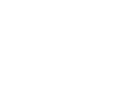


INTERMEZZI NAPOLETANI DEL SETTECENTO

XI

DOMENICO SARRI

MOSCHETTA E GRULLO



# 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 di*



Società Italiana  
di Musicologia



CENTRO  
STUDI  
PERGOLESI

Centro di Ricerca dell'Università degli Studi di Milano

DOMENICO SARRI

# MOSCHETTA E GRULLO

Due intermezzi per *Siroe re di Persia*

Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1727

*edizione critica a cura di*

ANTONIO DILELLA e CLAUDIO TOSCANI

*visualizza la scheda del libro sul sito [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



DIREZIONE GENERALE  
EDUCAZIONE,  
RICERCA E  
ISTITUTI CULTURALI

Questo volume è stato realizzato grazie a un contributo erogato alla Società Italiana di Musicologia dal Ministero della Cultura – Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti Culturali (Circolare 16/2020, Anno 2022 - Pubblicazioni)

Antonio Dilella è autore dell'*Introduzione* e delle sezioni *Fonti dell'edizione* e *Criteri dell'edizione*; Claudio Toscani è autore della trascrizione del libretto e curatore della partitura e dell'*Apparato critico*.

*In copertina*: Caspar van Wittel (Gaspere Vanvitelli, 1653-1736), *Veduta di Napoli con il borgo di Chiaia da Pizzofalcone*, olio su tela (Napoli, Gallerie d'Italia)

*Realizzazione grafica della partitura*: Antonio Dilella

*Impaginazione dei testi*: Edizioni ETS

Le parti strumentali possono essere richieste all'indirizzo: [centrostudipergolesi@unimi.it](mailto:centrostudipergolesi@unimi.it)

Copyright © 2023

Edizioni ETS s.r.l.

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16 - 56127 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 979-0-705015-57-7

ISBN 978-884676876-6

## SOMMARIO

Introduzione	VII
Fonti dell'edizione	XIII
Criteri dell'edizione	XIX
Libretto	XXI
Organico e personaggi	XXXI
<i>Moschetta e Grullo</i>	
Intermezzo primo	
Aria di Moschetta «Quanto son pazze»	3
Recitativo «Io di Grullo mi rido, egli ha giurato»	8
Aria di Grullo «Non l'amerò mai più»	9
Recitativo «Ma che vedo? è un ritratto»	14
Duetto di Moschetta e Grullo «No, no, non sei più quello»	21
Intermezzo secondo	
Recitativo «Ho patito più assai nel far l'amore»	27
Aria di Moschetta «Sai tu chi t'ama, chi?»	29
Recitativo «Tu? / Mi. / Amante? / Amante»	32
Aria di Grullo «Il soldato che va in guerra»	34
Recitativo «Dunque... / Mi porto all'armi»	38
Duetto di Moschetta e Grullo «Consolato il cor mi sento»	42
Apparato critico	53



## INTRODUZIONE

Nella stagione di carnevale del 1727 andava in scena a Napoli, al Teatro di San Bartolomeo, il dramma serio *Siroe re di Persia*, su testo del «pastore arcade» Artino Corasio (pseudonimo di Pietro Metastasio), con il castrato Carlo Scalzi nel ruolo del protagonista.<sup>1</sup> Come voleva la prassi, tra gli atti del dramma serio furono rappresentati due intermezzi senza titolo, interpretati dal soprano Celeste Resse e dal basso Gioacchino Corrado rispettivamente nei panni di Moschetta e di Grullo. Autore della musica, sia per il dramma serio sia per gli intermezzi, era il noto compositore di origini pugliesi «Signor Domenico Sarro Vice Maestro della Real Cappella di Napoli».

### *Gli interpreti: Gioacchino Corrado e Celeste Resse*

La necessità di interpreti privilegiati, che potessero assimilare e implementare i nuovi caratteri stilistici e drammaturgici del genere dell'intermezzo, è questione assai importante. Gli intermezzi di Sarri, *Moschetta e Grullo*, vantano come interpreti della prima esecuzione il basso Gioacchino Corrado e il soprano Celeste Resse. La coppia, calcando le scene del Teatro di San Bartolomeo per un numero considerevole di anni, diviene il principale punto di riferimento e l'asse performativo dell'intermezzo comico napoletano, legando la carriera dei due interpreti al genere e con esso alle sue novità.

Corrado, «virtuoso della Real Cappella di Napoli», è attivo nella città partenopea quasi senza interruzioni dal 1706, quale specialista di ruoli comici. Dopo il debutto ai Fiorentini, il basso è protagonista di quasi tutte le scene comiche e gli intermezzi in programma dal 1711 al 1735 – anno dell'editto borbonico che sancisce la fine del genere – al San Bartolomeo e, sporadicamente, ai Fiorentini. La sua carriera di interprete nel ruolo di basso buffo si consolida al fianco di Santa Marchesini, con la quale fa coppia fissa sino al 1724: il loro rapporto professionale termina con l'allestimento veneziano dell'*Antigona* (musica di Giuseppe Maria Orlandini) e della *Didone abbandonata* (musica di Tomaso Albinoni), con i relativi intermezzi.<sup>2</sup> Alla fine delle rappresentazioni veneziane Corrado fa ritorno nella città partenopea; la Marchesini rimane invece nella città lagunare, concludendo più tardi la sua carriera a Madrid. Nella primavera del 1725 Corrado inizia una nuova collaborazione stabile con l'esordiente Resse. Dal 1732 al 1735, infine, sua partner abituale diviene Laura Monti.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Per il dramma serio completavano la compagnia di canto «Il Signor Gaetano Berenstadt, virtuoso di S.M. il Rè di Polonia, ed Elettore di Sassonia» (Cosroe), «Il Signor Filippo Giorgi» (Medarse), «La Signora Marianna Benti Bulgarelli detta la Romanina Virtuosa di Camera di S.A.S. la Signora Principessa di Modona» (Emira) – sentimentalmente legata al poeta e sua protettrice –, «La Signora Maddalena Salvai Virtuosa di S.M. il Rè Augusto di Polonia Elettore di Sassonia» (Laodice) e «La Signora Antonia Pellizzari» (Arasse).

<sup>2</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*, Atti del convegno di studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, 2 voll., Bologna, Forni, 2004, II, pp. 731-744.

<sup>3</sup> Cfr. FRANCO PIPERNO, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)*, «Rivista italiana di musicologia» XVIII/2, 1982, pp. 240-284; 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*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, cap. *Singers and Travelling Troupes*, pp. 47-57; JOHN ROSSELLI, *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1900)*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Le scene comiche dell'*Astianatte* di Leonardo Vinci (1725) segnano per il soprano Celeste Resse il battesimo come specialista del repertorio buffo, oltre a sancire l'inizio del rapporto professionale con Corrado. Dopo otto anni di intensa collaborazione con il «virtuoso della Real Cappella di Napoli», sposa nel 1732 un gentiluomo inglese, Mr. Hempson, trasferendosi a Londra dove canterà – almeno fino al 1734 – nei teatri locali in ruoli seri.<sup>4</sup>

La collaborazione tra Corrado e Resse coincide con l'emancipazione dell'intermezzo comico napoletano come genere autonomo, determinando una serie di novità sia sul piano stilistico sia sul piano drammaturgico. La trasferta in Laguna di Corrado, infatti, sebbene sancisca la fine del rapporto professionale con la Marchesini, permette allo stesso di venire a contatto con il repertorio veneziano, importando nella città di Napoli testi di intermezzi sconosciuti, 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*). Con i nuovi testi il gusto letterario degli intermezzi si modifica: i libretti risentono di una maggiore attenzione per l'intreccio, combinandola con l'abbandono della tradizione locale, favorendo l'esportazione di un genere verso circuiti internazionali. L'emancipazione degli intermezzi come genere autonomo, inoltre, fa sì da una parte che il testo venga stampato alla fine dell'intero dramma, avvalorandone l'indipendenza rispetto a quello del titolo serio; dall'altra conferisce ai cantanti del repertorio buffo l'appellativo di specialisti e favorisce l'abbandono progressivo delle trivialità e dell'umorismo grossolano dalle trame. La stagione degli intermezzi napoletani fu breve: la interruppero il citato editto borbonico del 1735, la chiusura del San Bartolomeo (1737) in favore del San Carlo e il progressivo allontanamento del pubblico dal genere; ma tutto ciò non impedì a questo repertorio di continuare a circolare nei teatri nazionali e internazionali.

### *La fortuna*

Dopo essere stati rappresentati al San Bartolomeo tra gli atti del *Siroe re di Persia*, nel 1727, gli intermezzi *Moschetta e Grullo* 'espugnano' le scene italiane ed europee. Gli intermezzi, alla pari de *La capricciosa e il credulo* (*Brunetta e Burlotto*) e *L'impresario delle Canarie* (*Dorina e Nibbio*), sempre di Sarri, entrano nel repertorio delle compagnie itineranti in virtù della loro natura versatile, proponendo un modello di facile esportazione grazie anche alle minime risorse necessarie alla messinscena. La prassi di modificare la struttura della drammaturgia a favore di qualsiasi esigenza della compagnia era assai comune, così come la frequenza con la quale un interprete era costretto a cambiare partner nel corso di una *tournée*.

Il quadro delle migrazioni è assai frammentario, a causa della penuria delle fonti combinata con la scarsità degli studi moderni. La coppia di interpreti Rosa Ungarelli e Antonio Ristorini conduce a Bruxelles, dove nella stagione di carnevale del 1729, il 30 gennaio, *La trufaldina* (titolo alternativo a *Moschetta e Grullo* con il quale per lo più gli intermezzi circolarono) sarebbe stata rappresentata alla Monnaie, come voleva la prassi in italiano, sebbene il libretto presenti, a fronte, anche una versione del testo in lingua francese.<sup>5</sup>

Le notizie successive conducono a Genova (1731), con «La Signora Niccolina Berardi» nei panni di Moschetta e «Il Sig. Antonio Valletti detto Brigido di Firenze» in quelli di Grullo. A poca distanza *Grullo e Moschetta* furono programmati nella stagione di carnevale del 1732 al Sant'Angelo di Venezia;

<sup>4</sup> Cfr. REINHARD STROHM, *Comic Traditions in Handel's «Orlando»*, in *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 249-269: 251; FRANCO PIPERNO, *Buffe e buffi (considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi)* cit., p. 280.

<sup>5</sup> Cfr. CHARLES E. TROY, *The Comic Intermezzo* cit., pp. 50-51, 147-148; FRANCO PIPERNO, *Buffe e buffi* cit., pp. 275-276; BRUNO FORMENT, *Italian Opera 'Under the Belgian Climate': The 1727-30 Seasons at the Monnaie*, «Journal of the Alamire Foundation» 4, 2012, pp. 259-280.



gli interpreti riportati nel libretto sono Anna Isola e Domenico Cricchi. Nel 1737 un'altra versione, che porta il titolo *Grullo and Moschetta* «an interlude [...] at the King's Theatre in the Hay-Market» di Londra, fu composta dal «Sig. Giuseppe Maria Orlandini»;<sup>6</sup> gli interpreti risultano essere Anna Maria Faini e Antonio Lottini. Nel 1740, in un nuovo allestimento a Lucca, lo stesso Lottini ebbe come partner Francesca Fabiani. Nel 1744 si segnala, inoltre, un nuovo allestimento al Cocomero di Firenze.

Gli intermezzi *Moschetta e Grullo* entrarono poi a far parte del repertorio della compagnia itinerante di Angelo e Pietro Mingotti.<sup>7</sup> La medesima mise in scena un'altra versione, con il titolo *Le gelosie fra Grullo e Moschetta* e con «la maggior parte della Musica [...] del Signor Domenico Paradies», a cominciare dalla città di Amburgo nel 1746 e proseguendo a Copenaghen nel 1748. Gli intermezzi furono rappresentati in italiano, come da prassi; a beneficio del pubblico di lingua tedesca, però, il libretto a stampa recava, a fronte di quello originale, una versione del testo nell'idioma locale (*Die Eyfersucht zwischen Grullo und Moschetta*). Gli interpreti riportati sono per entrambe le rappresentazioni Gaspera Becheroni nei panni di Moschetta e Pellegrino Gaggiotti in quelli di Grullo.

In aggiunta un'altra versione, che porta il titolo *La truffaldina*, è rappresentata nel 1749 agli Erranti di Brescia, con interpreti «La Signora Margheritta Cavalli» e «Il Signor Giuseppe Ristorini».

### *Un'ipotesi sulla ricostruzione della tradizione del libretto a stampa*

Il libretto a stampa per le rappresentazioni degli intermezzi *Moschetta e Grullo* fa quasi da spartiacque rispetto all'emancipazione dell'intermezzo comico napoletano come genere autonomo, in quanto ne annuncia i nuovi caratteri stilistici e drammaturgici sebbene risenta, d'altro canto, di un cambiamento non ancora compiuto. La mancata rivendicazione di paternità dei versi dell'intermezzo è prassi comune,<sup>8</sup> dal momento che la loro preparazione era spesso equiparata a una mansione secondaria.

Il libretto stampato a Napoli per il *Siroe re di Persia* nel 1727 e messo in musica da Sarri riporta, alla fine del dramma, il testo dei due intermezzi che costituiscono l'oggetto di questa edizione. La trama appare convincente, benché l'esordio avvenga in *medias res* e si avverta un generale senso di approssimazione nella caratterizzazione dei personaggi. Queste caratteristiche provengono dal fatto che il testo degli intermezzi del *Siroe* napoletano è ottenuto per sottrazione: gli intermezzi erano in origine tre; il primo di essi fu eliminato, così che l'azione prende il via dal secondo.<sup>9</sup> Tutti i libretti relativi ad allestimenti successivi conservano invece il primo intermezzo. Mentre alcuni di essi mantengono il testo completo articolato in tre intermezzi, altri ne cassano uno: il primo intermezzo a Napoli nel 1727, come s'è visto, oppure il secondo, come avviene per esempio a Londra nel 1737, a Lucca nel 1740, a Copenaghen nel 1748, a Brescia nel 1749. La tabella seguente ne dà il quadro complessivo:

<sup>6</sup> Secondo Warren Kirkendale gli intermezzi *Moschetta e Grullo* con la messa in musica di Orlandini furono rappresentati, oltre che a Londra, anche nelle città di Monaco di Baviera, Bruxelles, Parigi, San Pietroburgo, Amburgo e Copenaghen (WARREN KIRKENDALE, *The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 467, 501).

<sup>7</sup> Sulla storia della compagnia dei Mingotti e, più in generale, sulle loro rappresentazioni di *Moschetta e Grullo*, si veda ERICH H. MÜLLER, *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII Jahrhundert*, Dresden, Richard Bertling, 1917.

<sup>8</sup> Cfr. il libretto stampato per la prima rappresentazione del *Siroe re di Persia*, Napoli, Angelo Vocola, 1727. A p. 56 si legge: «Le parole de' sequenti intermezzi non sono dell'Autore del Siroe».

<sup>9</sup> Il testo del primo intermezzo, eliminato nella versione messa in musica da Sarri per il *Siroe* del 1727, è restituito nell'Appendice all'edizione del libretto (pp. XXVII-XXIX), che segue il testo del libretto di Bruxelles del 1729.

	TITOLO	INTERMEZZO I	INTERMEZZO II	INTERMEZZO III	COMPOSITORE
NA <sup>1727</sup>	[senza titolo]		X	X	Sarri
BRU <sup>1729</sup>	<i>La truffaldina</i>	X	X	X	
GE <sup>1731</sup>	[senza titolo]	X	X	X	
VE <sup>1732</sup>	<i>Grullo e Moschetta</i>	X	X	X	[Orlandini?]
LON <sup>1737</sup>	<i>Grullo and Moschetta</i>	X		X	Orlandini
LU <sup>1740</sup>	<i>La truffaldina</i>	X		X	
FI <sup>1744</sup>	[senza titolo]	X	X	X	
AMB <sup>1745</sup>	<i>Le gelosie fra Grullo e Moschetta</i> <i>Die Eifersucht zwischen Grullo und Moschetta</i>	X	X	X	[«La maggior parte»] Paradies
COP <sup>1748</sup>	<i>Le gelosie fra Grullo e Moschetta</i> <i>Die Eifersucht zwischen Grullo und Moschetta</i>	X		X	[«La maggior parte»] Paradies
BS <sup>1749</sup>	<i>La truffaldina</i>	X		X	
VE <sup>?</sup>	<i>Grullo e Moschetta</i>	X	X	X	[Orlandini?]

L'intermezzo cassato da NA<sup>1727</sup> chiarisce numerosi elementi della storia: nei libretti che lo conservano, il personaggio di Grullo si presenta come un soldato a partire dai primi versi del primo intermezzo, che risulta quindi un presupposto importante per la piena comprensione della narrazione. La scelta di omettere il primo intermezzo, nell'allestimento napoletano del *Siroe*, è certamente da rintracciare nelle specifiche circostanze della messinscena napoletana.

### *Un modello per il genere dell'intermezzo: la partitura di «Moschetta e Grullo»*

Gli intermezzi comici napoletani, sebbene abbiano conquistato una loro autonomia come genere a partire dalla seconda metà degli anni Venti del Settecento, ricalcano, all'interno dell'economia del dramma serio, la precedente posizione delle scene comiche: il primo e il secondo intermezzo vengono rappresentati rispettivamente alla fine del primo e del secondo atto; il terzo, nel caso sia in programma, viene invece rappresentato prima dell'ultima mutazione scenica del terzo atto. Questi sono dunque i luoghi del dramma ospite nei quali si inserì, nel 1727, anche l'azione di *Moschetta e Grullo* nella messa in musica di Sarri: il primo dei due intermezzi è ambientato in una «camera»; il secondo intermezzo si svolge in «appartamenti terreni corrispondenti a giardini». In ogni intermezzo ciascuno dei due interpreti canta un'aria e prende parte a un duetto conclusivo, di conflitto o di riconciliazione.<sup>10</sup>

La trama non si discosta dai modelli convenzionali, presentando tutti i luoghi tipici del genere: la giovane graziosa e arguta che si beffa del personaggio maschile, il travestimento per raggirare l'antagonista di turno, il contrasto tra i due personaggi che desiderano imporsi l'uno sull'altro, l'esibizione delle proprie abilità, le «condizioni» poste da Moschetta e accettate da Grullo, che capitola sposando la ragazza. Si tratta di *gag* codificate, in larga misura ereditate dalla commedia dell'arte, che si aggrappano alle capacità mimiche e attoriali dei protagonisti, i quali sono invitati a esibirsi in un repertorio

<sup>10</sup> L'autore del libretto si attiene all'uso di scrivere gli intermezzi nell'italiano letterario toscano. I recitativi sono nei canonici settenari ed endecasillabi sciolti, sebbene soggetti all'uso occasionale di rime; le arie invece sono articolate da un minimo di una sino a un massimo di due strofe, con predilezione per i settenari.

di chiara matrice farsesca. La protagonista femminile, in particolare, si presenta «in abito da Truffaldina» – il servo goldoniano allo stesso tempo astuto e sciocco – allo scopo di confondere e aggirare il personaggio di Grullo.

La musica di *Moschetta e Grullo* usa e fa propri i tratti stilistici del genere intermezzo, a partire da una solida aderenza all'evoluzione dell'azione scenica in combinazione con la mutevolezza degli affetti e delle situazioni. Restituisce così una partitura estremamente attenta a enfatizzare le capacità mimico-gestuali dei personaggi, collegandole alle componenti psicologiche che si vanno a susseguire nel corso della storia. La musica è dunque caratterizzata da un'estrema incisività ritmica, da melodie vivaci e spontanee, da risoluzioni eccezionali e da frequenti onomatopee: elementi che hanno reso celebre il genere intermezzo nel panorama musicale del Settecento. L'aria di Moschetta che apre il primo intermezzo («Quanto son pazze»), con una scrittura assai leggera e brillante in combinazione con le innumerevoli interazioni tra la voce e la compagine strumentale, è quanto mai efficace nel tratteggiare la spensieratezza e la spregiudicatezza del personaggio nei rapporti con il genere maschile; lo è altrettanto l'aria d'esordio di Grullo («Non l'amerò mai più»), che attraverso i suoi salti di ottava («Presto») descrive la rabbia e l'irrefrenabile desiderio di allontanare Moschetta dalla sua vita.

La musica è estremamente sensibile nel ricalcare e assecondare gli stimoli del libretto: un primo esempio è dato dalla volontà di enfatizzare mediante la compagine strumentale alcuni versi del recitativo, amplificando le parole di Moschetta («Spirti del negro Averno, [...] per condurti là giù») in una scrittura verticale, alla pari di un organo a canne, che progressivamente si sgretola fino a riprendere con il recitativo in forma secca. Un secondo esempio è l'aria di Moschetta («Sai tu chi t'ama, chi?»), primo numero musicale del secondo intermezzo, che nei suoi accenti patetico-sentimentali – tutti gli archi sono in pizzicato – si fa espressione del simulato rimorso del personaggio femminile.

L'aria di Grullo «Il soldato che va in guerra» con il suo ritmo militaresco è un grande esempio dello stile buffo; in essa si concentrano il gioco teatrale brillante, la mimica, l'onomatopoea: assai eloquenti sono le rapidissime successioni di crome e semicrome, che rappresentano ora il tremolo del tamburo ora i colpi della «schioppetta». L'azione di *Moschetta e Grullo* termina con il duetto di riconciliazione in stile di minuetto, usuale chiusura degli intermezzi di questo tipo.

I numeri musicali degli intermezzi *Moschetta e Grullo* propongono dunque, in accordo con i tratti stilistici del genere, una raffigurazione più realistica dei personaggi, vicini a quelle dinamiche di vita quotidiana che bene si amalgamano con gli ingegnosi artifici musicali, offrendo uno stile musicale innovativo che influenzerà certamente le successive generazioni di compositori.

