

DOMENICO SARRI

L'IMPRESARIO DELLE CANARIE  
(DORINA E NIBBIO)

Due intermezzi di Pietro Metastasio per *Didone abbandonata*

Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1724

*edizione critica a cura di*

CLAUDIO TOSCANI

*vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS

## MUSICA TEATRALE DEL SETTECENTO ITALIANO

Serie I: Drammi veneziani su testi di Goldoni

Serie II: Drammi per musica di Niccolò Jommelli

Serie III: Intermezzi napoletani del Settecento

Questo volume è stato realizzato grazie al contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Direzione Generale per le Biblioteche, gli Istituti Culturali ed il Diritto d’Autore, erogato al Centro Studi Pergolesi per pubblicazioni di rilevante interesse culturale (circ. 27 dicembre 2012, n. 108)

*In copertina:* Gaspare Vanvitelli (Caspar van Wittel, 1653-1736), *La darsena di Napoli* (1702), olio su tela (Napoli, Certosa e Museo di San Martino)

*Realizzazione grafica della partitura:* Marilena Laterza

*Impaginazione dei testi:* Edizioni ETS

Copyright © 2016  
Edizioni ETS s.r.l.  
Piazza Carrara, 16-19 - 56126 Pisa  
Tel. 050/29544-503868 - Fax 050/20158  
e-mail [info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

ISMN 979-0-705015-33-1  
ISBN 978-884674570-5

## SOMMARIO

Introduzione	VII
Fonti dell'edizione	XVII
Criteri dell'edizione	XXV
Libretto	XXVII
Organico e personaggi	XXXVII
<i>L'impresario delle Canarie</i>	
Intermezzo primo	
Recitativo «Via, sbrigatevi in fretta»	3
Aria di Nibbio «Risolva, e le prometto»	8
Recitativo «Ell'ha troppa bontà»	11
Aria di Dorina «Amor prepara»	12
Recitativo «Signor Nibbio, perdoni»	14
Duetto di Dorina e Nibbio «Scusi la confidenza»	18
Intermezzo secondo	
Recitativo «Quest'abito vi dico che sta male»	22
Aria di Dorina «Recitar è una miseria»	25
Recitativo «Signora, il suo gran merito»	31
Aria di Nibbio «La farfalla, che allo scuro»	37
Recitativo «Oh bell'aria graziosa!»	43
Duetto di Dorina e Nibbio «Non importa, mi basta che un poco»	45
Apparato critico	53



## INTRODUZIONE

La sera del 2 febbraio 1724, al Teatro di San Bartolomeo in Napoli, ebbe inizio la serie delle fortunate rappresentazioni di un nuovo dramma serio, intitolato *Didone abbandonata*, il cui libretto era stato appositamente approntato da un poeta giovane ma già affermato nei circoli letterari napoletani, Pietro Metastasio. Tra gli atti del dramma vennero rappresentati due intermezzi, affidati come al solito all'affiatata coppia di stanza, in quegli anni, al San Bartolomeo: Santa Marchesini e Gioacchino Corrado, che vestivano rispettivamente i panni della cantante d'opera Dorina e dell'impresario Nibbio. Autore della musica del dramma e degli intermezzi era lo stimato «maestro di cappella della città di Napoli», allora all'apice della sua lunga carriera, Domenico Natale Sarri.<sup>1</sup>

### *Il dramma ospite e gli intermezzi*

La *Didone abbandonata*, scritta appositamente per la scena napoletana, segnava l'esordio del Metastasio nel mondo del melodramma.<sup>2</sup> La «Gazzetta musicale di Napoli» non mancava di far notare, a seguito della prima rappresentazione, «la composizione delle parole [...] di celebre autore» né di sottolineare il ruolo della «musica del maestro di cappella Domenico Sarro»;<sup>3</sup> ma il richiamo dello spettacolo proveniva anche da un cast prestigioso e da un apparato scenico di grande effetto. Protagonista del dramma era la celebre Marianna Benti Bulgarelli, detta la Romanina, sentimentalmente legata al poeta e sua protettrice; nella parte di Enea si esibiva invece il castrato Nicola Grimaldi, detto Nicolino, la cui attività artistica era strettamente legata, in quel periodo, a quella della Benti Bulgarelli.<sup>4</sup> La Romanina, in particolare, eccelleva nei recitativi, dei quali valorizzava le qualità drammatiche con una declamazione ricca di pathos, e brillava in generale per le sue eccellenti capacità attoriali e un canto molto espressivo. Ma non inferiori alla seduzione canora dovevano essere le attrattive scenografiche

<sup>1</sup> Sugli intermezzi di Sarri inseriti nella *Didone abbandonata* si veda CLAUDIO TOSCANI, «L'impresario delle Canarie»: due intonazioni a confronto, «Studi musicali» n.s. I/2, 2010, pp. 369-388 (questa introduzione ne riprende alcuni paragrafi), che raffronta le due sole partiture sopravvissute dell'*Impresario delle Canarie*: quella di Sarri e la versione musicale di Giovanni Battista Martini, creata forse per un'occasione privata nel 1744 e consegnataci da un manoscritto autografo.

<sup>2</sup> Si trattava perlomeno dell'esordio 'ufficiale', in quanto tale non si può considerare la preparazione per la scena napoletana del *Siface*, l'anno precedente, frutto della revisione di un vecchio libretto. Sull'esordio del Metastasio a Napoli cfr. ROSY CANDIANI, *Pietro Metastasio da poeta di teatro a «virtuoso di poesia»*, Roma, Aracne, 1998 (Collana di ricerche letterarie, 1), pp. 149-186; EAD., *La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli*, in *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, 2 voll., Bologna, Forni, 2004, II, pp. 671-699.

<sup>3</sup> «La sera [di mercoledì 2 febbraio] si diè principio alla recita della nuova opera in musica nel teatro di S. Bartolomeo intitolata *Didone abbandonata*, quale, e per la composizione delle parole, essendo di celebre autore, e per la musica del maestro di cappella Domenico Sarro, come anche per li virtuosi che la rappresentano, fra' quali si distinguono il cavalier Niccolò Grimaldi che fa la parte di Enea che la rappresenta a meraviglia, la virtuosa Marianna Benti Bulgarelli detta la Romanina, che fa la parte di Didone e la virtuosa Antonia Merighi, che fa la parte di Jarba re de' Mori, riuscì di universal applauso di tutti li spettatori che vi si portarono in gran numero ad ascoltarla; aggiugnendosi ancora alla vaghezza della medesima la ricchezza delle vesti de' rappresentanti, come altresì le nuove vedute di esquisitissimo gusto, e specialmente l'ultima, che finge l'incendio al naturale di Cartagine; il tutto mediante la somma attenzione e ottimo genio degl'impresari di detto teatro». «Gazzetta di Napoli», 8 febbraio 1724 (cit. da AUSILIA MAGAUDDA e DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, 2009). La data della prima rappresentazione non può essere il 1° febbraio, come comunemente indicato nella letteratura musicologica, dato che essa – stando alla «Gazzetta» – ebbe luogo di mercoledì, giorno che corrisponde al 2 del mese.

<sup>4</sup> Per il dramma serio completavano la compagnia di canto Antonia Merighi nel ruolo dell'antagonista Jarba, Benedetta Sorosina (Selene), Annibale Pio Fabri (Araspe), Caterina Leri (Osmida).

dello spettacolo, che culminavano in momenti dal forte impatto visuale ed emotivo quali l'incendio finale di Cartagine e il suicidio della protagonista.

La *Didone abbandonata* napoletana, accolta da grandi consensi,<sup>5</sup> fu solo la prima di una lunga serie di riprese successive: il testo metastasiano, fatto oggetto di innumerevoli intonazioni, fu infatti tra i più fortunati del secolo.<sup>6</sup> Il poeta stesso vi mise mano più volte: provvide a rielaborarne il libretto per un allestimento veneziano del 1725 al San Cassiano, con musica di Tomaso Albinoni, poi ancora per una nuova versione musicale di Leonardo Vinci al Teatro delle Dame di Roma nel carnevale 1726 (per questa occasione, Metastasio scrisse il testo di otto nuove arie). Ma rielaborò ancora il testo anni più tardi, quando l'amico Carlo Broschi (il Farinelli) gli chiese di rivedere alcuni suoi drammi, tra i quali la *Didone*, per il teatro di corte di Madrid. Il testo di questa nuova revisione andò in scena nella capitale iberica nel 1752, con musica di Baldassare Galuppi, e fu incluso nell'edizione Hérissant (1780-1783) dei drammi metastasiani, l'ultima autorizzata dall'autore.<sup>7</sup>

A Napoli tra gli atti della *Didone abbandonata* vennero rappresentati, come s'è detto, i due intermezzi dei quali erano protagonisti Dorina e Nibbio. Nella parte della cantante d'opera si esibì per l'occasione il contralto bolognese Santa Marchesini. Dopo aver esordito nel 1706 con il basso buffo Giovanni Battista Cavana e aver formato coppia fissa con lui sino a tutto il 1709, la Marchesini aveva iniziato a collaborare anche con altri specialisti del repertorio comico, tra i quali Gioacchino Corrado. Terminata nel 1718 la collaborazione con Cavana, la Marchesini strinse un rapporto professionale più stretto con Corrado: con lui formò una coppia affiatata, che fu protagonista di quasi tutte le scene comiche e gli intermezzi inseriti nei drammi seri rappresentati al San Bartolomeo tra il 1711 e il 1724. Nel 1725, al termine della trasferta veneziana della compagnia napoletana che aveva portato in Laguna la *Didone abbandonata* e i relativi intermezzi, le strade di Corrado e della Marchesini si divisero: la cantante non rientrò a Napoli e seguì altre vie, concludendo più tardi la sua carriera a Madrid, al servizio della corte spagnola presso la quale rimase sino al 1747.

Il basso Gioacchino Corrado, che aveva debuttato ai Fiorentini nel 1706 nelle parti buffe dei drammi seri e due anni dopo era passato al San Bartolomeo, ebbe invece una carriera unicamente napoletana (se si fa eccezione per la trasferta veneziana, già citata, del 1724-25). «Virtuoso della real cappella di Napoli», Corrado si specializzò presto nei ruoli comici e sino al 1724 fece coppia soprattutto con la Marchesini. Dopo la chiusura del loro rapporto professionale, Corrado iniziò, nella primavera del 1725, una collaborazione stabile con l'esordiente Celeste Resse. Dal 1732 al 1735, infine, sua partner abituale divenne Laura Monti.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> «[...] detto eminentissimo sig. viceré [...] la sera [del 13 febbraio] andò a divertirsi al teatro di S. Bartolomeo alla nuova già scritta opera [*Didone abbandonata*], essendovi ogni sera un gran concorso, sì per godere la musica e le parole, sì anco per vedere le scene, che sono a meraviglia architettate dall'insigne architetto e celeberrimo virtuoso Giovanni Battista». «Gazzetta di Napoli», 15 febbraio 1724.

<sup>6</sup> Sulla fortuna della *Didone* metastasiana cfr. TERESA M. GIALDRONI, *I primi dieci anni della «Didone abbandonata» di Metastasio: il caso di Domenico Sarro*, in *Studien zur italienischen Musikgeschichte XV*, a cura di Friedrich Lippmann, 2 voll., Laaber, Laaber-Verlag, 1998 (Analecta musicologica, 30), II, pp. 437-500. Si vedano anche alcuni saggi inclusi in *Il canto di Metastasio* cit.: TERESA M. GIALDRONI, *Migrazioni di arie nella tradizione testuale della «Didone abbandonata» di Metastasio: 1724-1758*, I, pp. 411-450; FRANCESCO COTTICELLI, *Metastasio a Napoli dopo Metastasio. Le riprese della «Didone» del 1730 e del 1737*, I, pp. 451-469; PAOLOGIOVANNI MAIONE, *La lezione di Metastasio nel secondo Settecento napoletano: il caso della «Didone abbandonata»*, I, pp. 485-526; MARIO VALENTE, *I viaggi di «Didone» da Napoli a Venezia a Roma*, II, pp. 701-730.

<sup>7</sup> Cfr. REINHARD WIESEND, *Le revisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del Settecento*, in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1986 (Studi di musica veneta, 9), pp. 171-197: 175-179.

<sup>8</sup> 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 FRANCO PIPERNO, *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; 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), cap. *Singers and Travelling Troupes*, pp. 47-57; JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Gli intermezzi della *Didone abbandonata* segnarono dunque l'ultima tappa nella collaborazione pluriennale della coppia Marchesini-Corrado. Ma la versione musicata da Sarri a Napoli nel 1724 fu solo la prima di una fortunata serie di rappresentazioni e nuove messe in musica, svincolate dal dramma serio in cui erano state originariamente inserite. A partire dalle rappresentazioni veneziane del carnevale 1725, il testo degli intermezzi fu riproposto più volte come *L'impresario delle Canarie*, o sotto vari titoli quali *La cantatrice superba*, *L'impresario*, *L'impresario delle isole Canarie*, *L'impresario d'opere nell'isole Canarie*.<sup>9</sup>

### «*L'impresario delle Canarie*»: il teatro allo specchio

Gli intermezzi *L'impresario delle Canarie* costituiscono uno dei primissimi testi drammatici metateatrali nella storia del melodramma. I libretti appartenenti al genere mettono alla berlina i personaggi del mondo dell'opera in musica: una comica galleria di cui fanno parte il virtuoso e la virtuosa di canto, il poeta, il compositore, l'impresario, appartenenti a un microcosmo largamente autoreferenziale; questi personaggi vengono ridicolizzati prendendone di mira i più caratteristici e stravaganti aspetti comportamentali.<sup>10</sup> Come avviene nel *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello (1720), di cui gli intermezzi di Sarri sono una sorta di traduzione scenica, il libretto dell'*Impresario delle Canarie* ironizza su consuetudini, vizi e manie del mondo del teatro d'opera.<sup>11</sup> 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: si dichiara molto impegnata, frapponne 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 – i salamelecchi tra cantante e impresario, la prova dell'abito di scena, l'audizione, la stipula del contratto con la discussione delle clausole – che fanno capire come l'elemento centrale non sia la logica dell'intrec-

<sup>9</sup> CLAUDIO SARTORI (*I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 6 voll., Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994) elenca in tutto una ventina di libretti, stampati tra il 1724 e il 1754, nei quali gli intermezzi sono variamente intitolati. 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).

<sup>10</sup> 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 e altri metamelodrammi*, a cura di Francesca Savoia, Genova, Costa & Nolan, 1988. 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.

<sup>11</sup> [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]. Com'è noto, *Il teatro alla moda* 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.

cio, 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.

Il soggetto, all'altezza del 1724, non era del tutto nuovo. 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; ma un libretto molto più simile a quello dell'*Impresario delle Canarie* 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.<sup>12</sup> 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 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.

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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> Il testo del libretto originale viene ampliato in un «comico divertimento per musica», 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*:

*L'impresario delle Canarie*

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,  
ma ne' recitativi è un'altra cosa.

NIBBIO Anzi in questi potrà  
cantar con quella lingua che le pare,  
ché allor, com'ella sa,  
per solito l'udienza ha da ciarlare.

*Il savio delirante*

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 cunced,  
mò in ti recitativ l'è un'altra cosa.

FLEMA Già per lo più questi non sono intesi,  
perché ogn'uno in quel tempo vuol ciarlare.

<sup>12</sup> 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. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole, Discanto, 1979, I, pp. 67-97. Degrada è anche curatore di un'edizione critica della *Dirindina* (Milano, Ricordi, 1985).

<sup>13</sup> Copie del libretto, stampato a Bologna da Clemente Maria Sassi, sono conservate in I-Bc e I-REm. Si veda la sezione *Fonti dell'edizione*.

<sup>14</sup> Il libretto è stampato a Bologna da Costantino Pisarri; se ne conservano copie in I-Bc, I-Fm, I-Mr, US-Wc.

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

*L'impresario delle Canarie*

NIBBIO La farfalla, che allo scuro  
va rondando 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.

*Il savio delirante*

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.

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.

*L'autore del libretto*

La paternità del libretto dell'*Impresario delle Canarie*, tradizionalmente attribuito al Metastasio, 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.<sup>15</sup> Va detto comunque che non mancano le ragioni a sostegno dell'attribuzione. Al San Bartolomeo di Napoli, innanzitutto, la prassi vigente voleva che l'autore del libretto di un dramma serio, nuovo o riadattato, ne curasse anche le scene comiche o gli intermezzi; quando ciò non avveniva, un'avvertenza informava in genere della diversa paternità. Nel 1723, un anno prima che la *Didone abbandonata* andasse in scena, al San Bartolomeo si rappresentò il *Siface*, il cui libretto era frutto di un rimaneggiamento operato dal Metastasio; poiché questi non aveva preparato il testo delle relative scene comiche, nel libretto a stampa fu specificato che «le scene buffe sono d'altro autore da quello del drama». Non c'è ragione di credere che il Metastasio non avrebbe preteso un'equivalente dichiarazione, se l'autore degli intermezzi della *Didone* fosse stato un altro.

Un elemento ancor più convincente, però, è il fatto che il testo dell'*Impresario delle Canarie* fu incluso in una precoce edizione dei drammi metastasiani, 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».<sup>16</sup> Il nome del

<sup>15</sup> Cfr. MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana*, Napoli, Sandron, 1914, pp. 146-147, e più recentemente PIETRO METASTASIO, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll., Venezia, Marsilio, 2002-2004, I: *Il periodo italiano 1724-1730*, p. 30.

<sup>16</sup> *Opere drammatiche oratorj sacri, e poesie liriche del sig. abate Pietro Metastasio romano poeta cesareo*, 4 voll., Napoli, Niccolò Naso, 1743. Gli intermezzi della *Didone abbandonata*, il cui testo riprende quello del libretto a stampa napoletano del 1724, si trovano

Metastasio figura del resto anche in alcuni libretti a stampa dell'*Impresario delle Canarie*: per esempio in quello stampato a Copenaghen (con l'avvertenza che «la poesia è del signor abate Pietro Metastasio, poeta cesareo») o in quello stampato a Vienna nel 1747.

Il fatto che *L'impresario delle Canarie* non sia invece incluso nella maggior parte delle edizioni sette-ottocentesche delle opere del Metastasio, e neppure nell'*editio princeps* (Hérissant) cui l'autore affidò la propria volontà testamentaria,<sup>17</sup> non può meravigliare più di tanto. Nei già citati intermezzi della *Stratonica*, che hanno per protagonisti due cantanti specializzati nel repertorio comico, Vesperta a un certo punto ci informa che «Lo far le parti buffe / lo schifo è de' poeti». È naturale che il poeta cesareo abbia avuto qualche reticenza a dichiararsi autore del suo unico cimento nel genere dell'intermezzo comico, e ad inserirlo nelle edizioni dei drammi seri che, già in vita, gli stavano assicurando fama e onori.

### La fortuna

Terminata la stagione napoletana, nell'autunno del 1724 i due principali interpreti della *Didone abbandonata*, Marianna Benti Bulgarelli e Nicola Grimaldi, si trasferirono a Venezia, dove si trattennero anche per la stagione del carnevale 1725. Al loro seguito il Metastasio e i due protagonisti degli intermezzi della stagione del carnevale 1724 al San Bartolomeo, Marchesini e Corrado. A Venezia, la compagnia si esibì al Teatro di San Cassiano nell'*Antigona* (con musica di Giuseppe Maria Orlandini) e nella *Didone abbandonata* (con musica di Tomaso Albinoni). In entrambi i casi, tra gli atti del dramma furono rappresentati intermezzi affidati alla coppia Marchesini-Corrado.<sup>18</sup> La prassi veneziana di stampare il libretto degli intermezzi separatamente da quello del dramma serio non ci permette di stabilire con certezza di quali intermezzi si trattasse; pare comunque che per la *Didone*, andata in scena per la prima volta al San Cassiano il 26 dicembre 1724, si alternassero *La capricciosa e il credulo* (*Brunetta e Burlotto*) e *L'impresario delle Canarie*.<sup>19</sup> Difficile dire, in quest'ultimo caso, se la musica degli intermezzi fosse la stessa composta a Napoli da Sarri (che la coppia Marchesini-Corrado potrebbe aver portato con sé), o se fosse scritta *ex novo* da Albinoni, che per Venezia creò nuova musica per la *Didone*. A Venezia, comunque, gli intermezzi metastasiani furono ripresi ancora nell'autunno del 1725 al San Cassiano, tra gli atti dell'*Alcina delusa da Ruggero* di Albinoni, e ancora più volte negli anni successivi; ma il testo circolò intensamente anche in altri teatri italiani, in versioni musicali varie (tra i compositori che lo misero in musica, oltre a Sarri, si possono citare almeno Leonardo Leo, Giovanni Battista Martini, Giuseppe Maria Orlandini, Antonio Bencini). In seguito *L'impresario delle Canarie* entrò a far parte anche del repertorio delle compagnie di Pietro Mingotti e dei Piccoli Hollandesi, che rappresentarono gli intermezzi in varie capitali europee.<sup>20</sup>

In due sole occasioni abbiamo la certezza che la musica utilizzata per le rappresentazioni dell'*Impresario delle Canarie* fu, interamente o almeno in parte, quella composta da Sarri per Napoli nel 1724. A Londra gli intermezzi di Sarri andarono in scena al King's Theatre nel 1737, con il doppio titolo – lo attesta il libretto a stampa, che reca il testo inglese a fronte – *L'impresario / The Master of the Opera*.

alle pp. 467-502 del vol. I. Un esemplare dell'edizione Naso è conservato presso la Biblioteca Nazionale "Sagarriga Visconti Volpi" di Bari (ringrazio Marilena Laterza per la consultazione *in loco* dell'edizione).

<sup>17</sup> *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, 12 voll., Parigi, presso la vedova Hérissant, 1780-1782 [ma 1783]. Il testo dell'intermezzo è incluso invece nelle *Opere del signor abate Pietro Metastasio con dissertazioni, e osservazioni*, Nizza, Società Tipografica, 1783-85 (compare nel tomo xv, alle pp. 139-162).

<sup>18</sup> Sulle rappresentazioni veneziane della *Didone abbandonata* nella stagione 1724-25 cfr. BRUNO BRIZI, *La «Didone» e il «Siroe», primi melodrammi di P. Metastasio a Venezia*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze, Olschki, 1978-1981, I, pp. 363-388; MARIA GIOVANNA MIGGIANI, *La Romanina e l'Orso in peata. I primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale*, in *Il canto di Metastasio* cit., II, pp. 731-744.

<sup>19</sup> Cfr. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 377; TADDEO WIEL, *I teatri musicali veneziani del Settecento. Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Tip. F.lli Visentini, 1897, p. 75.

<sup>20</sup> Cfr. REINHARD STROHM, *Metastasio at Hamburg: Newly-Identified Opera Scores of the Mingotti Company. With a Postscript on «Ercolo nell'Indie»*, in *Il canto di Metastasio* cit., II, pp. 541-571.

Anna Faini e Antonio Lottini ne furono i protagonisti. Non è sopravvissuta alcuna partitura riconducibile a quell'allestimento, ma il confronto tra il libretto londinese e l'edizione napoletana del 1724 mostra che i versi dell'ultimo duetto («Non importa, mi basta che un poco») furono quasi interamente sostituiti da altri, e conduce a ipotizzare che il duetto originario sia stato rimpiazzato da uno nuovo.

La seconda occasione conduce in terra iberica. Alla corte di Madrid e negli altri palazzi reali si affidavano gli intermezzi, rappresentati in forma autonoma o tra gli atti di un dramma serio (secondo una prassi affermatasi a partire dal 1738), alla coppia fissa dei cantanti bolognesi al servizio della corte, Santa Marchesini e Tomaso Garofalini. Fu al Palazzo Reale del Pardo che nel 1739 i due interpretarono *L'impresario delle Canarie*. Il libretto a stampa mostra che il testo poetico non fu toccato; i materiali musicali, che si sono conservati, mostrano invece che venne confezionata una sorta di 'pasticcio': alcuni brani della partitura originale di Sarri rimasero immutati, altri – una buona metà – vennero sostituiti da brani diversi, l'autore dei quali è ignoto.<sup>21</sup>

Le ragioni del successo e dell'intensa circolazione del libretto metastasiano non sono difficili da spiegare. Innanzitutto *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,<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> Più che altrove vi resiste la vecchia tradizione di scrivere scene comiche da inserire nel dramma principale, alla maniera dei libretti secenteschi 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. *L'impresario delle Canarie* mostra che il processo di emancipazione degli intermezzi si stava, all'altezza del 1724, consolidando anche a Napoli.

### *La parodia dell'opera seria*

Un collegamento più diretto fra la *Didone abbandonata* e i suoi intermezzi è creato, semmai, dalla parodia. Nell'*Impresario delle Canarie* Dorina, a un certo punto, intona un recitativo accompagnato in stile eroico, che imita le grandi scene tragiche legate al soggetto di Didone e determina un comico

<sup>21</sup> Si veda la sezione *Fonti dell'edizione*. Cfr. anche ÁLVARO TORRENTE e TERESA CASANOVA, *Pergolesi y la recepción del intermezzo napolitano en la corte de España (1738-1758)*, in corso di stampa negli Atti del Convegno internazionale *Pergolesi da Jesi all'Europa* (Jesi, 30 settembre – 1° ottobre 2011); GIAN GIACOMO STIFFONI, *Dispute accademiche sul teatro alla corte di Spagna. «Le cinesi» di Metastasio tramutate in «Festa cinese» con musica nuova di Nicola Conforto (Aranjuez, 1751)*, in *Il teatro allo specchio* cit., pp. 219-256; *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 4: *La música en el siglo XVIII*, a cura di José Máximo Leza, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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. MICHAEL F. ROBINSON, *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford, Clarendon Press, 1972, ed. it. *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984, pp. 216-218.

effetto di rispecchiamento del dramma principale nei suoi intermezzi.<sup>24</sup> Non è certamente un caso che questa parodia prenda ironicamente di mira la *Didone abbandonata*: non solo il primo testo metastasiano scritto per la città partenopea, ma anche il melodramma che inaugura 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.

La parodia, d'altra parte, è l'elemento centrale della comicità nell'*Impresario delle Canarie*, come avviene in ogni lavoro metateatrale che punti a mettere in ridicolo modelli ben conosciuti e facilmente identificabili dal pubblico. L'aria intonata da Nibbio nel primo intermezzo («Risolva, e le prometto») 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. 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. 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 nell'aria dell'audizione di Dorina).

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 – come s'è detto – con le aspettative formali dell'ascoltatore. L'aria che Dorina intona nel primo intermezzo («Amor prepara»), 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. 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 ri-

<sup>24</sup> 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 Cairà Lumetti, Roma, Aracne, 2001, pp. 305-324; ID., *Metastasio 'alla moda': «L'impresario delle Canarie»*, in *Il canto di Metastasio* cit., I, pp. 527-538.

marcano 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.

L'aria di Nibbio «Lilla, tiranna amata» presenta, da un 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'ostraca d'amore») e i versi, che alternano settenari ed endecasillabi a terminazione piana, offrono un buon saggio dell'imperizia poetica del personaggio. 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»). Esaurito il recitativo, l'accenno 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 semituoni»).

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. Sarri assume qui il linguaggio musicale enfatico del recitativo accompagnato, con energiche scansioni giambiche dell'orchestra; 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 sfrutta soprattutto il procedimento della deformazione grottesca: alla veloce sillabazione tipica dello stile buffo, Sarri aggiunge salti (fino alla dodicesima) eccessivi e sgraziati, vocalizzi su parole concettualmente inadatte e in posizione 'sbagliata' (proprio come prescrive, ironicamente, *Il teatro alla moda*).

Va detto, peraltro, che nell'*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.

ORGANICO E PERSONAGGI

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Dorina



Nibbio



# INTERMEZZO PRIMO

(Camera)

*Dorina, poi Nibbio*

DORINA

Via, sbri - ga - te - vi in fret - ta, por - ta - te la spi - net - ta, e da se -

*(escono due donne, che portano la spinetta  
con sopra diverse carte di musica, e due sedie)*

3

- de - re. Che pa - zien - za ci vuo - le con que - ste ca - me - rie - re. San - no pur che a mo -

6

- men - ti a - spet - to un im - pre - sa - rio fo - ra - stie - ro, e la - scia - no o - gni co - sa in con - fu -

9

- sio - ne. Sta - te at - ten - te al bal - co - ne, per far - mi l'im - ba - scia - ta, che in - tan - to io ri - ve -

*(partono le donne)*

12

- drò qual - che can - ta - ta. Que - sta è trop - po dif - fi - ci - le. Que - sta è d'au - to - re an -

## INTERMEZZO SECONDO

*Dorina vestita da teatro con sartori e camariere, poi Nibbio*

**DORINA** (*in collera co' sartori*)

Que-st'a - bi-to vi di-co che sta ma - le, da re-gi - na non è, non è al-la

4

mo - da, un man-to al-la re - a - le de-ve a-ver die-ci pal - mi e più di co - da.

7

**NIBBIO** **DORINA**

Mi con-fer-mo qual fui. Son qui con la can-ta-ta. (Ci man-ca co-stu-i.) Ser-va ob-bli-

10

*(alli suddetti non guardando Nibbio)* **NIBBIO** **DORINA**

-ga-ta. Più cor-ta-que-sta par-te. Tan-tin più per fa-vo-re. Re-ci-ta que-sta se-ra? Sì si-

13

**NIBBIO**

-gno-re. Pre-sto, pre - sto, che fa - te? Un al - tro pun-to qui. Fa - rà la pri-ma

Edizioni ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com  
Finito di stampare nel mese di giugno 2016