

GIUSEPPE SELLITTI

LA VEDOVA INGEGNOSA
(DRUSILLA E STRABONE)

Due intermezzi di Tommaso Mariani per *Demofonte*

Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1735

edizione critica a cura di

MARILENA LATERZA



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 a un contributo del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, erogato alle Università degli Studi di Padova, Siena e Milano nell'ambito del progetto *Libretti d'opera italiana del Settecento* (Mariani, Federico, Metastasio, Goldoni, Verazi). *Varianti dai manoscritti e dalle fonti a stampa* (FIRB 2006)

In copertina: Anonimo, *Intermezzo* (già attribuito a Giuseppe De Albertis), olio su tela, Milano, Museo Teatrale alla Scala (si ringrazia per la gentile autorizzazione)

Realizzazione grafica della partitura: Alessandro Monga

Impaginazione dei testi: Edizioni ETS

Copyright © 2013

Edizioni ETS s.r.l.

Piazza Carrara, 16-19 - 56126 Pisa

Tel. 050/29544-503868 - Fax 050/20158

e-mail info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

ISMN 979-0-705015-22-5

ISBN 978-884673704-5

SOMMARIO

Introduzione	VII
Fonti dell'edizione	XIII
Criteri dell'edizione	XXV
Libretto	XXVII
 <i>La vedova ingegnosa</i>	
Intermezzo primo	
Aria di Drusilla «Sconsolata vedovella»	3
Recitativo «Sen venne, giorni sono»	7
Aria di Drusilla «Senta, senta, in cortesia»	11
Recitativo «Non dubiti, signora: ho già compreso»	18
Aria di Strabone «Lei mi guarda e poi sospira»	23
Recitativo «Parli con libertà, nulla si cela»	30
Duetto di Drusilla e Strabone «Son ragazza, son bellina»	33
 Intermezzo secondo	
Aria di Strabone «Orletta e cambraia»	44
Recitativo «Viva Sergio. Or che siamo»	47
Aria di Drusilla «Ti ci ho colto»	52
Recitativo «No, non lo niego: io sono»	57
Aria di Strabone «Dovrei svenarti»	62
Recitativo «Or sì che m'addormenti»	67
Duetto di Drusilla e Strabone «Un'altra volta ancora»	70
 Apparato critico	 81

INTRODUZIONE

Gli autori

Quando si accinge alla composizione degli intermezzi *La vedova ingegnosa*, nel gennaio del 1735, Giuseppe Sellitti¹ è un operoso maestro di cappella napoletano che, trentacinquenne, può già fregiarsi di un debutto veneziano al San Giovanni Grisostomo con l'opera seria *Nitocri*, nonché di un *Siface* metastasiano ancora fresco d'inchostro, messo in musica nella sua città per le scene prestigiose del San Bartolomeo.² Nel 1743 è citato dalla Giunta dei Teatri tra «i buoni giovani» napoletani che hanno dato saggio del proprio valore «con le musiche di diverse opere [...] riuscite di qualche applauso del Pubblico», per questo segnalati al sovrano in vista della commissione della terza opera da rappresentare al San Carlo in quella stagione, «affinché si sentano le varietà delli stili e le novità delle idee [...] senza restringersi alli soli pochi antichi approvati».³ La sua prima partitura di cui abbiamo notizia risale, in verità, al 1725: una commedia «di sommo compiacimento per il gran numero d'ogni ordine di persone» che vi si portarono ad ascoltarla – tra cui l'«eminentissimo» viceré «con tutta questa nobiltà» – commissionata a Giuseppe Sellitti dall'impresario di quel Teatro Nuovo che, insieme ai Fiorentini, gli sarebbe presto divenuto familiare. Tra le fonti frammentarie e le esigue notizie superstiti sul suo catalogo, infatti, sono proprio le commedie a spadroneggiare, affiancate da sei drammi per musica, qualche intermezzo, due cantate, un oratorio e alcuni pezzi sacri.⁴

Un catalogo indubbiamente lacunoso, se in una supplica inviata al re di Napoli nel 1771 Sellitti

¹ Tra le lezioni ricorrenti del cognome – «Sellitti», «Sellitto» – è stata data la preferenza alla prima, prevalente nelle fonti settecentesche e verosimilmente utilizzata dal compositore stesso.

² «[...] a riserva di alcune arie di diversi autori segnate coll'asterisco», come riporta il libretto dell'opera conservato in I-Nn (cfr. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990-1992, n. 21960).

³ Archivio Storico di Napoli (d'ora in avanti ASN), Fascicolo Teatro, 5; cfr. ULISSE PROTA GIURLEO, *Giuseppe Sellitti*, «Gazzetta musicale di Napoli» 3-5, marzo-maggio 1958, p. 54.

⁴ Una ricognizione aggiornata ci permette di indicare, tra le commedie musicate a noi note, *Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura* (Napoli, Teatro Nuovo, 11 aprile 1725); *Oronte ovvero Il custode di se stesso*, su libretto di Bernardo Saddumene (Napoli, 1730); *La moglie fedele*, con alcune arie di Leonardo Vinci, su libretto di Saddumene (Napoli, Teatro Nuovo, autunno 1731); *Il finto pazzo per amore*, su libretto di Tommaso Mariani (Napoli, Teatro dei Fiorentini, inverno 1735); *I due baroni*, su libretto di Gennarantonio Federico (Napoli, Teatro dei Fiorentini, estate 1736); *L'innocenti gelosie*, su libretto di Antonio Villani (Napoli, Teatro Nuovo, 1744); *Gl'inganni fortunati* (Napoli, Teatro dei Fiorentini, inverno 1747); *L'amor comico*, su libretto di Antonio Palomba (Napoli, Teatro dei Fiorentini, carnevale 1750); *Donna Laura Pellecchia* (Napoli, Teatro dei Fiorentini, autunno 1750); *L'amore alla moda*, su libretto di Antonio Palomba (Napoli, Teatro dei Fiorentini, inverno 1755); *Lo barone Senerchia* (Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1757). I drammi per musica di cui abbiamo notizia comprendono *Nitocri*, su libretto riveduto di Apostolo Zeno (Venezia, Teatro di San Giovanni Grisostomo, carnevale 1733); *Ginevra*, su libretto di Antonio Salvi (Venezia, Teatro di San Samuele, Ascensione, 1733); *Siface*, con musica di Sellitti e altri autori su testo del Metastasio (Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 4 dicembre 1734); *Sesostri re d'Egitto*, su libretto di Zeno riveduto da Pariati (Roma, Teatro Capranica, 2 gennaio 1742); *Farnace*, con primo e secondo atto di Giuseppe Arena e terzo di Sellitti (Roma, Teatro Capranica, carnevale 1742); *Orazio Curiazio* (Roma, Teatro delle Dame, 5 febbraio 1746). Tra gli intermezzi figurano *La franchezza delle donne* (tra gli atti del *Siface*, su testo di Tommaso Mariani) e *La vedova ingegnosa* (in *Demofonte*, testo di Mariani, Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 20 gennaio 1735). Il catalogo di Sellitti comprende inoltre *Il cinese rimpatriato*, divertimento scenico allestito a Parigi al Teatro dell'Opera nel 1753 e poi ripreso come *Le Chinois poli en France* a Parigi e Bruxelles dalla compagnia di Eustachio Bambini; la cantata nuziale per soprano e strumenti *Io che terror del mondo*; la cantata per due voci e strumenti *O caro, o dolce istante*, il cui manoscritto, conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, era l'unico autografo finora conosciuto. La consultazione del *Dixit Dominus* conservato a Roma nell'Archivio Musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano (I-Rsg ms. mus. B246) ha permesso, tuttavia, di riconoscere un altro manoscritto autografo (che peraltro permette di ipotizzare la presenza di Sellitti a Roma nel 1744). Della produzione sacra del compositore, presumibilmente cospicua, si segnala altresì un *Kyrie et Gloria* (*Auribus percepite omnes*) nell'Archivio del Castello di Praga (CZ-Pak 1298). L'unica composizione strumentale al momento nota, infine, è un *Concerto a 4* per flauto traverso, violini e basso, custodito presso la Badische Landesbibliothek di Karlsruhe.

rammenta di aver «dato fuori 32 Opere in questa Dominante, oltre altre 14 in Roma, Venezia, Bologna e Firenze, con tanti Oratorj e Musiche nelle Venerabili Chiese di questa Città e tante Serenate anche in Firenze»,⁵ lungo un arco di quattro decenni coronati da un'amara vecchiaia, documentata anche da un'altra supplica dello stesso periodo, in cui Sellitti protesta contro i governatori della chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli per un torto subito, facendo rilevare «il notevole pregiudizio» recato «ad un Maestro di Cappella vecchio»,⁶ che si mantiene con un posto di organista e qualche lezione di canto.⁷ Altri documenti notarili attestano, negli anni precedenti, le sue difficoltà ora a causa del gioco del lotto, ora per via di impresari inadempienti o di voci malevole.⁸ Una carriera in chiaroscuro insomma, quella di Giuseppe Sellitti, sulla quale è difficile far luce anche in virtù dell'oblio che colpì il compositore napoletano, inspiegabile a fronte dell'artigianato forbito che le sue partiture testimoniano.⁹

Meno oscura – grazie alla conservazione, pur circoscritta, delle fonti – la vicenda biografica di Tommaso Mariani, librettista romano che della *Vedova ingegnosa* appresta la poesia. La sua attività è documentata con una certa costanza dal 1722 al 1739; primo indizio, una commedia in prosa rappresentata al Teatro della Pallacorda di Firenze,¹⁰ seguita da una fioritura di commedie per musica, drammi giocosi e intermezzi, dapprima per le scene romane, successivamente per quelle napoletane, a fianco di prestigiosi compositori partenopei quali Leo, Sarro, Feo, Pergolesi. L'impiego dello pseudonimo arcadico di Osmato Amarini,¹¹ l'attualità polemica di qualche libretto e la notizia di una cacciata dalla segreteria pontificia dei memoriali¹² – dove pare Mariani fosse impiegato prima di dedicarsi alle arti letterarie – nonché il merito di aver introdotto a Roma la definizione di «dramma giocoso per musica»,¹³ lasciano intuire una figura colta e smaliziata e non lo scrivano inetto talvolta ritratto, in odore di campanilismo partenopeo – come, del resto, la penna arguta rivela.¹⁴

⁵ ASN, Esped.ti Eccl.co, Fasc. 388, Dic., 1771; cfr. PROTA GIURLEO, *Giuseppe Sellitti* cit., p. 58.

⁶ ASN, Esped.ti Eccl.co, Fasc. 388, Nov., 1771; cfr. *ibidem*.

⁷ PROTA GIURLEO (*Giuseppe Sellitti* cit., pp. 57-58) cita un contratto del 1763, stipulato dal notaio Carlo Manduca, in cui Sellitti si obbliga a dare lezioni di canto per quattro anni a tale Grazia d'Aniello, poi scritturata al Teatro Nuovo tra il 1765 e il 1767, ai Fiorentini nel 1768 e al Fondo nel 1779.

⁸ Cfr. PROTA GIURLEO, *Giuseppe Sellitti* cit., pp. 55 e 57; FRANCESCO COTTICELLI - PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*, Milano, Ricordi, 1996, p. 185.

⁹ Giuseppe Sellitti non compare, per esempio, nelle *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli* di CARLO ANTONIO DE ROSA marchese di VILLAROSA (Napoli, Stamperia Reale, 1840) e nell'*Apoteosi dell'arte musicale del regno di Napoli in tre ultimi transunti secoli* di GIUSEPPE SIGISMONDO (ms. Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz), né figura tra i profili biografici redatti da FRANCESCO FLORIMO, il quale cita Sellitti solo come autore di due commedie (*La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, 4 voll., Napoli, Stabilimento tip. di Vincenzo Morano, 1880-1882, IV: *Elenco di tutte le opere in musica rappresentate nei teatri di Napoli dal 1651 al 1881 con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici*, pp. 48, 110). Danno invece notizie esigue e talvolta erronee sul compositore ERNST LUDWIG GERBER (*Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 2 voll., Leipzig, Breitkopf, 1790-1792, s.v. *Sellitti*, col. 498), FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 voll., Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837-1844, s.v. *Selletti*, VII, p. 183, col. 1) e ROBERT EITNER (*Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 11 voll., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1904, s.v. *Sellitti*, IX, pp. 135-136). In tempi più recenti, della ricostruzione biografica di Sellitti si è occupato ULISSE PROTA GIURLEO, studioso di cose napoletane e redattore della voce *Sellitti, Giuseppe* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (XII, Kassel, Bärenreiter, 1965, pp. 486-487), oltre che del saggio più volte citato. Le più recenti voci enciclopediche risultano piuttosto sintetiche e talora lacunose: cfr. MICHAEL F. ROBINSON - LUISELLA MOLINA, *Sellitto Giuseppe*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25372>> (consultato nel novembre 2012); ALESSANDRO ABBATE, *Sellitti Giuseppe*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2ª ed. Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 1999-2006, *Personenteil* XV (2006), pp. 556-557.

¹⁰ *L'amante del suo nemico*; cfr. SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988-1997, II: 1701-1750, pp. 182, 186.

¹¹ Nel libretto per *Il traditore deluso*, Roma, Teatrino a Santa Lucia della Tinta, 1723; cfr. FRANCHI, *Drammaturgia* cit., II, p. 191.

¹² Cfr. FRANCESCO VALESIO, *Diario di Roma*, a cura di Gaetana Scano con la collaborazione di Giuseppe Graglia, 6 voll., Milano, Longanesi, 1977-1979, IV: *Libro settimo e ottavo*, p. 769.

¹³ *Pulcinella marchese di Girapietra*, dramma giocoso per musica, Roma, Teatro dei Granari, 7 gennaio 1727; cfr. FRANCHI, *Drammaturgia* cit., II, p. 228.

¹⁴ Cfr. MICHELE SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, Napoli, Remo Sandron, 1917 (rist. anast. Sala Bolognese, A. Forni, 1975), pp. 194-199. Benché piuttosto disinformato su Mariani, Scherillo esprime giudizi tran-

Le circostanze della composizione

Per solennizzare il compleanno di Carlo III, il 20 gennaio 1735, in un teatro «ov' intervenne la nobiltà tutta in ricca gala, andò per la prima volta in scena il dramma per musica intitolato *Demofonte*, che riuscì di soddisfazione agli astanti».¹⁵ Come si apprende dal libretto, si trattò di un singolare allestimento, poiché la messa in musica del testo del Metastasio fu insolitamente affidata a quattro compositori, tre dei quali – Mancini, Sarro e Leo, rispettivamente maestro, vice e pro-vice maestro della Real Cappella – si divisero le arie, lasciando al più giovane Sellitti la stesura dei recitativi e degli intermezzi *La vedova ingegnosa*, nonché dell'«Introduzione».¹⁶ Una sinergia virtuosa, insomma, piuttosto che un *patchwork* sommario, anche a giudicare dalla qualità della partitura e dall'equilibrio tra le diverse mani.¹⁷

A ospitare le rappresentazioni, quel Teatro di San Bartolomeo vocato all'opera seria e qui vicino all'epilogo della sua attività – nonostante contratti e programmazioni ne attestino l'inalterata eccellenza¹⁸ – per far posto al San Carlo, «nuovo, sublime, ampio teatro, di cui più vasto Europa ancor non vide»,¹⁹ baluardo architettonico e drammaturgico dell'avvento borbonico. Un avvento che segna altresì, nel Regno di Napoli, l'estinzione degli intermezzi, ai quali il sovrano sembra preferire i balli tra un atto e l'altro dei drammi per musica, come attestano i libretti delle opere rappresentate a partire dall'autunno del 1735.²⁰ Quelli di Drusilla e Strabone, quindi, furono a quanto pare gli ultimi intermezzi andati in scena al San Bartolomeo, peraltro curiosamente replicati a distanza di pochi mesi, in una versione parzialmente riveduta, tra gli atti di *Emira*, dramma serio rappresentato nell'estate dello stesso anno.²¹

Ma poiché l'elemento centrale degli intermezzi risiede – oltre che negli autori e nelle sedi deputate a ospitarli – negli interpreti, sui quali si concentrano sia l'attività creativa e produttiva sia le aspettative del pubblico,²² non si può tacere del connubio di Gioacchino Corrado, instancabile protagonista di intermezzi al San Bartolomeo fin dal 1711, e Laura Monti, ultima delle sue collaboratrici, che agli intermezzi di Mariani e Sellitti prestarono volto e voce. Una coppia la cui stanzialità e specializzazione

chant sulla sua presunta convenzionalità e inettitudine alla commedia: «naturale, perché quel riso schietto, sboccato, grassoccio, spensierato della nostra Opera, è patrimonio proprio de' Napoletani».

¹⁵ «Gazzetta di Napoli», 25 gennaio 1735; cfr. AUSILIA MAGAUDDA - DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, 2009, *Appendice*, p. 489.

¹⁶ In realtà né il libretto né la partitura specificano la paternità della sinfonia; tuttavia, il confronto con la sinfonia della *Nitocri* (D-DI Mus. 2811-F-3), composta da Sellitti per le scene veneziane nel 1733, mostra una notevole affinità tra le due: pressoché identico il primo movimento, non altrettanto il secondo – nel quale entrambe condividono, nondimeno, tonalità d'impianto e figurazioni in ritmo lombardo – e di nuovo simile il terzo, eccetto che per una figurazione di arpeggio ricorrente soppressa e per un brutale troncamento dell'ultima parte nella versione napoletana.

¹⁷ Cfr. ANGELA ROMAGNOLI, *Una gara per il compleanno del re Carlo: il Demofonte di Leo, Mancini, Sarro e Sellitto (Napoli, 1735) e i suoi rapporti con la partitura di Leonardo Leo del 1741*, in *Il pasticcio. Responsabilità d'autore e collaborazione nell'opera dell'età barocca*, Atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 2-3 ottobre 2009), a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Laruffa, 2011, che pone a confronto il *Demofonte* napoletano del 1735 con quello del 1741, interamente musicato da Leonardo Leo. Sull'intonazione del 1741 cfr. FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI, *Sources, Literature and Dramaturgy in Metastasio's and Leo's «Demofonte»*, «Studi musicali» n.s. III/1, 2012, pp. 127-166.

¹⁸ COTTICELLI - MAIONE, *Onesto divertimento* cit., pp. 57 e sgg.

¹⁹ Così veniva celebrato il San Carlo nel *Prologo all'Achille in Sciro* inaugurale (cfr. BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, a cura di Giuseppe Galesso, Milano, Adelphi, 1992, p. 187).

²⁰ Il passaggio dagli intermezzi ai balli sembra segnato da *La nemica amante*, opera seria di Davide Perez rappresentata il 4 novembre 1735 nel Palazzo Reale, contenente intermezzi (*La maga per vendetta e per amore*, dello stesso Perez su testo di Mariani) e balli. A partire dai libretti delle opere serie successive rappresentate a Napoli, invece, gli intermezzi sono definitivamente banditi in favore dei balli: così in *Lucio Papirio*, musica di Leo (19 dicembre 1735, in occasione del compleanno di Carlo III); *Cesare in Egitto*, musica di Giacomelli (1 maggio 1736); *Alessandro nell'Indie*, musica di Hasse (novembre 1736); *Farnace*, musica di Leo (19 dicembre 1736).

²¹ La stanzialità tutta napoletana degli intermezzi entro lo stesso contesto e teatro, con i medesimi interpreti e spettatori, richiedeva infatti un continuo aggiornamento del repertorio. Probabilmente l'assenza di Carlo III alla rappresentazione di *Demofonte* e dei relativi intermezzi nel gennaio precedente, a causa di un viaggio nel Regno di Sicilia la cui conclusione viene celebrata proprio con *Emira*, giustifica la riproposizione variata degli stessi intermezzi.

²² Cfr. in proposito FRANCO PIPERNO, *L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*, «Studi pergolesiani / Pergolesi Studies» 1, 1986, pp. 166-177, e ID., *Buffe e Buffi. Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi*, «Rivista italiana di musicologia» XVIII, 1982, pp. 240-284.

nel genere comico figura quale eccezione tutta partenopea, giacché nel resto d'Italia e, di lì a poco, d'Europa, gli intermezzi sono spesso dediti a una pluralità di repertori, su piazze di volta in volta differenti e in formazioni aperte che la diffusione transnazionale della *Vedova ingegnosa* contribuisce a documentare.

Il libretto e la musica

Nonostante gli intermezzi di Drusilla e Strabone figurino tra gli ultimi composti a Napoli al culmine di un percorso evolutivo,²³ pure tradiscono ancora le vestigia delle scene comiche secentesche: la struttura interna del testo di Mariani, infatti, impiega una coppia di personaggi, affiancati da mimi, che si avvicendano in una serie di arie inframmezzate da recitativi, con un duetto posto a conclusione di ciascun intermezzo. Unica variante strutturale è la presenza di una breve aria introduttiva, nel primo intermezzo affidata a Drusilla e nel secondo a Strabone.

Avvezzo all'uso del dialetto nelle commedie, per *La vedova ingegnosa* Mariani si attiene alla consuetudine che vuole gli intermezzi nell'italiano letterario toscano, ma non manca di concedersi una manciata di versi in un latino improbabile per tratteggiare il suo Dottor Graziano o, se si preferisce, il suo *médecin volant*. Settenari ed endecasillabi si incalzano nel testo imparentandosi per rime bacciate, alternate, interne o imperfette, mentre le arie occupano da una a tre strofe, con predilezione per ottonari e settenari e, nei versi centrali di ogni strofa, per la rima alternata.

Molti gli artifici retorici – dalle iperboli alle reticenze, dalle antitesi alle preterizioni, passando per metafore, *climax*, anacoluti – nel dispiegare una trama che non si allontana dal modello convenzionale: una donna giovane e scaltra, Drusilla, di condizioni non umili, forse, ma certamente annoiata per il suo stato di vedovanza (svariate le vedovelle afflitte e sole che qui devono aver affollato la mente di Mariani), si finge ammalata per raggirare Strabone, «che pretende esser medico, quando appena sa leggere» ma è ricco e, dunque, un buon partito. Per giungere al matrimonio numerosi saranno gli artifici necessari: tra questi il travestimento reciproco, espediente familiare – ancor prima che agli intermezzi – agli scenari della commedia dell'arte, capace di ravvivare la scena spargliando le carte tra i due personaggi con inevitabili, comici fraintendimenti. Infatti Strabone, per sottrarsi alle accuse, pur infondate, di aver insidiato Drusilla, si camuffa da venditore ambulante, mentre costei, mascherata da fratello militare di se stessa – ombra del *miles gloriosus* plautino, per vari tramiti giunto fino alla penna di Mariani – gli chiede conto della sua presunta condotta disonorevole sfidandolo a duello; gli risparmierà, infine, la vita ottenendo l'agognata promessa di matrimonio.

Con indiscutibile perizia compositiva e ragguardevole senso drammaturgico, Sellitti sta al gioco del librettista e fa rifiorire in maniera personale gli stilemi caratteristici dell'intermezzo napoletano di cui, pure, si serve. Nonostante l'inserimento frequente di metri contrastanti e cambi di andamento che assecondano il testo verbale, la maggior parte delle arie presenta la forma col da capo, con introduzioni e ritornelli orchestrali che incorniciano le due sezioni della prima parte e gravitano sì tra l'area di tonica e di dominante, ma con percorsi intermedi articolati, ora schizofrenicamente oscillanti tra modo maggiore e minore o inerpicati tra dominanti secondarie, ora slanciati in progressioni o raccolti su pedali in tensione, cadenze d'inganno e sospese; il tutto a fronte di parti centrali molto concise e ficcanti – quasi sempre nella relativa minore della tonalità d'impianto – in cui l'antitesi testuale viene resa in musica per mezzo di contrasti che non trascurano nessuno dei parametri sonori, così da circoscrivere strette risolte o *climax* che si insinuano per apprestare il da capo. Fanno eccezione le brevi arie introduttive di ciascun intermezzo – che mancano di sezione secondaria – e i duetti, privi di una ripresa completa e costruiti secondo il consueto percorso di antifonia, dialogo serrato e congiungimento finale delle voci a distanza di terza o sesta.

²³ Per una panoramica sugli intermezzi napoletani cfr. CHARLES TROY, *The Comic Intermezzo*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, e GORDANA LAZAREVICH, *The Role of the Neapolitan Intermezzo in the Evolution of Eighteenth-Century Musical Style: Literary, Symphonic and Dramatic Aspects, 1685-1753*, tesi di dottorato, Columbia University, 1970.

Lo stile buffo che si innesta su movenze di danza, popolare o galante, è decisamente prevalente: dal 12/8 galante di giga in «Son ragazza, son bellina» all'incedere cortese di «Orletta e cambraia», dal passo binario di «Senta, senta, in cortesia» caratterizzato da un motivo puntato con salto ascendente di quinta affidato ai violini – sorta di correlativo oggettivo dell'incostanza tachicardica di Drusilla – a quello meno concitato di «Lei mi guarda e poi sospira», personificazione della solennità dottorale di Strabone, stemperata da ampi inserti omoritmici di tarantella in cui il pizzicato degli archi non può non evocare il «pizzicor» diagnosticato. L'aria d'esordio è invece un caso esemplare di stile parodicamente patetico: una siciliana in re minore gremita di cromatismi, seste napoletane, appoggiature languorose, *suspirationes*, spostamenti d'accento e sobri melismi, speculari al duetto conclusivo che ne riprende le inflessioni e il ritmo in 3/8, ma in un tempo *Allegro* ricontestualizzato nell'amoreggiare cinguettante in si bemolle maggiore dei due protagonisti, punteggiato dai sedicesimi degli archi. Archi qui chiamati a corroborare il testo, ma che altrove lo contraddicono con un effetto esilarante, in un mosaico sapientemente calibrato di pesi e contrappesi con il canto, perorazioni motiviche, figurazioni icastiche, ascese e catabasi, impennate repentine e sospensioni, sostenute da una definizione accurata delle dinamiche e delle articolazioni.

La fortuna

Una partitura ponderata dunque, quella della *Vedova ingegnosa*, che non a caso, come i pergolesiani *Livietta e Tracollo* e *La serva padrona*, nei tre decenni successivi alla 'prima' espugna le scene nordeuropee nell'ambito di quel fenomeno migratorio che vede spostarsi oltre le Alpi, spesso in qualità di *freelance*, specialisti di teatro, poeti, attori, artigiani, artisti, danzatori, strumentisti, compositori e cantanti accomunati da un'educazione musicale specializzata, dalla padronanza della lingua colta toscana e da una professionalità efficiente.²⁴ Tra questi, a partire dagli anni Trenta del Settecento, un modello spettacolare significativo ricorre proprio tra i cantanti di intermezzi, che offrono le proprie prestazioni agli impresari d'opera o alle corti di turno, cambiando ingaggio e partner con notevole frequenza e legandosi, per lo più, alle principali compagnie itineranti che rappresentano l'opera italiana nel resto d'Europa.²⁵ Sicché da Graz (1739) a Castiglione Fiorentino (1762), passando per Bologna, Bergamo, Amburgo, Venezia, Dresda, Lipsia, Potsdam, Roma, Copenhagen e Braunschweig, i panni della vedova ingegnosa e del medico ignorante sono indossati, di volta in volta, da Caterina Mayrin e Giovanni Michelli, da Ginevra Magaganoli e Domenico Cricchi o Alessandro Cattani, oppure da Cricchi in coppia con Rosa Ruvinetti Bon e, ancora, da Anna Nicolini e Gaetano Capperoni, Rosa Puccini e Michele Del Zanca, Niccolina Rosa e Leopoldo Burgioni, per citare soltanto gli interpreti più celebri e girovaghi, alcuni dei quali affiliati alla *troupe* dei Piccoli Hollandesi di Filippo Nicolini o a quella di Pietro e Angelo Mingotti.²⁶

Queste compagnie itineranti arrivano nelle città «come piovute dal cielo», per dirla con Mattheson,²⁷ e senza fermarsi a lungo ricevono grande plauso da conoscitori di ogni ceto non solo per la spettacolarità e la professionalità della performance, ma anche per la capacità di umanizzare la vecchia opera barocca, di sollecitare il pubblico dell'Europa centrale e settentrionale e di indovinarne i gusti,²⁸ proponendo con gli intermezzi un repertorio fatto di alterazioni, adattamenti, contaminazioni. Una pratica, quella

²⁴ Cfr. REINHARD STROHM, *Introduction*, in *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, a cura di Reinhard Strohm, Turnhout, Brepols, 2001, pp. xvii-xix.

²⁵ Cfr. ID., *Italian Operisti North of the Alps (c. 1700-1750)*, *ivi*, pp. 1-59.

²⁶ Secondo i dati riportati in ERICH H. MÜLLER, *Angelo und Pietro Mingotti*, Dresden, Richard Bertling, 1917, pp. 104-109, soltanto in Copenhagen, tra il 1755 e il 1758, la compagnia di Mingotti avrebbe rappresentato *La vedova ingegnosa* per ben sedici volte, preceduta da *Grullo e Moschetta* (diciannove repliche), *La serva padrona* (diciotto) e *L'impresario dell'isole Canarie* (diciassette).

²⁷ Cfr. JOHANN MATTHESON, *Die neueste Untersuchung der Singspiele, nebst beygefügter musikalischen Geschmacksprobe*, Hamburg, Christian Herold, 1744, p. 1; cit. da REINHARD STROHM, *Dramma per musica. Italian opera seria of the Eighteenth Century*, New Haven – London, Yale University Press, 1997, p. 84.

²⁸ Cfr. STROHM, *Dramma per musica* cit., p. 96.

del *pastiche*, cui non si sottrae neppure la partitura della *Vedova*, come una sommaria rassegna di titoli e personaggi riportati nella messe di libretti superstiti lascia già intendere: *La vedova ingegnosa e il medico ignorante*, *Drusilla e poi Grillone*, *Il medico ignorante burlato dalla vedova di spirito*; Strabone, che fuori dal Regno di Napoli si converte spesso in Strambone o Strampone, e nel secondo intermezzo è vestito ora da «spazzino» (nell'accezione di venditore ambulante) o da «chincagliere», ora «alla francese» ora «da campagna», assistito tanto da uno quanto da molti «prattici» e servitori che rispondono ai nomi di Sergio, Grillo, oppure da generici «paggi»; Drusilla, a sua volta, è affiancata da Volpino, Volpina, «damigelle» e «zerbini». Senza dimenticare che gli intermezzi vengono talvolta attribuiti a Pergolesi²⁹ o a Hasse, né che a una versione rappresentata a Dresda nel 1747 viene addirittura aggiunto un terzo intermezzo.

Entrando poi nel merito di libretti e partiture, il quadro che si delinea non è meno intricato: alla versione originaria composta da Sellitti su testo di Mariani per il *Demofonte* napoletano del 1735, ricostruita in questa sede, fa seguito quella inserita nell'*Emira*, di cui possediamo soltanto il libretto, che differisce nella parte iniziale del secondo intermezzo, laddove Strabone (intonando un recitativo e un'aria diversi) si traveste da contadino anziché da venditore ambulante. Da questa variante sembra siano state in seguito contaminate le versioni nordeuropee della *Vedova ingegnosa* che, se conservano pressoché intatto il primo intermezzo nella versione originaria (sia nel testo verbale sia nella partitura), si mostrano variamente divergenti nel secondo, con tagli e modifiche e, soprattutto, con l'interpolazione di un'aria e in certi casi di un recitativo accompagnato mutuati dai pergolesiani *Livietta e Tracollo* (che a loro volta ricambiano il tributo prendendo in prestito dalla *Vedova ingegnosa* due arie: così nella versione amburghese e in quella parigina del 1753).

Un'intricata tradizione di partiture ibride, insomma, che pure non impedisce di riconoscere la matrice autoriale originaria e che costringe, forse, a riconsiderare i meriti sottesi alla fortuna di questi intermezzi, certo ascrivibile tanto a ragioni di ordine stilistico – l'appartenenza alla cosiddetta 'terza fase' dell'intermezzo permise la disinvoltura di certe permutazioni – quanto a ragioni di mercato, condizionato dal congegno decisivo degli interpreti. Tuttavia, non si può sorvolare sul fatto che l'inserimento in repertorio della *Vedova ingegnosa*, come di altri intermezzi, fosse motivato da questioni di funzionalità, e che l'incastro *ad libitum* avvenisse tra materiali di partenza selezionati tra quelli che, evidentemente, si prestavano all'operazione per un'intrinseca e imprescindibile qualità.

²⁹ Le attribuzioni della *Vedova ingegnosa* a Giovanni Battista Pergolesi annoverano anche un caso in età moderna: infatti nell'ambito dell'edizione degli *opera omnia* del compositore jesino, intrapresa nel 1939 da Francesco Caffarelli e pubblicata da Gli Amici della Musica da Camera di Roma, è stata data alle stampe nel 1963 una riduzione per canto e pianoforte degli intermezzi in questione.