

GIOVANNI POLIN

«Modello di quest'intermezzo una graziosa farsetta in musica rappresentata a Roma»: scambi di modelli formali e drammaturgici tra Roma e Venezia per gli intermezzi di metà '700

Negli anni '40 del '700 comincia a prendere piede in diverse sale romane, entro un panorama che palesa un'offerta di esibizioni ricca e articolata,¹ tra gli spettacoli inseriti all'interno di allestimenti di teatro parlato e/o di drammi per musica, una tipologia di testi che Ortrun Landmann chiama «azione comica per musica», collocandola invece a partire dalla esatta metà del secolo XVIII,² ma che nella realtà dei frontespizi sono definiti di volta in volta intermezzo, intermezzo burlesco, o farsetta per musica, e evidenziano caratteri spesso un po' più articolati degli usuali *entr'actes*. Essi, pur conservando, tranne specifiche eccezioni,³ la dimensione

¹ Per un quadro generale della situazione operistica coeva nella città del Papa basti il rimando a BIANCAMRIA ANTOLINI - TERESA GIALDRONI, *L'opera nei teatri pubblici a Roma nella prima metà del Settecento: fonti documentarie e musicali*, «Roma moderna e Contemporanea», IV/1, 1996, pp. 113-142.

² GORDANA LAZAREVICH - ORTRUN LANDMANN, s.v. «Intermezzo», in MGG Online, herausgegeben von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, 2016, prima pubbl. 1996, *on line* dal 2016, in <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15502>.

³ Gli *Intermezzi in musica da cantarsi nella tragedia intitolata l'Adonia* (1737), gli *Intermezzi per musica da cantarsi nella tragedia intitolata Il Sedecia* (1738), gli *Intermezzi per musica da cantarsi nella tragedia intitolata Il Sennacherib* (1739) e gli *Intermezzi per musica da cantarsi nella tragedia intitolata Il Matatia* (1740) e gli *Intermezzi per musica nella tragedia l'Evilmerodach*, tutti visibili *on line* e dati con musica di Gaetano Carpani all'interno di spettacoli inscenati presso il Collegio Germanico per le tragedie scritte dal fratello Giuseppe presentano una articolazione formale in quattro parti (una per ciascun intervallo dei

strutturale in due brevi parti, vennero organizzati al loro interno in maniera più complessa man mano che in essi vi furono non più due o tre, bensì quattro o cinque personaggi. A mio avviso non si tratta tanto di un processo di carattere evolutivo del genere intermezzo scomparso dai palcoscenici napoletani da metà anni '30,⁴ quanto piuttosto dell'allargarsi di una possibile offerta di prodotti all'interno di un mercato spettacolare, quello romano, in cui continuarono a convivere, come si evince dalla Tabella 1, lavori di differente complessità probabilmente fin dagli anni '30. Ci si trova di fronte a testi in cui il legame con quanto creato nella piazza partenopea è talmente ovvio da darlo quasi per scontato, o per riferimento diretto (si tratta di riprese di lavori colà nati) o, più sovente, per riferimento indiretto (perché i maestri e, spesso, i

cinque atti delle tragedie in cui sono inseriti) e palesano, pure all'interno di situazioni comiche, un eloquio sicuramente più aulico rispetto a quanto si poteva udire nei teatri "professionali". Gaetano Carpani (1692-1785), maestro di cappella della chiesa del Gesù, fu molto attivo nella creazione di musiche, anche teatrali, ad uso dei seminari e collegi romani, fornendo le note per gli intermezzi delle numerose tragedie concepite dal fratello Giuseppe (1683-1762), gesuita, professore di retorica al Collegio Romano. Su Giuseppe Carpani si veda VALERIO SANZOTTA, *Giuseppe Enrico Carpani e il teatro gesuitico in Arcadia*, «Atti e memorie dell'Arcadia», n. 3, 2014, pp. 243-274 e il lungo e ben circostanziato saggio introduttivo dello stesso a GIUSEPPE ENRICO CARPANI, *Ionathas*, introduzione, testo critico, traduzione e commento, Hildesheim, Olms, 2016. Sul teatro di collegio in Italia e a Roma tra la vasta letteratura disponibile basti il riferimento minimo a GIAN PAOLO BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (sec. XVII-XVIII)*, in *Cattolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, a cura di Mario Rosa, Roma, Herder, 1981, pp. 177-204; BRUNA FILIPPI, *Il teatro al Collegio Romano: dal testo drammatico al contesto scenico*, in *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Atti del XVIII Convegno internazionale (Roma-Anagni, 26-30 ottobre 1994), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1995, pp. 161-182.

⁴ Si veda al riguardo LUCIO TUFANO, *L'intermezzo, Napoli e l'Europa*, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti. Appendice IX. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, pp. 269-278.

musicisti impegnati nelle farsette date a Roma e/o nate per tale piazza si erano formati nella capitale del regno borbonico).⁵ Il vincolo degli *entr'actes* capitolini con quanto creato per le sale napoletane dovrebbe essere evidente se fosse sopravvissuto un congruo numero di partiture a testimonianza di ciò. In tali casi sarebbe probabilmente verificabile l'impiego di un vocabolario di situazioni e gesti drammaturgici musicali, di una *koinè* sonora strutturata a partire da noti modelli costruttivi resi patrimonio condiviso dall'insegnamento tramite gli *exempla* dei partimenti. Non credo sia azzardato congetturare che queste modalità drammaturgico-musicali di espressione potessero essere comuni a quelle delle commedie per musica partenopee coeve: vari autori attivi a Napoli e Roma (Jommelli, Cocchi, Rinaldo Di Capua, Aurisicchio, Auletta, Logroscino, ecc.) negli anni '30-'40 non a caso furono sovente impegnati in intonazioni di testi di entrambi i generi. Appare più che possibile il riuso di brani nati per le commedie negli intermezzi o, ancor di più, l'impiego per i pezzi chiusi inseriti nelle due tipologie spettacolari dei medesimi modelli macroformali e dello stesso vocabolario di gesti musicali. Purtroppo di questo repertorio di farsette romane, a parte alcuni titoli di Jommelli, già studiati da Roberto Scoccimarro in un paio di suoi interventi,⁶ rimane quasi solo una fonte musicale di un titolo di Rinaldo Di Capua (*Le nozze di Don Trifone* del 1743), peraltro attual-

⁵ Basti a questo riguardo una lettura mirata e opportunamente filtrata dei dati presenti *on line* in <http://corago.unibo.it/>

⁶ 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; 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. 375-414.

mente inaccessibile per riordino dell'archivio privato in cui è conservata.⁷ Comunque anche dal semplice esame di un significativo campione dei libretti⁸ dei titoli elencati alla Tabella 1, in calce al presente studio, e delle poche partiture sopravvissute e leggibili (quelle jommelliane)⁹ emergono alcuni dati generali interessanti che qui espongo brevemente.

Da un punto di vista drammaturgico in questo tipo di spettacoli a quattro o cinque attori, i cui *plot* sono sovente di tipo

⁷ L'Archivio Borromeo dell'Isola Bella a Stresa, dove giace l'unico testimone superstite del suddetto titolo, resta ancora inaccessibile agli studiosi a causa di un riordino in corso. La fonte, presente alla segnatura MS. AU. 130, era stata resa nota da ENRICO BOGGIO, *Il Fondo musicale dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella*, Lucca, LIM, 2004, pp. 25-26.

⁸ Si sono presi in esame i testi verbali, tutti consultabili *on line*, dei seguenti titoli: *Don Pasquale conte de' Mammalucchi e la contessa Sciacquapanni* (Roma, Caporali, 1736, I-Ra Misc. Rare A 019), *Intermezzi in musica da cantarsi nella tragedia latina intitolata l'Adonia* (Roma, Ansillioni, 1737, I-Rn), *Intermezzi per musica da cantarsi nella tragedia intitolata Il Sedecia* (Roma, Ansillioni, 1738, I-Rn 34. 2.C.17.3 bis), *Il capitano Galoppo e Merlina serva finta d'una vedova* (Roma, Caporali, 1737, GB-Lbl 11715.b.61.[4]), *Corisca e Satiro* (in *Elisa*, Roma, Caporali, 1738, US-CHH IOLC 00203), *Intermezzi per musica da cantarsi nella tragedia il Sennacherib* (Roma, Zempel, 1739, I-Vgc ROLANDI ROL.0203.08), *Intermezzi per musica da cantarsi nella tragedia intitolata Il Matatia* (Roma, Ansillioni, 1740, I-Rn 34.2.C.17.3 bis), *Intermezzi per musica nella tragedia l'Evilmerodach* (Roma, Ansillioni, 1742, I-Rn 34. 2.C.17.4 bis), *La femina astuta* (Roma, Silvestri, 1743, I-Mb Racc. Dramm. Corniani Algarotti 2494), *Madama Ciarletta finta contessa del Piglio* (Roma, s.e., 1743, I-Bc Lo 6697), *La scuffiara* (Roma, s.e., 1743, I-Bc Lo 3613), *L'inganno deluso* (Roma, s.e., 1743, I-Bc Lo 359), *Le nozze di Don Trifone* (Roma, s.e., 1743, I-Bc Lo 792), *La lavanderina* (Roma, Komarek, 1746, I-Bc Lo 5707), *Il bravo burlato* (Roma, Salomone, 1746, I-Rn 35. 5.H.22.15), *Il marchese di Spartivento* (Roma, Stamperia S. Michele a Ripagrande [Puccinelli], 1747, I-Bc Lo 0357), *Le furbarie di Bruscolo trasteverino* (Roma, Puccinelli, 1747, I-Bc Lo 5706), *La finta Tartara* (Roma, Stamperia S. Michele a Ripagrande [Puccinelli], 1747, I-Bc Lo 1263), *La contessa di Belcolore* (Roma, Puccinelli, 1748, I-Bc Lo 2726), *Don Falcone* (Roma, s.e., 1748, I-Bc Lo 596), *Don Funicchio* (Roma, Salomoni, 1749, I-Mb Racc. Dramm. Corniani Algarotti 2428), *Farsetta in musica* (Roma, Puccinelli, 1749, GB-Lbl 906.b.8.[1.]).

⁹ Per queste si rimanda volentieri alle osservazioni presentate nei citati saggi di Scoccimarro.

seriale, non si può non notare la presenza di una serie di ingredienti molto comuni e altamente convenzionali, peraltro già ben noti. Ne rammento in breve solo alcuni, in ordine sparso, senza alcuna pretesa di esaustività: la presenza di uno o al massimo due personaggi che si esprimono in dialetto, che agiscono con scaltrezza (nel caso dei servi) o sono messi alla berlina per la loro dabbenaggine (sovente nel caso di padroni o contadini); l'uso frequente dei travestimenti per la creazione di effetti sorprendenti, imbrogli, eccetera, con o senza agnizione finale; l'impiego tipico di nomi di personaggi esplicitamente legati al loro carattere come Tonto in *Don Trifone* del '43, Monsù Fanfarone nella *Farsetta per musica* del '49, eccetera.

Negli intermezzi jommelliani, di cui sopravvivono le note, si può notare l'inserimento di elementi linguistici musicali propri del dramma serio cui sono liberamente mescolati stilemi tipici del linguaggio comico all'interno di pezzi chiusi,¹⁰ l'impiego di onomatopée con richiami di animali nei pezzi d'assieme, eccetera. Va inoltre notato un utilizzo frequente di scene di litigio nel finale primo, che si può congetturare fossero intonate come nelle analoghe situazioni delle commedie per musica.¹¹

¹⁰ Per un esempio lampante di questo meccanismo basti qui il richiamo a quanto avviene ne *La cantata e disfida di Trastullo* di Jommelli nell'aria «È d'ogni affetto degno», un pezzo col 'da capo' tutto strutturato secondo i crismi dell'opera seria, nel quale, nel corso della parte B dell'aria, è inserita una sezione di gusto e carattere inconfondibilmente comico. Per osservazioni più articolate su questo brano rimando al primo saggio di R. SCOCCIMARRO, *Note sugli intermezzi* cit., pp. 364-365.

¹¹ Un pezzo che potrebbe dare l'idea di questo tipo di finali è il terzetto conclusivo del primo atto «A me schiffenza? / Brutto scriattolo» del *Divertimento per musica La finta cameriera* di Giovanni Barlocchi / Gaetano Latilla, un titolo che godette di una straordinaria fortuna all'epoca proprio a partire dalle prime esecuzioni romane del 1738 al teatro Valle. Su questo fenomeno si veda BARBARA DOBBS MACKENZIE, *The Creation of a Genre: Comic Opera Dissemination in Italy in the 1740's*, Ph. D. Diss., University of Michigan 1993; GERARDO TOCCHINI, *Libretti napoletani, libretti tosco-romani: nascita della commedia per musica goldoniana*, «Studi musicali», XXVI, 1997, pp. 377-415.

Oltre a questi dati però troviamo anche l'impiego di soluzioni creative non sempre usuali. Vediamo in breve alcuni esempi tra i molti possibili. Lunghi monologhi forse paiono suggerire ai compositori l'adozione di scene con recitativo accompagnato, ad esempio in *Don Funicchio*¹² del 1749, ma anche nel *Marchese di Spar-tivento* del 1747.¹³ L'uso a *refrain* del coro di zingari nella prima della *Farsetta* di Gioacchino Cocchi del 1749 prima accompagnato ad un'aria,¹⁴ poi usato come memoria di un imbroglio perpetrato, crea una struttura formale di una certa ampiezza e complessità, innervata come è con una ricca serie di indicazioni attoriali.

Fig. 1 - *Don Funicchio o sieno I matrimoni delusi*, Roma, Salomoni, 1749

Vespina alla Finestra.

Vesp. Zi bella Zirella
Avrei da dirvi una mezza parola
D. Fun. A mèi son quà, ma voi mi consolatee?
Vesp. Ciò non importa, venite, e tacete.
D. Fun. Non parlerò, non siterò, men vengo
Qual forse entro la trappola,
Che si espone contento al suo viaggio.
Pel grato odore del gentil formaggio. *entra.*

Possidonio solo.

Povero Possidonio
Ci s'è messo il demonio,
Quando vicini mi veggio
Il piacer l'allegria
Si apre la Porta alla disgrazia mia
Mentre men vado in casa
Cerco le chiavi delli scrigni, e quelle
Non posso ritrovar, perciò men vengo
Cello sfascio ad aprir, e trovo, eh caso
Infelice, e crudel! da scrigni miei
Svaligiato ogni cosa.
Andiamo adesso a regalar la Sposa.
Mille sospetti mi agitan la mente
Ma fu certo qualcuno
Prattico di mia casa
E forse il ladro Don Funicchio è stato.
Povero Possidonio assassinato!
Da una parte io mi sento
Spingere alla vendetta
Dall'altra amor m'affretta
Onde agitato è in doppia parte il core
Ma taccia la vendetta, e vinca Amore.
Quella è la casa di Vespina, appunto
L'ora determinata

Parmi questa, che sia,
Andiamo, ed abbenchè nessun mi vede,
Portiam guardingo, e taciturno il piede. *vg*
per entrare, e trova D. Funicchio da
Donna, e poi Vespina da Uomo.

D. Fun. Indietro Padrone mio
Qui passar non si può;
Poss. Perchè?
D. Fun. Son io
Di questa casa la Governatrice;
Torni per la sua strada entrar non lice.
Poss. Ma sappiate.
Vesp. Cos' è questo rumore?
D. Fun. Compatita di Signore?
Vesp. Chi sei tu?
D. Fun. Chi son' io?
Sono una poverella abbandonata.
Vesp. E tu chisel?
Poss. Dirò... *a Poss.*
tremando.
(Che mai risponderò?)
Vesp. (Mentre costoro
Si rapinan così, più non mi scappano
Le gioje dalle man, gli Argenti, e l'Oro.)
Qui v'è qualche raggio
Uomini, e Donne insieme,
A qual fine veniste?
Poss. Io non so niente,
Venni, perchè... (fento tremarmi il core)
Vesp. Quella Donna chi è?
Poss. Non la conosco
Vesp. Lo scoprirò ben to gli (supra il tendale
Poss. (Mifero me questo è il Nipote mio!)
Ah ladro iniquo, infame
Voglio strapparvi il cor...
D. Fun. Via non s'inquieti
Che il tutto le dirò.
Poss. Non so frenarmi

Par- La

¹² Si veda la Figura 1.

¹³ Si veda la Figura 2.

¹⁴ Si veda la Figura 3.

Fig. 2 - Il Marchese di Spartivento, Roma, Stamperia di S. Michele, 1747

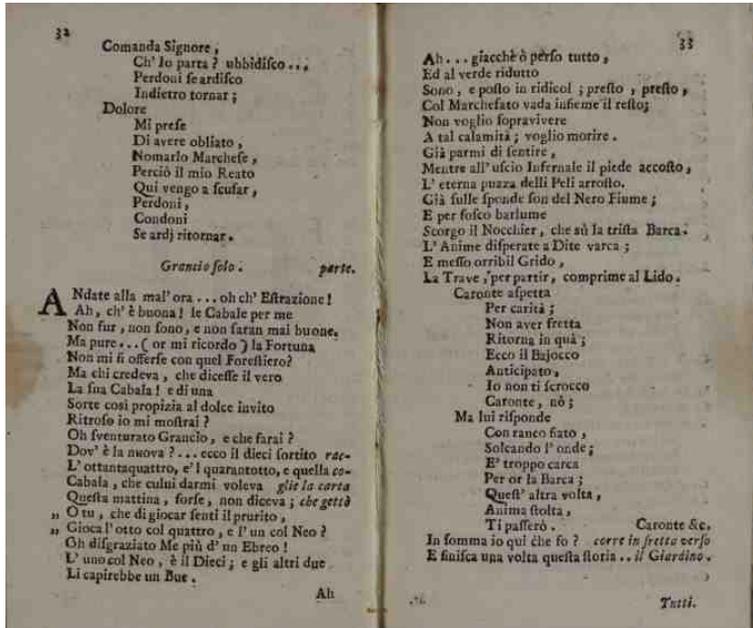


Fig. 3 - Farsetta in musica, Roma, Ottavio Puccinelli, 1749



Si crea in questi testi un repertorio variegato ed efficace di situazioni drammatiche musicali convenzionali e, talora, innovative, che vengono a costituire una sorta di frasario che ha molti elementi in comune ma, ovviamente, non coincide esattamente con quello delle coeve commedie per musica, e che in qualche maniera è la condizione necessaria, anche se non sufficiente, per quello che succederà nella Serenissima di lì a poco.

Nel carnevale del 1749 presso il teatro di S. Moisè a Venezia andò in scena, col dramma per musica *Anagilda*, un intermezzo che aveva delle caratteristiche del tutto nuove per i palcoscenici lagunari. Si tratta della *Favola dei tre gobbi*, versi di Carlo Goldoni e note di Vincenzo Legrenzio Ciampi, un maestro di scuola napoletana che aveva maturato una certa esperienza nel campo della commedia per musica tra il 1737 e il 1745.¹⁵ L'eccezionalità di questa partitura per gli orizzonti d'ascolto dei coevi spettatori della Serenissima è già stata posta in evidenza da Anna Laura Bellina in un saggio di qualche anno fa,¹⁶ ed io stesso mi ero brevemente già soffermato su questo anomalo testo ancor prima.¹⁷

¹⁵ Ciampi per Napoli aveva posto le note alle seguenti commedie per musica talora denominate semplicemente drammi per musica: *Da un disordine nasce un ordine* (Teatro dei Fiorentini, autunno 1737), *La Beatrice* (Teatro Nuovo di sopra Toledo, carnevale 1740), *La Flaminia*, (Teatro Nuovo di sopra Toledo, primavera 1743), *L'Arminio* (Teatro dei Fiorentini, autunno 1744), *L'amore ingegnoso* (Teatro dei Fiorentini, autunno 1745). Questo oltre ad aver creato 12 arie serie ne *La Lionora* (Teatro dei Fiorentini, principio dell'anno 1742, il resto della commedia per musica è di Nicola Logroscino).

¹⁶ ANNA LAURA BELLINA, *Tre gobbi per Anagilda*, in «*Finché non splende in ciel notturna face*». *Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala e Claudio Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 29-52.

¹⁷ GIOVANNI POLIN, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica. I. 1748-1751*, a cura di Silvia Urbani, Venezia Marsilio, 2007, pp. 9-119: 25-26. Una breve disamina dei problemi filologici dell'unico testimone (il ms. D. 2043 in *F-Pn*) sopravvissuto di questo intermezzo di Ciampi l'ho condotta in *Le "opere che al dosso degli attori non son tagliate riescon per ordinario impasticciate". Riflessioni sullo status del testo spettacolare melodrammatico nel '700*, in *Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'Età barocca: il "Pasticcio"*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 2-3

Nuovo è per Venezia avere un intermezzo a quattro voci con un finale primo di proporzioni già piuttosto rilevanti (oltre 150 battute, articolate in varie sezioni), nuovo è per Venezia soprattutto avere uno spettacolo di questo genere in cui i meccanismi drammaturgico-musicali propri degli intermezzi usualmente visti nei teatri lagunari siano così dilatati e vi sia un numero piuttosto cospicuo di pezzi chiusi (otto arie, nove in partitura in realtà, di cui tre fuori dal consueto schema col 'da capo', più i due articolati finali). La caratterizzazione, talora davvero macchiettistica, dei personaggi insomma qui deborda leggermente dai consueti limiti di sintetica brevità imposti, di solito, dalla natura breve degli intermezzi per mostrare una più strutturata e variegata serie di situazioni drammaturgico-musicali. Nelle sale teatrali della città del Doge a partire dagli anni '40 quando si vedeva un intermezzo¹⁸ ci si trovava davanti un testo spettacolare a due o tre personaggi (se ve ne era un quarto, questo era muto). Il testo di Goldoni e Ciampi appare dunque come una vistosa eccezione, una sorta di *hapax* teatrale musicale nel panorama degli allestimenti melodrammatici dati a Venezia in quel periodo. Se il poeta veneziano chiarisce nella prefazione l'originalità del sog-

ottobre 2009) a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2011 pp. 335-373: 349-350.

¹⁸ A partire dai dati reperibili in <http://corago.unibo.it/> e nel non sempre affidabile ELEANOR SELFRIDGE FIELD, *A new chronology of Venetian opera and related genres 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, si evince che per i comici del San Samuele vennero creati gli intermezzi *Florilla e Lealdo* (1741), *La bottega del caffè* (1744), *L'amante cabala* (1744), *La pelarina* (1744), e all'interno di drammi per musica furono allestiti *La serva padrona* (1740, 1741, 1742, 1745, 1748), *Il finto pazzo* (1741), *Merlina e Galoppo* (1741), *Serpilla e Bacocco* (1741), *Monsieur de Porsugnac* (1741, 1742), *L'impresario delle isole Canarie* (1741, 1749), *Il marito geloso* (1741), *La contadina astuta* (1744), *Il geloso schernito* (1746, 1747), *Il conte Nespola* (1746), *La donna giudice e parte* (1746), *Il marito vizioso* (1747), *Il matrimonio ingegnoso* (1747), *L'ammalato immaginario* (1748), *Il conte di Belfiore* (1749), *L'uccellatrice* (1750), *La preziosa ridicola* (1750), *Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture* (1750), *Il ladro convertito per amore* (1750).

getto creato, non appare altrettanto evidente da dove abbiano derivato Goldoni e Ciampi il modello per un testo di tal fatta. Un'ipotesi praticabile potrebbe essere quella di far risalire l'idea a uno degli interpreti della *Favola dei tre gobbi*, ossia Francesco Carratoli, un buffo romano che, come si evince dalla Tabella 1, aveva interpretato più volte nei teatri capitolini, nel 1743 e 1746, intermezzi a 4 o 5 voci. Certamente Ciampi era perfettamente a conoscenza di questa possibilità creativa. Manca però una prova decisiva diretta che dia credito all'ipotesi di un calco a partire da un modello capitolino che possiamo solo supporre. Questa appare giusto un anno dopo quando, nel carnevale 1750 a Venezia presso il teatro di S. Cassiano assieme ad *Alcimena principessa delle isole fortunate o sia L'Amore fortunato ne' suoi disprezzi* (dramma per musica con versi di Pietro Chiari intonati da Baldassarre Galuppi), vengono inscenati due intermezzi: *Il ladro convertito per amore* e *Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture*.¹⁹ Se nel primo caso si tratta dell'ennesima replica/adattamento (con altro titolo) di un ben noto *entr'acte* di Mariani e Pergolesi, cioè *Liovetta e Tracollo*, nel secondo caso ci si trova di fronte ad un lavoro, apparentemente, affatto nuovo. *Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture* non è una ripresa del consueto intermezzo d'importazione romano/napoletana ma una creazione a cinque voci ricalcata con estrema libertà su un testo precedente. Nella inusuale prefazione l'autore

candidamente confessa d'essersi proposto per modello di quest'intermezzo una graziosa farsetta in musica rappresentata in Roma nel carnevale dell'anno scorso [1749 e che] quantunque v'abbia egli aggiunto molto del suo sarebbesi allontanato ancor più dall'originale sudetto se permesso glielo avessero le brevissime circostanze del tempo non essendoli stati accordati che sette giorni soli per metter insieme un drama [*Alcimena*] e l'intermezzo presente.

¹⁹ Venezia, Fenzo, 1750. Consultati gli esemplari in *I-Vcg* 59 A 1/1-18 e *I-Mb* Raccolta Drammatica Corniani Algarotti 819.

L'autore in questione è indubitabilmente Pietro Chiari e si propone un'operazione meno banale di quel che può parere, ovvero realizzare un intermezzo che presentasse già una drammaturgia un po' più complessa e variegata per numero di personaggi e situazioni di quella dei testi analoghi inscenati sui palcoscenici lagunari negli anni '40, solitamente a due o tre voci. In questo il poeta bresciano pare da un lato voler tentare tacitamente l'iterazione del successo dell'inusualmente lungo intermezzo a quattro voci che Goldoni e Ciampi avevano proposto giusto un anno prima, nel 1749, al S. Moisè (*La favola dei tre gobbi*), da un altro lato si rifà esplicitamente per la stesura a «una graziosa farsetta in musica rappresentata in Roma nel carnevale dell'anno scorso».

Nel *Ciarlatano fortunato nelle sue imposture*, troviamo tra i protagonisti, oltre a due notissimi buffi e intermezzisti toscani come Costantino Compassi e Nonciata Garrani, un altro *habitué* degli *entr'actes* capitolini degli anni '40, ovvero il giovane romano Giovanni Leonardi, futuro stabile sodale della compagnia di Francesco Baglioni negli anni '50 prima di addivenire ai più stabili lidi della corte lusitana a partire dagli anni '60. La *pièce* di Chiari, la cui partitura d'ignoto autore è, tanto per cambiare, persa, ebbe a mio avviso come modello o, meglio, come fonte d'ispirazione, un testo intitolato proprio *Farsetta in musica*, dato al romano teatro Valle nel carnevale 1749 che godette di una qualche fortuna negli anni '50,²⁰ con Antonio Amati, nel ruolo *en travesti* di Agnolella, tra i protagonisti. Questo castrato, presente nel cast di *Alcimena* (il dramma per musica in cui è inserito l'*entr'acte* di Chiari), fu forse latore al poeta del testo della sunnominata farsetta, intonata a Roma da Gioacchino Cocchi (partitura persa ancora una volta) un

²⁰ Considerato il carattere piuttosto effimero di queste *pièces* è degno di nota che tale testo venne ripreso a Roma nel 1751 al teatro Valle, nel 1754 a Firenze al teatro del Cocomero (con il titolo *Il terrazzano*), nel 1756 a Montepulciano al teatro degli Accademici Intrigati (col titolo *Ser Niccolò*), nel 1757 a Fano nel teatro della Fortuna e a Bologna al Marsigli Rossi, nel 1760 al teatro della Pace di Roma (col titolo *Le nozze di Ser Niccolò*) e in quello dei Nobili di Gubbio.

maestro che, guarda caso, in quelle stagioni si era spostato proprio nella Dominante per poter assolvere a vari incarichi connessi con la vita musicale veneziana (a teatro e nell'Ospedale degli Incurabili dove fu maestro di cappella dal 1749 al 1757).²¹

La parentela tra la farsetta romana e la «farsa in musica», così definita nel libretto, veneziana è alquanto occultata e in più modi. Mutano scena e nomi dei personaggi presenti a Roma,²² da quattro essi divengono cinque (a Venezia entra come cantante un cocchiere che nel testo romano compariva solo come parte muta); il protagonista, un ricco contadino vittima dell'imbroglio, da zio diviene padre di una ragazza bramosa di maritarsi, e finirà per sposare una finta ricca accompagnata da un fratello imbrogliatore, e per chiudere il cognato del novello sposo impalmerà la di lui figlia (ex nipote) sistemandosi anch'egli. I recitativi sono riscritti in amplissima parte. Vi sono però anche degli imprestiti testuali indubitabili, anche se ben occultati, dal testo romano come, ad esempio, quello di versi del finale primo cui partecipa il coro degli zingari che commenta la lettura della mano della falsa zingara spostato qui nella seconda parte oltre ad ulteriori elementi.²³

I rapporti tra il testo romano e quello veneziano (che ne è dunque una riscrittura con pesanti modifiche) si giocano dunque

²¹ Cfr. PIERO WEISS, s.v. «Cocchi, Gioacchino», in *Grove Music Online* in <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006014>, consultato il 10/02/2020.

²² A Roma vi sono Ser Niccolò, tagliacocchi (Alessandro Renda), Agnolilla, sua nipote che a Venezia diventano Ficcotto vecchio villano (Giovanni Leonardini), Mescolina figliuola di Ficcotto (Teresa Rossi), abbiamo poi a Roma Calandra giovane romana (Casimiro Venturini) e Trappola suo fratello (Filippo Licini) che a Venezia mutano i loro nomi in Madama Violetta (Nonciata Garrani) e Monsieur Fanfarone (Costantino Compassi) cui si aggiunge Zopiro cocchiere di Mons. Fanfarone (Giuseppe Guadagni) e «la scena è nell'Isole Fortunate» (le stesse delle quali è principessa Alcimena che dà il nome al dramma tra i cui atti è inserita la farsa) invece che in «un castello nelle vicinanze di Roma». Per una comparazione dei diversi svolgimenti dei due testi si veda la Tabella 2 in calce al presente studio.

²³ Si vedano le Figure 4 e 5 che evidenziano due *loci critici* che fuggono ogni dubbio sulla parentela delle due farsette.

Fig. 4 - Confronto tra *Farsetta in musica*, Roma, Ottavio Puccinelli, 1749, e *Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture*, Venezia, Fenzo, 1750

Parleggiarti, e tuaci i doni tuoi.
 Finchè dura il lavoro
 Per cogliervi la noja, io la ventura
 Vi predirò.
Mesc. Vediamo se ci coglie.
Fic. Ditemi pria, se deggio prender Moglie.
*Si mettono a lavorare, e battano un ferro sulla
 Scandina.*

Ser Nic. (Oh male !)
Col. Intanto
 Per togliervi la noja, Io la ventura
 Vi predirò. (*Si pone a sedere sull' istesso Baullo*)
Ser Nic. (Vediamo se ci coglie (*se porge la*)
 E se fa la mia forte in prender moglie. (*mano*)
Col. Una Donzella
 Leggiadra, e bella
 Per

Fig. 5 - Confronto tra *Farsetta in musica*, Roma, Ottavio Puccinelli, 1749, e *Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture*, Venezia, Fenzo, 1750

Per Sposa il Cielo
 Vi destinò.
 Olà che tardasti
 Or via sbrigatevi
 Canaglia olà!
Coro. Bada a te che te la ficca,
 Bada a te, che te la fa
Col. Tutto in contante
 Ben traboccante
 Dote grossissima
 Seco portò.
 Olà a chi replico
 Or via sbrigatevi
 Canaglia olà!
Coro. Bada a te, che te la ficca
 Bada a te, che te la fa,
Col. Or dica è questa cosa
 Vera come narrai?
Ser Nic. Vera, verissima
 Oh Zingarella mia brava, bravissima.
 Il tuo nome qual' è?
Col. Mio nome è *Bada*?
Ser Nic. Bello. Mi dai
 Propriamente piacer: seguita
Col. Or viene
 Il buono Padron mio; ma attento bene
 Vi porta amore
 Per voi si muore,
 Sol per cert' Anni
 Si disgustò.
 Olà che tardasti
 Or via sbrigatevi
 Canaglia olà!
Coro. Bada a te che te la ficca
 Bada a te che te la fa.

PARTE
Viol. Una Madama
 Sposò vi brama,
 Vostra figliuola
 Vuol un Mansù.
 Olà che tardasti
 Su via sbrigatevi. (*verso i com.*)
 Canaglia Olà.
 C O R O.
 Bada a te, che te la ficca
 Bada a te, che te la fa.
Tanf. Se fugge ancora
 Alla malora
 Quell' Agnello
 Non torna più.
 Olà a chi replico
 Su via sbrigatevi (*verso l' lav.*)
 Canaglia olà.
 C O R O.
 Bada a te, che te la ficca.
 Bada a te, che te la fa.
Zep. A questa bella (*parla a Mesc.*)
 Madamoisela
 La tua ventura
 Io predirò.
 Olà che tardasti
 Su via sbrigatevi (*verso l' lav.*)
 Canaglia olà
 C O R O.
 Bada a te, che te la ficca
 Bada a te, che te la fa.
*Mentre cantano, uno de' Zingari leva d' improvviso
 il Baullo sopra cui s'abbava, e lo porta
 via: no altro si mette sotto il tabaro mia:
 fimo esprendolo bene.*
Fanf. Eccovi fatto il chiodo;
 Osservato di grazia!
 Coro

SECONDA.
 Come è temprato bene, e quanto è fondo.
Viol. E la buona ventura a voi predetta
 Quale vi pare?
Vic. Verissima.
Viol. Oh mio caro Signore?
Fic. O Zingarella mia brava, bravissima!
Fanf. Vi occorre altro da noi?
 Ogni vostro desio
 Soddisteremo.
Etc. Altro non voglio.
Viol. Addio.
Fic. Son pur iti una volta. Il cor nel petto
 Mi balzava ogni istante, (*guardando il baullo*)
 Pel baullo, egli è qui... non lo vede
 In questo mentre tornano solta fuori il Zingaro,
 che via gli porta, anche il tabaro.
Fic. Giove tonante!
 Il baullo dov'è?
 Egli è sparito ahime!
 Zingara maledetta me l'hai fatta,
 Più di me fossi accorta
 Torna, torna. Ah, che il Diavolo se la porta.
Coro de' Zingari entra la scena.
 Bada a te, non ti bado
 E a Ficcotto la ficcò.
Fic. E mi insultano ancora? ah Malandrini
 Canaglia accelerata,
 Traditori, assassini,
 Che a che vi farò...
Coro come sopra.
 Bada a te, non ci bado
 E a Ficcotto la ficcò.
Vic. Bada a te, non vi bado
 E a Ficcotto la ficcò.
Fanf. Shrigiam: caso Cognato
 Queste nozze una volta, che io mi dengio
 Ritor-

su più livelli. Chiari, partendo dall'ossatura basilare delle situazioni drammatiche presenti nella farsetta capitolina (ma anche da richiami minimi a talune situazioni di essa, come il preparare i maccheroni a inizio scena), inserisce delle *gags*, ad esempio quando il contadino perde l'asino (con tanto di aria in cui la bestia risponde da dietro la scena), modifica un po' la caratterizzazione dei personaggi inserendone, come detto, pure uno di nuovo, Zopiro.

Per dirla con Simona Bonomi,²⁴ «se è vero che Chiari riprende i fatti salienti del testo romano (l'asino, la frode della sposa e del di lei fratello, gli zingari e la chiusa finale con il doppio matrimonio), apporta anche dei ribaltamenti di trama (ad esempio il baule con i soldi cambia la proprietà, oppure con l'anticipazione di alcuni fatti, come l'allusione al matrimonio della nipote-figlia con Trappola-Fanfarone), o delle modifiche caratteriali (se Ser Niccolò è un semplice contadino, stolto e un po' rozzo, Ficcotto è un villano avaro e diffidente che conosce i possibili pericoli ai quali va incontro, ma non riesce a prevenirli)».

La strutturazione musicale data alla farsa dal poeta bresciano è più ricca rispetto a quanto sentito al teatro Valle (oltre a un personaggio in più, a Venezia si prevedono 14 pezzi chiusi²⁵ mentre a Roma non ve ne erano che una decina)²⁶ e più in linea con ciò che

²⁴ La studiosa, che qui ringrazio, ha dedicato la sua tesi dottorato all'attività di Chiari in quegli anni e ha generosamente acconsentito, su mia sollecitazione, a formulare delle osservazioni sul *Ciarlatano fortunato nelle sue imposture*. Sulla coeva attività di Chiari cfr. SIMONA BONOMI, "Scrivere le commedie in servizio del teatro". Carlo Goldoni, *Pietro Chiari: contesto impresariale e testo romanzesco (Venezia, 1748-1753)*, Tesi di Dottorato, Università di Venezia - Università di Paris Sorbonne, 2019.

²⁵ A Ficcotto sono date 3 arie, a Monsù Fanfarone 2, a Mescolina 2, a Madama Violetta 2, a Zopiro 2, più un terzetto con ritornello degli zingari (tra Violetta, Fanfarone e Zopiro), un quartetto senza Zopiro, e il coro a 4 finale senza Zopiro.

²⁶ Ad Agnoletta son assegnate 2 arie, a Ser Niccolò 1, a Calandra 3 (di cui una con ritornello del coro degli zingari), a Trappola 2. più un duetto tra Trappola e Niccolò e il quartetto finale.

si può immaginare fossero le aspettative del pubblico veneziano dell'epoca, ormai aduso alla ricchezza formale e alla varietà di proposte musicali dei drammi comici per musica goldoniani. Esemplare a questo riguardo la trasformazione che subisce l'aria col ritornello cantato dagli zingari: a Roma le strofe erano cantate dalla sola finta zingara mentre a Venezia da tre personaggi (oltre alla finta zingara anche i suoi due sodali, fratello e padre).

L'operazione di Chiari per essere veramente compresa va inoltre inserita nel complesso della sua attività di quegli anni, in cui esperienze di scrittura romanzesca migrano nelle creazioni volte al teatro di parola, ma resta comunque ineludibile il riferimento a un repertorio, quello delle farse romane, che merita di essere studiato con più attenzione.

L'esperienza dell'intellettuale bresciano, che sembra perseguire una via parallela a quella dell'incipiente dramma comico goldoniano, non avrà seguito perché le strutture drammaturgico-musicali sperimentate in quest'ultimo diverranno in poco tempo il modello prevalente. I libretti inizieranno non più a giungere da Venezia a Roma ma, dalla metà degli '50, a seguire il senso contrario,²⁷ in corrispondenza col soggiorno goldoniano nella città del papa. Il fenomeno è stato ampiamente attestato, e stu-

²⁷ Senza alcuna pretesa di completezza segnalo quasi una ventina di titoli di drammi comici per musica goldoniani, e non solo, dati tutti, tranne un paio, a Venezia che vennero ridotti a intermezzi a Roma tra metà anni '50 e primi anni '60: *La diavolessa* (Venezia 1755, Roma 1757), *Il filosofo di campagna* (Venezia 1754, Roma 1757 col titolo *La serva astuta*), *Lo speciale* (Venezia 1754, Roma 1757), *La calamita dei cuori* (Venezia, 1753, Roma 1757), *Le pescatrici* (Venezia 1752, Roma 1757), *Le statue* (Venezia 1757, Roma 1758), *L'Arcadia in Brenta* (Venezia 1749, Roma 1759), *Arcifanfano re dei matti* (Venezia 1750, Roma 1759), *Il mercato di Malmantile* (Venezia 1757, Roma 1759), *La ritornata di Londra* (Venezia 1756, Roma 1759), *Il paese della Cuccagna* (Venezia 1750, Roma 1760), *La maestra* (Venezia 1748, Roma 1760), *Le nozze di Dorina* (Bologna 1756, Roma 1760), *I portentosi effetti della madre natura* (Venezia 1752, Roma 1761 col titolo *Le vicende della sorte*), *Il mondo alla roversa* (Venezia, 1750, Roma 1761 col titolo *La schiavitù per amore*), *L'amante di tutte* (Venezia 1760, Roma 1762 col titolo *Il matrimonio in villa*), *Gli uccellatori* (Venezia 1760, Roma 1762 e 1763 col titolo *I cacciatori*), *La buona figliuola maritata* (Bologna 1761, Roma 1763), *Il caffè*

diato, da musicologi come John Rice.²⁸ Queste importazioni non inibirono a Roma nel decennio '50-'60 una florida produzione di intermezzi autoctoni e, a dimostrazione di quanto fossero radicate le modalità di formalizzazione delle farsette per musica nella città capitolina in quegli anni e di come queste tendessero a soddisfare gli orizzonti d'attesa del pubblico romano, va sottolineato che i testi provenienti dall'Italia settentrionale vennero sempre adattati ai parametri spettacolari delle sale della città papale (anche se talora con risultati non proprio efficaci).

Un esempio precoce di questo fenomeno lo abbiamo con una ripresa della goldoniana *Favola dei tre gobbi* del 1749, che avvenne, con una sostanziosa riduzione del testo, in un allestimento dell'intermezzo intitolato *I due gobbi rivali*, inscenato al teatro della Pallacorda di Firenze a Roma nel carnevale 1752,²⁹ probabilmente assieme ad un'altra ripresa di un titolo goldoniano che a Venezia aveva poco incontrato.³⁰ Goldoni, in questa versione ridotta da quattro a tre personaggi, non è citato e la musica non è più di Ciampi ma di un misconosciuto dilettante belga che risponde al nome di Engelbert Rendeux (1717-1771), pittore e compositore, allievo di Joseph Vernet, in quegli anni dimorante nella città capitolina.³¹ Da un confronto anche rapido del testo veneziano e

di campagna (Venezia 1761, Roma 1764). Il fenomeno venne già delineato nelle sue peculiarità in un *case study*, MICHAEL F. ROBINSON, *Three Versions of Goldoni's Il Filosofo di Campagna*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1981, II, pp. 75-85.

²⁸ JOHN A. RICE, *The Roman Intermezzo and Sacchini's "La contadina in corte"*, «Cambridge Opera Journal», XII/2, 2000, pp. 91-107.

²⁹ *Li due gobbi rivali, Farsetta per musica a tre voci che serve per intermezzo nel Teatro della Pallacorda di Firenze in Roma, nel carnevale dell'anno 1752*, Roma, Puccinelli, 1752. Visibile in *I-Bc* Lo 04524.

³⁰ «Diario Ordinario di Roma» n. 5376 del primo gennaio 1752: «All'altro teatro della Palla a corda la commedia intitolata *Il paese della cuccagna*». Questo titolo goldoniano al suo esordio veneziano nel 1750 era stato un clamoroso insuccesso, cfr. GIOVANNI POLIN, *Introduzione* cit., a nota 17, pp. 29-30.

³¹ Pochissimo si sa di questo autore, le scarse notizie sono ricavabili dal database del Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, cfr. <https://>

di quello romano non v'è dubbio che si tratti di un adattamento dell'intermezzo del commediografo veneziano compiuto con una certa incuria.

Una nota a margine sulla modalità di trasmissione e circolazione di questi testi: da ciò che è possibile arguire da quanto esposto finora mi pare abbastanza evidente che molti libretti erano nel baule dei cantanti e che questi, in caso di necessità, collaborando al processo produttivo, potevano metterli a disposizione per aiutare in caso di bisogno impresari e poeti, magari con suggerimenti. Ciò a conferma, se mai ve ne fosse ancora bisogno, di quanto la realizzazione di testi spettacolari musicali fosse a quest'altezza cronologica, seppur con varie gradazioni, il risultato della cooperazione organizzata e dell'interazione di una pluralità di operatori.

Sulla scorta di quanto emerso appare a mio avviso credibile che la creazione di testi, fondamentali per la nascita e strutturazione del dramma comico per musica, come *La favola dei tre gobbi*, sia stata resa possibile anche grazie alle esperienze drammaturgiche e musicali compiute nella scrittura e rappresentazione degli intermezzi a 4 e 5 voci dati a Roma nel periodo precedente l'avvento dei melodrammi giocosi di impronta goldoniana, che si diffusero a partire dal 1750. Si può congetturare che questo fenomeno fu possibile grazie agli interventi, oggi per lo più occulti, di una serie di personalità che cooperarono per cercare di creare spettacoli di successo: si tratta di musicisti ad esempio, come Giovanni Leonardi, Alessandro Renda, Francesco Baglioni o Francesco Carattoli, di maestri veneti come Galuppi, Bertoni o Scolari, o importati in Veneto come Cocchi, Ciampi, Latilla, per fare solo qualche nome,

rkd.nl/nl/explore/artists/316298 consultato il 06/02/2020. Un riferimento a lui nelle pagine dedicategli in JEAN PURAYE, *La fondation Lambert Darchis à Rome*, Alleur, Éditions du Perron, 1993 e nella scheda curata da Michela Berti nel database del progetto *Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750): musica, identità delle nazioni e scambi culturali*, cfr. <http://www.musicisti.eu/index.php?id=92&L=0&personId=pdrPo.002.766.000000178&embed=1> (consultato il 6 febbraio 2020).

di poeti prestati al melodramma come Goldoni, Chiari, Gozzi, o che di questo vivevano, come Vitturi, ma anche di impresari come Angelo Mingotti eccetera.

Sul versante romano va notato che le esperienze teatrali della città capitolina rimasero poi confinate ad una dimensione recettiva relativamente ridotta, tranne rari casi, all'Italia centrale, e per trovare nuova linfa e sopravvivere dovettero poi subire l'innesto dei nuovi modelli nati sui palcoscenici della Serenissima che vennero riadattati secondo criteri drammaturgico-musicali locali mentre, tra fine anni '50 e primi anni '60, il modello del dramma comico per musica goldoniano cercava di conquistare, seppur con fatica il pubblico romano,³² ma questa è un'altra storia che è già stata ben narrata da studi come quello del citato Rice.

³² *Il mercato di Malmantile* con musica di Fischietti va in scena al teatro Valle nel carnevale 1759 con 6 personaggi, *La fiera di Sinigaglia* con musica di Fischietti e *La buona figliola* con musica di Piccinni vanno in prima al teatro delle Dame nel carnevale 1760, *Il signor dottore* con musica di Fischietti è allestito al teatro Argentina nel carnevale 1761.

Tabella 1 - Intermezzi rappresentati a Roma tra il 1735 e il 1749.*

Anno	Teatro	Titolo	Numero voci; Interpreti	Autori	Fonti musicali	Note
1735 carnevale	Valle	<i>Serua padrona</i>	2; Cesare Fratesanti, Benedetto Lapis	Gennarantonio Federico / Giovanni Battista Pergolesi	<i>I-Mc; I-Bf</i>	S 21780
1736 carnevale	Valle	<i>Don Pasquale conte de' Mammalucchi e la contessa Sciacquapanni</i>	2; Cesare Fratesanti, Pietro Barcaroli	? / Benedetto Micheli		S 8175; DO 2876
1736 autunno	Valle	<i>Sambuco e Pimpinella</i>	2; ?	? / Benedetto Micheli		Grempler, p. 11
1737 carnevale	Pallacorda	<i>Il capitano Galoppo e Merlina serua finta d'una vedova</i>	2; ?	Bernardo Saddumene / Johann Adolf Hasse		S 5033; DO 3034, 3037
1737 carnevale	Argentina	<i>Don Frullone marchese di Lupino</i>	2; ?	? / Benedetto Micheli		S 8156; DO 3037
1737 carnevale	Granari	[<i>Intermezzi per musica</i>]	?	?		DO 3037; Antolini - Gialdroni, p. 117
1737 carnevale	Collegio Germanico	<i>Intermezzi in musica da cantarsi nella tragedia intitolata l'Adonia</i>	3; ?	? / Gaetano Carpani		S 13431
1737 autunno	Valle	<i>Intermezzi a tre voci</i>	3; ?	? / Gaetano Latilla		Grempler, p. 13

* I dati presenti in questa tabella sono stati inseriti tenendo conto di quanto riportato, oltre che dal «Diario ordinario di Roma» (periodico coevo cui si rimanda col numero e abbreviato in DO, consultabile in <http://scaffalidigitali.casanatense.it/identifier/RML0027797>), a partire dai dati forniti dal sito Corago (<http://corago.unibo.it/>), nonché da: ENRICO NARDUCCI, *Di Benedetto Micheli poeta, musicista e pittore romano del secolo XVIII, e di un suo poema inedito in dialetto romanesco intitolato: "La libertà romana"*, «Memorie della Classe di scienze morali, storiche e filologiche», ser. 3 vol. 2, fasc. 17, 1878, pp. 589-608 (abbrev. Narducci); ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958 (abbrev. Bragaglia); MARIA GRAZIA PASTURA, *Fonti per la storia del teatro romano nel Settecento conservate nell'Archivio di Stato di Roma, in Il teatro a Roma nel Settecento*, a cura di Giorgio Petrocchi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1989, II, pp. 505-587 (abbrev. Pastura); CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990 (abbrev. S); GIULIANA GIALDRONI - TERESA M. GIALDRONI, *Libretti per musica del fondo Ferrajoli della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993 (abbrev. Gialdroni); SAVERIO FRANCHI, *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994 (abbrev. IS); BIANCAMARIA ANTOLINI - TERESA GIALDRONI, *L'opera nei teatri pubblici a Roma nella prima metà del Settecento: fonti documentarie e musicali*, «Roma moderna e Contemporanea», IV/1, 1996, pp. 113-142 (abbrev. Antolini - Gialdroni); SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana. Volume II:1701-1750. Annali dei testi drammatici e libretti per musica pubblicati a Roma e nel Lazio dal 1701 al 1750*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, in cui sono riscontrate tutte le fonti; MARTINA GREMPLE, *Das Teatro Valle in Rom 1727-1850. Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit* («Analecta Musicologica», 48), Kassel, Bärenreiter, 2012 (abbrev. Grempler).

Anno	Teatro	Titolo	Numero voci; Interpreti	Autori	Fonti musicali	Note
1738 carnevale	Argentina	<i>Polipodio e Rucchetta</i>	2; ?	? / Gaetano Latilla		DO 3187; S 18921
1738 carnevale	Pace	<i>Corisca e Satiro</i>	2; ?	? / ?		S 8772, contenuto in <i>Elisa</i> ; DO 3202
1738 carnevale	Tordinona	[<i>Intermedi sagri in musica</i>]	?	?		DO 3193, nella tragedia sagra <i>Il Davide</i>
1738 carnevale	Tordinona	[<i>Intermezzi in musica</i>]	?	?		DO 3196, nella commedia <i>Scipione l'africano</i>
1738 carnevale	Collegio Germanico	<i>Intermezzi per musica da cantarsi nella tragedia intitolata Il Sedecia</i>	3; ?	? / Gaetano Carpani		S 13343
1738 carnevale	Collegio Germanico	[<i>Intermezzi per musica nella tragedia Ilionea</i>]	?	?		DO 3208
1739 carnevale	Valle	[<i>Intermezzi in musica</i>]	?	?		DO 3342; Grempler, p. 17
1739 carnevale	Argentina	<i>Golpone e Birina</i>	2; Domenico Cricchi, Lazzaro Paoli	? / ?		S 151, contenuto in <i>Achille in Aulide</i> ; DO 3356
1739 carnevale	Argentina	<i>Il tutore</i>	4; Domenico Cricchi, Lazzaro Paoli, 2 servi che non parlano	? / Johann Adolf Hasse		S 24138, contenuto in <i>Vologeso</i> ; DO 3347
1739 carnevale	Collegio Germanico	<i>Intermezzi per musica da cantarsi nella tragedia intitolata Il Sennacherib</i>	3; ?	? / Gaetano Carpani		S 13444
1740 carnevale	Collegio Germanico	<i>Intermezzi per musica da cantarsi nella tragedia intitolata Il Matatia</i>	4; ?	? / Gaetano Carpani		S 13342
1740 carnevale	Argentina	<i>Nibbio e Dorina</i>	2; Domenico Cricchi, Nicola Palmazzi	? / Niccolò Jommelli		S 19813; DO 3503

Anno	Teatro	Titolo	Numero voci; Interpreti	Autori	Fonti musicali	Note
1740 carnevale	Capranica	<i>Balbo e Dalisa</i>	2; Nicola Losi, Giuseppe Barcaroli	? / ?		S 15521; DO 3506
1741	Seminario	<i>Enea scende a Dite</i>	?	? / Antonio Aurisicchio		IS 678, in <i>Credenzio</i> ; DO 3672
1742 carnevale	Valle	<i>Intermezzi a 4 voci. Don Chicchibio</i>	4; Francesco Baglioni, Giovanni Conti, Gaetano Zapponi, Properzio Zappini	? / Niccolò Jommelli	<i>GB-Lbl; A-Kr</i>	S 13408; DO 3813
1742 carnevale	Teatro in Piazza della Consolazione	<i>Chi la fa l'aspetti</i>	2	? / ?		S 5459
1742 carnevale	Collegio Germanico	<i>Intermezzi per musica nella tragedia l'Evilmerodach</i>	3	? / Gaetano Carpani		S 13341
1743 carnevale	Argentina	<i>Le nozze di Don Trifone</i>	4; Angiolo Estevanò, Giuseppe Guspeldi, Francesco Carattoli, Properzio Zappini	[Benedetto Micheli?] / Rinaldo Di Capua	<i>I-IBBorromeo</i>	S 16722; DO 3972
1743 carnevale	Pace	<i>Madama Ciarletta finta contessa del piglio</i>	3; Nicola Palmazi, Pasquale Liberti, Filippo Licini	? / ?		S 14566; DO 3975
1743 carnevale	Argentina	<i>L'inganno deluso</i>	4; Angiolo Estevanò, Francesco Carattoli, Pietro Barcaroli, Properzio Zappini	? / Antonio Aurisicchio		S 13157; DO 3984
1743 carnevale	Pallacorda	<i>La scuffiara</i>	2	? / Francesco Maria Paci		S 21332; DO 3984

Anno	Teatro	Titolo	Numero voci; Interpreti	Autori	Fonti musicali	Note
1743 carnevale	Valle	<i>La femina astuta</i>	3; Pietro Barcaroli, Cesare Fratesanti, Domenico Conti	? / Giuseppe Maria Magherini		S 10008
1745 carnevale	Seminario	<i>Aggiunta per musica agl'intermezzi della comedia intitolata Il vecchio ringiovanito da rappresentarsi da' signori convittori delle camere piccole del Seminario Romano nel carnevale dell'anno 1745</i>	1; Bernardo Niccolini	? / Antonio Aurisicchio		S 492
1746 carnevale	Valle	<i>La lavanderina</i>	5; Angiolo Estevanò, Francesco Carattoli, Giuseppe Guspeldi, Properzio Zappini, Agostino Verni	? / Giovanni Battista Casali		S 14159; DO 4443
1746 carnevale	Pallacorda	<i>Il bravo burlato</i>	3; Filippo Ajola, Domenico Marchesi, Pietro Barcaroli	Antonio Pavoni / Rinaldo Di Capua		S 4133; DO 4452
1746 carnevale	Valle	<i>L'ipocondriaco risanato</i>	5; Angiolo Estevanò, Francesco Carattoli, Giuseppe Guspeldi, Properzio Zappini, Agostino Verni	? / Gioacchino Cocchi		S 13616
1746 carnevale		<i>Intermezzi in musica</i>	3; Domenico Ricci, Giuseppe Carminati, Francesco Colapavoli	G. B. Accademico Palladio / Giovanni Battista Costanzi		S 13342
1747 carnevale	Pace	<i>Le furbarie di Bruscolo Trasteverino</i>	3; Pietro Paolo Mussetti, Raimondo Dufei, Giovanni Battista Arcari	[Abate Moscardini] / Giovanni Battista Casali		S 11015; DO 4956; Pastura, p. 541
1747 carnevale	Valle	<i>Il marchese di Spartivento o sia il cabalista ne sa men del caso</i>	4; Angiolo Estevanò, Domenico Luciani, Angelo Formarelli, Filippo Licini	[Benedetto Micheli] / Pietro Auletta con arie di Benedetto Micheli		S 14734; DO 4956

Anno	Teatro	Titolo	Numero voci; Interpreti	Autori	Fonti musicali	Note
1747 carnevale	Pace	<i>La finta merciaia</i>	3; Pietro Paolo Mussetti, Raimondo Dufei, Giovanni Battista Arcari	[Abate Moscardini] / Giovanni Battista Casali		DO 4611; <i>I-IEd</i> GALL 700.C.5
1747 carnevale	Valle	<i>La finta tartara</i>	4; Lorenzo Tonarelli, Angiolo Estevanò, Domenico Luciani, Filippo Licini	[Benedetto Micheli] / Nicolò Conforti		S 10561; Bragaglia, p. 314; Narducci, p. 591
1748 carnevale	Capranica	<i>Impresario delle Canarie</i>	2; Francesco De Grandis, Pietro Antonio Bracchi	[Pietro Metastasio] / Antonio Bencini		DO 4755; Gialdroni 1002
1748 carnevale	Valle	<i>L'impazzito</i>	3; Giovanni Battista Fedeli, Paolo Fabbrini, Filippo Licini	Girolamo Aureli / Giovanni Battista Casali		S 12283
1748 carnevale	Pallacorda	<i>La contessa di Belcolore</i>	3; Domenico De Amicis, Antonio Amati, Agostino Lamparelli	Niccolò Carulli / Nicola Logroscino		S 6456
1748 carnevale	Granari	<i>Il bravo e il bello</i>	3; Pietro Barcaroli, Battista Arcari, Francesco de Sousa	? / Rinaldo Di Capua		S 4136; DO 4755
1748 carnevale	Pace	<i>Il finto soldato</i>	4; Giovanni Leonardi, Tommaso Maruzzi, N. N., Pietro Paolo Catalini	? / Antonio Aurisicchio		DO 4755
1748 carnevale	Teatrino alla salita di Marforio	<i>La finta polacca</i>	2	[Tommaso Mariani / Giovanni Battista Pergolesi]		S 10513
1748 carnevale	Granari	<i>La gelosia non giova</i>	3; Pietro Barcaroli, Battista Arcari, Francesco de Sousa	? / Benedetto Micheli		S 11349; DO 4764
1748 carnevale	Capranica	<i>Il vecchio Alfeo medico di campagna</i>	4; Francesco De Grandis, Pietro Antonio Bracchi, Francesco Alfani, Francesco Ferretti	? / Antonio Bencini		DO 4770; Gialdroni 1803

Anno	Teatro	Titolo	Numero voci; Interpreti	Autori	Fonti musicali	Note
1748 carnevale	Valle	<i>La smorfiosa</i>	3; Giovanni Battista Fedeli, Paolo Fabbrini, Filippo Licini	? / Gregorio Sciroli		S 22153
1748 carnevale	Pallacorda	<i>Don Falcone</i>	3; Domenico De Amicis, Antonio Amati, Agostino Lamparelli	? / Lorenzo Bologna		S 8148
1748 carnevale	Pace	<i>Il cicisbeo consolato ovvero I castelli in aria di Don Velasco</i>	4; Giovanni Leonardi, Agostino Verni, Pietro Paolo Catalini, N. N.	Claudio Mazzarelli / Antonio Aurisicchio		S 5566; DO 4770
1749 carnevale	Capranica	<i>Don Funicchio o sieno I matrimoni delusi</i>	3; Agostino Verni, Giovanni Leonardi, Niccolò Appollonii	? / Lorenzo Bologna		S 8157; DO 4911
1749 carnevale	Pace	<i>La cantata e disfida di Trastullo</i>	3; Domenico De Amicis, Bartolomeo Puttini, Domenico Dominici	? / Niccolò Jommelli		S 4898; DO 4911
1749 carnevale	Valle	<i>Farsetta in musica</i>	4; Alessandro Renda, Antonio Amati, Casimiro Venturini, Filippo Licini	? / Gioacchino Cocchi		S 9789; DO 4911
1749 carnevale	Capranica	<i>La creanza</i>	3; Giovanni Leonardi, Niccolò Appollonii, Agostino Lamparelli	Giuseppe Bologna / Lorenzo Bologna		Gialdroni 472
1749 carnevale	Pallacorda	<i>Il bravo burlato</i>	3; Francesco Alfani, Giuseppe Treisse, Giuseppe De Simonibus	Antonio Pavoni / Rinaldo Di Capua		S 4134; DO 4923
1749 carnevale	Valle	<i>Madama Prudenza</i>	4; Alessandro Renda, Antonio Amati, Casimiro Venturini, Filippo Licini	? / Gregorio Sciroli		S 14569

Anno	Teatro	Titolo	Numero voci; Interpreti	Autori	Fonti musicali	Note
1749 carnevale	Teatrino all'arco di San Vito	<i>La vedova ingegnosa</i>	2; Pietro Gori, Giovanni Battista Persichini	Tommaso Mariani / ?		S 24442

Tabella 2 - Confronto sinottico tra ? / G. Cocchi, *Farsetta per musica* (Roma, 1749) e P. Chiari / ?, *Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture*, (Venezia, 1750).

<i>Farsetta per musica, Roma, Teatro Valle, 1749</i>				<i>Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture, Venezia, Teatro San Cassiano, 1750</i>			
Parte	Personaggi	Situazione	Forme	Parte	Personaggi	Situazione	Forme
I	Ser Niccolò, Agnolella	Il contadino aspetta la sposa e fa preparativi colla nipote dialettфона che ambisce a maritarsi.	Recitativo Aria di Agnolella	I	Ficcotto, Mescalina	Il contadino, su un asino chiede alla figlia di preparare i maccheroni. Egli annuncia di aver trovato da sposarsi. Mescalina aspira alle nozze. Raccomandazioni di Ficcotto. Fuga dell'asino con gag.	Aria di Ficcotto Recitativo Aria di Mescalina Recitativo Aria di Ficcotto
	Trappola, Calandra, vetturino (padre occulto dei due) che porta un baule. Ser Niccolò con un asino	Trappola e Calandra discutono gli ultimi particolari dell'imbroglio ordito per carpire i 100000 scudi di Niccolò portando come dote un baule pieno di sassi invece che di scudi. Niccolò si presenta con un asino che viene sdegnosamente rifiutato da Calandra, Trappola cerca prima di convincerla con un'aria col da capo e poi, dopo un dialogo con Niccolò, questi, aiutato in duetto dal futuro cognato cerca di scusarsi colla sposa.	Recitativo Aria di Trappola Recitativo Duetto Trappola-Niccolò		Madama Violetta, Monsù Fanfarone, in un carrozzino con un cocchiere (Zopiro, padre occulto dei due) e un lacché che non parlano. Ficcotto	Fanfarone dà istruzioni a tutti sulla commedia da inscenare per Ficcotto. Zopiro rivela la loro professione di commedianti. Fanfarone presenta la sposa a Ficcotto che però pensa solo all'asino fuggito. Con tre pillole, che si riveleranno un lassativo, Fanfarone fa credere a Ficcotto di poter ritrovare l'asino. Violetta si lagna del poco interesse di Ficcotto. Zopiro presenta la dote di Violetta. Violetta cerca di sedurre Ficcotto.	Recitativo Aria di Fanfarone Recitativo Aria di Zopiro Recitativo. Aria di Violetta.
					Fanfarone, Ficcotto, Mescalina, Violetta	Fanfarone conosce Mescalina e vuole impalmarla. Mal di pancia di Ficcotto. Mescalina e Fanfarone vorrebbero sposarsi, Violetta consola il contadino.	Recitativo. Quartetto Fanfarone, Ficcotto, Mescalina, Violetta

<i>Farsetta per musica, Roma, Teatro Valle, 1749</i>				<i>Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture, Venezia, Teatro San Cassiano, 1750</i>			
Parte	Personaggi	Situazione	Forme	Parte	Personaggi	Situazione	Forme
		Calandra e Trappola affidano il baule in custodia a Niccolò. Calandra blandisce il contadino. Niccolò rimane affascinato da Calandra.	Recitativo Aria di Calandra	II	Ficcotto, Mescalina, Fanfarone, Mescalina Ficcotto, Mescalina	Ficcotto ritrova l'asino. Acconsente agli sponsali della figlia ma non a condividere il proprio patrimonio. Fanfarone fa la corte a Mescalina in un francese maccheronico. Mescalina svela a Fanfarone il nascondiglio dei soldi del padre in cambio della promessa di matrimonio. Fanfarone annuncia una burla. Torna Ficcotto col baule dei risparmi sulla schiena per nascondere. Scacciano una civetta che osserva.	Recitativo Aria di Ficcotto Recitativo Aria di Fanfarone Recitativo Aria di Mescalina
	Calandra e Trappola con altre tre persone con vesti ed arnesi all'uso de' zingari	Niccolò vuol comprare dagli zingari alcuni attrezzi da cucina. Dialogo con Calandra travestita da zingara. Calandra gli legge la mano prevedendogli il futuro con coro che avvisa Niccolò del pericolo dell'imbroglio. Calandra e gli zingari presentano i propri lavori. Gli zingari sostituiscono il baule con un altro mentre Calandra prende le misure a Niccolò. Niccolò si accorge del furto ed echeggia il coro degli zingari scomparsi.	Recitativo [accompagnato] di Niccolò e semplice con Calandra. Aria di Calandra con strofe di ritornello del coro di zingari interrotta da recitativo. Recitativo Coro alternato a recitativo [accompagnato]		Ficcotto Monsù Fanfarone e Madama Violetta in abito da zingari e Zopiro cocchiere con altri tre vestiti all'istesso modo ma che non parlano	Gli zingari tentano di vendere i loro prodotti. Ficcotto è diffidente. Violetta travestita si offre di leggergli la mano. Mentre viene letta la mano di Ficcotto gli viene sottratto il baule dagli zingari. Violetta gli predice il matrimonio. Zopiro legge la mano a Mescalina. Ficcotto si accorge del furto. Echeggia il coro degli zingari scomparsi.	Recitativo Terzetto di Violetta, Fanfarone e Zopiro con con strofe di ritornello del coro di zingari. Recitativo e ritornello del coro di zingari entro la scena.
II	Trappola, Calandra e poi Agnolella	Trappola convince Calandra della bellezza del posto dove si accaserà, ricordandole le sue umili origini, conosce Agnolella e se ne invaghisce.	Recitativo Aria di Agnolella				

<i>Farsetta per musica, Roma, Teatro Valle, 1749</i>				<i>Il ciarlatano fortunato nelle sue imposture, Venezia, Teatro San Cassiano, 1750</i>			
Parte	Personaggi	Situazione	Forme	Parte	Personaggi	Situazione	Forme
	Niccolò, Calandra	Torna il contadino senza il baule canticchiando il coro di zingari. Calandra si lagna del baule rubato.	Recitativo Aria di Calandra		Ficcotto, Fanfarone, Violetta	Mentre Ficcotto continua a echeggiare il coro dileggiante degli zingari chiede a Fanfarone pillole magiche per ritrovare il baule, poiché sono finite dice a Violetta che non ha più un soldo. Ella si rifiuta allora di sposarlo.	Recitativo Aria di Violetta
	Trappola, Niccolò, Calandra	Trappola minaccia Niccolò con la spada se non fa ricomparire il baule.	Recitativo Aria di Trappola				
	Agnosella, Niccolò	Agnosella cerca di aiutare lo zio. Niccolò propone di rinunciare alla dote che ha perso e di sposare ugualmente Calandra.	Recitativo Aria di Niccolò		Fanfarone, Ficcotto, Zopiro, Mescalina, Violetta	Fanfarone e sorella minacciano di partire. Mescalina sollecita il padre, Zopiro lo incita a risolvere.	Recitativo Aria di Zopiro
	Trappola, Agnolesella, Niccolò, Calandra	Per compenso di quanto perso inoltre Agnolesella è data in sposa a Trappola con in più una dote di 5000 scudi. Doppio matrimonio e lieto fine.	Recitativo Quartetto: Trappola, Agnosella, Niccolò, Calandra		Fanfarone, Ficcotto, Zopiro, Mescalina, Violetta	Ficcotto accetta di promuovere i matrimoni se ritrovano i soldi. Fanfarone dà a Zopiro una pillola e costui ritrova il baule. Doppio imeneo e lieto fine.	Recitativo Coro quartetto Fanfarone, Ficcotto, Mescalina, Violetta