

Claudio Toscani

L'impresario delle Canarie: due intonazioni a confronto

Gli intermezzi *L'impresario delle Canarie*, composti per la *Didone abbandonata* di Domenico Sarri (Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1724) e tradizionalmente attribuiti al Metastasio, costituiscono uno dei primissimi libretti metateatrali nella storia del melodramma.¹ In quanto tali, essi sono espressione di quel caratteristico fenomeno di auto-rispecchiamento che si consolida almeno a partire dalla seconda metà del Seicento, quando l'opera in musica è prodotto sufficientemente diffuso e universalmente riconoscibile, avendo assunto all'interno della società civile un ruolo di costume rilevante; da questo punto di vista, la presenza di scene riferite all'opera all'interno di un'opera stessa è il sintomo preciso di un fenomeno sociale. Nel complesso, questo genere di libretti mette alla berlina una comica galleria di personaggi – il virtuoso e la virtuosa di canto, il poeta, il compositore, l'impresario – appartenenti a un ambiente chiuso e largamente autoreferenziale; personaggi che vengono ridicolizzati prendendone di mira i più caratteristici e stravaganti aspetti comportamentali.

A prescindere dal fatto che i libretti appartenenti al genere conservano la loro carica divertente e graffiante ancora oggi, dal momento che riflettono fenomeni non del tutto scomparsi dal mondo del teatro musicale, i motivi del loro interesse sono molteplici. I libretti metamelodrammatici sono, innanzitutto, una fonte di informazione preziosa sul lessico teatrale e musicale, le convenzioni, il gusto, i fenomeni di costume legati al teatro in musica. L'impiego dei termini tecnici in riferimento al linguaggio poetico e musicale, in genere, è limitato a quelli consolidati e di appartenenza comune: essendo inseriti in un contesto ironico-parodistico, il loro significato deve essere assolutamente trasparente per il pubblico; nondimeno essi sono sufficienti ad aprire squarci sulla prassi performativa dell'epoca, un fenomeno – com'è ben noto – labile per la sua stessa natura. Inoltre questo genere di spettacolo permette di accertare il grado di condivisione del 'codice' formale e stilistico dell'opera seria, o dramma per musica, del quale ama effettuare la

¹ Con la composizione della *Didone abbandonata*, il Metastasio faceva ufficialmente esordio nel mondo del melodramma. La paternità del libretto dell'*Impresario delle Canarie* è stata messa più volte in dubbio, in quanto la prima edizione del libretto della *Didone abbandonata* non cita l'autore del testo degli intermezzi, né il nome del poeta compare nella maggior parte dei libretti stampati successivamente. È vero però che il nome del Metastasio figura nei libretti di alcune riprese, come quella di Vienna nel 1747; il testo degli intermezzi è inoltre incluso in una precoce edizione dei drammi metastasiani (*Opere drammatiche oratorj sacri, e poesie liriche del sig. abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo*), in quattro volumi, licenziata a Napoli dall'editore Niccolò Naso nel 1743 con l'*Avvertimento* «non abbiamo voluto mancare d'aggiungervi le scene buffe al dramma intitolato: *La Didone abbandonata*, le quali sono del medesimo autore». *L'impresario delle Canarie* non è comunque compreso nella maggior parte delle edizioni sette-ottocentesche delle opere del Metastasio e neppure nell'*editio princeps*, cui l'autore affidò la propria volontà testamentaria: *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, Parigi, presso la vedova Hérisant, tomi I-XII, 1780-1783. Il testo degli intermezzi è incluso invece nelle *Opere del signor abate Pietro Metastasio con dissertazioni, e osservazioni*, Nizza, Società Tipografica, 1783-1785 (compare nel tomo XV, alle pp. 139-162). Sull'argomento cfr. MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana*, Napoli, Sandron, 1914, p. 146, e PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica, I: Il periodo italiano 1724-1730*, a cura di Anna Laura Bellina, Venezia, Marsilio, 2002, p. 30. Copie del libretto originale della *Didone abbandonata* con i suoi intermezzi, stampato a Napoli da Francesco Ricciardi, si trovano in F-Pn e in I-Rvat (Fondo Ferraioli). Edizioni moderne del libretto dell'*Impresario delle Canarie* sono comprese in *Tutte le opere di Pietro Metastasio, I: Drammi*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1943, pp. 55-66, e in *La cantante e l'impresario e altri metamelodrammi*, a cura di Francesca Savoia, Genova, Costa & Nolan, 1988 (quest'ultimo si basa sul testo dell'edizione veneziana del 1725; cfr. *infra*).

parodia: presso il pubblico dell'epoca e, oggi, presso lo storico, i metamelodrammi promuovono la riflessione sugli aspetti morfologici, lo stile, le situazioni drammatiche, le figure musicali comunemente impiegate che instaurano corrispondenze precise con immagini o concetti astratti. Senza contare che è il codice, assunto come punto di riferimento, ciò che permette allo spettatore di misurare lo scarto dalla norma offerto dalle singole intonazioni.²

Nei primi decenni del Settecento è soprattutto l'intermezzo a manifestare la naturale vocazione a sfruttare il soggetto del teatro nel teatro, non foss'altro per lo stretto legame che questo genere intrattiene con la contemporaneità.³ Tra i primissimi, *L'impresario delle Canarie* costituisce

² Sulla tradizione metamelodrammatica nel teatro musicale cfr. DANIELA GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, cap. *Un microgenere melodrammatico: l'opera dell'opera*, pp. 73-76; STEFANIA BUCCINI, *Metastasio e il metadramma del Settecento*, «Critica letteraria» 20, 1992, pp. 39-46; PAOLO FABBRI, *La farsa «Che originali» di Mayr e la tradizione metamelodrammatica*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, Atti del Convegno internazionale di studio 1995, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, 1997, pp. 139-160; FRANCESCA GATTA, *Lessico del teatro e lessico della musica nei libretti metateatrali settecenteschi*, in *Le parole della musica*, vol. III: *Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000 (Studi di musica veneta, 30), pp. 89-134 (quest'ultimo saggio prende in esame una quarantina di libretti metateatrali compresi tra il 1715 e il 1841 e reca, in appendice, un *Lessico del teatro e delle maestranze* e un *Lessico della musica*). Un'accurata analisi linguistica è condotta, su un campione di libretti metateatrali di Goldoni, Calzabigi, Bertati e Casti, da ILARIA BONOMI, «Prima la musica, poi le parole». *Osservazioni linguistiche sui metamelodrammi del '700*, in *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, a cura di Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 47-74. Per un'antologia di libretti di intermezzi metateatrali si veda *La cantante e l'impresario* cit. Si vedano anche i saggi contenuti negli Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, 15-17 febbraio 2008) *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodrama e prosa*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2012; FRANCO PIPERNO, «Per due note fecciose, quante vane parole». *Lessico musicale nella librettistica settecentesca di soggetto metateatrale*, pp. 115-155; ROBERTO SCOCCIMARRO, *Fenomeni autoriflessivi e metateatrali nel teatro comico di Leonardo Leo*, pp. 157-201; LORENZO MATTEI, *La comicità musicale nei metamelodrammi tra Sette e Ottocento*, pp. 257-276.

³ Il lavoro di riferimento, per il genere dell'intermezzo, è tuttora CHARLES E. TROY, *The Comic Intermezzo: A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979 (Studies in Musicology, 9). Sull'argomento cfr. anche MICHAEL F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, ed. it. *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984; IRÈNE MAMCZARZ, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle, en France et en Italie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1972; REINHARD STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979, ed. it. ampliata *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991, cap. *Gli intermezzi*, pp. 111-139; FRANCESCO DEGRADA, *Origini e destino dell'opera buffa napoletana*, in *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole, Discanto, 1979, I, pp. 41-65; MICHELE RAK, *L'opera comica napoletana di primo Settecento*, in *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 9), pp. 217-224; *Intermezzi per musica – Johann Adolf Hasse zum 300. Geburtstag*, XXVII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung (Michaelstein, 30. April bis 2. Mai 1999), a cura di Bert Siegmund, Döbel, Janos Stekovics, 2004; STEFANO CAPONE, *L'opera comica napoletana (1709-1749)*, Napoli, Liguori, 2007; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La scena napoletana e l'opera buffa (1707-1750)*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: il*

una sorta di traduzione scenica del *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello (1720),⁴ che com'è noto non rappresenta solo il capostipite di una lunga serie di libelli ironici o polemici sull'argomento, ma è anche l'ispiratore diretto di molti lavori satirici metateatrali. Come il testo di Marcello, il libretto metastasiano prende di mira consuetudini, vizi e manie del mondo del teatro d'opera. Molti spunti del libretto, che contribuì a fondare una tradizione prolungatasi fino ai primi dell'Ottocento, vennero poi accolti e sviluppati dalle opere successive appartenenti allo stesso genere.

La trama ruota intorno alla prima visita fatta dall'impresario Nibbio, che gestisce una stagione teatrale nelle isole Canarie, alla cantante Dorina per proporle un ingaggio. Questa mette in campo la strategia consigliata anche da Marcello nel *Teatro alla moda*: si dichiara molto impegnata, frappone presunte difficoltà, accampa scuse per non concedere l'audizione richiesta; infine si esibisce in un'aria e nella scena tragica di un'opera seria, alle quali Nibbio risponde intonando a sua volta arie di cui ha composto versi e musica. L'impresario le sottopone un contratto, ma l'esito rimane incerto: non si sa se alla fine la cantante accetterà la scrittura. L'azione, che resta sospesa, è d'altra parte congegnata in modo sommario: più che una trama consequenziale il libretto allinea una serie di situazioni tipiche – la prova dell'abito di scena, i salamelecchi tra cantante e impresario, l'audizione, la stipula del contratto con la discussione delle clausole – che fanno capire come l'elemento centrale non sia la logica dell'intreccio, bensì la parodia, la burla dell'ambiente che viene rappresentato; più che in un'azione coerentemente sviluppata, *L'impresario delle Canarie* sembra consistere in una galleria di situazioni e tipi umani che offrono il pretesto per la satira dell'opera in musica. Almeno in parte, ciò è connesso al particolare soggetto; la stessa impressione è prodotta da tutte le opere metateatrali in genere, costruite su un motivo sempre uguale: nell'imminenza di una rappresentazione si assiste alla galleria delle vanità, ai capricci, ai rituali degli artisti e delle maestranze implicate a vario titolo nello spettacolo d'opera.

L'interesse del pubblico, ai primi del Settecento, doveva essere tenuto desto dalla relativa novità di un soggetto non ancora usurato, benché non del tutto inedito. Un intermezzo rappresentato al San Cassiano di Venezia nel carnevale 1708, *Parpagnacco* di Pietro Pariati, conteneva già un fugace accenno al mondo dei cantanti di intermezzi; un libretto simile a quello dell'*Impresario delle Canarie*, inoltre, era stato preparato da Gerolamo Gigli per gli intermezzi intitolati *La Dirindina*, messi in musica da Domenico Scarlatti per il suo *Ambleto* dato al Teatro Capranica di Roma nella stagione di carnevale del 1715.⁵ Il testo di Gigli, nato come satira acuta e pungente dell'ambiente teatrale di primo Settecento, può essere considerato il capostipite del genere; rivela tra l'altro coincidenze precise, e non casuali, con *Il teatro alla moda*, che dal libretto trae probabilmente più d'un motivo. Nemmeno nel libretto della *Dirindina* c'è una trama vera e propria: vi viene presentata una serie di situazioni nelle quali l'autore coglie, tramite la lente della deformazione ironica e con

Settecento, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini Edizioni, 2009, I, pp. 139-205.

⁴ [BENEDETTO MARCELLO], *Il teatro alla moda o sia Metodo sicuro, e facile per ben comporre, & eseguire l'Opere Italiane in Musica all'uso moderno, nel quale si danno Avvertimenti utili, e necessarij à Poeti, Compositori di Musica, Musici dell'uno, e dell'altro sesso, Impresarij, Suonatori, Ingegneri, e Pittori di Scene, Parti buffe, Sarti, Paggi, Comparsa, Suggestori, copisti, Protettori, e Madri di Virtuose, & altre Persone appartenenti al Teatro. Dedicato dall'Autore del Libro al Compositore di Esso. Stampato ne' Borghi di Belisania per Aldiviva Licante, all'insegna dell'Orso in Peata. Si vende nella strada del Corallo alla Porta del Palazzo d'Orlando. E si ristamperà ogn'anno con nuova aggiunta*, Venezia, s.e., s.d. [ma 1720].

⁵ Per un divieto dell'ultimo momento, in realtà, gli intermezzi non vennero rappresentati. Cfr. FRANCESCO DEGRADA, *Una sconosciuta esperienza teatrale di Domenico Scarlatti: «La Dirindina»*, in *Memorie e contributi alla musica dal Medioevo all'età moderna offerti a Federico Ghisi*, «Quadrivium» XII, 1971, pp. 229-265; rielaborato e ampliato in ID., *Il palazzo incantato* cit., I, pp. 67-97. Degrada è anche curatore di un'edizione critica della *Dirindina* (Milano, Ricordi, 1985).

un cinismo assai crudo, vizi e vezzi del mondo teatrale. Numerose le analogie con il libretto dell'*Impresario* (che pur è meno graffiante): ci sono la lezione di canto e la prova di un duetto; e quando il castrato Liscione chiede a Dirindina di esibirsi in un suo pezzo forte, questa intona la scena di un dramma serio nel quale impersona la regina Didone. Molti di questi motivi verranno poi ripresi anche da Goldoni nei libretti, a soggetto metateatrale, per la *Pelarina*, *Le virtuose ridicole*, *La cantarina*, *La bella verità*, per la commedia *L'impresario delle Smirne* (quest'ultima si rifà al libretto metastasiano anche per il nome dell'impresario, Nibbio), oltre che da molti altri libretti negli anni a venire. Degni di nota sono gli intermezzi per la *Stratonica* di Vinci e altri, data al San Bartolomeo di Napoli nella primavera del 1727: mentre gli attori comici protagonisti degli intermezzi fingono, in genere, di prepararsi a cantare in un'opera seria, qui Vespetta e Don Valasco rappresentano se stessi nei panni di due interpreti di intermezzi. Il testo è significativo perché mostra l'autocoscienza professionale ormai raggiunta, a quell'altezza cronologica, dai cantanti specializzati nel repertorio buffo: che rivendicano giustamente, forti della predilezione del pubblico e del migliorato standard interpretativo, una competenza tecnica e una dignità artistica non inferiori a quelle dei colleghi che interpretano il dramma serio.⁶

Riprese semiletterali o rifacimenti dei libretti, in un genere che sembra perpetuare all'infinito le stesse situazioni e gli stessi personaggi, sono tutt'altro che infrequenti. L'anno dopo le rappresentazioni napoletane, un libretto dell'*Impresario delle Canarie* viene stampato a Bologna, senza menzione di teatri, rappresentazioni o compagnie.⁷ Di questa edizione si serve probabilmente l'accademico filarmonico Giuseppe Maria Buini, librettista e compositore che fa rappresentare un «comico divertimento per musica», intitolato *Il savio delirante*, al Teatro Formagliari di Bologna nel carnevale 1726.⁸ Il testo del libretto originale viene dilatato in un'opera buffa in tre atti con cinque interpreti, che amplia il modello dell'*Impresario* conservandone le situazioni chiave e riprendendone quasi letteralmente più d'un passo. Così la giovane cantante Lisetta (che si esprime in dialetto bolognese), alla quale il maestro di canto Lindoro fa continue scenate di gelosia, si prepara a sostenere la parte della regina nella *Cleopatra appassionata*:⁹

L'impresario delle Canarie

Il savio delirante

NIBBIO Eh! non si prenda affanno.
Il libretto non deve essere capito;
il gusto è ripulito,
e non si bada a questo.
Si canti bene, e non importi il resto.

DORINA Nell'arie io son con lei,

FLEMA [...] oggidì la moda de' teatri
non vuol più, che s'intendan le parole;
basta solo chi canta,
faccia passi di crome, e di biscrome,
con sdrocciolante gusto.

LISSETTA Int' el i arj al cuned,

⁶ Cfr. FRANCO PIPERNO, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)*, «Rivista italiana di musicologia» XVIII/2, 1982, pp. 240-284 (in appendice la ricostruzione delle carriere professionali di Gioacchino Corrado, Santa Marchesini e altri interpreti di intermezzi); ID., *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 3, 1999, pp. 157-171. Più in generale, sul ruolo sociale e la qualità professionale dei cantanti comici si vedano anche ID., *Appunti sulla configurazione sociale e professionale delle «parti buffe» al tempo di Vivaldi*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1982, pp. 483-497; TROY, *The Comic Intermezzo cit.*, cap. *Singers and Travelling Troupes*, pp. 47-57; JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1993.

⁷ Copie del libretto, stampato a Bologna da Clemente Maria Sassi, sono conservate in I-Bc e I-REM.

⁸ Il libretto è stampato a Bologna da Costantino Pisarri; se ne conservano copie in I-Bc, I-Fm, I-Mr, US-Wc.

⁹ Cfr. TROY, *The Comic Intermezzo cit.*, pp. 135-138.

NIBBIO ma ne' recitativi è un'altra cosa.
Anzi in questi potrà
cantar con quella lingua che le pare,
ché allor, com'Ella sa,
per solito l'udienza ha da ciarlare.

FLEMA mò in ti recitativ l'è un'altra cosa.
Già per lo più questi non sono intesi,
perché ogn'uno in quel tempo vuol ciarlare.

E con questi versi, ancora più simili a quelli originali, Flema intona la sua aria di paragone:

L'impresario delle Canarie

Il savio delirante

NIBBIO La farfalla, che allo scuro
va ronzando intorno al muro,
sai che dice a chi l'intende?
«Chi una fiaccola m'accende,
chi mi scotta per pietà?»
Il vascello e la tartana
fra scirocco e tramontana
con le tavole schiodate
va sbalzando, va sparando
cannonate in quantità.

FLEMA La farfalla senza il lume
non si stacca mai dal muro,
che per essere allo scuro,
più volar ella non sa.
[...]
Così ancor la navicella,
che abbattuta da procella,
perch'è lungi dalla sponda,
o s'affonda,
o smarrita se ne va.

Il libretto dell'*Impresario delle Canarie*, dopo le rappresentazioni napoletane del 1724, non continuò solo a fornire modelli per un genere dalla fortuna crescente; fu messo in musica da almeno altri quattro compositori ed ebbe una certa circolazione. I primi interpreti dell'intermezzo musicato da Sarri furono Santa Marchesini nei panni di Dorina e Gioacchino Corrado in quelli di Nibbio. Si trattava di una coppia di cantanti specializzati, che collaborarono stabilmente facendosi carico di quasi tutti gli intermezzi e le scene comiche dati al Teatro di San Bartolomeo tra il 1711 e il 1724.¹⁰ Nell'autunno del 1724 la coppia si trasferì a Venezia, assieme agli altri cantanti che erano stati protagonisti della stagione napoletana di carnevale al San Bartolomeo; anche nella Laguna la compagnia si esibì nella *Didone abbandonata* e negli intermezzi *L'impresario delle Canarie*, entrambi con nuova musica di Tommaso Albinoni. In seguito il libretto fu messo in musica anche da Leonardo Leo, Giovanni Battista Martini e Giuseppe Maria Orlandini.¹¹

¹⁰ Il basso Gioacchino Corrado, specializzato nei ruoli comici, fu protagonista di quasi tutti gli intermezzi dati al San Bartolomeo (e saltuariamente ai Fiorentini) tra il 1711 e il 1735; tra il 1711 e il 1724 fece coppia fissa con Santa Marchesini. Dopo la stagione veneziana, che chiuse il loro rapporto professionale, Corrado fece ritorno a Napoli, mentre la Marchesini rimase nella città lagunare e in seguito seguì altre strade. Dalla primavera del 1725 fino al 1732 Corrado fece coppia con Celeste Resse. Dal 1732 al 1735, infine, sua partner abituale divenne Laura Monti. Cfr. PIPERNO, *Buffe e buffi* cit. (in appendice la ricostruzione della carriera di Corrado e della Marchesini); ID., *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi* cit.

¹¹ Dai libretti censiti da CLAUDIO SARTORI (*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 6 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994) risulta che la versione musicale di Albinoni fu data al Teatro Tron di San Cassiano in Venezia nel 1725, quella di Leo al Teatro di Sant'Angelo di Venezia nel 1741, quella di Martini a Bologna nel 1744, quella di Orlandini a Gorizia nel 1742. Sartori elenca in tutto una ventina di libretti, stampati tra il 1724 e il 1754, nei quali gli intermezzi sono variamente intitolati (*Dorina e Nibbio*, *L'impresario e la cantante*, *L'impresario delle isole Canarie*, *L'impresario d'opere nell'isole Canarie*). Nell'elenco figurano anche tre traduzioni tedesche (a Mannheim, a Potsdam nel 1748, con musica di Leo, e a Copenaghen con musica di Orlandini) e una inglese (a Londra nel 1737, con musica di Sarri).

Non è difficile spiegare le ragioni del successo e dell'intensa circolazione del libretto metastasiano. In primo luogo, *L'impresario delle Canarie* è il primo intermezzo, fra quelli rappresentati al Teatro di San Bartolomeo a Napoli, che esce dalla ristretta tradizione tematica locale per trattare un soggetto adatto a un circuito più ampio. L'invenzione degli intermezzi, com'è stato osservato,¹² può seguire la linea che fa capo alla commedia dell'arte e dunque accogliere elementi tipicamente farseschi come travestimenti, equivoci, trovate istrioniche e buffonesche, oppure la linea che discende dalla commedia letterata, che comporta un maggior realismo psicologico e un'osservazione più acuta della realtà. Non sembra esserci dubbio che *L'impresario delle Canarie*, nel quale non v'è traccia di trivialità né di umorismo grossolano, s'iscrive più nella seconda tendenza che nella prima. In secondo luogo, la sua circolazione fu certamente facilitata dal fatto che si tratta di uno dei primissimi intermezzi napoletani che non hanno a che fare direttamente con la trama del dramma principale; un intermezzo, dunque, che si presta ad essere estrapolato e utilizzato per altri drammi seri, o rappresentato autonomamente. Com'è noto, a Napoli l'emancipazione degli intermezzi dal dramma ospite è più lenta che nel resto d'Italia. Più che altrove vi resiste la vecchia tradizione di scrivere scene comiche da inserire nel dramma principale, alla maniera dei libretti seicenteschi che disseminano nell'azione dei drammi seri un certo numero di scene buffe – basate su caratteri e situazioni stereotipate e non necessariamente legate da un intreccio consequenziale e coerente – che creano una trama secondaria collegata alla principale. Ancora nel *Sesostrate* di Johann Adolf Hasse per il San Bartolomeo (1726) i due attori comici prendono parte all'azione seria, nelle vesti di un pastore e una pastorella; e solo nel 1728, quando lo stesso Hasse scrive gli intermezzi *La contadina* per il dramma in musica composto da un altro musicista, la divisione dei compiti e l'emancipazione degli intermezzi si possono considerare fenomeni consolidati anche a Napoli.¹³

Le scene comiche tuttavia, anche quando non sono direttamente inserite nel dramma serio e fungono da intermezzo tra un atto e l'altro, conservano a lungo un legame con l'opera seria che le ospita: il collegamento è stabilito dalla parodia. Un caso classico è rappresentato dall'*Adriano in Siria* di Giovanni Battista Pergolesi, dato al San Bartolomeo il 25 ottobre 1734 con gli intermezzi *Livietta e Tracollo*. Il secondo atto si chiude con l'aria di tempesta «Torbido in volto e nero» intonata da Farnaspe, con tanto di venti e fulmini richiamati dal testo verbale e dalle figure musicali. Terminato l'atto incomincia il secondo intermezzo, che si apre con Tracollo il quale, travestito da astrologo, vede il cielo oscurarsi e prevede l'imminente scatenarsi degli elementi: il testo e la musica di «Vedo l'aria che s'imbruna» costituiscono l'evidente parodia dell'aria di Farnaspe, dalla quale l'intermezzo è immediatamente preceduto.

Nell'*Impresario delle Canarie*, similmente, Dorina a un certo punto intona un recitativo accompagnato in stile eroico, che costituisce la parodia delle grandi scene tragiche legate al soggetto di Didone e determina un comico effetto di rispecchiamento del dramma principale nei suoi intermezzi.¹⁴ Non è certamente un caso che questa parodia prenda ironicamente di mira la

¹² Cfr. RAFFAELE MELLACE, *Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse: due produzioni a confronto*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies», 5, a cura di Cesare Fertonani e Claudio Toscani, Milano – Jesi, Università degli Studi di Milano – Fondazione Pergolesi Spontini, 2006, pp. 187-210.

¹³ Diversamente che a Napoli, nel resto d'Italia il processo di emancipazione degli intermezzi dal dramma ospite fa sì che se ne stampi il libretto e se ne copi la partitura separatamente dall'opera principale. Sulla graduale emancipazione dell'intermezzo napoletano cfr. ROBINSON, *L'opera napoletana* cit., pp. 216-218.

¹⁴ Sul rapporto tra la *Didone abbandonata* e *L'impresario delle Canarie* cfr. FRANCO VAZZOLER, *Didone e l'impresario*, in *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 2-5 dicembre 1998), a cura di Elena Sala Di Felice e Rossana Caira Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 305-324; ID., *Metastasio 'alla moda': «L'impresario delle Canarie»*, in *Il canto di Metastasio*, Atti

Didone abbandonata: non solo il primo testo metastasiano scritto per la città partenopea, ma anche il melodramma che inaugurava, nel 1724, il tipo d'opera seria depurata da elementi estranei, come gli inserti comici, e ispirata a una concezione fortemente unitaria, oltre che dotata di strutture musicali ben definite. L'opera, eccezionalmente, ha finale tragico: termina con un soliloquio in versi sciolti, alla fine del quale Didone si getta nelle fiamme dell'incendio di Cartagine per non cadere nelle mani di Jarba ed essere costretta a sposarlo. I grandi recitativi accompagnati – ridicolizzati dalla parodia degli intermezzi – sono un tratto caratteristico del dramma messo in musica da Sarri, che ne conta ben sei (tratto insolito per l'epoca, tanto più che tre di essi sono posti nelle scene finali degli atti, in posizione di particolare rilievo): pagine dalla ben nota funzione enfatica, atte a sottolineare una scena fortemente drammatica o uno snodo cruciale dell'azione. Dorina, che si finge Cleopatra prigioniera di Tolomeo in procinto di togliersi – come Didone – la vita, assicura così un legame strutturale con il dramma serio tra gli atti del quale vengono rappresentati gli intermezzi. *L'impresario delle Canarie* è comunque uno degli ultimi testimoni di una prassi ormai in procinto di essere abbandonata.

Se la parodia dell'opera seria è l'elemento centrale di ogni lavoro metateatrale, diversi sono i modi in cui essa viene realizzata. L'effetto, in ogni caso, si basa sul presupposto che esista una differenziazione sufficientemente netta tra stile comico e stile serio,¹⁵ e che i rispettivi modelli di riferimento siano universalmente conosciuti e facilmente identificabili dal pubblico. L'aria intonata da Nibbio («Risolva, e le prometto») all'inizio dell'*Impresario delle Canarie*, ad esempio, si serve di versi sgraziati e disarmonici (piani, sdrucchioli e tronchi si succedono in disordine), contrari alle buone regole della composizione poetica, e di un linguaggio 'medio' lontano dallo stile aulico del dramma serio. O ancora: la richiesta di Nibbio («Da capo, in verità») al termine della seconda sezione dell'aria di Dorina «Amor prepara», attesta quanta forza normativa avesse ormai la forma dell'aria col *da capo*, in grado di determinare precise aspettative presso gli spettatori. Lo stesso si può dire della ribellione di Nibbio al termine della scena tragica di Dorina «Ceppi, barbari ceppi»: l'impresario, che dopo il recitativo accompagnato si aspetta un'aria e apprende invece che la scena finisce in quel modo, protesta che «questo è un grand'errore» e reclama un'aria di paragone, che poi intona lui stesso.

Il procedimento parodistico percorre un doppio binario, verbale e musicale. È utile tenere distinti i due piani, che possono rafforzarsi a vicenda ma anche procedere indipendenti l'uno dall'altro, dando vita a effetti comico-parodistici per contrasto (la musica, per esempio, può enfatizzare ma anche smentire clamorosamente il paludamento linguistico) e generando un ampio spettro di possibilità. Sul piano del testo poetico, iperbole e accumulazione sono procedimenti ampiamente sfruttati. All'ingresso di Nibbio nella camera di Dorina, i due si salutano con una bordata di complimenti altisonanti ed esagerati («al suo gran merito / profondissimamente io mi rassegno. // Son sua serva umilissima, / e a maggior complimento io non m'impegno»), certamente incongrui in rapporto all'estrazione sociale, tutt'altro che elevata, dei due personaggi; nelle arie di Nibbio «Lilla, tiranna amata» e «La farfalla, che allo scuro» si fa ricorso a metafore iperboliche, o stravaganti, o palesemente prive di nesso con la situazione e il contesto. Altrettanto frequente è la contrapposizione caricaturale dei registri linguistici, che si realizza quando il linguaggio popolare scimmiotta quello aulico dei libretti d'opera seria, o quando il linguaggio quotidiano si inserisce, demistificandoli, tra versi 'nobili' (come avviene ad esempio nelle arie dell'audizione di Dorina). Non va dimenticato, poi, che un altro ingrediente essenziale della parodia risiedeva, all'epoca, in quella gestualità caricata che pare fosse caratteristica degli attori di intermezzi.¹⁶

del Convegno di studi, Venezia (14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, 2 voll., Bologna, Forni, 2004, pp. 527-538.

¹⁵ La differenza stilistica è efficacemente descritta nel cap. *Comic Style* da TROY, *The Comic Intermezzo* cit., pp. 91-102.

¹⁶ Cfr. PIPERNO, *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi* cit., p. 163; ID., *Buffe e buffi* cit., *passim*.

Anche i mezzi musicali sono molteplici e differenziati. La ‘distorsione’ dello stile serio come sorgente di comicità consiste soprattutto nella deformazione grottesca di certi tratti linguistico-stilistici; ma è frequente anche l’applicazione di stilemi tipicamente buffi a un contesto che si finge serio, con un effetto decontestualizzante, né mancano mezzi più sottili, che giocano con le aspettative formali dell’ascoltatore. Per cogliere meglio questi meccanismi può essere opportuno, e rivelatore, il confronto tra le due sole partiture sopravvissute dell’*Impresario delle Canarie*. La prima è quella di Domenico Sarri, preparata per le rappresentazioni della *Didone abbandonata* a Napoli nel 1724;¹⁷ la seconda è la versione musicale di Giovanni Battista Martini, creata forse per un’occasione privata nel 1744 e consegnataci dal manoscritto autografo dell’autore.¹⁸

L’aria («Amor prepara») che Dorina intona, dopo finte ripulse e dietro un’altrettanto finta insistenza di Nibbio, rispetta tutti i canoni del linguaggio verbale di un’opera seria: versi armoniosi, immagini eleganti ancorché comuni. Ma i commenti di Nibbio, che interrompe di continuo l’esibizione canora con le sue goffe rime interne («Oh cara!», «Oh bene!») e il suo linguaggio ordinario, producono un effetto indubbiamente caricaturale:

DORINA	<i>Amor prepara...</i>
NIBBIO	Oh cara!
DORINA	<i>le mie catene...</i>
NIBBIO	Oh bene!
DORINA	<i>ch’io voglio perdere la libertà.</i>
NIBBIO	Bel trillo in verità! Che dolce appoggiatura! È un miracolo, è un mostro di natura!
DORINA	<i>Tu m’imprigiona...</i>
NIBBIO	Oh buona!
DORINA	<i>di lacci priva...</i>
NIBBIO	Evviva!
DORINA	<i>No, che più vivere l’alma non sa.</i>
NIBBIO	Da capo, in verità.

¹⁷ Una partitura manoscritta autografa di Sarri, limitata al primo intermezzo, è inserita con il titolo *Dorina e Nibbio* tra gli atti della *Didone abbandonata* conservata in I-Nc (Rari 1.6.26, olim 18.4.2). Una copia manoscritta completa si trova anch’essa in I-Nc (Rari 7.2.6, olim 31.3.12). Un’edizione moderna della partitura è stata realizzata da Francesco Degrada: DOMENICO SARRI, *L’impresario delle Canarie*, intermezzo in due parti su libretto di Pietro Metastasio, s.l., RAI, 1969. Il CD Bongiovanni GB 2147-2 documenta la registrazione dal vivo effettuata presso il Teatro Comunale di Narni l’8 dicembre 1992. Più recente è l’edizione critica della partitura, a cura di Claudio Toscani: DOMENICO SARRI, *L’impresario delle Canarie (Dorina e Nibbio)*, due intermezzi di Pietro Metastasio per *Didone abbandonata* (Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1724), Pisa, ETS, 2016.

¹⁸ In merito alla partitura di Martini non si hanno notizie né di una commissione, né di un’avvenuta rappresentazione; né si conosce alcunché sulle circostanze della composizione. Il libretto fu stampato a Bologna da Lelio Della Volpe nel 1744 (copie in I-Bca, I-Bu, I-Ru). Il manoscritto autografo della partitura si trova alle cc. 39^r-67^r di una raccolta di intermezzi dello stesso Martini, custodita in I-Bc, HH. 37-3. Le parti di Dorina e Nibbio sono notate entrambe in chiave di contralto. Della partitura è disponibile una ristampa anastatica: GIAMBATTISTA MARTINI, *L’impresario delle Canarie*, Sala Bolognese, Forni, 1984 (Bibliotheca Musica Bononiensis, sez. IV n. 76). Gli intermezzi di Martini sono stati ripresi nel 1958 a Villa Olmo in Como, poi il 31 agosto 2002 al Teatro Condominiale La Fortuna di Monte San Vito, nell’ambito della seconda edizione del Pergolesi Spontini Festival.

Sarri fa intonare a Dorina un'aria dallo stile retrospettivo, quasi secentesco: un magnifico brano, dall'espressione misurata e intensa, accompagnato da una copiosa (ma non soverchiante) fioritura. Gli interventi di Nibbio rimarcano le articolazioni interne dell'aria: segnano l'approssimarsi della seconda parte, poi della ripresa *da capo*; con il loro contrasto 'rompono' l'effetto incantatorio dell'aria di Dorina, rendendone palese il carattere di finzione scenica. Anche l'aria creata da Martini per Dorina è il calco perfetto di un'aria d'opera seria con le sue catene di passaggi, le fioriture, il grande impegno vocale, senza contare l'impianto formale ampio e articolato (si tratta di un'aria col *da capo* nella classica forma AA'BAA'). La struttura non è neppure disturbata dagli interventi di Nibbio, che vengono semplicemente trasferiti al recitativo successivo (a scapito dei riferimenti immediati – che sono anche suggerimenti di scrittura musicale – contenuti nel testo verbale: «Bel trillo in verità! / Che dolce appoggiatura!»). La versione di Martini, tuttavia, non conserva nulla del patetismo espressivo di Sarri: si tratta, qui, di un brano grazioso in stile galante, nel quale è difficile non cogliere un intento ironico; Martini, in altri termini, sembra affidare l'effetto demistificatorio a uno stile musicale che cozza con quello suggerito dal testo verbale.

L'aria di Nibbio «Lilla, tiranna amata» presenta, da una parte, la classica situazione del dilettante smanioso di esibirsi in un brano di cui lui stesso ha composto versi e musica (Dorina l'ascolta per cortesia, ma poi si spazientisce e interrompe l'imbarazzante *performance*); dall'altra mette in ridicolo, con la parodia più scoperta, il linguaggio poetico dell'opera seria e i suoi vezzi. Le metafore sgraziate («salamandra infocata», «l'Etna de' tuoi lumi», «bell'ostreca d'amore») e i versi, che alternano settenari ed endecasillabi a terminazione piana, offrono un buon saggio dell'imperizia poetica del personaggio:

NIBBIO Ho una vena terribile,
tanto che al mio paese
feci quindici drammi in men d'un mese.

DORINA Bella felicità! via! favorisca.

NIBBIO Non è mia professione, e compatisca. (va alla spinetta a cantare)
Lilla, tiranna amata,
salamandra infocata,
all'Etna de' tuoi lumi arder vorrei...

Noti, questa è per lei.

DORINA Grazie le rendo.
(Che testa originale! Io non l'intendo.)

NIBBIO *Fingi meco rigore*
sol per prenderti spasso;
so ch'hai tenero il core,
bell'ostreca d'amore, e sembri un sasso.

Che ne dice?

DORINA È un portento.

Sarri fa dapprima il verso alla gran scena tragica e utilizza le parole di Nibbio per impostare un recitativo dalle grandi escursioni di registro e dall'esuberante coloratura. Non a caso, vocalizzi appariscenti e impegnativi sono posti nei luoghi 'sbagliati' (ad esempio sulle parole «de'» e «tenero»):

[es. mus. 1]

Esaurito il recitativo, l'accento dell'aria («Perché, Lilla, perché», subito interrotta da Dorina) fa intuire una semplice canzonetta in stile popolare, in comico contrasto con le aspettative dell'ascoltatore e con le parole di Nibbio («Senta, per cortesia, questa passata / piena di semitoni»).

Martini utilizza invece i versi di «Lilla, tiranna amata» per delineare un'ampia aria col *da capo*, caratterizzandola però con i tratti tipici dello stile comico: intonazione sillabica del testo,

figure strumentali rapide, temi brevi e incisivi, rigorosa simmetria, rapida sillabazione su note ripetute. Non mancano bizzarrie e vocalizzi intenzionalmente sgraziati; l'effetto più comico, tuttavia, consiste nella brusca interruzione formale dell'aria: al momento del *da capo* prende effettivamente il via il ritornello strumentale, ma Nibbio non fa in tempo a riattaccare perché è interrotto da Dorina («Che vuoi, Lisetta?»).

Nel secondo intermezzo, Dorina si esibisce nella scena tragica di Cleopatra prigioniera, che interpreterà in teatro quella sera stessa. Questa volta la sua immedesimazione è così convincente che Nibbio – come rivelano i suoi interventi in rima – non è più capace di distinguere la finzione dalla realtà e crede che Dorina sia davvero in procinto di perdere i sensi:

DORINA *Ceppi, barbari ceppi, ombre funeste,
empie mura insensate,
come non vi spezzate,
mentre da queste ciglia
sgorga di pianto un mar?...*

NIBBIO Povera figlia!

DORINA *Non vien da strano lido
barbaro usurpatore a tormi il regno:
è Tolomeo l'infido,
il germano è l'ingrato
che mi scaccia dal soglio...*

NIBBIO Oh che peccato!

DORINA *Delle catene al peso, al mio tormento
più non resisto, e già languir mi sento...*

NIBBIO Fa da vero, sicuro.

DORINA *Ah, Tolomeo spergiuro,
godi del mio martoro:
prendi il trono che brami: io manco, io moro.*

NIBBIO Acqua, poter del mondo!
Comparisse qualcuno!

Sia Sarri sia Martini assumono il linguaggio musicale enfatico del recitativo accompagnato, il primo con energiche scansioni giambiche dell'orchestra, il secondo con tremoli degli archi e armonie tensive di settima diminuita. Al termine di tanta scena tragica, Nibbio si aspetta un'aria. Appreso che nulla di simile è previsto, protesta che la prassi moderna la richiede, e si esibisce in un'aria di paragone («La farfalla, che allo scuro») già accolta – a suo dire – dall'entusiasmo del pubblico. La parodia si fa scoperta fino alla completa messa in ridicolo della convenzione; il linguaggio è farsesco, le metafore sono prive di nesso logico e riducono le tradizionali immagini poetiche – la farfalla che è attratta dalla luce, come l'uomo è attratto dallo splendore di una donna – a puro *nonsense*. La musica, in entrambe le partiture, sfrutta soprattutto il procedimento della deformazione grottesca. La versione di Sarri [es. mus. 2] aggiunge, alla veloce sillabazione tipica dello stile buffo, salti (fino alla dodicesima) eccessivi e sgraziati, vocalizzi su parole concettualmente inadatte e in posizione 'sbagliata' (proprio come prescrive, ironicamente, *Il teatro alla moda*). Anche Martini [es. mus. 3] fa corrispondere al testo verbale una musica strutturalmente goffa, ma si serve di mezzi almeno in parte diversi. Sin dal ritornello strumentale ricerca un intenzionale squilibrio fraseologico, allineando incisi melodici asimmetrici e iterazioni incongrue; la parte vocale presenta impacciati vocalizzi («va ronzando intorno al muro») e ineleganti saltelli («chi una fiaccola m'accende»), e tende ancor più all'effetto farsesco nella seconda parte dell'aria, dove il cantante imita le cannonate con gli onomatopeici «bum, bum».

Va detto, peraltro, che in entrambe le versioni musicali dell'*Impresario delle Canarie* l'elemento caricaturale, scopertamente satirico, è un poco affievolito da una sorta di compartecipazione alle sorti del precario mondo teatrale, dominato dall'incertezza costante (ciò che affiora ad esempio nell'aria di Dorina «Recitare è una miseria»); del resto il testo del libretto nel

suo complesso è meno sferzante e più garbato di quello del *Teatro alla moda*. È vero che, proprio nel momento in cui il teatro musicale tragico rivendica la sua dignità sociale e civile, dando attuazione ai primi programmi di razionalizzazione e ponendo al centro la parola, il teatro comico ne denuncia il carattere convenzionale e antirealistico. Ma i soggetti metateatrali utilizzati a questo scopo non sono riducibili semplicemente alla categoria del farsesco. Lo dimostra, tra l'altro, il grande impegno vocale e scenico richiesto agli interpreti di intermezzi come *L'impresario delle Canarie*, chiamati a esibire una tecnica ineccepibile che ne doveva senza dubbio esaltare la professionalità. Ciò non sorprende più di tanto se si pensa che la loro preparazione non doveva essere inferiore a quella dei cantanti del dramma principale: gli interpreti degli intermezzi di Sarri, membri stabili della cappella di corte, prendevano parte anche agli allestimenti di drammi seri e serenate, e non dovevano pretendere condizioni di ingaggio molto dissimili da quelle dei loro colleghi. Anche l'autorevolezza del modello parodiato da Dorina, che prende di mira – come già la protagonista della *Dirindina* – la figura della regina Didone, può essere interpretata come un segno della crescente consapevolezza professionale degli interpreti di intermezzi. La nascente voga dei soggetti metateatrali è dunque un sintomo, tra gli altri, di quella nobilitazione del repertorio comico, di quell'affinamento del gusto che porterà di lì a poco, assieme a un più accurato approfondimento psicologico dei personaggi posti in scena, ai risultati ben più eclatanti della commedia in musica.*

* Una prima versione del presente contributo è stata presentata al Convegno internazionale di studi *Der junge Metastasio*, svoltosi a Vienna il 21-22 febbraio 2007 e organizzato dal Da Ponte Institut in collaborazione con l'Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik dell'Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, e pubblicata in «Studi musicali» n.s. I/2, 2020, pp. 369-388. Si ringraziano la direzione della rivista e l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia per l'autorizzazione a riprodurlo in questa sede.