesini, Santa», *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2001; ID., *Buffi e buffe (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XVIII, 1982, pp. 268-270; M. PATERNOSTRO, *Drammaturgia e vocalità nell'intermezzo napoletano (1711-1724): Gioacchino Corrado e Santa Marchesini*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Firenze, 1992-93; T. CASANOVA, *El intermezzo* cit., pp. 73-83. Sulla vita e le rappresentazioni di Tommaso Garofalini, cfr. *ivi*, pp. 83-86.

¹⁹ Cfr. FERNANDO DOMÉNECH, *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral. La commedia dell'arte en la España de Felipe V*, Madrid, Fundamentos, RESAD, 2007, p. 77.

²⁰ Cfr. ID., *La compañía de los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 202.

- si rappresentavano quasi tutti come spettacoli indipendenti senza associazione ad alcuna opera seria;
- a corte, le rappresentazioni si svolgevano nel Palazzo di El Pardo in inverno e nel Palazzo di Aranjuez in primavera;
- sei dei sette intermezzi di questo periodo avevano avuto la loro prima rappresentazione o erano stati proposti a Napoli tra il 1724 e il 1730. Appare logico presu-
re che la scelta del repertorio in questo primo periodo fosse chiaramente influenzata dalla regina Elisabetta Farnese, dal marchese Annibale Scotti e dai vincoli di parentela con Carlo, re di Napoli, e sua moglie Maria Amalia di Sassonia. Siamo in presenza di un chiaro scambio musicale tra le due corti.

Farinelli, nella sua *Descripción del estado del Teatro del Buen Retiro*, fa riferimento a quattro di questi intermezzi: *Don Tabarrano*, *Il Tutore* e *La Serva scaltra* di Hasse, e *Dorina e Nibbio*, che attribuisce a Lotti.

Tabella 1 - Intermezzi rappresentati dalla coppia Marchesini - Garofalini a Madrid (1738-1746)

ANNO	DATA	LUOGO	TITOLO	RUOLI
1738	21/05	Teatro Caños del Peral	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina e Nibbio
1738	25/10	Teatro Caños del Peral	<i>Don Tabarano</i>	Scintilla e Don Tabarano
1739	inverno	Palazzo di El Pardo	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina e Nibbio
1739	inverno	Palazzo di El Pardo	<i>Il matrimonio per forza</i>	Rosmene e Gerondo
1739	inverno	Palazzo di El Pardo	<i>L'ammalato immaginario</i>	Erighetta e Don Chilone
1739	novembre	Palazzo Buen Retiro	[4 intermezzi per le nozze dell'infante Filippo con Luisa Elisabetta di Francia]	
1740	inverno	Palazzo di El Pardo	<i>Il tutore o sia La pupilla</i>	Lucila e Pandolfo
1740	inverno	Palazzo di El Pardo	<i>Vanesio e Larinda</i>	Larinda e Vanesio
1740	primavera	Palazzo di Aranjuez	<i>La serva scaltra</i>	Dorilla e Balanzone

Hasse si confermerà come uno dei compositori di intermezzi più amati in Spagna. È probabile che la predilezione verso il sassone possa essere dovuta alle relazioni dinastiche di Elisabetta Farnese con il figlio Carlo, re di Napoli, e sua moglie, Maria Amalia di Sassonia.²¹ Le feste per il suo matrimonio, celebratosi a Dresda nel 1738, prevedevano la rappresentazione di una versione rivista de *Il tutore e la pupilla* di Hasse, mentre, poco dopo il suo arrivo a Napoli, Maria Amalia chiese la rappresentazione di altri tre intermezzi di Hasse,²² gli stessi che furono proposti anche a Madrid pochi anni dopo. I tre intermezzi di Hasse di questo primo periodo ebbero come interpreti a Napoli Gioacchino Corrado, vecchio partner artistico di Santa Marchesini, ed il soprano Celeste Resse, tra il 1726 e il 1730.

Degli altri tre intermezzi di questo periodo, *Il matrimonio per forza*, *L'ammalato immaginario* e *Vanesio e Larinda*, rimangono solo i libretti, e quindi non sappiamo con esattezza i nomi dei loro compositori. *L'ammalato immaginario* fece il suo debutto a Madrid nel 1739; la versione con musica di Francesco Gasparini era stata presentata a Venezia nel 1707 con Santa Marchesini, ma la preferenza per gli intermezzi napoletani della fine degli anni '20 ci porta a pensare che l'autore sia stato Leonardo Vinci, con una versione proposta nel 1726 sempre dalla coppia Corrado-Resse.²³ Seguendo il nostro ragionamento, l'ipotesi più probabile è che gli intermezzi *Vanesio e Larinda*, presentati a Madrid nel 1740, siano stati composti da Johann Adolf Hasse e presentati a Napoli nello stesso 1726 dalla coppia Corrado-Resse.²⁴ Per quanto ri-

²¹ Si veda PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La musica 'viaggiante' nelle carte dei ministri napoletani a Dresda nel Settecento*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 8, 2012, pp. 101-170.

²² Cfr. RAFFAELE MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 89-90.

²³ Si veda LEONARDO VINCI, *L'ammalato immaginario (Erighetta e Don Chilone)*, edizione critica a cura di Gaetano Pitarresi, Pisa, Edizioni Ets, 2015, pp. VII-XVI.

²⁴ Cfr. R. MELLACE, *Johann Adolf Hasse cit.*, p. 41.

guarda *Il matrimonio per forza*, gli unici intermezzi che non corrispondono ai parametri stabiliti per questo periodo, potrebbe trattarsi degli omonimi intermezzi con musica di Giuseppe Maria Buini, proposti nel 1729 a Venezia.²⁵ Ne erano stati interpreti Pellegrino Gaggiotti, ultimo partner artistico della Marchesini in Italia, e Antonia Bertelli.

Al momento non è stato trovato alcun libretto a stampa risalente al periodo compreso tra il 1741 e il 1746, anno della morte di Filippo V, ma è improbabile che si sospendesse questo tipo di rappresentazioni, dato che i buffi continuarono ad essere presenti a Madrid. Possiamo supporre che durante questi ultimi anni del regno di Filippo V gli intermezzi siano stati coltivati in contesti più privati all'interno della corte.

Secondo periodo: 1747-1758

Dopo la morte del re Filippo V, salirono al trono di Spagna i principi delle Asturie: Ferdinando VI, figlio del re e della sua prima moglie Maria Luisa di Savoia, e Maria Barbara di Braganza, figlia del re del Portogallo. La regina vedova, Elisabetta Farnese, che aveva marcato il corso musicale fino a quel momento, fu confinata nel Palazzo Reale de La Granja.

I nuovi re, grandi amanti della musica, accordarono a Carlo Broschi Farinelli la posizione di direttore artistico dei Teatri Reali.²⁶ Questi diede l'avvio, tra le altre cose, a stagioni operistiche stabili presso il Teatro del Buen Retiro, che normalmente prevedevano prime operistiche a carnevale e a settembre (per il compleanno del re), con relativi intermezzi, e alcune composizioni minori per l'onomastico del sovrano, a fine maggio, di solito serenate o componimenti drammatici.²⁷

²⁵ C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., n. 15197.

²⁶ Si veda JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Todos los extranjeros admiraron la fiesta": Farinelli, la música y la red política del Marqués de la Ensenada, «Berceo», n. 169, 2015, pp. 11-53.

²⁷ Sull'opera italiana alla corte di Ferdinando VI, v.: E. COTARELO, *Orígenes y establecimiento* cit.; J. J. CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid* cit.; ID., *Amores difíciles* cit., pp. 218-221; JOSÉ MÁXIMO LEZA, *La música en el siglo XVIII, Historia*

Durante questo secondo periodo, che coincide con il regno di Ferdinando VI e con la nuova posizione di Farinelli, si rappresentarono complessivamente sedici nuovi intermezzi, insieme con la ripresa di alcuni del periodo precedente.

Tabella 2 - Intermezzi rappresentati nel Teatro del Buen Retiro (1747-1758)

ANNO	DATA	TITOLO	RUOLI	BUFFI
1747	20/01	<i>Il baron Cespuglio</i>	Arrigheta e Cespuglio	Marchesini – Garofalini
1747		<i>La serva padrona</i>	Serpina e Uberto	Marchesini – Garofalini
1748	carnevale	<i>La contadina astuta</i>	Livietta e Tracollo	Marchesini – Garofalini
1748	23/09	<i>Il cavalier Bertone</i>	Pericchita e Bertone	Pieri – Garofalini
1748	27/12	[intermezzo]		Pieri – Garofalini
1747–49		<i>Il Monsieur de Porsugnacco</i>	Grilletta e Porsugnacco	Pieri – Garofalini
1749	12/01	<i>L'impresario delle Canarie</i>	Dorina e Nibbio	Pieri – Garofalini
1749	23/09	<i>Il cavalier Bertone</i>	Pericchita e Bertone	Pieri – Garofalini
1750	carnevale	<i>Li due dottori</i>	Carlotta e Pantaleone	Pieri – Garofalini
1750	carnevale	<i>La serva scaltra, o La moglie a forza</i>	Dorilla e Balanzone	Pieri – Garofalini
1750		<i>La fantesca ó Capitan Galoppo</i>	Merlina e Galoppo	Pieri – Garofalini
1751	23/09	<i>Il giocatore</i>	Serpilla e Bacocco	Pieri – Garofalini
1751	04/12	<i>Ciascheduno al suo negozio o La estatua</i>	Eurilla e Tiburzio	Pieri – Garofalini
1754		<i>La burla da vero</i>	Dalina e Balbo	Pieri – Garofalini
1756		<i>La preziosa ridicola con il cuoco del marchese del Bosco</i>	Dulcinea e Cuoco	Pieri – Garofalini
1757		<i>Don Trastullo</i>	Arsenia, Giambarone e Don Trastullo	Puccini – Zanca – Garofalini
1758		<i>L'ortolanella astuta</i>	Vespina, Giorgino e Tulipano	Puccini – Zanca – Garofalini
1750–58		<i>L'uccellatrice</i>	Mergellina e Don Narciso	
1747–56		<i>Don Tabarano</i>	Scintilla e Don Tabarano	
1747–56		<i>Il Tutore</i>	Lucilla e Pandolfo	
1757–58		<i>Don Frullone</i>	Lucila, Don Frullone e Pandolfo	Puccini – Zanca – Garofalini

Gli intermezzi di questa fase si distinguono da quelli della fase precedente per tre caratteristiche principali:

de la Música Española e Hispanoamericana, vol. 4, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 307-352.

- erano messi in scena all'interno dell'opera seria e, quindi, cessavano di essere spettacoli indipendenti;
- le rappresentazioni si svolgevano nel Teatro del Buen Retiro durante la *jornada* di Madrid. Le prime si allestivano a carnevale e durante i festeggiamenti per il compleanno del re;
- mentre gli intermezzi di Hasse e Pergolesi, presentati a Madrid nei primi anni di questo periodo, rispondono agli stessi parametri dell'epoca precedente, gli altri erano stati composti negli anni '40 e '50 da compositori di nuova generazione: Niccolò Jommelli, Gioacchino Cocchi, Gaetano Latilla, Francesco Corselli, Niccolò Valenti e Bartolomeo Felice. Troviamo anche cinque intermezzi composti specificamente per la corte di Madrid.

A metà del 1747, Santa Marchesini rientrò in Italia²⁸ e la corte spagnola ingaggiò una nuova buffa, Elena Pieri,²⁹ per completare il duetto comico con Tommaso Garofalini. La Pieri, con una voce da soprano più acuta rispetto alla Marchesini, era ben nota sulle scene napoletane. Prese parte con Garofalini complessivamente a dieci nuovi intermezzi, più alcune repliche di quelli della fase precedente, nei nove anni in cui lavorò al servizio della corte spagnola (1747-1756). Dopo di lei furono scritturati due giovani cantanti che cambieranno il corso dell'intermezzo alla corte: la soprano Rosa Puccini e il tenore Michele del Zanca, entrambi nativi di Firenze e specialisti del dramma giocoso goldoniano.³⁰ Con l'arrivo dei due fiorentini nel 1757, nacque in Spagna l'interesse per l'intermezzo a tre voci e Napoli non costituirà più l'unico riferimento musicale.

²⁸ Cfr. CARLO VITALI, *La solitudine amica. Lettere di Carlo Broschi Farinelli al conte Sicinio Pepoli*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 185-186; C. BROSCHI, *Descripción* cit., p. 141.

²⁹ Archivo General de Palacio (Madrid), Expedientes personales, Caja 12960/67.

³⁰ Cfr. T. CASANOVA, *El intermezzo* cit., pp. 156-159.

Alcune delle fonti sul repertorio riguardante questo secondo periodo, conservate a Madrid, sono uniche e molto utili per lo studio del genere. Secondo l'elenco dettagliato fornito da Fari-nelli nella sua *Descripción del estado del Teatro del Buen Retiro*, si rappresentarono in questo periodo cinque intermezzi, che lui definisce «intermezzi esistenti», vale a dire già composti e presentati prima che egli fosse nominato direttore artistico dei Teatri Reali. Abbiamo in precedenza evidenziato che tutti erano stati proposti a Napoli tra il 1728 ed il 1734: *Il Baron Cespuglio, Li due dottori (Carlotta e Pantaleone)*³¹ e *La fantesca*, di Johann Adolf Hasse, interpretati da Gioacchino Corrado e Celeste Resse;³² *La Serva padrona* e *La Contadina astuta* di Giovanni Battista Pergolesi, interpretati da Corrado e dalla sua nuova compagna buffa, Laura Monti.³³ Di tutti questi sono conservati a Madrid sia i manoscritti musicali, sia i libretti delle loro rappresentazioni, tranne che, per il libretto, nel caso de *La Serva Padrona*. È importante sottolineare che le copie esistenti del manoscritto musicale de *Il Baron Cespuglio*³⁴ di Hasse, unitamente al libretto della sua rappresentazione nel carnevale del 1747,³⁵ sono uniche e molto preziose, sia per lo studio dell'intermezzo che del compositore.

La Serva padrona e *Il Baron Cespuglio* furono gli ultimi due intermezzi che Santa Marchesini interpretò alla corte spagnola prima di ritirarsi definitivamente in Italia. Di conseguenza, la versione madrilenza de *La Serva padrona*³⁶ ha tutte le arie e i

³¹ Cfr. JOHANN ADOLF HASSE, *La finta tedesca (Carlotta e Pantaleone)*, edizione critica a cura di Claudio Toscani, Pisa, Edizioni Ets, 2014, pp. XI-XVII.

³² Cfr. R. MELLACE, *Johann Adolf Hasse cit.*, pp. 41-42.

³³ Cfr. FRANCO PIPERNO, *Attori e autori di intermezzi comici per musica nel primo Settecento: la produzione di Giovanni Battista Pergolesi*, in *Studi di storia dello spettacolo: omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 276-291; ID., *Gli interpreti buffi di Pergolesi. Note sulla diffusione de La serva padrona*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», n. 1, 2012, 1986, pp. 166-177.

³⁴ E-Mp MUS/MSS/430.

³⁵ E-Tp 4-22897.

³⁶ E-Mp MUS/MSS/425

recitativi di Serpina trasportati a una tessitura di contralto, quale era la Marchesini.

Tabella 3 - Elenco d'intermezzi nel manoscritto di Farinelli³⁷

INTERMEZZI ESISTENTI	INTERMEZZI RINNOVATI
<i>El varon Cespuglio o el Catapos</i> , del Sr. Sassone	<i>Il cavaglier Bertoldo</i> , del Sr. Cocchi
<i>La serva patrona</i> , del Sr. Pergolese	<i>La burla dabero, o los Parientes</i> , del Sr. Cocchi
<i>La contadina astuta o el Tracollo</i> , Sr. Pergolese	<i>La estatua, o Cada uno a su negocio</i> , del Sr. Latilla
<i>El impresario</i> , del Sr. Antonio Lotti, veneziano	<i>Il giucator</i> , del Sr. Jommelli
<i>Dn. Tavarano</i> , del Sr. Sassone	<i>La ucellatrice</i> , del Sr. Jommelli
<i>El capitán Galopo</i> , del Sr. Sassone	<i>El Cuoco, o El Marqués del Bosco</i> , del Sr. Corcelli
<i>Los Doctores</i> , del Sr. Sassone	<i>Don Trastulo a tres voces</i> , del Sr. Jommelli
<i>El Tutor y la Pupila</i> , del Sr. Sassone	<i>El conde Tulipano a tres voces</i> , del Sr. Albita Catalano
<i>La Moglie a forza</i> , del Sr. Sassone	

Tenendo conto anche delle notizie fornite da Farinelli, in questi sette anni si rappresentarono intermezzi descritti come «intermezzi rinnovati». Ad eccezione de *L'uccellatrice* e *Don Trastullo* di Jommelli, presentati rispettivamente a Venezia nel 1750 e a Roma nel 1749,³⁸ tutti gli altri furono scritti per la corte spagnola ed eseguiti a Madrid tra il 1747 e il 1756 dalla coppia formata da Elena Pieri e Tommaso Garofalini. Di tutti conserviamo sia il manoscritto musicale che il libretto.

*Il Cavalier Bertone*³⁹ del compositore napoletano Gioacchino Cocchi è il primo intermezzo composto specificamente per la corte spagnola. Basato su un libretto di Andrea Belmuro, sap-

³⁷ C. BROSCHI, *Descripción* cit., pp. 103-107.

³⁸ Cfr. ROBERTO SCOCCIMARRO, *Note sugli intermezzi comici per musica di Niccolò Jommelli: 'Don Trastullo', 'L'uccellatrice', 'I due rivali'*, in *Niccolò Jommelli: L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 7-8 ottobre 2011), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2014, pp. 355-396 (ediz. online); ID., *Di nuovo sugli intermezzi per musica di Niccolò Jommelli: 'Don Chichibio', 'L'uccellatrice' e le sue rielaborazioni. Le fonti, le strutture formali*, in *Le Stagioni di Niccolò Jommelli*, a cura di Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Iskrena Yordanova, Napoli, Turchini Edizioni, 2018, pp. 375-416.

³⁹ Libretto: *E-Mn* T/24135 e *E-Tp* 22314; ms. mus.: *E-Mp* MUS/MSS/436.

priamo che è stato interpretato per la prima volta nel Teatro del Buen Retiro di Madrid nel settembre del 1748, all'interno dell'opera seria *Il vello d'oro* di Giovanni Battista Mele, in occasione delle celebrazioni per il compleanno di Ferdinando VI. Sartori indica la coppia Gioacchino Corrado e Celeste Resse per la rappresentazione di un intermezzo con gli stessi personaggi, il cui compositore non è noto, a Napoli nel 1728;⁴⁰ ma la data è troppo prematura per ritenere che il nostro compositore possa esserne stato l'autore. Non corrisponde neanche all'intermezzo *Il cavalier Bardone e Mergellina*, musicato da Francesco Mancini.

Si conserva, inoltre, anche la partitura autografa e il libretto de *Il Giocatore* di Niccolò Jommelli, intermezzo presentato a Madrid nel 1751.⁴¹ Basato su scene della commedia *Le Joueur* del drammaturgo francese Jean-François Regnard (Parigi, 1696) e sul famoso libretto di Antonio Salvi, *Il marito giocatore e la moglie bacchettona*, che ebbe ampia diffusione con musica di Orlandini, il libretto di Madrid è stato ridotto da tre a due intermezzi. In questo modo, la storia di Serpilla e Bacocco termina con un finale felice dopo il finto processo di divorzio.⁴²

Durante i festeggiamenti per il compleanno del re nel 1751, fu proposto *Ciascheduno al suo negozio*,⁴³ di Gaetano Latilla, negli intervalli de *Il Demetrio* di Niccolò Jommelli. Questo intermezzo, che ricorda le scene dei maghi nella commedia dell'arte, ebbe la scenografia più spettacolare fra tutti quelli rappresentati a Madrid. Oltre alla coppia di buffi, formata da Elena Pieri e Tommaso Garofalini, era richiesta la presenza di un gruppo di dodici mimi: quattro maghi, tre medici, tre servi e altri che scolpivano una statua d'oro. Ne era stato il coordinatore Vicente

⁴⁰ C. SARTORI, *I libretti italiani* cit., n. 17523.

⁴¹ Si veda ÁLVARO TORRENTE - JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ, *Fuentes teatrales de Jommelli en bibliotecas españolas: partituras y libretos*, in *Niccolò Jommelli: L'esperienza europea* cit., pp. 419-435: 425.

⁴² Cfr. T. CASANOVA, *El intermezzo* cit., pp. 253-255.

⁴³ Libretto E-Mn T/11592; ms. mus. E-Mp MUS/MSS/439.

Grisafe,⁴⁴ ex membro della compagnia di comici italiani di Madrid *Los Trufaldines*. Non è stata trovata alcuna fonte di intermezzi con lo stesso titolo o con gli stessi personaggi, ragion per cui sembra essere uno spettacolo unico nel suo genere.

Fig. 1 - Libretto di *Ciascheduno al suo negozio* (E-Mn T/11592, collezione Borbon-Lorenzana di la Biblioteca Pública de Castilla-La Mancha)



La prima di *La burla da vero*,⁴⁵ anche questa di Cocchi, si svolse nel settembre 1754. Si inserì come intermezzi nell'opera seria *L'Eroe cinese* di Nicola Conforto,⁴⁶ direttore dell'orchestra del Buen Retiro. A differenza dell'intermezzo di Orlandini, diviso in tre parti, il libretto della versione per Madrid musicato da Cocchi fu ridotto in due parti.

L'ultimo intermezzo scritto per Madrid di cui si conserva sia il manoscritto musicale che il libretto è *La preziosa ridicola con il*

⁴⁴ C. BROSCHI, *Descripción*, cit., p. 150.

⁴⁵ Libretto E-Mn T/23804; ms. mus. E-Mp MUS/MSS/432.

⁴⁶ Sulla vita e l'opera di Nicola Conforto si veda: GIAN GIACOMO STIFFONI,

*cuoco del marchese del Bosco*⁴⁷ di Francesco Corselli. Il musicista, maestro della Capilla Real de Madrid all'epoca della messa in scena del suo intermezzo, era entrato in contatto con il genere fin da quando si trovava nella sua città natale, Piacenza, durante i suoi anni come compositore d'opera a Venezia (1731-32), e poi al suo arrivo a Madrid nel 1734. Aveva partecipato anche all'interpretazione degli intermezzi a corte in qualità di direttore dell'orchestra del Buen Retiro tra il 1753 e il 1755, ed aveva accumulato dunque una notevole esperienza in questo ambito. Il libretto del suo intermezzo si basa sulla commedia di Molière *Les précieuses ridicules* e sul suo adattamento successivo, dovuto al marchese Trotti, che aveva raggiunto una grande popolarità in Italia con musica di Orlandini. Per la versione madrilenica di Corselli, il libretto di Trotti fu ridotto da tre a due parti, per essere proposto tra gli atti dell'opera *La Nitetti* di Nicola Conforto. A differenza della maggior parte degli intermezzi rappresentati a Madrid, in questa occasione il personaggio che si traveste per ingannare è quello maschile: il cuoco del Marchese del Bosco finge di essere il colonnello Bellerofonte per ridicolizzare il comportamento del personaggio femminile, Madama Dulcinea.

Anche Farinelli cita nel suo manoscritto l'intermezzo *Il Conte Tulipano*, composto dal catalano Niccolò Valentí, che fu presentato a Madrid durante il carnevale del 1758 dal trio buffo formato da Rosa Puccini, Michele del Zanca e Tommaso Garofalini. Sartori riporta due libretti musicati da Valentí, le cui rappresentazioni sono connesse ai nomi dei cantanti Michele del Zanca e Rosa Puccini.⁴⁸ Il collegamento di questi con Firenze e Valentí rende probabile che fossero loro a portare la musica de

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; e ID., *La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles, 1718 - Aranjuez, 1793). El estado de la investigación*, «Artigrama», XII, 1996-1997, pp. 147-162.

⁴⁷ Libretto E-Tp 24241; e manoscritto musicale E-Mp MUS/MSS/428.

⁴⁸ Il dramma giocoso per musica *Le pescatrici*, cfr. C. SARTORI, *I libretti italiani*

*L'ortolanella astuta*⁴⁹ a Madrid, con l'intento di promuovere un compositore di origine spagnola attivo a Firenze.

Oltre al repertorio citato da Farinelli, appaiono tra i fondi della Real Biblioteca de Madrid i manoscritti musicali di altri due intermezzi risalenti a questo periodo. In uno di essi, *Grilletta e Porsugnacco*,⁵⁰ non vi sono indicazioni né sul nome del compositore, né sulla data in cui fu proposto. L'esame del manoscritto rivela che si tratta dell'intermezzo di Johann Adolf Hasse, che fu nuovamente eseguito dalla coppia Corrado-Resse a Napoli nel 1727. Alla luce delle caratteristiche del manoscritto, che coincidono con i parametri prima indicati, possiamo ritenere che la prima di questo intermezzo sia avvenuta a Madrid tra il 1747 e il 1749.

Dell'intermezzo *Don Frullone*, del compositore fiorentino Bartolomeo Felici, è stata trovata unicamente la partitura.⁵¹ La mancanza delle parti orchestrali ci lascia ipotizzare che i nuovi cantanti, Puccini e del Zanca, lo avessero portato con sé nel 1758 con l'intento di promuovere un compositore, come loro, nativo di Firenze, ma senza riuscire a farlo allestire. Si tratta di una revisione del libretto del *Don Gironè* di Ferdinando Casorri,⁵² dove, alla storia di Lucilla e del suo tutore Pandolfo de *Il tutore e la pupilla*, si aggiunge un nuovo personaggio, Don Frullone, con tessitura di tenore. È il tipico capitano della commedia dell'arte, aggressivo, sbruffone e vigliacco, che lotta per ottenere l'amore della giovane Lucilla. La strumentazione si differenzia dal resto degli intermezzi perché, oltre alle usuali parti di archi, oboe, fagotto e corni, troviamo trombe e timpani.

La morte della regina Barbara di Braganza nell'agosto del 1758, e quella di Ferdinando VI, a distanza di alcuni mesi, mise fine alla fortuna dell'intermezzo presso la corte di Madrid. Poco

cit., n. 18591 e l'intermezzo *L'orgoglio deluso*, n. 17463.

⁴⁹ E-Mn T/23792.

⁵⁰ E-Mp MUS/MSS/292.

⁵¹ E-Mp MUS/MSS/344.

⁵² I-Rn 35.7.A.11.3.

dopo essere stato proclamato re, Carlo III licenziò quasi tutti i musicisti italiani al servizio della corte, incluso lo stesso Farinelli. Ed è così che l'età d'oro dell'opera italiana in Spagna giunse al suo termine.