

INTERMEZZI NAPOLETANI DEL SETTECENTO

II

JOHANN ADOLF HASSE

LA FINTA TEDESCA

MUSICA TEATRALE DEL SETTECENTO ITALIANO

collana diretta da Anna Laura Bellina, Andrea Chegai e Claudio Toscani



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



UNIVERSITÀ
DI SIENA 1240



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (Università degli Studi di Padova)

Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali (Università di Siena)

Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali (Università di Roma "La Sapienza")

Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali (Università degli Studi di Milano)

Serie III

INTERMEZZI NAPOLETANI DEL SETTECENTO

comitato editoriale

Claudio Toscani (direttore responsabile)

Livio Aragona

Marilena Laterza

con la collaborazione del



CENTRO
STUDI
PERGOLESI

Centro Interdipartimentale di Ricerca dell'Università degli Studi di Milano

JOHANN ADOLF HASSE

LA FINTA TEDESCA

(CARLOTTA E PANTALEONE)

Tre intermezzi per *Attalo re di Bitinia*

Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1728

edizione critica a cura di

CLAUDIO TOSCANI



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, *L'opera seria* (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

Copyright © 2014
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 979-0-705015-23-2
ISBN 978-884673888-2

SOMMARIO

Introduzione	VII
Fonti dell'edizione	XIX
Criteri dell'edizione	XXIX
Libretto	XXXIII
<i>La finta tedesca</i>	
Intermezzo primo	
Aria di Pantaleone «Oh che tedio! non t'intendo...»	3
Recitativo «Figliol mio, tu faresti»	5
Ballo	10
Recitativo «Tu! bel galanterie! scene festino!»	11
Aria di Carlotta «Sciarlotta miserabile!»	13
Recitativo «Datemi da vestir»	19
Duetto di Carlotta e Pantaleone «Se taci, Sciarlotta»	22
Intermezzo secondo	
Recitativo «Oh mal abbia Sciarlotta, e quando mai»	31
Aria di Carlotta «A mi pugn? sclerataz!»	37
Recitativo «Costui mi fa tremare»	44
Aria di Pantaleone «Co' i soffism e i argument»	49
Recitativo «Aviv finid?»	55
Duetto di Carlotta e Pantaleone «Sior duttur, quel nas de bech»	56
Intermezzo terzo	
Recitativo «Ah! ah! Pantaleone»	63
Aria di Pantaleone «Sempre vi son ruine»	64
Recitativo «Olà! non senti? tu!»	68
Aria di Carlotta «La tortora va in tresca»	70
Recitativo «Ma dammi il ferro, amico»	74
Duetto di Carlotta e Pantaleone «Ah! che imbroglio! Sciarlottina...»	77
Recitativo «Già che il mal l'ho fatt'io»	84
Minuetto	87
Apparato critico	89

INTRODUZIONE

Nel maggio del 1728 andava in scena a Napoli, al Teatro di San Bartolomeo, il dramma serio *Attalo re di Bitinia*, su testo di Francesco Silvani, con il castrato Giovanni Carestini – star della compagnia e principale attrazione dello spettacolo – nel ruolo del protagonista. Come voleva la prassi, tra gli atti del dramma serio furono rappresentati tre intermezzi senza titolo, interpretati dal basso Gioacchino Corrado e dal soprano Celeste Resse rispettivamente nei panni di Pantaleone e di Carlotta. Autore della musica, sia per il dramma serio sia per gli intermezzi, era un giovane compositore tedesco, giunto a Napoli qualche anno prima per perfezionare la sua formazione musicale: Johann Adolf Hasse.

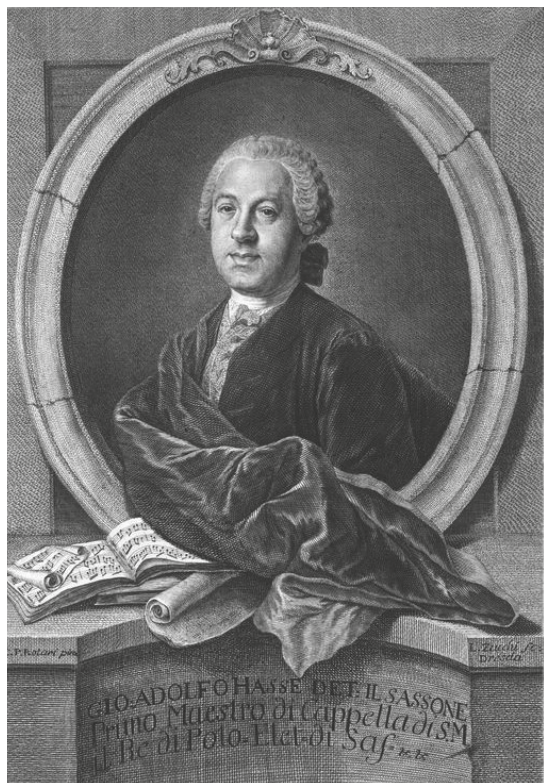
Un tedesco a Napoli

Hasse lascia la Germania del Nord nella tarda estate del 1721 (o al massimo entro i primi mesi del 1722); dopo aver soggiornato brevemente a Venezia, Bologna, Firenze e Roma s'insedia stabilmente a Napoli, con l'intenzione di studiare composizione con Alessandro Scarlatti e canto con Nicola Porpora.¹ Ragioni politiche e dinastiche influiscono sulla scelta del compositore ventitreenne, che nella capitale vicereale si fermerà otto anni. Napoli, dal 1707 sotto il governo austriaco, vive un periodo di vitale rinascita dopo il lungo dominio spagnolo; qui risiede il viceré, qui vivono personaggi chiave della cultura scientifica e filosofica quali Pietro Giannone, Giambattista Vico, Celestino Galiani, qui hanno sede i circoli letterari frequentati dal Metastasio, che vi dà avvio alla sua fortunata attività di poeta teatrale. Ma Napoli è soprattutto la capitale della musica, con i quattro conservatori che le assicurano abbondanti maestranze e ricchi ingegni musicali, con i numerosi teatri, le istituzioni laiche e religiose, le cappelle pubbliche e private, la corte e i palazzi nobiliari che offrono infinite occasioni, a un musicista, di esercitare la propria attività professionale.²

A Napoli, Hasse vive la sua prima importante stagione creativa, che getta le fondamenta dei successi futuri (in seguito la sua carriera prenderà il volo e la sua fama internazionale si consoliderà grazie all'affermazione sulle piazze di Venezia, Vienna e Dresda). Il periodo trascorso nella capitale del Regno coincide con un intenso apprendistato artistico, il primo vero approccio alla civiltà musicale italiana (dopo gli sporadici contatti ad Amburgo), il rapido assorbimento della cultura del nuovo paese, l'esordio nell'agone teatrale grazie alla produzione comica e al dramma serio. Sostengono il giovane musicista il prezioso insegnamento di Alessandro Scarlatti, del quale Hasse studia assiduamente le partiture teatrali, e forse quello di Porpora, in una città che comunque non manca di stimoli musicali di ogni natura. Nell'estate del 1725 il successo della serenata *Marc'Antonio e Cleopatra*, scritta su commissione del consigliere regio Carlo Carmignano, gli apre le porte del San Bartolomeo (il massimo teatro cittadino, posto sotto il controllo della corte vicereale); il 13 maggio 1726 Hasse vi presenta il dramma serio *Il Sesostrate* con gli intermezzi *Miride e Damari* (nei quali gli interpreti, seguendo la vecchia tradizione

¹ Per una trattazione aggiornata del periodo napoletano di Hasse si rinvia a RAFFAELE MELLACE, *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 27-45, e alla bibliografia ivi citata.

² Per una panoramica sul mondo teatrale napoletano del primo Settecento, delineata sulla base di una ricca documentazione in gran parte inedita, cfr. FRANCESCO COTTICELLI – PAOLOGIOVANNI MAIONE, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi, 1996. Il volume reca in appendice un'ampia bibliografia e la cronologia delle opere andate in scena, durante il vicereame austriaco (1707-1734), al Teatro di San Bartolomeo, al Teatro dei Fiorentini e al Teatro Nuovo. Per una disamina a largo raggio delle attività musicali e spettacolari nella Napoli del XVIII secolo si veda *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli: il Settecento*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, 2 voll., Napoli, Turchini Edizioni, 2009.



Johann Adolf Hasse

che presto sarebbe stata abbandonata, prendono parte anche all'azione del dramma principale, nelle vesti di un pastore e di una pastorella). Fanno seguito, in dicembre, *L'Astarto*, con gli intermezzi *Larinda e Vanesio* (*L'artigiano gentiluomo*), e una serie di nuovi drammi seri e intermezzi, oltre ad altri lavori commissionati dal Teatro Nuovo sopra Toledo.

Negli ultimi anni del suo soggiorno napoletano, tra il 1726 e il 1730, Hasse compone ben otto intermezzi – tutti interpretati dalla coppia Corrado-Resse – per altrettanti drammi seri.³ Negli anni successivi alla partenza da Napoli il compositore si sarebbe applicato al genere molto più sporadicamente, preparando un altro intermezzo per le scene partenopee (oggi perduto nella sua versione originale) e due per Dresda, e limitandosi per il resto a riadattare alcuni dei suoi intermezzi napoletani.⁴ Un'attività così intensa e concentrata in un periodo così ristretto fa supporre una sorta di specializzazione, tanto più che la produzione degli intermezzi – un genere nel quale la personalità dei cantanti gioca un ruolo fondamentale, tale da incidere a fondo nel lavoro di librettisti e compositori – richiede la conoscenza di tradizioni produttive e rappresentative localmente circoscritte e ben definite. È indubbio, in ogni caso, che gli intermezzi napoletani

di Hasse ebbero un grande impatto sul genere e contribuirono, anche grazie al successo riscontrato, a ridefinirlo e ad ammodernarlo, innalzandone il livello artistico e qualitativo. Oltre a fornire modelli alla produzione locale, gli intermezzi di Hasse ebbero una diffusione duratura e ad ampio raggio: almeno fino agli anni Cinquanta del Settecento furono ripresi in vari teatri italiani ed europei, arrivando in numerosi centri come Amburgo, Dresda, Praga, Potsdam, Vienna, Copenaghen, ad opera soprattutto delle compagnie itineranti dei fratelli Mingotti e dei Piccoli Olandesi.⁵

³ Sugli intermezzi napoletani di Hasse si vedano GORDANA LAZAREVICH, *Hasse as a Comic Dramatist: The Neapolitan Intermezzi*, in *Colloquium «Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit»* (Siena 1983), a cura di Friedrich Lippmann, Laaber, Laaber-Verlag, 1987 (Analecta musicologica, 25), pp. 287-303; *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 Stekovichs, 2004 (Michaelsteiner Konferenzberichte, 61); 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. Tra le edizioni musicali moderne si segnalano JOHANN ADOLF HASSE, *Three Intermezzi (1728, 1729 and 1730)*, a cura di Gordana Lazarevich, Laaber, Laaber-Verlag, 1992 (Concentus musicus: Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 9); JOHANN ADOLF HASSE, *L'artigiano gentiluomo or Larinda e Vanesio*, a cura di Gordana Lazarevich, Madison (Wisc.), A-R Editions, 1979 (Recent Researches in the Music of the Classic Era, ix).

⁴ I due intermezzi in un atto unico composti per Dresda sono *Rimario e Grilantea* (1737?) e *Pimpinella e Marcantonio* (1741). L'intermezzo napoletano perduto, *La donna accorta* (*Arrighetta e Cespuglio*), fu dato al San Bartolomeo dopo la partenza di Hasse da Napoli, forse tra gli atti della *Nitocri regina d'Egitto* di Leonardo Leo (1733); cfr. MELLACE, *Gli intermezzi di Pergolesi e di Hasse* cit. pp. 188-189. Le parti vocali e strumentali dell'intermezzo, utilizzate per una rappresentazione al Teatro del Buen Retiro nel 1747, tra gli atti della *Clemenza di Tito* e col titolo *Il baron Cespuglio*, sono conservate alla Biblioteca del Palacio Real di Madrid.

⁵ Cfr. FRANCO PIPERNO, *Note sulla diffusione degli intermezzi di J. A. Hasse (1726-1741)*, in *Colloquium «Johann Adolf Hasse und die Musik seiner Zeit»* cit., pp. 267-286; GORDANA LAZAREVICH, *Pasticcio Revisited: Hasse and His «Parti Buffe»*, in *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, a cura di Edmond Strainchamps e Maria Rika Maniates, New York – London, Norton, 1984, pp. 141-152. Anche la coppia formata da Margherita e Cosimo Ermini, attiva soprattutto presso la corte di Dresda, ebbe nel suo repertorio privilegiato molti intermezzi di Hasse.

L'intermezzo: l'emancipazione di un genere

A Napoli, all'altezza del 1728, l'intermezzo aveva da poco conquistato la sua relativa autonomia. L'emancipazione degli intermezzi dal dramma ospite era stata più lenta che nel resto dell'Italia: a Napoli perdurò infatti più a lungo l'abitudine di inserire nel dramma principale scene comiche, basate su caratteri e situazioni stereotipati e interpretate da due personaggi servili che altrove intervenivano anche come interlocutori dei personaggi seri. Così avviene ancora nella *Zenobia in Palmira* di Leonardo Leo (1725), con i personaggi di Elisa e Tullo che al termine del primo e del secondo atto danno vita a scene comiche, o nella *Caduta de' decemviri* di Leonardo Vinci (1727), dove la medesima funzione è svolta da Servilia e Flacco; lo stesso dramma d'esordio di Hasse, *Il Sesostrate* (1726), affida i suoi intermezzi a due dei personaggi (la pastorella Damari e il pastore Miride) che prendono parte anche al dramma principale. Nelle fasi successive del processo evolutivo, le scene comiche vengono estrapolate e rese indipendenti dal dramma ospite: a quel punto si generano intermezzi autonomi e intercambiabili – un fenomeno che nel resto d'Italia si era verificato già da tempo – che possono figurare tra gli atti di qualunque dramma serio.⁶

Nel 1728, quando Hasse prepara gli intermezzi *La contadina* per il dramma in musica composto da un altro musicista (il *Clitarco* di Pietro Scarlatti), l'evoluzione dalle scene comiche agli intermezzi indipendenti si può considerare compiuta anche a Napoli. A quel punto, sancita la separazione anche tramite la suddivisione dei compiti tra i compositori, i testi degli intermezzi possono ricevere un titolo proprio, il testo può essere stampato autonomamente in fondo al libretto e non più tra gli atti del dramma serio, la partitura può svincolarsi da quella del dramma ospite; e ciò non potrà che favorire la circolazione di questi prodotti anche al di fuori dei luoghi d'origine (alcuni titoli ebbero, in effetti, una diffusione europea realmente capillare).

Gli intermezzi preparati da Hasse per *Attalo re di Bitinia* si collocano agli inizi di questa nuova fase, che coincide con gli anni dell'attività napoletana della coppia Corrado-Resse (1725-1732). È una fase caratterizzata da un alto grado di standardizzazione: la trama, quasi sempre esilissima, è tutta giocata tra due ruoli principali, una giovane di spirito – in genere una servetta, comunque una ragazza di modesta estrazione sociale – e un attempato borghese, magari un nuovo arricchito, un *parvenu*; altri interpreti possono prender parte all'azione, in numero variabile, ma col ruolo di mimi che non cantano e non parlano. Basato sul conflitto e la successiva riconciliazione, l'intreccio conduce quasi invariabilmente alla promozione sociale, via matrimonio, del primo personaggio.

L'abbandono del legame strutturale con il dramma serio favorisce, naturalmente, la metamorfosi del genere: l'intermezzo indipendente inizia a trarre spunto dalla vita quotidiana, dalla contemporanea realtà popolare e borghese, mettendo in secondo piano la comicità triviale, le trovate istrioniche da commediante di strada che caratterizzavano, in larga misura, le vecchie scene comiche. L'intermezzo si avvicina così alla più moderna commedia realistica e letterata, incline alla satira sociale e alla rappresentazione di personaggi dalla psicologia meno schematica. Questa osservazione attenta della realtà contemporanea ha uno dei suoi esiti più celebri e convincenti, com'è noto, nella *Serva padrona* di Gennarantonio Federico messa in musica, di lì a poco, da Giovanni Battista Pergolesi. Del celebre intermezzo pergolesiano, *La finta tedesca* prefigura anche l'implicita critica al pregiudizio di classe: «E vuoi che un dottore | si sposi una fante!» esclama Pantaleone, che come Uberto oppone una vana resistenza ai tempi nuovi, ai nuovi codici comportamentali che in una società più moderna dettano la condotta di uomini e donne.

⁶ Il ritardo nel passaggio dalle scene buffe agli intermezzi dotati di personaggi e sviluppo autonomi si spiega anche con il ritardo con cui a Napoli venne accolto il dramma serio di nuovo conio, ispirato ai principi riformatori dell'Arcadia, che escludeva la commistione di scene tragiche e comiche. Sulla graduale emancipazione dell'intermezzo napoletano cfr. 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); 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); 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).

Gli interpreti: la coppia Corrado-Resse

Il ruolo di Hasse, nella definizione dei nuovi caratteri stilistici e drammaturgici del genere, non è meno importante di quello dei suoi interpreti privilegiati. Tutti gli otto intermezzi da lui preparati a Napoli sono destinati a Gioacchino Corrado e Celeste Resse, la coppia che alla lunga, restando in forza al San Bartolomeo per un numero ininterrotto di anni, diviene il principale punto di riferimento e l'elemento istituzionale dell'intermezzo comico napoletano, finendo per identificarsi con esso.

Corrado, «virtuoso della real cappella di Napoli» specializzato nel ruolo di basso buffo, è attivo in città quasi senza interruzioni dal 1706. Tra il 1711 e il 1735 è protagonista di quasi tutte le scene comiche e gli intermezzi dati al San Bartolomeo e, più saltuariamente, ai Fiorentini. Dapprima fa coppia fissa con Santa Marchesini (1711-1724); il loro rapporto professionale si chiude con la stagione veneziana del 1724-25, al termine della quale Corrado fa ritorno a Napoli (mentre la Marchesini rimane nella città lagunare, seguendo poi altre strade) e nella primavera del 1725 inizia una collaborazione stabile con l'esordiente Resse. Dal 1732 al 1735, infine, sua partner abituale diviene Laura Monti.⁷

Celeste Resse, che inizia a collaborare con Corrado nel 1725 prendendo parte alle scene comiche dell'*Astianatte* di Leonardo Vinci, si specializza nel repertorio buffo; gli anni della sua carriera napoletana coincidono con quelli in cui l'intermezzo si emancipa come genere autonomo. Partner di Corrado per otto anni, sposa in seguito un gentiluomo inglese, Mr Hempson, trasferendosi a Londra dove si esibisce ancora – almeno fino al 1734 – nei locali teatri in ruoli seri.⁸



Interno del Teatro di San Bartolomeo

⁷ 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; 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.

⁸ Nelle stagioni d'opera 1732-33 e 1733-34 trionfò a Londra la cantante napoletana Celeste Gismondi detta 'La Celestina', moglie di Mr Hempson; la cantante morì l'11 marzo 1735. L'identificazione con Celeste Resse è proposta da REINHARD STROHM, *Comic Traditions in Handel's «Orlando»*, in *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 249-269: 251. Cfr. anche PIPERNO, *Buffe e buffi* cit., p. 280 nota 160.

Promuovendone il rinnovamento, la coppia Corrado-Resse segna un punto di svolta nella storia dell'intermezzo napoletano, che proprio in questi anni viene investito da una ventata di novità. Da Venezia, Corrado importa testi di intermezzi sconosciuti a Napoli, che tra il 1725 e il 1726 vengono messi nuovamente in musica da compositori locali: *Il marito giocatore* (*Serpilla e Bacocco*), *L'avaro* (*Fiammetta e Pancrazio*), *Il malato immaginario* (*Erighetta e Don Chilone*), *L'artigiano gentiluomo* (*Larinda e Vanesio*); alcuni di questi traggono spunto dai lavori di Molière, ma tutti in generale risentono di un gusto nuovo e di una maggiore attenzione per la qualità letteraria del testo. Per loro tramite, è tutto il genere dell'intermezzo che, tagliati i legami con la tradizione strettamente locale, guadagna una nuova dignità e si fa più facilmente esportabile. Non sarà, purtroppo, una stagione di lunga durata: l'epoca degli intermezzi comici rappresentati nel principale teatro cittadino si chiude, a Napoli, alla fine del 1735, quando vengono inseriti per l'ultima volta tra gli atti di un dramma serio. In seguito l'ordine vi-cereale di sostituire gli intermezzi con interludi danzati (che pare incontrassero maggiormente il gusto di Carlo III e della corte), la chiusura del San Bartolomeo (1737), sostituito dal Teatro di San Carlo di nuova costruzione, e forse un'incipiente disaffezione del pubblico, provocano l'abbandono della prassi. Ma ciò non impedisce che negli anni a venire questo repertorio – che comprende tanto gli intermezzi di Hasse quanto quelli di Pergolesi e degli altri maestri napoletani coevi – si affranchi dai confini partenopei ed entri con successo nei circuiti teatrali italiani ed europei.

La fortuna

Dopo essere stati rappresentati al San Bartolomeo tra gli atti di *Attalo re di Bitinia*, nel 1728, gli intermezzi *Carlotta e Pantaleone* vennero ripresi nel febbraio del 1734, quando nello stesso teatro si diede il *Cajo Marzio Coriolano* di Pietro Pariati con musica di Nicolò Conti.⁹ Gioacchino Corrado aveva, nel frattempo, cambiato partner: in quell'occasione nella parte di Carlotta si esibì Laura Monti. Tra gli atti del dramma serio furono rappresentati soltanto i primi due intermezzi; il libretto stampato per l'occasione non cita l'autore della musica degli intermezzi, ma vi sono pochi dubbi che sia stata ripresa la vecchia partitura di Hasse, rappresentata tra gli atti di *Attalo* nel 1728.

Nei decenni successivi gli intermezzi *Carlotta e Pantaleone* ebbero una fortuna forse inaspettata sulle scene italiane ed europee: come gli altri intermezzi preparati da Hasse a Napoli, entrarono nel numero delle *pièces* teatrali buffe che, grazie alla loro facilità d'esportazione, costituirono il repertorio privilegiato dalle compagnie di comici itineranti, che le adattarono alle loro mutevoli esigenze sottoponendole a una serie di progressive manipolazioni.

Il quadro delle migrazioni, stante la carenza di fonti documentarie e l'insufficienza degli studi attuali, è per forza di cose frammentario. Tracce incerte conducono a Pietroburgo, dove nel 1734 *La finta tedesca* sarebbe stata rappresentata al Palazzo Imperiale, in italiano, con altri tre intermezzi di Hasse.¹⁰ Le notizie successive conducono ad Amburgo, dove nel 1746 la troupe di Pietro Mingotti mise in scena *La finta tedesca* alla Gänsemarkt-Oper. Gli intermezzi furono rappresentati in italiano, come voleva la prassi; ma a beneficio del pubblico di lingua tedesca il libretto a stampa recava, a fronte di quello originale, una versione del testo nell'idioma locale (*Die verstellte Deutsche*).¹¹ Il 2 dicembre dello stesso

⁹ La data della prima rappresentazione, 17 febbraio 1734, è riportata dalla «Gazzetta di Napoli» del 23 febbraio; cfr. AUSILIA MAGAUDDA – DANILO COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel Regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, Ismez, s.d., p. 456 dell'Appendice nel cd-rom allegato.

¹⁰ La notizia è difficile da verificare, per la mancanza di un libretto e la problematicità dell'accesso alle fonti custodite *in loco*. Ne riferisce IRÈNE MAMCZARZ, *Les intermèdes comiques italiens au XVIII^e siècle en France et en Italie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1972, p. 414, che a sua volta cita come fonte dell'informazione ROBERT-ALOYS MOOSER, *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique*, Genève, A. Kundig, 1945, p. 59.

¹¹ Stando a un'annotazione manoscritta sul libretto a stampa (oggi perduto, ma un tempo conservato presso la Stadtbibliothek di Amburgo, cfr. *Fonti dell'edizione*), gli intermezzi furono rappresentati il 16 novembre 1746. Cfr. ERICH H. MÜLLER, *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*, Dresden, Richard Bertling, 1917; ID., *Zum Repertoire der Hamburger Oper von 1718 bis 1750*, «Archiv für Musikwissenschaft» VII/2, 1925, pp. 329-333: 332.

anno *La finta tedesca*, con musica di Hasse «e d'altri maestri Napolitani», fu ancora ripresa tra gli atti del *Lucio Vero* di Paolo Scalabrini. Per quanto se ne può desumere dall'*incipit* delle arie e dei duetti (cfr. *Fonti dell'edizione*), ad Amburgo andò in scena una versione pesantemente rimaneggiata. L'autore delle modifiche fu quasi sicuramente lo stesso Scalabrini, che faceva parte della compagnia Mingotti con l'incarico di adattare le partiture agli interpreti. È incerto il nome dei cantanti: potrebbe trattarsi di Ginevra Magagnoli e Alessandro Cattani, che tra l'altro interpretarono nel 1745 ad Amburgo *La contadina* di Hasse nella compagnia Mingotti; ma è più probabile si trattasse di Gaspara Beccheroni e Pellegrino Gaggiotti, che nel 1745-46 fecero parte della stessa troupe e si esibirono, sempre ad Amburgo, in altri intermezzi.

Altre notizie della *Finta tedesca* vengono da Copenaghen, dove l'intermezzo fu rappresentato più volte dalla compagnia di Pietro Mingotti nel corso del 1756 e del 1757.¹² Ma qualche anno prima, nell'estate del 1749, *La finta tedesca* era andata in scena anche al Nuovo Real Teatro di Potsdam, nell'interpretazione dei bolognesi Rosa Ruvinetti Bon e Domenico Cricchi «musicisti di camera di Sua Maestà Prussiana», una coppia particolarmente attiva nella propagazione del repertorio teatrale comico di Hasse.¹³ Il libretto fu stampato, come al solito, con una versione tedesca a fronte (*Die verstellte Deutsche*). La versione utilizzata a Potsdam aderisce sostanzialmente a quella originaria, preparata per Napoli nel 1728, fatta salva l'aggiunta di una nuova aria per Pantaleone e di un duetto supplementare alla fine del terzo intermezzo.

Altre rappresentazioni della *Finta tedesca* ebbero luogo a Madrid, dove nel 1738 fu introdotta la prassi italiana di eseguire intermezzi tra gli atti del dramma serio (in quell'anno si diede *Don Tabarrano* tra gli atti del *Demetrio* di Hasse), e dove fu attiva una compagnia stabile residente con l'incarico di allestire intermezzi per la corte. Ne facevano parte i bolognesi Santa Marchesini e Tomaso Garofalini; nel 1747 alla Marchesini, ritiratasi e rientrata in Italia, subentrò Elena Pieri, che continuò ad esibirsi nel repertorio buffo, in coppia con Garofalini, fino al 1757. Nel 1747 alla direzione del Regio Teatro del Buen Retiro fu nominato Carlo Broschi (il Farinelli), che proseguì anch'egli la consuetudine di allestire intermezzi per la corte spagnola; tra le sue proposte figurano numerosi intermezzi del repertorio napoletano, con una spiccata predilezione per quelli di Hasse. Nella stagione di carnevale del 1750 si diede, al Buen Retiro, il *Demofonte* di Hasse; tra gli atti si rappresentarono i primi due intermezzi – interpretati da Pieri e Garofalini – della partitura napoletana che ha per protagonisti Carlotta e Pantaleone, con il titolo mutato in *Li due dottori*.¹⁴

L'eredità della commedia dell'arte

Una volta conquistata la loro autonomia, intorno alla metà degli anni Venti, gli intermezzi napoletani mantengono la posizione precedentemente occupata dalle scene comiche all'interno del dramma serio: il primo e il secondo vengono rappresentati rispettivamente alla fine del primo e del secondo atto; il terzo intermezzo, quando è previsto, è incuneato nel terzo atto, subito prima dell'ultima mutazione scenica. Questi sono dunque i luoghi del dramma ospite nei quali si inserì, nel 1728, anche l'azione di *Carlotta e Pantaleone*. I primi due intermezzi sono ambientati in una «camera», la stessa nella quale si svolgono le ultime scene dei primi due atti di *Attalo re di Bitinia*; il terzo intermezzo si svolge in un

¹² MÜLLER, *Angelo und Pietro Mingotti* cit., pp. 106-107. Mancano particolari ulteriori su queste rappresentazioni, anche per l'irreperibilità dei relativi libretti.

¹³ Domenico Cricchi, basso buffo di origini bolognesi, è interprete di intermezzi in Italia negli anni Trenta e in seguito in varie località europee. Sua partner, per lungo tempo, è Rosa Ruvinetti (che da sposata assume il cognome Bon), anch'essa bolognese; con Cricchi si esibisce nell'Italia del Nord (1732-35), alla corte di Russia (1735-47), a Dresda (1747) e a Potsdam (1748-52). Cfr. LAZAREVICH, *Hasse as a Comic Dramatist* cit., p. 290.

¹⁴ Sugli intermezzi rappresentati a Madrid e sulle relative fonti librettistiche e musicali, in gran parte conservate alla Biblioteca del Palacio Real, cfr. ÁLVARO TORRENTE – 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).

«bosco», mantenendo ancora una volta la stessa ambientazione della scena che, nel dramma serio, lo precede immediatamente. In ogni intermezzo ciascuno dei due interpreti canta una o due arie e prende parte a un duetto conclusivo, di conflitto o di riconciliazione.

La caratteristica stereotipia delle trame e delle situazioni di un intermezzo finisce per rendere questa produzione una variazione continua dello stesso tema, che viene sviluppato in un libretto il cui assemblaggio richiede più una certa perizia combinatoria che vere e proprie abilità creative. *Carlotta e Pantaleone* presenta pressoché tutti i luoghi tipici del genere: la giovane graziosa e arguta che si beffa del vecchio barbagianni; il travestimento effettuato per ingannare l'antagonista; il contrasto tra due personaggi che vogliono sopraffarsi a vicenda; l'esibizione delle proprie abilità (il galateo, la competenza giuridica, la conoscenza dei classici); la pazzia simulata; il finto duello e le minacce a mano armata che convincono il basso a capitolare sposando il soprano. Si tratta di archetipi situazionali, in larga misura ereditati dalla commedia dell'arte, che si appoggiano ampiamente sulle capacità mimiche e attoriali dei protagonisti, chiamati a esibirsi in un repertorio di lazzi, travestimenti, trovate istrioniche di chiara matrice farsesca. Rientra nelle aspettative del pubblico che gli interpreti di intermezzi sappiano anche danzare, tirar di scherma, ricorrere al travestimento linguistico. Alla protagonista femminile, in particolare, è richiesta l'assunzione di un'identità virile (nell'*Artigiano gentiluomo* di Hasse, per esempio, Larinda ne assume ben tre diverse), grazie alla quale inverte temporaneamente il suo ruolo sociale; il comportamento di Carlotta, che si traveste da dottor bolognese e insegna a Pantaleone un cerimoniale spagnolescante, sembra del resto corrispondere a una delle specialità di Celeste Resse, che pare fosse altrettanto abile nel fingere di ingaggiare duelli (che negli intermezzi da lei interpretati non mancano mai) e nel maneggiare la spada.¹⁵

Il legame tra gli intermezzi e la commedia all'improvviso non si limita al trapianto di situazioni tipiche: *Carlotta e Pantaleone* sono un caso emblematico dal momento che dimostrano, come pochi altri intermezzi, quanto stretta sia la parentela di questo genere musicale con la commedia dell'arte. Benché l'influenza diretta di quest'ultima sia un fenomeno difficilmente inquadrabile entro coordinate precise (sugli interpreti e i repertori delle compagnie di comici scarseggiano dati e documenti), i testi drammatici superstiti fanno intuire pratiche sceniche comuni e largamente diffuse.¹⁶

Sia gli interpreti della commedia dell'arte sia quelli degli intermezzi comici assumono il comportamento dei tipi ben caratterizzati e stabili della tradizione delle maschere, che sono al tempo stesso parodie di personaggi regionali: la servetta scaltra; il vecchio facoltoso sensibile al richiamo dell'amore (che nell'intermezzo di Hasse mantiene persino il nome della maschera del mercante veneziano, Pantalone); il dottor Graziano, caricatura dell'avvocato bolognese logorroico dai discorsi infarciti di citazioni latine. Non manca neppure la figura del soldato fanfarone e smargiasso, erede dei Capitan Spaventa, Matamoros o Spezzaferro della commedia all'improvviso, che negli intermezzi è interpretato da un mimo (il Vespone in abito militare della *Serva padrona*, o l'«ussaro bruttissimo» col quale Carlotta finge di civettare per ingelosire il padrone).

Altrettanto legato alla prassi dei comici dell'arte è il gioco del travestimento, le cui redini vengono qui saldamente tenute dal soprano, che assume in successione due false identità (ma il basso ricorre anch'egli a un travestimento, che peraltro non inganna l'antagonista). Il camuffamento è anche linguistico: nel primo e nel terzo intermezzo Carlotta, nelle vesti di una serva tedesca, finge di storpiare l'italiano e parla una sorta di tedesco maccheronico; nel secondo intermezzo i due personaggi, travestiti entrambi da avvocato, si esprimono in dialetto bolognese. Sono alcune delle tante declinazioni di una

¹⁵ Cfr. STROHM, *Comic Traditions in Handel's «Orlando»* cit.

¹⁶ Cfr. *The Commedia dell'Arte in Naples. A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios – La Commedia dell'Arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, vol. I: *English Edition*, a cura di Thomas F. Heck, Anne Goodrich Heck e Francesco Cotticelli; vol. II: *Edizione italiana. Introduzione, nota filologica, bibliografia e trascrizione di Francesco Cotticelli*, Lanham – London, Scarecrow Press, 2001. Sul rapporto tra la commedia dell'arte e il teatro musicale comico del Settecento si vedano anche NINO PIRROTTA, «Commedia dell'Arte» and Opera, «Musical Quarterly» 41/3, 1955, pp. 305-324; ANNA LAURA BELLINA, *Cenni sulla presenza della commedia dell'arte nel libretto comico settecentesco*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze, Olschki, 1978-1981, I, pp. 131-147; *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003.



Dottor Graziano

prassi attivamente coltivata dagli intermezzi in questi anni, che ricorrono a idiomi deformati e improbabili: il francese storpiato da personaggi umili che fingono un'alta condizione sociale, lo spagnolo del soldato millantatore e sbruffone (che negli anni di Hasse, in accordo con la mutata situazione militare e politica napoletana, è più frequentemente un ussaro), la *lingua franca* di chi si finge turco, il latino pseudogiuridico o pseudomedico di falsi dottori, avvocati, notai. Non meno tipiche sono le cosiddette 'tirate', quelle lunghe catene di sproloqui che facevano parte del bagaglio professionale dei comici dell'arte e delle quali esistevano, all'epoca, veri e propri repertori¹⁷ (Carlotta e Pantaleone ne forniscono divertenti esempi nel secondo e nel terzo intermezzo). Le lingue straniere distorte in funzione comica, il latino del dotto o di chi si finge tale, la parodia del lessico specialistico: come la commedia dell'arte, gli intermezzi adottano un registro linguistico estremamente vario, virtuosistico, svincolato da ogni regola accademica.

Un cenno a parte merita il dialetto bolognese, nel quale Carlotta e Pantaleone si esprimono per quasi tutto il secondo intermezzo. Il ricorso alla parlata dialettale, evidente e immediato retaggio delle maschere della commedia dell'arte, è tutt'altro che infrequente negli intermezzi in musica, che non disdegnano il veneziano, il napoletano, il bolognese e, benché più di rado, il bergamasco.¹⁸ Al pari del veneziano e di altri idiomi regionali, all'altezza del 1728 il bolognese – proveniente dal dialetto cittadino, avvertito come parlata distin-

ta da quella rusticale – ha assunto, grazie ai comici dell'arte, una veste standardizzata, che lo rende comprensibile anche in aree geografiche molto lontane dalle mura felsinee.¹⁹ In *Carlotta e Pantaleone* il doppio travestimento e l'impiego del dialetto bolognese sono strettamente legati alla maschera del dottor Graziano, una figura che gli attori comici portano in scena almeno dalla metà del Cinquecento: è il dottore gonfio di boria accademica, che sfoggia un'eloquenza esagerata e stravagante, che stordisce l'interlocutore con discorsi infarciti di termini giuridici e di citazioni latine, e che indossa l'antico abito dell'università bolognese, conservatosi inalterato nel tempo.²⁰ Nell'intermezzo di Hasse il dialetto bo-

¹⁷ Un repertorio delle 'tirate' del dottor Graziano, indirizzato agli attori comici che se ne sarebbero potuti servire, è costituito da PROPERZIO TALPI, *Al Duttur comic. Tirà sovra particular divers da dir dov s'vol*, Bologna, Ferdinando Pisarri, 1738; rist. Bologna, stamperia Fava Garagnani, 1872 (stralci alle pp. 147-149 di CARLO G. SARTI, *Il teatro dialettale bolognese (1600-1894)*, Bologna, Stab. tip. Zamorani e Albertazzi, 1894; rist. Bologna, Forni, 1986). Altre «tirate» e «spropositi» in ANDREA PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699 (ed. moderna a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquaria, 1961), pp. 177-178, 198-209.

¹⁸ Una vera concentrazione di *pastiches* linguistici, che includono lingue straniere storpiate, dialetti e latino maccheronico, si riscontra nelle scene comiche tra gli atti del *Tigrane* di Alessandro Scarlatti (Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 16 febbraio 1715), interpretate da Gioacchino Corrado e Santa Marchesini. Orcone vi si presenta «vestito alla parigina», Dorilla «vestita alla tedesca» storpiando il relativo idioma; il primo si traveste poi da dottor Graziano e si esprime in latino e in dialetto bolognese, la seconda veste gli abiti di Zaccagnina e risponde in dialetto bergamasco.

¹⁹ Così PERRUCCI (*Dell'arte rappresentativa* cit.), a proposito della parte del dottor Graziano: «il suo linguaggio ha da esser perfetto Bolognese, ma in Napoli, Palermo, ed altre Città lontane da Bologna non deve esser tanto strigato, perché non se ne sentirebbe parola, onde bisogna moderarlo qualche poco, che s'accosti al Toscano, appunto come parla la Nobiltà di quell'Inclita Città, e non la Plebe, di cui appena si sente la favella [...]. Ha da esser'erudito per dir a tempo, e luogo qualche sentenza latina, qualche testo, o qualche autorità di Dottore» (pp. 198-199).

²⁰ Nella tradizione scritta del teatro dialettale la figura del dottor Graziano pare consolidarsi verso la fine del Seicento; le prime apparizioni risalgono a *Il fuggi l'ozio, ovvero Il Graziano infuriato* di Giuseppe Maria Cesari, nel 1678, e ad *Amore e sdegno del dottor Graziano* dello stesso autore, pubblicato a Bologna presso Longhi qualche anno dopo (entrambe le opere sono perdute; cfr. SARTI, *Il teatro dialettale bolognese* cit.). Pochi anni più tardi è stampata la commedia di Domenico Laffi *L'ebreo convertito, ovvero Le fortune d'E-*

lognese non fornisce solo l'indispensabile veicolo linguistico all'esibizione dialettica e alle schermaglie giuridiche dei due finti dottori, ma enfatizza anche la fisicità di insulti e imprecazioni, espedienti comici di sicuro successo da sempre praticati dagli attori della commedia all'improvviso, e persino teorizzati dagli autori drammatici.²¹

L'autore del libretto

A questo punto possiamo chiederci chi sia l'autore del testo degli intermezzi messi in musica da Hasse. Sull'identità del librettista, che nelle fonti pervenute non viene mai citato, si possono solo fare ipotesi. Da più di un indizio sembrerebbe trattarsi di Bernardo Saddumene; mancano tuttavia prove convincenti che si tratti del funzionario di corte (il cui vero nome, Andrea Belmudes, figura nelle polizze di pagamento dell'Archivio Storico del Banco di Napoli) autore, almeno dal 1722, di commedie per musica per i Fiorentini e per altri teatri minori napoletani.²² Saddumene, che probabilmente adotta uno pseudonimo per evitare che il suo nome venga associato a personaggi di più bassa estrazione sociale e dalla reputazione a volte equivoca, è collaboratore stabile del San Bartolomeo in quegli anni; per Hasse scrive i testi degli intermezzi *La contadina* (*Scintilla e Don Tabarrano*, 1728), *La fantesca* (*Merlina e Galoppo*, 1729), *La serva scaltra* (*Dorilla e Balanzone*, 1729), *Il tutore* (*Lucilla e Pandolfo*, 1730), oltre a quello della commedia per musica *La sorella amante* (1729). Questo stretto rapporto di collaborazione ha indotto Gordana Lazarevich a ipotizzare che tutti i testi dei cinque intermezzi musicati da Hasse per il San Bartolomeo tra il 1728 e il 1730 provengano dalla stessa penna.²³

Benché l'ipotesi non sia illogica, esiste più d'una ragione per mettere in dubbio che il libretto di *Carlotta e Pantaleone* sia da attribuire a Saddumene. La principale risiede nell'esistenza di un altro libretto, di poco successivo ma probabilmente basato su un testo comune e preesistente ad entrambe le stesure. Si tratta del libretto stampato per le rappresentazioni del dramma per musica *Viriato*, dato al Teatro del Cocomero di Firenze nell'estate del 1729, che al suo interno contiene il testo di due intermezzi intitolati *La finta tedesca*, coincidente con quello del primo e del terzo intermezzo musicati a Napoli da Hasse. Gli intermezzi del *Viriato* fiorentino furono interpretati da Anna Marchesini (Sciarlotta)²⁴ e Antonio Lottini (Pantaleone). Autore della musica del dramma (e quasi certamente anche di quella degli intermezzi) è Giovanni Nicola Ranieri Redi.²⁵

manuelle (Bologna, eredi Antonio Pisarri, 1682), nella quale il medico e avvocato bolognese dottor Graziano si presenta quale «sovra tutt bon gramatic, mior humanista, perfett retorich, sottil logich, fundà lezista, valent fisich, perspicaz filosof, penetrativ astrologh, risolut cosmograf, pratch geometrich e secur aritmetich» (cit. da SARTI, *Il teatro dialettale bolognese* cit., pp. 61-62). I primi libretti in cui compare il dottore bolognese sono quelli dello «scherzo drammatico rusticale» *Li diporti d'amore in villa* di Antonio Maria Monti, musicato da Giovanni Antonio Sibelli per il Teatro del Pubblico di Bologna nel 1681, e dello «scherzo giocoso» *Gl'inganni amorosi scoperti in villa* di Lelio Maria Landi, dato al Teatro Formagliari di Bologna nel 1696 con musica di Giuseppe Aldrovandini. Sull'argomento cfr. MARIA GRAZIA ACCORSI, *L'amore in dialetto: melodrammi bolognesi del tardo Seicento*, in EAD., *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001, pp. 151-189.

²¹ Sull'argomento, più generale, dell'impiego del dialetto nel teatro in musica a Napoli cfr. PINO SIMONELLI, *Lingua e dialetto nel teatro musicale napoletano del '700*, 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. 225-237.

²² Cfr. STEFANO CAPONE, *L'opera comica napoletana (1709-1749)*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 3, 79 e *passim*. Su Saddumene cfr. *L'opera buffa napoletana*, a cura di Mariateresa Colotti, 3 voll., Roma, Benincasa, 1999-2002 (Testi dialettali napoletani, xxii), tomo II: *Il periodo della sperimentazione* (2001), pp. 101-102 (Nota biografica).

²³ Le ragioni sono esposte da Lazarevich in HASSE, *Three Intermezzi (1728, 1729 and 1730)* cit., p. xiv. Anche MICHELE SCHERILLO attribuisce il libretto di *Carlotta e Pantaleone* a Saddumene, datandolo peraltro al 1733 e confondendolo con quello della *Fantesca* (*L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria*, 2ª ed. ampl. [Palermo], Remo Sandron, s.d. [pref. 1916]; rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1975, pp. 172-173).

²⁴ Benché nel libretto a stampa sia citata come «Anna», si tratta probabilmente di Santa Marchesini, partner abituale di Antonio Lottini: i due, tra l'altro, cantano in coppia a Milano in questo stesso anno e a Firenze l'anno precedente. Cfr. PIPERNO, *Note sulla diffusione degli intermezzi di Hasse* cit., p. 285. Una cantante di nome Anna Marchesini risulta essere stata attiva all'inizio del Settecento, ma dopo il 1717 non se ne trova più traccia.

²⁵ Dalla linea attestata dal libretto fiorentino discendono gli intermezzi *La finta tedeschina* rappresentati, nella stagione di carnevale del 1742, al Teatro Nuovo di Gorizia, con «Musica di Maestri Napolitani» non meglio precisati e cantati dalla romana Giovanna

Il confronto fra il testo fiorentino e quello napoletano, per quanto riguarda i due intermezzi comuni, rivela poche ma significative differenze. Alcune arie del libretto musicato da Hasse risultano abbreviate: quelle di Pantaleone «Oh che tedio, non t'intendo» e «Sempre vi son ruine» sono costituite da una sola strofa, mentre nel libretto fiorentino ve ne sono due; in quello napoletano, inoltre, manca il duetto («È pure il gran diletto») con il quale si conclude l'ultimo intermezzo. Il secondo intermezzo del libretto fiorentino (corrispondente al terzo della versione di Hasse) inizia con un monologo di Sciarlotta, nel quale la protagonista informa il pubblico che Pantaleone, per sottrarsi alla sua insistenza e ingannato da un servizio reso dal podestà, ha deciso di partire sotto mentite spoglie. Il libretto di Hasse riassume brevemente questi versi e riprende poi il testo comune.

I due libretti sembrano dunque appartenere a rami distinti della tradizione, provenienti da un archetipo comune, che forse recava già il titolo (*La finta tedesca*) adottato dal libretto fiorentino.²⁶ Se accettiamo questa ipotesi, appare chiaro che chi preparò il libretto per Hasse lavorò sul testo originale per semplice sottrazione: tagliò la seconda strofa dell'aria di Pantaleone nel primo intermezzo, mentre nell'ultimo eliminò i versi iniziali del recitativo, la seconda strofa dell'aria di Pantaleone e il duetto finale (sostituendolo con un ballo). Il secondo intermezzo, quasi interamente in dialetto bolognese, sarebbe stato inserito *ex novo* tra gli altri due, forse attingendo a un canovaccio (uno *scenario*, ossia una delle tracce essenziali che fungevano da guida per le entrate, i dialoghi, i lazzi dei comici) della commedia dell'arte. Sembrerebbe rafforzare questa ipotesi l'evidente disparità stilistica, sul piano del linguaggio verbale ma anche su quello di una drammaturgia apertamente incline al farsesco, che si nota tra il secondo e gli altri due intermezzi.

Il testo utilizzato da Hasse sarebbe dunque frutto del riadattamento di un testo preesistente, costituito da due intermezzi e forse intitolato *La finta tedesca*, al quale sarebbe stato aggiunto un intermezzo supplementare con il bisticcio delle due maschere bolognesi. Che Saddumene abbia avuto un ruolo nell'operazione non è affatto improbabile, dato il suo rapporto di collaborazione stabile con il San Bartolomeo e il compito di preparare i testi degli intermezzi, svolto regolarmente in quegli anni. Ma la sua partecipazione attiva alla stesura del libretto utilizzato da Hasse, in assenza di prove documentarie, è per il momento indimostrabile.

La partitura

La partitura di *Carlotta e Pantaleone* presenta, e accentua, molti dei tratti stilistici che caratterizzano la produzione napoletana di intermezzi in questi anni: la musica aderisce realisticamente all'azione, alla mutevolezza degli affetti e delle situazioni, sfoggiando capacità mimico-gestuali e mostrando un'attenzione inedita per i dettagli psicologici. Melodie spigliate e vivaci, una scrittura musicale mobile e brillante, sorprese armoniche, frequenti onomatopее: com'è noto, è nella pronta reattività delle frasi musicali all'evoluzione dell'azione, nella partecipazione dinamicamente allusiva dell'orchestra che si riscontra l'apporto più significativo dell'intermezzo al teatro in musica del Settecento. L'aria monostrofica di Pantaleone che apre il primo intermezzo («Oh che tedio! non t'intendo...»), con i salti di registro improvvisi e le brusche curvature armoniche presenti sin dalle prime battute, è quanto mai efficace nel tratteggiare l'impazienza del personaggio (si ricorderà che con la stessa situazione, e con un linguaggio musicale affine, esordisce *La serva padrona*). Ma lo è altrettanto l'aria d'esordio di Carlotta («Sciarlotta miserabile!»), che nei suoi accenti patetico-sentimentali si fa espressione di una simulata semplicità, di un tratto caratteriale che nella seconda parte dell'aria, d'indole contrastante, viene pron-

Falconetti e dal cesenate Alessandro Cattani. Un'altra rielaborazione dello stesso testo va in scena, con il titolo *La finta tedesca*, al Teatro dei Nobili di Pescia nel carnevale 1748, con musica di un autore non specificato e i cantanti Giovanna Poli e Giovanni F. Grossi (cfr. *Fonti dell'edizione*).

²⁶ Sembra rafforzare questa ipotesi anche il fatto che il personaggio femminile è sempre chiamato «Sciarlotta» nel libretto fiorentino del 1729, mentre nel libretto a stampa napoletano del 1728 e nelle partiture della versione di Hasse si verifica una continua oscillazione tra «Sciarlotta» e «Carlotta».

tamente smascherato. Ancora una volta il pensiero corre a Pergolesi: il finto languore, l'autocommise-razione di «A Serpina penserete» vengono smentiti nella sezione mossa dell'aria, che la protagonista intona riflettendo tra sé e sé e rivelando la sua vera natura.

Ma ovunque la musica reagisce in modo pronto e sottile alle sollecitazioni del libretto, assecondando il gioco teatrale brillante e veloce, la mimica, l'onomatopea (si ascolti il chiocciare delle galline nell'aria di Pantaleone «Sempre vi son ruine»), il gusto per l'aforisma. Ne nascono strutture fluide, attraversate da una vitalità prorompente e sostenute da una musica particolarmente inventiva, che si adegua a una recitazione che procede per scatti continui. La musica si presta talvolta anche al gioco del travestimento. L'aria di Carlotta «La tortora va in tresca» è un'evidente e spiritosa parodia musicale, con il suo ritmo militaresco e il suo taglio un po' rozzo, della «nazion tedesca». Ma anche il minuetto danzato alla fine dell'azione (che non a caso è un luogo comune degli intermezzi di questi anni) può essere interpretato come la sottile presa in giro di una moda francesizzante, ormai diffusa a Napoli quanto nel resto d'Italia.

Gli intermezzi creati da Hasse per *Attalo re di Bitinia*, in ogni caso, esemplificano tendenze di natura più generale. Prendendo le distanze dalle categorie affettive 'ingessate' e statiche dell'opera seria, dai suoi affetti retoricamente codificati, l'intermezzo napoletano di questi anni propone una raffigurazione ben più realistica dei personaggi, avviandosi a rispecchiare il divenire della vita reale, con la sua dinamica di classe e la continua mobilità sentimentale prontamente riflessa dalla musica. Come osservava Francesco Degrada, «in questo modo si incrinavano le immobili categorie psicologiche, le cristallizzate passioni entro le quali si incanalava il discorso del dramma serio, e si conquistava alla musica stessa un'autonoma capacità di aderire o di inventare una dimensione psicologica aperta alle sollecitazioni di un'autentica esperienza esistenziale e morale».²⁷ Ed è singolare che questo compito spettasse a un genere di natura ancillare e apparentemente secondario, incuneato tra le pieghe di uno spettacolo paludato e ben più autorevole dal punto di vista istituzionale: eppure è proprio grazie agli intermezzi che si veniva plasmando, nei primi decenni del Settecento, una nuova idea di teatro in musica.

²⁷ FRANCESCO DEGRADA, *La musica a Napoli durante il vicereame austriaco*, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, catalogo della mostra, Napoli, Electa, 1994, pp. 123-129: 128.