

*Hidalgos, duchesse e mariti curiosi.*  
Peripezie del *Quijote* nell'opera italiana del Settecento

Anna Laura BELLINA  
*Università di Padova*

*Riassunto*

Questa nota riguarda la fortuna del romanzo di Cervantes nell'opera in lingua italiana, a partire dal *Don Chisciotte in Sierra Morena* del 1719, promosso da Carlo VI d'Asburgo dopo la guerra di successione spagnola. La riflessione si conclude con gli anni '90 del Settecento e con il crollo definitivo dell'Antico Regime. Tralasciando volutamente gli altri riferimenti musicali, vocali o strumentali, popolari o colti, per questo lasso di tempo sono state prese in considerazione le *pièces* collegate al *Quijote* nei diversi generi spettacolari, cantati a corte o nei teatri a pagamento: tragicommedia, intermezzo, divertimento, commedia napoletana, dramma serioridicolo o giocoso. Alcune tabelle allegate rendono conto delle riprese e del successo europeo di ciascun titolo dopo la prima rappresentazione.

*Parole chiave:* *Quijote*, Chisciotte, Settecento, opera italiana, intermezzo, commedia napoletana per musica, dramma giocoso.

*Abstract*

This note is about the transmission of Cervantes' novel in Italian language opera, from the *Don Chisciotte in Sierra Morena* of 1719, encouraged by Charles VI of Hapsburg after the Spanish war of succession. The study ends with the Nineties of the Eighteenth Century and with the final collapse of the Ancient Regime. Intentionally passing by other musical, vocal or instrumental references, popular as well as cultured, we have considered for this lapse of time the *pièces* linked to the *Quijote* in different genres, sung at court or in theatres for payment: tragicomedy, *intermezzo*, *divertimento*, Neapolitan comedy, drama *serioridicolo* or *giocoso*. Some appended tables show the reprises and the European success of each title after the *première*.

*Key words:* *Quijote*, Quixote, Eighteenth Century, Italian opera, *intermezzo*, Neapolitan comedy through music, jocular drama.

Ricavare una *pièce* da un romanzo, in cui si accavallano personaggi e avvenimenti, è un'impresa tutt'altro che facile<sup>1</sup>. Per esempio è disagiata tagliare per il teatro *Le confessioni* di Nievo o peggio ancora *Guerra e pace*, mentre è possibile ridurre *I promessi sposi* perché il *plot* è più semplice. Infatti Amilcare Ponchielli riuscì a cavarsela egregiamente, intonando nel 1856 un tempestivo “melodramma” con questo titolo. Tuttavia la complessità del *Quijote* non ha scoraggiato i musicisti europei che hanno fatto debuttare l'*hidalgo* nei generi peculiari dei loro paesi natali: in Francia la danza col *Ballet de Don Quichot* di Michel Henry, *violon de la chambre du roi*, eseguito il 3 febbraio 1614 e anteriore all'uscita della seconda parte<sup>2</sup>; in Germania il *Lustspiel* amburghese *Der irrende Ritter Don Quixote de la Mancha* del 1690, ultima fatica scenica di Johann Philipp Förtsch, medico, filosofo e compositore<sup>3</sup>; in Inghilterra l'*incidental music* di Henry Purcell per *The married beau or The curious impertinent* e per *The comical history of Don Quixote*, recitati al Drury Lane e al Queen's del Dorset Garden nel 1694<sup>4</sup>.

Fra le tipologie drammatiche in lingua italiana, senza dubbio l'eroe maneggio frequenta volentieri l'opera ma nel Seicento non partecipa a quella delle origini e nemmeno alle rappresentazioni a pagamento che si affermano dal 1637 a Venezia. Com'è noto, è qui che comincia a cantare dallo scorcio del XVII secolo nel *Don Chissiot* del 1680, eseguito soltanto a Cannaregio nella sala del *nobilomo* Marco Morosini che si diverte a scrivere il testo. Le annotazioni che seguono si limitano al periodo che va dal *patronage* di Carlo VI d'Asburgo nel 1719, quarant'anni dopo la comparsa dell'*hidalgo*, fino al crollo rovinoso dell'Antico Regime nel 1793, con la morte di sua nipote Maria Antonietta. Per ottenere una *recensio* attendibile dei titoli, sono stati consultati innanzi tutto i repertori d'uso corrente: inventari di libretti a stampa<sup>5</sup>, elenchi di recite<sup>6</sup> e cataloghi di partiture<sup>7</sup>, nella consapevolezza che alcune notizie sembreranno scontate ai musicologi, altre agli ispanisti. Ma nell'incertezza *melius est abundare*.

Per quanto evidente, giova ribadire che almeno in questo periodo l'esecuzione musicale non costituisce una misteriosa attività esoterica ma ostenta la sua debordante fisicità: l'orchestra, collocata in un luogo visibile, non si occulta in una buca ovvero nel cosiddetto golfo mistico di Bayreuth; i cantanti, ignari della quarta parete, dimenticano la finzione per salutare gli ascoltatori; il pubblico, specialmente in Italia, ben lungi dal mantenere un religioso silenzio wagneriano, mangia, beve e chiacchiera a più non posso; e soprattutto la dura vita degli interpreti li spinge a rifugiarsi sotto l'ala di un sovrano per assicurarsi la copertura economica vitalizia, in questo simili a Richard che induce Ludovico II di Wittelsbach a finanziare la costruzione del Festspielhaus. Perciò le riflessioni sul teatro principesco tengono conto di alcuni fattori, basilari per qualsiasi discorso sulla rappresentazione in genere ma più cogenti per l'opera, complicata da organizzare e dispendiosa in maggior misura: la politica della committenza a corte, a volte sperimentale e indifferente al gusto dei sudditi; la distribuzione dei brani solistici che corrisponde all'importanza del personaggio e di chi lo incarna; le riprese dell'epoca e i testimoni sopravvissuti che misurano il favore dei patroni e il successo ottenuto; gli adattamenti che le *pièces* subiscono per adeguarsi al *cast* o alla nuova piazza; insomma i fenomeni che caratterizzano sempre la produzione aristocratica e di conseguenza anche le sceneggiature che prendono spunto dal racconto cervantino.

---

<sup>1</sup> Per la cortesia e per i consigli, preziosi come sempre, ringrazio Silvia Arrigoni, Anna Bogo, Francesco Cesari, Daria Perocco, Donatella Pini, Giovanni Polin, Gian Giacomo Stiffoni, Luigi Tassarolo, Silvia Urbani e Mara Zia.

<sup>2</sup> Losada Goya (1999): 198; prime traduzioni francesi del *Quijote*: Oudin (1614), Rosset (1618).

<sup>3</sup> Hinsch (1690); prima traduzione tedesca del *Quijote*: Caesar (1669).

<sup>4</sup> Crowne (1694), D'Urfey (1694); prime traduzioni inglesi del *Quijote*: Shelton (1612), Shelton (1620).

<sup>5</sup> In particolare Sartori; non si annotano le notizie di dominio pubblico, facilmente reperibili negli strumenti accreditati, per esempio [www.OxfordMusicOnline.com](http://www.OxfordMusicOnline.com); per i libretti, le citazioni senza l'indicazione della pagina sono tratte sempre dal frontespizio o dalla lista degli interpreti; le cifre precedute dai due punti indicano la pagina, quelle che seguono il numero romano e la virgola indicano la scena.

<sup>6</sup> In particolare *Indice*, preziosa ed. anastatica dei repertori che annunciavano le recite previste e quasi di sicuro avvenute, purtroppo priva di indici malgrado il titolo.

<sup>7</sup> In particolare [www.rism.info](http://www.rism.info).

Tra i frequentatori del *Quijote*, l'illuminato Apostolo Zeno, fondatore dell'accademia degli Animosi nel 1691 e del "Giornale de' letterati d'Italia" nel 1710, corona la sua brillante carriera di librettista e di pastore arcade, lasciando la natia laguna e raggiungendo Vienna, in qualità di poeta e storico al servizio dell'imperatore dal 1718. Già noto nella capitale per le riprese dei suoi drammi, scrive immediatamente un'*Ifigenia in Aulide*, cimentandosi con un argomento tutt'altro che *à la page* nel primo Settecento. Presso gli Asburgo incontra Pietro Pariati, residente in Austria dal 1714, con cui aveva collaborato in patria. Il frutto del sodalizio rinnovato, ossia *Don Chisciotte in Sierra Morena* in cinque lunghi atti, si canta nel 1719 a carnevale "nella cesarea corte per comando augustissimo" e si ripubblica tale e quale nel dominio della Serenissima, in un'edizione celebrativa che non corrisponde a nessuna recita *in loco*<sup>8</sup>.

Le stampe uscite per l'occasione informano che le note si devono a Francesco Bartolomeo Conti, suonatore fiorentino di tiorba, assunto da Leopoldo I nel 1701. Destinatario e committente dello spettacolo era Carlo VI, figlio cadetto di quest'ultimo, a lungo impegnato a combattere la guerra di successione in Catalogna mentre il fratello Giuseppe I sedeva sul trono viennese. Incoronato imperatore nel 1711, promulga nel 1713 la *Prammatica sanzione* lungimirante, che tutelerà la primogenita Maria Teresa nata nel 1717, e qualche anno dopo guadagna terreno, firmando la pace di Rastatt con la Francia e quella di Passarowitz coi sultanati ottomani. Non sarà un caso che nel *Don Chisciotte in Sierra Morena*, ispirato al maggior romanzo spagnolo, Zeno e Pariati appaghino l'ambizione dinastica e la vasta cultura del sovrano che non aveva certo bisogno di versioni in tedesco perché dal 1704 al 1711 aveva soggiornato fra Barcellona e Madrid.

Anomalo rispetto alla moda canora veneziana, che dettava legge e che per esempio in quell'anno presentava soltanto due "tragedie" in cinque atti, contro un "divertimento comico" e una decina di "drammi" in tre parti, *Don Chisciotte in Sierra Morena* è definito "tragicommedia" perché impiega una folla di undici personaggi, mescolando patetico e buffo con livelli stilistici eterogenei e con un palco gremito da numerose comparse travestite da paggi, guardie, soldati, ufficiali giudiziari e camerieri dell'albergo. Alle sontuose mutazioni di scene progettate da Giuseppe Galli Bibiena, figlio del grande Ferdinando e quindi "secondo ingegnere teatrale di sua maestà", si affiancano i balli "analoghi" all'azione che concludono le sezioni dispari, "vagamente concertati" da Alexandre Phillebois, allora *Hofballetmeister*, e da Pierre Simon Levasseur de la Motte, con la musica del violinista angloitaliano Nicola Matteis.

Pur non essendo firmato, l'*Argomento* si deve chiaramente ai due poeti che ostentano la difficoltà di costringere nella gabbia aristotelica un materiale caotico e multiforme:

Egli è così noto e famoso il libro dell'istoria di Don Chisciotte della Mancia che sarebbe superfluo il dar qui l'argomento [...]. Dalla prima parte del medesimo è tratto non solamente quel che concerne le [...] avventure di fantastica errante cavalleria ma quello ancora che ne costituisce le parti serie [le coppie d'innamorati], le quali in questo componimento si può dire che ne sono come l'episodio [la digressione o l'intreccio secondario], là dove l'altre ne sono la principale azione [...]. Non si è durata poca fatica per ridurre [...] a una tal quale unità di luogo, di tempo e di favola le disparate azioni che si sono dovute ammucciar l'una sopra l'altra.

(*Don Chisciotte in Sierra Morena*: 3-4)

Quindi l'antecedente sembra costituito dai capitoli 24-36 del *Quijote*, una bella fetta della prima sezione, tradotta nel 1622 dal fiorentino Lorenzo Franciosini dopo la morte dell'autore e più volte ristampata, anche tardivamente rispetto al *Chisciotte* viennese da quell'Antonio Groppo che avrebbe compilato il prezioso *Catalogo* manoscritto dei drammi eseguiti a Venezia. Alcune digressioni e la presenza di certi particolari fanno pensare che Zeno e Pariati avessero scorso per intero quello che chiamano "libro" e non "commedia": per esempio la citazione di Melisendra e Gaiferos, i burattini del "retablo de maese Pedro", oltre al padre di Fernando che si chiama Riccardo come in Cervantes, alla lettera del protagonista per Aldonza, alla finta principessa Micomicona e al combattimento con

---

<sup>8</sup> Hadamowsky (1951-1952): 100-104; *Notizie*: 8: "[Zeno] non vuole che il [Domenico] Lovisa [stampatore dell'ed. veneziana] ponga il suo nome sul *Don Chisciotte*".

Pandafilando<sup>9</sup>. Improbabile invece la derivazione da *Don Quijote de la Mancha* di Guillén de Castro y Bellvís, databile al 1606 e basato sulla stessa vicenda ma con una quindicina di ruoli, troppo numerosi e diversi.

Lo scambio di due coppie, da tempo obbligatorio nell'opera italiana, si trova comodamente nella fonte dichiarata, con Dorotea e Fernando, Lucinda e Cardenio, celebri personaggi cervantini come la serva Maritorne. Gli altri caratteri sono inventati per l'occasione: l'albergatore Mendo e l'amico Ordogno, omonimi di sovrani o di vescovi iberici; Lope, un parente dell'eroe forse memore del pastore López Ruiz o del popolano López Tocho<sup>10</sup>; Rigo, il barbiere che rivendica la sua bacinella ma nel *Quijote* si chiama Nicolás. Secondo le regole e il costume teatrale, la vicenda finisce con un triplo matrimonio: i quattro amanti si ricompongono, mentre il *coiffeur* sposa la cameriera.

La distribuzione dei brani conferma quanto anticipato nell'*Argomento* sul maggior peso dell'intreccio ridicolo. Chisciotte, che ha l'incombenza di aprire il dramma insieme allo scudiero, si esibisce più di tutti, sei volte per conto suo e una con la prima seria Dorotea che canta assolo quattro pezzi chiusi. Se a Cardenio spettano cinque ariette, Fernando, Lucinda e Ordogno si accontentano di tre, mentre a Lope ne tocca una sola e Mendo resta a bocca asciutta. Invece Sancio si scatena negli ameni duetti, sia con Rigo, sia con Maritorne, quando chiude in bellezza gli atti pari in cui non c'è il ballo con un paio di scene che fungono da intermezzi (tabella 1).

I nomi degli interpreti e le loro tessiture inusuali si ricavano dalla partitura viennese e da una copia con un titolo leggermente diverso: *Don Chisciotte della Mancina in Sierra Morena*. La star, Maria Landini Conti ossia Dorotea, cresciuta alla corte di Cristina di Svezia, è la seconda moglie del compositore, mentre Lucinda è il soprano Franziska Regina Schoonjans che lavora dal 1713 usando il cognome del marito, il pittore fiammingo Anthoni, in servizio a Vienna dal 1695. Gli altri cantanti sono tutti maschi, impiegati nella Hofkapelle insieme alle signore: i tenori Silvio Garghetti di Rimini (Lope) e Francesco Borosini, emiliano per nascita ma europeo per fama (Chisciotte); i bassi Christoph Praun (Mendo) e Pietro Paolo Pezzoni (Sancio), ingaggiato a Barcellona quando Carlo pretendeva al trono di Spagna<sup>11</sup>. Per il resto la *troupe* è formata da castrati numerosi e versatili: Pietro Casati (Cardenio) e Gaetano Orsini (Fernando) nei ruoli patetici; Domenico Genovesi (Ordogno) e Giovanni Greco (Rigo) nelle parti comiche minori; un altro Giovanni che potrebbe essere Vincenzi o Giambattista Vergalli nei panni femminili di Maritorne. In ogni caso il successo è assicurato:

L'opera è di nuova invenzione gentilissima e scritta molto bene; parlo di quella parte che è fattura dell'amico mio [Pariati], poiché per me ho fatto al solito assai debolmente [...]. Tutta l'augustissima padronanza e tutta la corte cesarea n'è singolarmente soddisfatta.

(Zeno, *Lettere*, c. 233v, Vienna, 11 febbraio 1719)

Il *Don Chisciotte in Sierra Morena*, così strambo e tagliato su misura per il *cast* di Vienna, il 5 ottobre 1722 si ritrova all'Oper am Gänsemarkt, il celebre teatro amburghese di cui Georg Philipp Telemann aveva appena assunto il *management*. L'edizione tradotta riporta le arie dell'originale in versione isometrica bilingue e attesta gli interventi di Johann Mattheson, attivissimo nella città anseatica. Si mantengono le tessiture per Cardenio che tocca al contralto Valentino Urbani, sulla breccia dal 1690 e ormai giunto agli sgoccioli, e per Lope affidato al tenore Möhring, appena scritturato e non molto famoso. Ma rispetto alla prima cambiano alcune voci: è un castrato Antonio Gualandi detto Campioli nei panni dell'*hidalgo*, ingaggiato di fresco insieme a Christina Louisa Koulhaas, ossia Dorotea, e a *madame* Berenice Puchon, cantante e ballerina *alias* Lucinda. I due Riemschneider, *senior* e *junior*, saranno i fratelli Johann Gottfried e Christian Wilhelm, basso e tenore.

Nel frattempo la *pièce* ricompare a Braunschweig, dove il duca Antonio Ulrico, nonno della piccola Elisabetta Cristina che sposerà Carlo VI, aveva aperto un teatro nello Hagenmarkt, destinato alla produzione italiana o tedesca dal 1689. In questa sala durante il regno di Augusto Guglielmo, zio

<sup>9</sup> Rispettivamente *Quijote*, II, 26, e *Don Chisciotte in Sierra Morena*, III, 5-6; *Quijote*, I, 25, e *Don Chisciotte in Sierra Morena*, I, 2; *Quijote*, I, 30, e *Don Chisciotte in Sierra Morena*, I, 3; *Quijote*, I, 28-29, e *Don Chisciotte in Sierra Morena*, p. 6, e II, 6; *Quijote*, I, 30, e *Don Chisciotte in Sierra Morena*, IV, 2, V, 7, e *passim*.

<sup>10</sup> Rispettivamente *Quijote*, I, 20, e I, 5.

<sup>11</sup> Köchel (1869); Michels (2012).

dell'imperatrice, si allestisce il dramma per la *Winter Messe* del 1720, tradotto da Johann Samuel Müller e poi definito "teutschen Opera" per la fiera di San Lorenzo il 10 agosto 1721, con la partecipazione di Johann Adolf Hasse, allora un giovane tenore di belle speranze<sup>12</sup>. Nella medesima piazza forse Chisciotte ritorna in Sierra Morena nel 1722, se si vuole dar fede alla stampa con alcune strisce di carta incollata che coprono le informazioni editoriali amburghesi ma non correggono i nomi degli interpreti, attivi nella città anseatica il 5 ottobre dello stesso anno. La Staatsbibliothek di Berlino sposta l'evento al 1733, quando governa Luigi Rodolfo, suocero dell'Asburgo, mentre l'*hidalgo* si ripresenta di sicuro nel 1738 per allietare il mercato che si teneva d'inverno.

Tuttavia il testo di Zeno e Pariati non si ferma in Germania bensì raggiunge Lisbona in forma d'intermezzo l'11 gennaio 1728 negli appartamenti della regina Marianna d'Austria, sorella di Carlo VI e moglie di Giovanni V di Braganza, insieme al *Festeggio armonico* di Domenico Scarlatti per il connubio dell'infanta Maria Barbara con l'erede al trono di Spagna, il futuro Ferdinando VI:

La puesta en escena [...] no solo representa la primera introducción de la ópera italiana en Portugal, sino también la definitiva afirmación de la que justamente ha sido bautizada como la italianización de la vida musical portuguesa<sup>13</sup>.

Col titolo sibillino *Don Chisciotte della Mancia*, l'originale asburgico viene ridotto da cinque a tre parti e per così dire decapitato, sopprimendo seri e comici, ovvero Lucinda, Fernando, Cardenio, Lope e Maritorne, sia nel 1728, sia nella ripresa a corte nel 1734, con l'intonazione che non c'è motivo di attribuire né a Scarlatti, autore del *Festeggio*, né tanto meno a Francesco Feo che in quel periodo se ne stava tranquillo al conservatorio napoletano di Sant'Onofrio a Capuana<sup>14</sup>.

L'ultima epifania germanica del libretto, ribattezzato spartanamente *Don Chisciotte*, definito "opera serioridicola" e scorciato in due atti, facendo tacere Ordogno, Mendo e Rigo, si verifica nel 1755 a Schwetzingen presso Mannheim, nella residenza estiva dell'elettore palatino Carlo Teodoro che aveva costruito da poco un teatro. Ignaz Holzbauer, autore della musica nuova, da un paio d'anni era *Kapellmeister* di corte, un'incombenza che avrebbe mantenuto per un quarto di secolo. All'unico basso Giuseppe Giardini è affidato il ruolo di Sancio, mentre i castrati Lorenzo Tonarelli e Filippo Galletti coprono le parti serie maschili. Oltre al soprano Schepffer che forse va identificato con Franziska Schöpffer nei panni di Maritorne, fra i comprimari figura il contralto da camera Giovanni Battista Coraucci.

Stipendiati dall'elettore, gli interpreti sono legati fra loro più che altrove: Rosa Gabrielli *alias* Lucinda è andata a nozze con l'oboista di palazzo Johannes Bleckmann; nel *title role* è impegnato l'anziano tenore Pietro Sarselli, padre di Elisabeth che sposando il violinista Franz Anton Wendling diventa cognata del soprano Dorothea Spurni, ossia Dorotea sulla scena, moglie dello strapagato flautista Johann Baptist, fratello del precedente. L'intrico di affini e consanguinei era usuale benché antiquato, non soltanto per le compagnie itineranti dell'arte ma anche nel teatro stabile dei principi. Fra i casi italiani, basterà l'esempio della canterina Leonora Falbetti, sorella di Lisabetta, consorte di Carlo Ballerini e madre di Francesco, avversa all'esercizio più moderno della professione remunerata ma oggetto di scambio epistolare o di prestito dai Medici, suoi datori di lavoro, ai Farnese di Parma, ai Borboni di Francia e agli immancabili Asburgo dalla metà del Seicento<sup>15</sup>.

Frattanto la mescolanza eccentrica di Zeno e Pariati conosce l'unico allestimento estraneo alle corti, in cui i soliti ignoti al Pubblico di Bologna interpretano l'*hidalgo*, lo scudiero, le coppie cervantine e la pastora Armilla mai vista prima: *Il Don Chisciotte* del 1729, un ridotto *collage* nei tre atti normali con sette ruoli e con le note di vari autori. Per il resto l'opera, che sembra resistere non più di altre nove miserande riprese, costituisce un affare di famiglia per sovrani e cantanti imparentati fra loro: appare alla corte di Carlo VI dopo la guerra di successione spagnola e quattro volte a Braunschweig nello Hagenmarkt dello zio e del padre di Elisabetta Cristina; spunta al Gänsemarkt della città anseatica, quando Telemann cambia i connotati alla compagnia amburghese; riemerge per due recite a Lisbona

<sup>12</sup> Menicke (1906): 357.

<sup>13</sup> Stiffoni (1997-1998): 163; cfr. anche Brito (1989): 8.

<sup>14</sup> Per l'attribuzione dubitativa a Feo, cfr. per esempio Esquivel Heinemann (2007): 176; di Feo sono invece gli intermezzi *Don Chisciotte della Mancia* e *Coriandolo speciale* del 1726 e *Nerina* e *Don Chisciotto* del 1734.

<sup>15</sup> Spinelli (2016).

con l'arrivo di Scarlatti, che prende servizio dalla sorella dell'Asburgo, e finalmente a Mannheim, poco dopo la costruzione del teatro nella residenza estiva di Carlo Teodoro ([tabella 2](#)). Invece al giorno d'oggi basta fare un giretto in rete per accorgersi che la *pièce* è stata incisa o eseguita spesso e volentieri, sia per la dilagante mania del recupero antiquario, sia per la comoda edizione in facsimile del manoscritto musicale, uscita nel 1982. Quanto alle aggiunte di Mattheson, all'intonazione di Holzbauer e alla partitura usata per il pasticcio emiliano, sono andate perdute.

Una situazione analoga, sia pure con successo minore, si verifica per un altro spettacolo di stampo cervantino ugualmente obsoleto, ossia *Don Chisciotte in corte della duchessa* di Giovanni Claudio Pasquini, arcade residente a Vienna dal 1726 come precettore della piccola Maria Teresa e della sorellina Maria Anna. Si tratta di un'“opera serioridicola” in cinque atti, rappresentata nel carnevale del 1727 per via dell'abituale “comando augustissimo”, sempre con tre balli alla fine delle sezioni dispari, ideati dagli stessi coreografi del 1719. Questa volta la musica è del veneziano Antonio Caldara, vicemaestro di cappella di Carlo VI, mentre le otto mutazioni di scene si devono a Giuseppe Galli Bibiena, divenuto il principale “ingegnere teatrale di sua maestà” dopo il ritorno a Bologna del padre Ferdinando.

Il *cast* che si ricava da una copia della partitura, formato ancora da undici elementi della Hofkapelle, era stato collaudato in larga misura nel corso dell'esperienza precedente: Borosini e Pezzoni, sempre nei panni di Chisciotte e Sancio, con Orsini, Schoonjans, Praun, Greco e Casati, rispettivamente il duca, la duchessa, Alvaro, Rodrigues e Laurindo, inesistente nel *Quijote*. Doralba, Grullo e Grillo, anch'essi aggiunti da Pasquini, sono affidati agli interpreti nuovi: il soprano Maria Anna Hilverding Schulz coi bassi Leopold Ignaz Pillacher e Marco Antonio Berti. Emerge nella *troupe* Maria Anna Lorenzoni nel ruolo cervantino di Altisidora, brillante prima donna dopo la morte di Maria Landini e terza moglie di Francesco Bartolomeo Conti che le sposava tutte.

In questa *pièce*, chiamata “italienischen Opera” dallo stampatore di corte Johann Peter van Ghelen nella coeva edizione tedesca, col recitativo in prosa ma con le arie in versi, la spartizione dei pezzi chiusi favorisce il duca ovvero Orsini che guadagna terreno rispetto alla Sierra Morena, sovrastando con cinque brani le quattro esibizioni della nobile consorte e di Altisidora, le tre di Chisciotte, Alvaro, Laurindo e Sancio, le due di Doralba e quelle degli altri che ne hanno una sola o ne sono addirittura sprovvisti. Però le azioni del comico staffiere Grullo risalgono grazie al duetto con la vecchia Rodrigues e a un'aria di battaglia monostrofica, seguita da una tirata in settenari sdrucchioli, da cui si apprende che Alvaro va letto proparossitono come in spagnolo. L'anziana signora, cioè il contraltista Giovanni Greco, monopolizza i finali degli atti secondo e quarto a mo' d'intermezzi insieme allo scudiero, il quale canta a sua volta col padrone riaffermando la supremazia dell'intreccio ridicolo.

E poi c'è qualche timida novità, in accordo con l'influenza italiana antica o recente: un moderno quartetto della doppia coppia, che diventa quintetto grazie all'intervento del protagonista, e l'impiego del coro che apre una sezione e chiude la *pièce* in bellezza, oltre alla caricatura della scena in eco, tipica del dramma pastorale cinquecentesco e della favola per musica, affidata all'*hidalgo* e allo scudiero che gli fa il verso dal fosso in cui è caduto ([tabella 3](#)). Come spiega l'*Argomento*, la nuova produzione asburgica risulta complementare alla precedente: “Dalla seconda parte della notissima storia di Don Chisciotte si è tratto il viluppo della presente opera serioridicola”, di cui “basta accennare il fonte” ben conosciuto<sup>16</sup>. L'idea del *sequel*, possibile soltanto in una piazza che garantisca la continuità dinastica o politica, non era affatto originale. Per esempio ci aveva provato il patrizio veneziano Giacomo Badoer nel sontuoso teatro aristocratico di San Giovanni e Paolo, confezionando nel 1640 *Il ritorno d'Ulisse in patria* di Monteverdi, basato sugli ultimi dodici canti dell'*Odissea*, e *à rebours* nel 1644 *L'Ulisse errante* di Francesco Saccati sull'altra metà del poema.

Pur essendo tratto dai capitoli 30-44 della seconda parte del romanzo, anche questo *Don Chisciotte*, trasferito dalla duchessa, non risparmia le allusioni al primo segmento: s'incontrano Fristone ossia “el sabio Frestón”, che avrebbe incantato Dulcinea, e Ginés de Pasamonte nominato da Sancio<sup>17</sup>, senza contare la menzione di Dolorida e del cavallo alato Clavileño, italianizzato in un ridicolo Chiavilegno, o le avventure di Doña Rodríguez de Grijalba, madre di una ragazza sedotta e abbandonata da un giovanotto che il cavaliere si candida a sfidare in singolar tenzone. Il legame fra gli *hidalgos* viennesi di

<sup>16</sup> *Argomento*, in *Don Chisciotte in corte della duchessa*: 1 n.n.

<sup>17</sup> *Quijote*, I, 7, e *Don Chisciotte in corte della duchessa*, II, 6; *Quijote*, I, 22, e II, 26, e *Don Chisciotte in corte della duchessa*, I, 3.

Carlo VI, uno in Sierra Morena nel 1719 e uno *am Hof der Herzogin* nel 1727, è così stretto da indurre in errore l'attento Gasparo Gozzi che, curando a Venezia l'edizione completa di Zeno, gli attribuisce il libretto di Pasquini. Lo seguono il gesuita Rubbi, che definisce la *pièce* un "dramma giocoso" dimenticando la mescolanza coi seri, e nel Novecento Andrea Della Corte nella sua raccolta<sup>18</sup>.

Senza grandi modifiche e senza i nomi degli interpreti, l'opera si riprende ancora a Braunschweig nel 1728 alla *Lichtmessen Messe*, cioè alla fiera della Candelora che cade in febbraio. Georg Caspar Schürmann, per mezzo secolo al servizio di Antonio Ulrico e di Augusto Guglielmo, il nonno e lo zio dell'imperatrice Elisabetta Cristina, interviene traducendo l'originale con alcune arie in versione bilingue e scorciandolo mediante la soppressione dello staffiere Grillo. Il titolo tedesco sembra impegnativo ma forse chiarisce soltanto che questa è la seconda puntata dei quattro spettacoli allestiti nel ducato dal 1720 in poi: *Don Chisciotte am Hofe der Herzoginn oder Don Chisciottens zweyter Theil*. Siccome la diffusione del dramma termina qui, non abbondano i manoscritti che lo tramandano e manca un'edizione in facsimile della partitura completa (tabella 4). Quindi, a differenza di quanto accade per la Sierra Morena, oggi gli scarsi *repêchages* si presentano in forma antologica.

Al repertorio cervantino dell'Hoftheater si aggiunge un *hapax* ossia un altro *sequel* mai ripreso altrove, debitamente custodito in mezzo alle scartoffie imperiali e riesumato in tempi moderni: *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, un'irregolare "commedia per musica" *sui generis*, prodotta "per comando augustissimo" di Carlo VI nel carnevale del 1733 dai soliti Pasquini, Caldara e compagnia bella<sup>19</sup>. Benché in tre atti e non in cinque, la *pièce* impiega undici personaggi che scorrazzano indisturbati da un'opera all'altra come i cantori della Hofkapelle: l'*hidalgo* e lo scudiero che non possono mancare; Alvaro, Laurindo, Altisidora, Lucinda e Grullo, reduci dalla Sierra Morena o dalla corte della duchessa; il dottor Rezio e Diego della Gliana, sbucati dalla seconda parte del *Quijote*; un certo Ramiro che compare in una *pièce* di Girolamo Gigli del 1692 recitata a Vienna nel 1723; e infine il capitano Gusmano che potrebbe evocare il vagabondo Guzmán de Alfarache<sup>20</sup>. Gli interpreti, omessi nella stampa del libretto, vengono sempre dalla Hofkapelle. Tuttavia Garghetti è passato a miglior vita nel 1729, mentre Borosini ha lasciato il servizio nel 1731.

Però non esiste soltanto la corte nella capitale di Carlo VI, dove funziona una sala esterna, fondata dai privati nel 1708 ma protetta dal sovrano: il Kärntnertortheater a porta Carinzia che nel 1739 ospita *Amor medico*, uno *Schauspiel* in tre atti "da cantarsi nel teatro privilegiato di sua maestà". Il titolo del testo, pubblicato senza gli interpreti e con la traduzione tedesca a fronte, farebbe venire in mente Tirso o Molière, se non avesse una precisazione eloquente: *o sia Il Don Chisciotte*. Per dare una facile spiegazione dell'evento si potrebbe tirare in ballo soltanto la Sierra Morena di Zeno e Pariati, da cui il libretto prende a prestito qualche verso insieme al barbiere (Rigo) e al parente dell'eroe (Lopez), oppure la duchessa di Pasquini, da dove salta fuori Grullo che vive pacifico anche nell'isola Barattaria.

Ma per ricostruire meglio il complicato episodio bisogna tornare indietro. Dal 1687 al 1737, durante il periodo che interessa la produzione donchisciottesca di Gigli e la sua fortuna *post mortem*, un intrico di rappresentazioni italiane, implicate col capolavoro cervantino, copre un territorio che va dall'*ex* repubblica di Siena al reame di Napoli, dallo stato pontificio alla Serenissima, passando spesso da Roma o dalla pianura Padana<sup>21</sup>. Si tratta soprattutto di produzioni destinate al consumo privato e aristocratico: testi per le corti, intermezzi e canovacci per i collegi nobiliari, più o meno legati fra loro e addirittura contaminati con le stampe letterarie delle *Poesie* o delle *Opere* dell'autore<sup>22</sup>.

I frammenti di questo groviglio, che si può descrivere con uno stemma (tabella 5), prendono la strada di Vienna e arrivano ad *Amor medico* ricavato, secondo l'esatta congettura del Corago<sup>23</sup>, da *Amore fra l'impossibili* di Gigli, a cui si devono molti stralci del testo, la presenza di Chisciotte e l'intreccio serio opportunamente variato ma con la medesima doppia coppia: Albarosa e Ildoro, Lucrine e Amaranto, non a caso l'appellativo arcadico dello stesso poeta. In tre sezioni anziché in cinque, l'incredibile

<sup>18</sup> Zeno (1744), IX: 417-538; Zeno (1786), XI: 101-222; Rubbi (1791), L: 97-208; *Drammi per musica* (1958), II: 375-520.

<sup>19</sup> *Quijote*, II, 49-51.

<sup>20</sup> Gigli (1723); Alemán (1599, 1604).

<sup>21</sup> Per non ripetersi trattando nuovamente le *pièces* donchisciottesche omesse qui, è giocoforza citare Bellina (2006), da cui è tratta la tabella 5; cfr. anche Vazzoler (1992), Tammaro (2006), Frenquellucci (2010).

<sup>22</sup> Gigli (1700, 1704, 1708).

<sup>23</sup> www.corago.unibo.it.

pasticcio non può andare in scena a palazzo ma nella sala di porta Carinzia, all'epoca diretta da Borosini, l'*hidalgo* di Conti e di Caldara. La redazione austriaca del 1739 potrebbe dipendere da una vecchia recita avvenuta nel 1697 alla corte estense, dove regnava Carlotta Felicita di Braunschweig, cognata di Giuseppe I d'Asburgo. Ma è più probabile che abbia a che fare con quella partenopea del 1707, dedicata al viceré incaricato dal solito Carlo VI, allora sovrano di Spagna col nome di Carlo III.

Vicenda simile alla peripezia di *Amor medico* tocca nel 1740 a *Don Chisciotte credendosi all'inferno*, un altro *Schauspiel* in tre atti "da cantarsi" nel Kärntnertortheater, senza la menzione degli interpreti ma con dodici personaggi fra cui Maritorne, il medico Rezio e l'immancabile Rigo barbiere. Essendo innamorato di Erminda, questa volta Ramiro chiarisce meglio che proviene, insieme alla sua bella, dalla stessa decrepita commedia di Gigli ripresa a Vienna nel 1723. Ma gli anonimi curatori del pasticcio hanno deciso di sbilanciarsi regalando ai caratteri seri, minuziosamente descritti nell'*Argomento*, qualche arietta di Metastasio più alla moda: *Infelice invan mi lagnò* dall'*Adriano in Siria* destinato all'onomastico di Carlo VI, un brano adattato dal vecchio *Artaserse* romano e *Tu di saper procura* dall'*Olimpiade* che aveva festeggiato alla Favorita il compleanno dell'imperatrice<sup>24</sup>. La *pièce* risulta palesemente da un copia-incolla *ante litteram*, anche perché l'*hidalgo*, tremebondo fantino di Clavileño, e Sancio, in attesa delle bastonate elargite a parecchi servi, incontrano di rado i ruoli patetici e sono addirittura esclusi dall'ultima scena dell'opera.

Insomma la morale della favola è presto detta: chi paga i suonatori sceglie la musica. A palazzo e nei collegi d'*élite*, il committente decide l'intreccio e incarica i suoi servitori, talora cestina la partitura o più spesso la conserva in biblioteca e la spedisce in copia ai nobili parenti ma la considera un modello esclusivo e costoso che difficilmente s'indossa di nuovo. Invece nelle sale esterne che godono del privilegio imperiale, un pubblico più vasto (ma non troppo) accetta con cautela le contaminazioni, le agili riprese *à la page* e i vestiti vecchi rinfrescati abilmente. Pochi mesi dopo il pasticcio del 1740, lo sparuto e antiquato repertorio cervantino di Vienna, spesso riservato al carnevale anziché alle celebrazioni ufficiali, sembra estinguersi per sempre con la morte dell'augusto protettore, avvenuta alla Favorita il 20 ottobre dello stesso anno, quando scoppia la guerra di successione austriaca per contendere il trono alla ventitreenne Maria Teresa.

Fa eccezione *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, un "divertimento" del 1770 per i "teatri privilegiati" che nel frattempo sono diventati due, con l'apertura di quello costruito *an der Burg* e inaugurato per volontà dell'imperatrice nel maggio del 1748, prima di firmare la vittoriosa pace di Aquisgrana stipulata nell'ottobre seguente. L'atto unico di Giovan Gastone Boccherini, ballerino, coreografo e librettista quando poteva, è tratto dai capitoli 20-21 della seconda parte, con dodici personaggi e numerose danze. Quanto alla partitura di Antonio Salieri, di recente riscoperta ma all'epoca dimenticata senza rimpianti, si tinge di colore locale grazie ai ritmi spagnoli del fandango o della sarabanda. Fratello del più celebre Luigi e stretto collaboratore del musicista in questo o in altri casi, nel 1772 il poeta diventa direttore artistico della seconda sala protetta da Maria Teresa.

Viene il sospetto che i discendenti di Carlo VI avessero il *Quijote* fra gli alleli del DNA, se è vera una notizia che si tramanda manoscritta. Nel 1772 Maria Amalia, figlia dell'imperatrice e duchessa di Parma, canta di persona col marito Ferdinando di Borbone, nipote del re Luigi XV, un *Sancio Panza* diverso da quello del 1733, rappresentato nella residenza suburbana di Colorno con le note dell'organista locale Antonio Rugarli. L'accompagna uno stuolo di conti e marchesi dilettranti, fra cui Giannantonio Riva, autore del testo impegnato nel *title role*, che le dedica la sua cosuccia "nata unicamente alle campestri vostre teatrali delizie [...], qualche piccola parte della medesima dovendo forse passare armonizzata per le auguste vostre labbra"<sup>25</sup>. Inutile dire che questo *Sancio* emiliano è sparito dalla circolazione, mentre sopravvivono a stampa le ariette della fonte ossia l'*opéra comique* di Antoine Poinciset e François André Philidor per la Comédie Italienne: *Sancho Pança gouverneur dans l'isle de Barataria* del 1762, una *pièce* che arriva dalla capitale di Francia come la madre e il nonno del sovrano.

---

<sup>24</sup> *Don Chisciotte credendosi all'inferno*: 18, 20, 44 (ed. bilingue senza divisione di scene); *Adriano in Siria*, I, 16; *Artaserse*, I, 3; *L'olimpiade*, I, 6.

<sup>25</sup> *Altezza reale*, in *Sancio Pança nel suo governo dell'isola*: 3-4; nomi deli interpreti ms. nella copia in I-Ma.

Oltre al *corpus* degli Asburgo e al labirinto di Gigli, si può disegnare una costellazione variegata di spettacoli cervantini in Europa, più o meno stravaganti ma senza impatto sul pubblico<sup>26</sup>. In questo *mare magnum* veleggiano curiose barchette multiformi e solitarie ovvero generi diversi da scena e da camera. Fra gli intermezzi tardivi, *Don Chisciotte in Venezia* di Giuseppe Baretta è pervenuto manoscritto ai posteri che si sono ingegnati per trovargli un musicista a Torino, Giovanni Antonio Gai, e una recita nel 1754 a Londra, dove l'autore si era trasferito da poco<sup>27</sup>. Ma la *pièce* a due voci, ambientata fra le baracche degli astrologi a San Marco, più che al “retablo de maese Pedro” somiglia vagamente alla *Birba* di Goldoni con tre ciarlatani di piazza, rappresentata al Grimani di San Samuele nel 1735<sup>28</sup>. Un altro attempato *musikalisches Zwischenspiel*, *Don Chisciotte* di Francesco Darbes e Paolo Scalabrini, viene eseguito a Copenaghen nel 1752 e ad Amburgo nel 1753 da Grazia Mellini, moglie del compositore nel ruolo di Dulcinea. Nella città anseatica Telemann, che aveva allestito la ripresa del *Don Chisciotte in Sierra Morena*, continuava a darsi da fare scrivendo la *suite* per archi *Burlesque de Don Quixote* e la breve “serenata” in tedesco *Don Quixotte auf der Hochzeit des Camacho* del 1761 per il Konzertsaal auf dem Kamp, aperto da pochi mesi<sup>29</sup>.

Quanto all'opera vera e propria, esistono libretti in cui non compare l'*hidalgo* bensì qualche pazzo scatenato che a lui s'ispira, come il buffo Micco Paperera nel *Fantastico partenopeo* di Gennarantonio Federico e Leonardo Leo del 1743, ripreso a Napoli nel 1748 e ribattezzato *Il nuovo Don Chisciotte* con la revisione di Palomba. Tutto diverso l'omonimo dramma di Francesco Bianchi, fondato sulle imprese di un altro matto che canta unicamente nel 1788 con una compagnia di nobili dilettanti nella villa della famiglia Brignole Sale a Voltri nei dintorni di Genova. Talora è impossibile capire subito se il *plot* conservi o meno un vago ricordo del cavaliere mancego, per esempio nel caso dei *Puntigli gelosi* di Filippo Livigni e Felice Alessandri, eseguiti a Venezia nel 1783 con la partecipazione straordinaria di “Don Chisciotte, mercante goffo e dispettoso”. Al contrario titoli uguali, circoscritti al nome dell'eroe, nascondono oggetti indipendenti fra loro e distinti per genere, *fabula*, epoca e committenza, dal “divertimento” cortigiano di Copenaghen del 1716 alla “farsa” in un atto di Messina del 1788, entrambi senza futuro.

Dunque, dopo la corte e dopo la sfilza di cianfrusaglie cestinate prestissimo dalla storia, sarà meglio prendere in considerazione l'incontro-scontro del romanzo con le *pièces* italiane che hanno ottenuto almeno un minimo di successo in Europa, nelle sale a pagamento gestite dal sistema impresariale. Questo significa fare i conti con l'organizzazione di un'attività che non si svolge comodamente a tavolino, scrivendo o riscrivendo un testo con la penna d'oca, inseguendo la lezione dei classici o dei moderni e magari bisticciando sulla supremazia degli uni o degli altri. Si tratta invece di un lavoro durissimo che non concede quartiere né garanzie ma impiega donne, anziani e minori, scaraventandoli in giro per le strade sterrate o per mare coi ferri del mestiere che si portano dietro insieme al bagaglio: partiture, libretti e arie chiamate non a caso “di baule”. Come in una fabbrica sgangherata o in una miniera pericolosa, ognuno fa quel che deve e quel che può, cercando di sopravvivere. Sicché alla fine dei viaggi e delle prove, sudati, sporchi, esausti, più o meno squattrinati, più o meno bravi nell'esercizio della professione, tutti d'accordo producono in serie il passatempo per chi ha la fortuna di permettersi il lusso di ascoltare e di guardare, ignorando volutamente le sofferte vicende scaricate nel retropalco. E gli addetti ai lavori lo fanno piuttosto bene, visto che lo svago dura ininterrotto dal 1637.

A mezza via tra la corte e il mercato, nella vivace metropoli partenopea Giovanni Paisiello, pugliese per nascita e napoletano per adozione, tenta la scalata del prestigioso San Carlo ma viene brutalmente interrotto da una banale vertenza giudiziaria per cui finisce in galera. Siccome i perbenisti lo bandiscono dal tempio regale dell'opera seria, deve accontentarsi del Nuovo o dei Fiorentini, dove nell'estate del 1769 mette in scena una “commedia per musica” in tre atti su testo del celebre

---

<sup>26</sup> Non si vuole qui tediare il lettore con un regesto bibliografico esaustivo di studi e saggi facilmente reperibili in rete, soprattutto dagli ispanisti; basterà citare il monumentale e poco noto elenco di *pièces* in Flinn (1984) e l'enorme quantità di materiale in [www.rilm.org](http://www.rilm.org), *s.v. Quijote, Chisciotte, Quixote, Quichot* e simili; si avverte però che il titolo *Sancio* o *Sancho* può indicare un sovrano spagnolo, portoghese, galiziano, provenzale, ecc., e non sempre lo scudiero.

<sup>27</sup> Baretta (1977): 15-42; per l'attribuzione cfr. per esempio Presas Villalba (2015).

<sup>28</sup> Goldoni (1753), IV: 206-226; [www.carlogoldoni.it](http://www.carlogoldoni.it).

<sup>29</sup> *Burlesque de Don Quixote*, TWV 55 g 10; *Don Quixotte auf der Hochzeit des Camacho*, TWV 21.32.

Giambattista Lorenzi: il solito *Don Chisciotte della Mancia*, diverso dalla folta schiera degli omonimi<sup>30</sup>. Se il titolo informa poco sull'argomento, il genere è preciso e ben collaudato. Per la ricetta occorrono un paio di tenori, altrettanti bassi e cinque soprani: uno brillante, uno dialettale, un mezzo carattere e due comici. Oltre alle prime donne Rachele D'Orta (la duchessa) e Nicoletta Montorsi (la contessa), corteggiata dal cavalier Platone che usa il linguaggio locale, il *cast* comprende Filippo Cappellani nel *title role*, trasferito a Lisbona con piccole parti dagli anni '70, e lo scudiero interpretato da Gennaro Luzio che non si schioda quasi mai da Napoli. Qui nasce nel 1740 e qui muore *post* 1821, dopo aver interpretato l'ultimo ruolo della sua longeva carriera, passando il testimone al figlio Gennarino che tiene alta la bandiera di famiglia e canta almeno fino all'Ottocento avanzato.

Esportare le commedie per musica, radicate con successo e in parte vernacole, certo è difficile ma possibile, specialmente se ci sono di mezzo gli Asburgo. Infatti la *pièce* di Lorenzi si ritrova al Regio Ducale di Milano nel 1770, tutta in toscano e priva della serva Ricciardetta, con la dedica a Francesco III d'Este, "amministratore e capitano generale della Lombardia austriaca" fino alla maggiore età del nipote acquisito Ferdinando, figlio di Maria Teresa. Il passo è breve da qui a Vienna, dove l'opera arriva pasticciata nel 1771, beninteso non a corte ma nei cosiddetti *Schaubünnen* privilegiati, con alcune arie nuove e con l'atto terzo di Florian Leopold Gassmann, in edizione italiana e tedesca, trasformata in "burletta" e in *lustiges Singspiel* (tabella 6).

La lettura o l'ascolto del lavoro di Paisiello, riesumato in tempi moderni, dimostrano come nel corso di un intreccio *standard* capiti a vanvera Chisciotte che sfodera le sue strampalate avventure, più o meno coerenti col romanzo cervantino: battute di caccia, tornei con gli ovini, lettere a Dulcinea, prodigi del mago Frestone, lavacri disastrosi, isole senza governo, donne barbute, mulini a vento, il cavaliere immobilizzato e lo scudiero nel fosso<sup>31</sup>. Lorenzi complica il *plot* introducendo per esempio il ruolo di Calafone, in ricordo del padre di Angelica nell'*Innamorato* e nel *Furioso* oppure di un personaggio ricorrente nelle *pièces* di Gigli. Malgrado la sgargiante confusione, non si può attribuire alla penna prolifica e generosa di Giambattista il "dramma giocoso" d'ignoto *Don Chisciotte della Mancia*, completamente diverso e cantato solo al Carignano torinese nel 1769 con la musica di Marcello Bernardini<sup>32</sup>. Ancor peggio ascrivere a Lorenzi l'invenzione del protagonista di *Don Quixotte*, detto *der zweite* perché non è l'*hidalgo* ma un emulatore nel *komisches Singspiel* tedesco in versi e prosa, intonato nel 1795 da Carl Ditters von Dittersdorf per Federico Augusto di Braunschweig a Olms, nell'attuale territorio polacco. Oltre al fatto che i testi non si assomigliano per niente, non ce n'è traccia nelle monumentali *Opere* del nostro, uscite in gran parte dopo la morte dell'autore ma in principio licenziate da lui<sup>33</sup>.

Se il sovrano e l'imperatore mantengono la cappella di corte da cui pescare gli interpreti di qualsiasi capriccio, al contrario il libero mercato detesta la sperimentazione, foriera di tracolli economici, e si avvale di compagnie di specialisti, ingaggiati per una stagione o per tutta la vita, che si distribuiscono le arie e le parti canoniche secondo uno schema fisso: serie, di mezzo, buffe o caricate. Volendo far cantare l'*hidalgo*, è disagevole ma necessario stenderlo nel letto di Procuste costruito dal sistema. Però nei capitoli 33-35 della prima parte, il *Quijote* ostenta una sorta di cammeo che sembra fatto apposta per obbedire alle regole impietose del profitto e dei generi: la novella del *Curioso impertinente*. L'intreccio è noto: il fiorentino Anselmo, sposo di Camila, vuole saggianne la fedeltà, inducendo l'affezionato Lotario a corteggiarla; dal momento che dopo lunghi tentativi la donna cede com'era prevedibile, i tre sventurati finiscono a catafascio con le loro passioni.

Complice l'ambientazione toscana, la fonte di Cervantes si potrebbe cercare fra i racconti italiani, privilegiando il legame del marito con l'amico tentatore. Ma non si troverebbe perché il *Decameron* non reca traccia dell'insana voglia del coniuge ficcanaso. E comunque il sodalizio maschile classicheggiante è più sacro dei moderni sentimenti anche per i seguaci di Boccaccio come Bandello, Straparola, Erizzo,

<sup>30</sup> Lorenzi (1806-1820), II: 180-270.

<sup>31</sup> Rispettivamente *Don Chisciotte della Mancia* (Lorenzi, 1769), I, 1-2; I, 4; I, 10-11; II, 1-4; II, 7; III, 9-10.

<sup>32</sup> Per l'attribuzione dubitativa a Lorenzi, cfr. per esempio [www.OxfordMusicOnline.com](http://www.OxfordMusicOnline.com), *s.v.* Bernardini; la copia in rete che [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) attribuisce a Lorenzi apparteneva a lui.

<sup>33</sup> L'editore ai lettori, in Lorenzi (1806-1820), I: IV; per l'attribuzione a Lorenzi del testo intonato da Dittersdorf, cfr. D-B, *s.v.* *Don Quixotte*.

Bargagli, Cristoforo Armeno, Firenzuola, Grazzini, Doni, Costo, Sabadino degli Arienti e chi più ne ha più ne metta. Semmai viene in mente l'episodio del *Furioso* in cui Rinaldo, ospite di un cavaliere e più saggio di Anselmo<sup>34</sup>, si rifiuta di usare il bicchiere incantato che rivela il tradimento e che il malcauto anfitrione ha voluto collaudare con esito disastroso:

Disse Melissa: "Io ti darò un vasello  
fatto da ber, di virtù rara e strana,  
qual già, per fare accorto il suo fratello  
del fallo di Genevra, fe' Morgana.  
Chi la moglie ha pudica bee con quello;  
ma non vi può già ber chi l'ha puttana,  
che 'l vin, quando lo crede in bocca porre,  
tutto si sparge e fuor nel petto scorre".  
(Ariosto, *Furioso*, XLIII, 28, 1-8)

Qualunque sia la fonte del *ménage à trois*, più intricato rispetto all'episodio del *Furioso*, basta il titolo per rivelare che sono legati al romanzo *Il curioso del suo proprio danno* del 1756 e *Il curioso indiscreto* di Anfossi del 1777. La prima *pièce* è una "commedia per musica" partenopea attribuita ad Antonio Palomba, che aveva sistemato *Il nuovo Don Chisciotte* del 1748, e intonata da Niccolò Piccinni, napoletano per formazione, mentre il poeta lo era per nascita. Le coppie serie sono affidate a quattro donne, di cui due naturalmente *en travesti*. Invece il triangolo è formato da Rinaldo cioè Lotario, insieme a Gasparrone che corrisponderebbe al fiorentino Anselmo se non fosse dialettologo come la sua fidanzata, la prima buffa Agnesa *alias* Camila. È questa la stella più luminosa del *cast*, interpretata da Marianna Monti, la cugina di Laura che aveva dato voce a numerosi intermezzi fra cui *La serva padrona* di Pergolesi al debutto nel 1733. Marianna, che esordisce a sedici anni dividendo la sua brillante carriera tra le sale del Nuovo e dei Fiorentini, è ormai così celebre che il poeta e il compositore tagliano il ruolo addosso a lei piuttosto che a Cervantes.

Non si può resistere alla tentazione di citare l'*incipit* del dramma, estraneo al *Quijote* ma assolutamente esilarante. I personaggi, impegnati nell'immane concertato d'apertura, sono stati al Tordinona che allude al San Carlo ma si trova a Roma, dov'è ambientata la vicenda. Lì hanno visto *l'Adriano in Siria*, notissimo capolavoro di un certo Giannattasio, un nome tuttora molto diffuso in Campania<sup>35</sup>, oltre che un'evidente storpiatura di Metastasio. Seri e buffi commentano la recita che hanno disturbato chiacchierando senza ritegno e abbandonando annoiati il teatro dopo il secondo atto. Fra questi la sempliciotta Agnesa, una giovane ereditiera partenopea trasferita nella città eterna, dichiara che si diverte di più alle commedie del Valle, ovvero del Nuovo napoletano, con Pulcinella e Don Fastidio de Fastidiis. Si tratta del "paglietta" vestito di nero, l'avvocato faccendiere che parla un italiano pieno di strafalcioni, tipico della farsa dialettale coltivata all'epoca da Francesco Cerlone<sup>36</sup>. Però nel pezzo di chiusura Marianna Monti pensa bene di fare il verso alla patetica Emirena, protagonista dell'*Adriano*<sup>37</sup>.

Si riconoscono a fatica i tratti della novella, ammesso che siano orecchiati nel *Curioso* di Palomba. Per esempio Rinaldo, che definisce l'ignorante Agnesa "una [...] Lucrezia, una Virginia nata", le dedica un "madrigale" ossia l'aria malandrina che in breve canterà, come Lotario scrive un sonetto per Camila<sup>38</sup>. Misteriosa la menzione *en passant* del "marchese Lucido" che lambiccando si potrebbe collegare a Ferrante Carafa di San Lucido, promotore della *princeps* delle *Lagime di San Pietro*, citate nel racconto cervantino<sup>39</sup>. Ma le ragioni dello spettacolo prevalgono sulla fonte illustre dall'inizio allo scioglimento, quando le coppie serie si ricompongono e i comici dialettologi si riconciliano, mentre arriva una lettera di Rinaldo-Lotario che non partecipa all'*ensemble* conclusivo perché è finito in galera

<sup>34</sup> Ariosto, *Furioso*, XLII, 99-XLIII, 49; Cabani- Poggi (2006), Günter (2015).

<sup>35</sup> [www.mappadeicognomi.it](http://www.mappadeicognomi.it).

<sup>36</sup> Scherillo (1884): 85-94.

<sup>37</sup> *Il curioso del suo proprio danno*, I, 1; *Adriano in Siria*, II, 10.

<sup>38</sup> *Il curioso del suo proprio danno*, II, 3-4; *Quijote*, I, 34.

<sup>39</sup> *Il curioso del suo proprio danno*, III, 8; *Quijote*, I, 33; Tansillo (1585).

pure lui. Del resto, oltre a Paisiello, Marianna sperimenterà il carcere nel 1760, per il banale sospetto di una *liaison* col suo nobile protettore.

Di solito le commedie per musica si riprendono in città con gli stessi buffi che girano poco le piazze forestiere. Nel *Curioso* replicato al Nuovo nel 1758, in cui cambiano soltanto le quattro donne serie, il fratellino di Marianna, Gaetano Monti che aveva otto anni, sostiene l'apposita partecina di Stellante. Nel 1760 il dialettologo Saverio Comite veleggia fino a Palermo per cantare la musica vecchia, rinfrescata con alcune arie del siciliano Ignazio Platania, nella sala della nobile famiglia Valguarnera a Santa Caterina, aperta al pubblico dal 1728. L'anno dopo l'opera torna a Napoli ma ai Fiorentini, col titolo *Il curioso imprudente*, con robusti contributi di Antonio Sacchini e con altri due caratteri al posto della seconda coppia. Nel ruolo chiave di Gasparrone-Anselmo qui s'incontra il grande Giuseppe Casaccia, capostipite di una stirpe di comici partenopei, attivi dalla metà del Settecento alla fine dell'Ottocento. Casaccia *senior* è un basso stanziale come i suoi parenti, salva restando qualche scappatella fuori porta, fra cui il trasferimento a Roma nel 1760 per la produzione strepitosa della *Buona figliuola* di Goldoni e Piccinni al teatro delle Dame. E per finire, nel 1762 l'assetto originale, ribattezzato "dramma giocoso" e annacquato perché i sette personaggi sono diventati italo-foni, spunta a Barcellona con Rosa Pettrossi che ripropone l'Alessandro *en travesti* dell'esordio. Una vita breve ma intensa ([tabella 7](#)), a cui si aggiunge un corollario.

Nella biblioteca napoletana di San Pietro a Majella si conserva un codice in due volumi che tramanda la partitura di una "commedia" di Piccinni su libretto d'ignoto, databile al 1767 secondo un appunto al *recto* della guardia e intitolata *Il curioso del proprio danno* senza il pleonaso del possessivo. La lista degli attori, inesistenti nel testo di Palomba, comprende Lauretta, madama Placida, il tenore Giorgio, il basso Zampetta e un certo Gnocolone de Gnocoli che non ha bisogno di commenti e che partecipa al terzetto con due sedicenti medici: Chichibio, ovviamente un prestito boccacciano, e il caricato Falloppio che si chiama come il vero anatomista, docente a Padova e scopritore delle omonime tube nel 1561. Inoltre, per una semplice coincidenza che aumenta la confusione, la domestica spiritosa Serpina e i due seri, Emilia e Aurelio che canta da soprano *en travesti*, sembrano provenire dal futuro e cioè dal *Curioso indiscreto* che Anfossi scriverà una decina d'anni dopo.

Malgrado il titolo con cui è tuttora conosciuto e registrato<sup>40</sup>, il testimone non contribuisce a illustrare la diffusione del romanzo cervantino, perché contiene *La direttrice prudente*, una *pièce* d'altro argomento e di scarso rilievo, eseguita nell'autunno del 1767 ai Fiorentini, in parte dagli stessi interpreti del *Curioso del suo proprio danno* e di quello *imprudente* del 1761: l'onnipresente Marianna Monti ovvero Placida, Teresa Montanaro vestita da uomo *alias* Aurelio e Andrea Ferrari nei panni di Zampetta. Probabilmente la recita fece fiasco, visto che si conservano soltanto la stampa del libretto, il pezzo chiuso *No cierto monaciello* in dialetto partenopeo, al giorno d'oggi riciclato come canzonetta napoletana, e la partitura che si riteneva perduta ma viene qui riscoperta in tempi moderni, sia pure senza un eccessivo entusiasmo.

A queste notizie sicure bisogna aggiungere un mistero che per adesso rimane tale. Stando ad alcune affermazioni, nel 1764 *Il curioso indiscreto* sarebbe andato in scena a Lucca o al Pubblico di Pisa con le note dell'organista toscano Filippo Maria Gherardeschi, stranamente senza lasciare traccia evidente né stampata né manoscritta né indiretta<sup>41</sup>. Invece la *pièce* è stata musicata nel 1777 da Pasquale Anfossi che passava per napoletano, grazie al prenome e al corso di studi, ma in realtà era nato in Liguria e precisamente a Taggia, nel territorio che produce le migliori olive d'Italia. Negli anni '70 Pasquale fa il pendolare fra la città eterna e Venezia, dove ha l'incarico di maestro del coro presso il conservatorio femminile dell'Ospedaletto a Santa Maria dei Derelitti. Ma è nella sala romana delle Dame che va in scena l'opera cervantina il cui testo, anonimo nelle fonti, andrebbe attribuito a Giuseppe Petrosellini, attivo *in loco*, anziché a Giovanni Bertati, suddito della Serenissima. Se alla prima

---

<sup>40</sup> Col titolo *Il curioso del proprio danno* e con la data 1767, l'opera di Piccinni compare nei vecchi repertori, spesso ripresi attualmente, fra cui Bertini (1815), III: 166 (seguito da numerosi cataloghi ottocenteschi); Florimo (1880-1881), II: 292-293; Cametti (1901): 78; [www.OxfordMusicOnline.com](http://www.OxfordMusicOnline.com), *s.v.* Piccinni, cita una ripresa col titolo *La prudente ingegnosa* che manca in Sartori e in [www.rism.info](http://www.rism.info).

<sup>41</sup> Probabili fonti della notizia lucchese: Fétis (1860-1865), III: 473; Dassori (1906): 194; per la notizia pisana, cfr. [www.OxfordMusicOnline.com](http://www.OxfordMusicOnline.com), *s.v.* Gherardeschi; il libretto, lo spettacolo e l'intonazione intera o parziale mancano rispettivamente in Sartori, in *Indice* e in [www.rism.info](http://www.rism.info).

gli interpreti sono tutti maschi, castrati o meno, perché nello stato pontificio le scene erano precluse alle donne, le riprese chiariscono i ruoli vocali *standard* del genere principale nel teatro canoro italiano settecentesco: il dramma giocoso ossia la specie vincente che Goldoni aveva provveduto a codificare da circa un trentennio.

Le etichette applicate ai sette personaggi d'obbligo fanno intendere che Clorinda, *alias* Camila, malgrado l'eroico appellativo indica il soprano di mezzo carattere, malamente fidanzato col basso caricato, il curioso Calandrano che ricorda lo stupido Calandrino di Boccaccio e il calandrone popolare a fiato con ancia doppia. La ragazza è insidiata dal contino di Ripaverde, cioè Lotario, che non può far coppia con Emilia, innamorata di lui ma inutilmente perché seria come il suo corteggiatore Aurelio, mentre sono buffi il maggiordomo e la vispa cameriera Serpina, dal nome significativo e ricorrente nel comico. I tre matrimoni finali, necessari e sufficienti per coronare qualunque opera buffa, si contraggono *comme il faut* secondo le tessiture, alla faccia di Cervantes: Clorinda si sposa con Ripaverde, Emilia con Aurelio e i servitori fra loro, in modo che il maldestro autolesionista rimanga spaaiato.

Le fonti coeve del *Curioso* di Anfossi sopravvivono in lieta abbondanza, alimentando gli immancabili *revivals* moderni e mostrando, soprattutto nei primi tempi, una diffusione capillare paragonabile a quella dei drammi giocosi in generale ma debordante rispetto alla penuria che affligge i titoli precedenti implicati col *Quijote*. Per fornire un'idea basterà dare i numeri: un'ottantina di notizie o di stampe dei libretti che più o meno corrispondono ad altrettante messe in scena dal 1777 al 1793<sup>42</sup>; almeno cinque partiture manoscritte intere più due mutile; una ventina di codici che contengono copie di brani vocali o strumentali e quattro edizioni antologiche delle arie preferite dal pubblico, dai dilettanti o dagli interpreti<sup>43</sup>. Questo ben di Dio attesta che l'opera non si spinge a sud di Roma però si canta in Italia e all'estero, nelle piazze importanti di Venezia, Barcellona e Madrid o defilate di Jesi, Bassano del Grappa e Sassuolo, arriva all'Académie di Parigi o al Montansier del Palais Royal, raggiunge i teatri della Mitteleuropa a Dresda, Praga o Varsavia, rallegra le sale a pagamento, le corti e gli accademici Agiati di Rovereto ([tabella 8](#)).

Fra gli interpreti che girano sempre come trottole, il basso Agostino Lipparini, *hidalgo* a Torino nel tristanzuolo *Don Chisciotte* del 1769, poco dopo il debutto a Roma dà voce all'indiscreto Calandrano nelle piazze vicine di Bologna, Modena e Parma. Rachele D'Orta, già sentita a Napoli nel 1769 con l'opera di Lorenzi e Paisiello, porta Clorinda nel *Curioso* a Venezia e perfino al King's di Londra nel 1784. Luigi Tasca e Alessandro Morazzotti cambiano ruolo e vengono promossi da secondo a primo buffo, uno da Roma all'Inghilterra e l'altro nelle Marche. Il caricato Giuseppe Cosimi, reduce dall'avventurosa *querelle des bouffons* che aveva infiammato Parigi negli anni '50, canta a Rovereto, Verona e Lodi. Costanza e Rosa Baglioni, figlie d'arte, partono da Bologna e approdano alla capitale di Francia nel 1778, quando Mozart si trova in città. Nella medesima stagione, transita fuggevolmente da Modena a Torino Anna Morichelli Bosello, una stella europea tornata in patria dopo i successi spagnoli e pronta a trasferirsi in Russia. In pochi mesi le due Moreschi, Vittoria e Clementina, si spartiscono la pianura Padana vestendo cinque volte i panni di Emilia.

Una terza Moreschi, la ventenne Luigia sposata col violinista Antonio Polzelli, emigra a Esterháza dove Joseph Haydn, *Kapellmeister* del principe Nikolaus il Magnifico e forse amante della giovane italiana, nel 1782 modifica per lei il brano di Emilia *Deb frenate i mesti accenti*<sup>44</sup>. Ancor più nota e chiacchierata la recita del *Curioso* a Vienna l'anno successivo. Per l'occasione Mozart intona alcuni pezzi sostitutivi, tramandati da una quindicina di manoscritti coevi, autografi compresi, e al giorno d'oggi cantati spesso in concerto: *Per pietà non ricercate*, destinata al tenore Valentin Adamberger ma all'epoca non eseguita; *Vorrei spiegarvi oddio* e *No che non sei capace*, "per compiacere" il soprano Aloysia Weber, la sua allieva in carriera, visto che il "signor maestro Anfossi" non aveva composto le arie dell'originale

---

<sup>42</sup> Per circa venticinque edizioni a stampa dei libretti, che qui sarebbe lungo e ozioso enumerare, cfr. Sartori, *s.v. Curioso*; per le altre rappresentazioni, cfr. *Indice*; fra queste repliche, circa trenta sono citate anche da Angermüller (2002) che aggiunge cinque notizie nuove; per l'attribuzione del libretto a Petrosellini, cfr. Angermüller (1989).

<sup>43</sup> I dati sui testimoni musicali, necessariamente incompleti ma significativi, risultano da [www.rism.info](http://www.rism.info) e da una ricognizione in rete.

<sup>44</sup> *Il curioso indiscreto* (Roma, 1777), I, 8; HW XXXIc 12; il libretto e la recita del 1782 mancano rispettivamente in Sartori e in *Indice* ma si trovano in Angermüller (2002): 120; Lucia Moreschi compare in *Indice* per la recita del 1784.

“secondo la di lei abilità ma per altro soggetto”<sup>45</sup> ovvero per il castrato Gaetano Quistapace di Spoleto. Stando ai pettegolezzi pare che Wolfgang, innamorato della ragazza, si sia rassegnato a prendere in moglie la sorella minore Constanze dopo il matrimonio di Aloysia con l'attore Joseph Lange nel 1780.

In mezzo a questo tripudio che salva le finanze periclitanti degli impresari, sembra ozioso cercare nel *Curioso impertinente* di Guillén de Castro, elaborato all'incirca nel 1606, l'archetipo degli impiccioni masochisti all'opera, benché il luttuoso finale sia più allegro, si fa per dire, di quello cervantino: Lotario ferisce Anselmo che lo perdona agonizzando e gli concede la mano di Camila. Però i letterati italiani del Settecento, che bazzicavano poco il teatro del *siglo de oro* e quello spagnolo in generale, conoscendo i francesi avranno guardato piuttosto al *Curieux impertinent* di Philippe Néricault Destouches, una *comédie en vers* del 1710. Qui il *title role* non si sposa ma resta in buona salute, anche se la fidanzata preferisce accasarsi con l'amico Damon che porta il nome classico del compagno di Pizia, vittima del tiranno siracusano Dionisio<sup>46</sup>.

Dopo dozzine di repliche, il fortunato *Curieux* viene tradotto in prosa a Milano nel 1754, grazie al “pregiato lavoro di una rispettabilissima dama”, secondo quanto afferma Midonte Priamideo ossia l'Arcade Pietro Verri nell'introduzione al volume<sup>47</sup>. L'esuberante signora è Maria Vittoria Ottoboni Serbelloni, imitata da Vittoria Cesarini Sforza, la cui versione va talmente a ruba nel 1773 che lo stampatore veneziano pubblica a tamburo battente una “seconda edizione corretta ed emendata”<sup>48</sup>. Nei titoli scelti dalle due gentildonne, il protagonista diventa *indiscreto*, oltre che vivo e vegeto e scapolo, come quello di Petrosellini e Anfossi che ha percorso una lunga strada accidentata dal *Quijote* del 1605 fino al debutto romano del 1777, contribuendo all'epico trionfo del dramma giocoso italiano nell'Europa dell'Illuminismo (tabella 9).

È giocoforza concludere che nell'opera dal 1719 alla fine del Settecento, e a onor del vero anche prima, il romanzo ha un impatto relativo malgrado la statura. Vicino alla corte e protetto dal sovrano, lo squinternato eroe partecipa a bizzarri spettacoli in luoghi prestigiosi, montati a spese d'imperatori o di principi ma fuori moda e quasi privi di repliche. Il disordine che ne consegue e che imperversa nel bel mezzo della cosiddetta riforma razionalista, attribuita all'unanimità proprio a quell'Apostolo Zeno che firma con Pariati il *Don Chisciotte in Sierra Morena*, perdura a Vienna cinquant'anni dopo la fondazione dell'Arcadia, a cui appartenevano entrambi i letterati insieme a Gigli e a Pasquini. Perfino Carlo VI, quando guarisce dai vapori spagnoleschi e assume il nuovo poeta cesareo cioè Metastasio, ascolta commosso il suo *Demetrio* regolare e classicheggiante, ripreso un centinaio di volte dopo il debutto del 1731<sup>49</sup>.

Oltre alle numerose *pièces* senza costrutto e senza successo, irrilevanti per le carriere degli operatori e per il consumo del pubblico, l'*hidalgo* frequenta il mercato, vasto e avventuroso ma crudele e spesso in perdita. Però *Il curioso*, che canta a Napoli e dintorni o in giro per il mondo, obbedisce all'assetto delle compagnie e alla struttura dei generi piuttosto che alla novella di Anselmo. Sul versante professionale Carlo Goldoni, il cui *Filosofo di campagna*, veneziano e giocoso, furoreggia dal 1754 nei teatri impresariali fra Barcellona e Bruxelles, Dublino e Malta<sup>50</sup>, consegna alle *Memorie* una celebre stroncatura che non riguarda il capolavoro di Cervantes bensì le *pièces* farraginose che ne derivano: “Correvano [...] su quelle scene d'allora [negli anni '30] alcune commedie, dette di carattere, come [...] il *Don Chisciotte* [...]; ma i caratteri erano falsi, fuor di natura e sacrificati al ridicolo grossolano, senza condotta, senza verità e senza ragione”<sup>51</sup>. Forse alle affermazioni del saggio drammaturgo, che la sapeva lunga sul teatro a pagamento con o senza musica, si può aggiungere che qualunque suggestione letteraria, oscura o illustre, vicina o remota, soggiace alle preferenze del sovrano oppure all'organizzazione del lavoro e alla necessità del profitto.

<sup>45</sup> *Il curioso indiscreto* (Vienna, 1783): 142; rispettivamente KV 420, KV 418 per I, 6, KV 419 per II, 7; Angermüller (1989).

<sup>46</sup> Destouches (1711), V, 6; per la leggenda di Damone e Pizia o Finzia, cfr. Giamblico di Calcide, *De vita pythagorica*, 33; Cicerone, *De officiis*, III, 45; Valerio Massimo, *Facta et dicta memorabilia*, IV, 7, 1; Diodoro Siculo, *Bibliotheca*, III, 44.

<sup>47</sup> *A chi legge*, in Destouches (1754), I: 10 n.n.; traduzione in Destouches (1754), I: 141-205.

<sup>48</sup> Destouches (1773); seconda ed. della traduzione, coeva alla *princeps*.

<sup>49</sup> *Lettera*, in Metastasio (1943-1954), III: 58; per le riprese, cfr. Sartori, *s.v. Demetrio*, e *Indice*.

<sup>50</sup> www.variantiallopera.it, *s.v. Il filosofo di campagna*.

<sup>51</sup> Goldoni (1935): 717; cfr. Fido (2000), Fido (2006).

## FONTI

I libretti sono citati secondo il titolo, seguito dall'eventuale partitura superstite e dalle riprese. Si segnala se il luogo di stampa non coincide con quello della recita (per esempio: Wolfenbüttel per Braunschweig). Per i titoli uguali o simili, che corrispondono a testi diversi, l'entrata viene ripetuta. Se manca il rinvio all'abbreviazione, significa che l'opera è menzionata per esteso nel testo.

*Adriano in Siria*, Vienna: van Ghelen, 1732.

ALEMÁN, MATEO (1599): *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, Madrid: Várez de Castro.

ALEMÁN, MATEO (1604): *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, Lisboa: Craasbeck.

*Amore fra gl'impossibili*, Roma: Komarek, 1693; riprese: Modena: Soliani, 1697; Napoli: Muzio, 1797; cfr. anche [tabella 5](#).

*Amor medico o sia Il Don Chisciotte / Die Liebe ein Arzt oder Don Quixotte*, Wien: van Ghelen, 1739 (ed. bilingue).

*Artaserse*, Roma: Zempel e de Mey, 1730.

*Ballet de Don Quichot*, ms., F-Pn, f. fr. 24357.

*La birba*, Venezia: Valvasense, 1735.

*La buona figliola*, Roma: Grassi, 1760.

CAESAR, JOACHIM (1669): *Pasch Basteln von der Sohle* [Joachim Caesar], *Don Kichote de la Mantscha*, Frankfurt: Götz.

CASTRO Y BELLVÍS, GUILLÉN DE (*Curioso*): *Comedia del curioso impertinente*, in *Primera parte de las comedias*, Valencia: Mey, 1618, cc. 24r-47v (*princeps*).

CASTRO Y BELLVÍS, GUILLÉN DE (*Quijote*): *Don Quijote de la Mancha*, in *Primera parte de las comedias*, Valencia: Mey, 1618, cc. 1r-23v (*princeps*).

*No cierto monaciello*, ms., I-Nc, arie 495 n. 2 *olim* 36.6.21 n. 2 (manca in [www.rism.info](http://www.rism.info)).

CROWNE, JOHN (1693): *The married beau or The curious impertinent*, London: Bentley.

*Il curioso del proprio danno*: cfr. *La direttrice prudente*.

*Il curioso del suo proprio danno*, Napoli: Flauto, 1756; riprese: *Il curioso del suo proprio danno*, Napoli: Flauto, 1758; *Il curioso del suo proprio danno*, Palermo: Aiccardo, 1760; *Il curioso imprudente*, Napoli: Mazzola Vocola, 1761; *Il curioso del suo proprio danno*, Barcellona: Generas, 1762.

*Il curioso indiscreto*, Roma: Casaletti, 1777; riprese: *Il curioso indiscreto / Der unbescheidene Vorwitz*, Wien: Kurtzbök, 1783 (ed. bilingue); cfr. anche [tabella 8](#).

*Demetrio*, Vienna: van Ghelen, 1731.

DESTOUCHES, PHILIPPE NÉRICAULT (1711): *Le curieux impertinent*, Paris: Ribou (*princeps*).

DESTOUCHES, PHILIPPE NÉRICAULT (1754): *Il teatro comico*, Milano: Agnelli (traduzione di Maria Vittoria Ottoboni Serbelloni).

DESTOUCHES, PHILIPPE NÉRICAULT (1773): *Il curioso indiscreto*, Venezia: Geremia (traduzione di Vittoria Cesarini Sforza).

*La direttrice prudente*, Napoli: Flauto, 1767; partitura di Piccinni, ms.: *Il curioso del proprio danno*, I-Nc, 16.4.25-26 *olim* rari 2.1.23-24 (il libretto con questo titolo manca in Sartori).

*Don Chisciotte*, Copenaghen: Stamperia Berlingiana, 1752 (ed. bilingue in italiano e in tedesco; manca in Sartori); ripresa: *Don Chisciotte*, Amburgo: s.n., 1753.

*Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, Vienna: Trattnern, 1770; partitura di Salieri, ms.: A-Wn, Mus. Hs. 17835/1-2 Mus (manca in [www.rism.info](http://www.rism.info)).

*Don Chisciotte credendosi all'inferno / Don Quixote seiner Meinung nach in der Hölle*, Wien: van Ghelen, 1740 (ed. bilingue).

*Don Chisciotte della Mancina, commedia per musica*, Napoli: Stamperia Avellaniana, 1769; partitura autografa di Paisiello, ms.: I-Nc, 16.7.3-4 *olim* rari 2.10.4-5; riprese: *Don Chisciotte della Mancina*, Milano:

- Bianchi, 1770; *Don Chisciotte della Mancia*, Vienna: van Ghelen, 1771; *Don Quisbott von Mancia*, Wien: s.n., 1771; cfr. LORENZI (1806-1820).
- Don Chisciotte della Mancia, dramma giocoso*, Torino: Mairesse, 1769.
- Don Chisciotte della Mancia, farsa*, Messina: Di Stefano, 1788.
- Don Chisciotte della Mancia e Coriandolo speciale*, Roma: Mainardi, 1726.
- Don Chisciotte in corte della duchessa*, Vienna: van Ghelen, 1727; *Don Quichote am Hof der Hertzogin*, Wien: van Ghelen, 1727 (manca in Sartori); partitura di Caldara, ms.: D-MEIr, Ed 118g XI 4676/V NHs 18; ripresa: *Don Chisciotte am Hofe der Herzoginn oder Don Chisciotte's zweyter Theil*, Wolfenbüttel per Braunschweig: Bartsch, 1728 (manca in Sartori).
- Don Chisciotte in Sierra Morena*, Vienna: van Ghelen, 1719; Venezia: Lovisa, 1719; partitura di Conti, ms.: *Don Chisciotte della Mancia in Sierra Morena, opera serioridicola per musica*, D-MEIr, Ed 119h XI 4697/5 NHs 39; facsimile (ms. A-Wn, 17.207): Mayer Brown, Howard (ed.), *Don Chisciotte in Sierra Morena*, New York-London: Garland, 1982; riprese: *Don Chisciotte in Sierra Morena / Don Quixotte in dem Mobren Gebürge*, Wolfenbüttel per Braunschweig: Bartsch, 1720 (ed. bilingue); *Don Quichotte in dem Mobren Gebürge [sic]*, Braunschweig: Meyer, 1721 (manca in Sartori); *Don Quixotte in dem Mobren Gebürge*, Hamburg: Jakhel, 1722 (manca in Sartori); *Don Quixotte in dem Mobren Gebürge*, Braunschweig: Meyer, [1722 o 1733?] (manca in Sartori; copia in D-B, 19 Mus. T 20 18/24); *Il Don Chisciotte della Mancia*, Lisbona: de Silva, 1728; *Il Don Chisciotte*, Bologna: Sassi, 1729; *Il Don Chisciotte della Mancia*, Lisbona: de Silva, 1734; *Don Quixotte in dem Mobren Gebürge*, Wolfenbüttel per Braunschweig: Bartsch, 1738 (manca in Sartori); *Il Don Chisciotte*, Mannheim per Schwetzingen: Stamperia Elettorale, 1755.
- Il Don Chisciotte in Venezia*, ms., I-VEc, 2085; ed. in BARETTI (1977).
- Il Don Chissiot della Mancia*, Venezia: Nicolini, 1680.
- Don Quixotte der zweite*, Oels: Ludwig, [1795].
- Don Quixotte, divertimento italiano*, Copenaghen: s.n., 1716 (ed. bilingue in italiano e in tedesco).
- D'URFEY, THOMAS (1694): *The comical history of Don Quixote*, London: Briscoe.
- FALLOPPIO, GABRIELE (1561): *Observationes anatomicae*, Venezia: Olmo.
- Il fantastico*, Napoli: Di Biase, 1743; ripresa: *Il nuovo Don Chisciotte*, Napoli: Langiano, 1748.
- Festeggio armonico*, Lisbona: de Silva, 1728.
- Il filosofo di campagna*, Venezia: Fenzo, 1754.
- FRANCIOSINI, LORENZO (1622): *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia*, Venezia: Baba; ristampe: Venezia: Baba, 1625; Roma: Corvo e Lupardi, 1677; Venezia: Groppo, 1722.
- GIGLI, GIROLAMO (1700): *Poesie drammatiche*, Venezia: Bortoli.
- GIGLI, GIROLAMO (1704): *Opere nuove*, Venezia: Rossetti.
- GIGLI, GIROLAMO (1708): *Poesie drammatiche*, Venezia: Rossetti.
- GIGLI, GIROLAMO (1723): *Un pazzo guarisce l'altro, commedia rappresentata in questa imperial corte*, Vienna: van Ghelen; *princeps: Scenariò di Don Chisciotte della Mancia [Un pazzo guarisce l'altro]*, Roma: de' Lazari, 1692.
- GOLDONI, CARLO (1753): *Opere drammatiche giocose di Polisseno Fegeio, pastor arcade*, Venezia: Tevernin.
- GROPPA, ANTONIO: *Catalogo purgatissimo di tutti li drammi per musica recitatisi ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 sin oggi [1767] da Antonio Groppo accresciuto di tutti li scenari, varie edizioni aggiunte a drammi e intermedi*, Venezia, 1741 [ma 1767], ms., I-Vnm, cod. it., VII, 2326 (= 8263).
- HINSCH, HEINRICH (1690): *Der irrende Ritter Don Quixote de la Mancha*, [Hamburg]: s.n.
- Ifjgenia in Aulide*, Vienna: van Ghelen, 1718.
- Indice*: Roberto Verti (ed.), *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli, 1764-1823*, anastatica, Pesaro: Fondazione Rossini, s.d.
- LARPENT: *John Larpent papers*, 1737-1824, ms., US-SM, mssLA 1-2503.
- LORENZI, GIAMBATTISTA (1806-1820): *Opere teatrali*, Napoli: Tipografia Flautina.
- Nerina e Don Chisciotto*, in *Il castello d'Atlante*, Napoli: s.n., 1734, pp. 48-59.
- Notizie*: *Notizie estratte di lettere inedite di Apostolo Zeno e d'altri, per opera del Forcellini*, ms., I-Vmc, cod. Cicogna 3430/15.
- Il nuovo Don Chisciotte* (Napoli: 1748): cfr. *Il fantastico*.

- Il nuovo Don Chisciotte*, Genova per Voltri: Caffarelli, 1788.
- L'olimpiade*, Vienna: van Ghelen, 1733.
- LOUDON, CÉSAR (1614): *L'ingenieux Don Quixote de la Manche*, I, Paris: Fouet.
- I puntigli gelosi*, Venezia: Fenzo, 1783.
- Quijote*, I, Madrid: de la Cuesta, 1605; *Quijote*, II, Madrid: de la Cuesta, 1615.
- Il ritorno d'Ulisse in patria*, [Venezia]: s.n., [1640].
- ROSSET, FRANÇOIS DE (1618): *Seconde partie de l'histoire de l'ingénieux et redoutable chevalier Don Quixote de la Manche*, Paris: de Clou et Moreau.
- RUBBI, ANDREA (1791, ed.): *Parnaso italiano*, I, *Teatrali seri e giocosi del secolo XVIII*, Venezia: Zatta.
- Sancho Pança gouverneur dans l'isle de Barataria, mise en musique par monsieur [François] André Danican Philidor, les paroles de monsieur Poinsinet le Jeune*, Paris: [La Chevardière, 1762].
- Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria*, Vienna: van Ghelen, 1733; *Sancio Panza Gouverneur der Insel Barattaria*, Wien: van Ghelen, 1733 (manca in Sartori); partitura di Caldara, ms.: A-HE, IV a; frammenti, ms.: CH-Bu, Geigy-Hagenbach 2387.570.
- Sancio Panza nel suo governo dell'isola*, Parma per Colorno: Stamperia Reale, 1772.
- La serva padrona*, in *Il prigionier superbo*, Napoli: s.n., 1733, pp. 48-60.
- SHELTON, THOMAS (1612): *The history of the valorous and wittie knight errant Don Quixote of the Mancha*, I, London: Blounte and Barret.
- SHELTON, THOMAS (1620): *The second part of the history of the valorous and wittie knight errant Don Quixote of the Mancha*, London: Blounte.
- Sonetto* (1778): *Al merito sublimissimo della signora Gabriella Tagliaferri Rizzoli che nel teatro da Sant'Agostino adempie [...] la prima parte di Clorinda nel dramma giocoso intitolato Il curioso indiscreto, rappresentato in Genova nel carnovale del 1778, sonetto*, Genova: Stamperia Gesiniana.
- TANSILLO, LUIGI (1585): *Le lagrime di San Pietro, con licenza e privilegio [...] dell'illustrissimo signor Ferrante Carrafa, marchese di San Lucido*, Vico Equense: Attendolo.
- L'Ulisse errante*, Venezia: Pinelli, 1644.
- ZENO, APOSTOLO (1744): Gozzi, Gasparo (ed.), *Poesie drammatiche*, Venezia: Pasquali.
- ZENO, APOSTOLO (1786): *Poesie drammatiche composte insieme con Pietro Pariati*, Orléans: Courbet de Villeneuve.
- ZENO, APOSTOLO, *Lettere: Lettere inedite del signor Apostolo Zeno, storico e poeta cesareo, raccolte e trascritte da Giulio Bernardino Tomitano opitergino, membro del collegio elettorale dei dotti*, Oderzo, 1808, ms., I-Fl, Ashburnham, 1788.

#### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANGERMÜLLER, RUDOLF (1989): "Die wiener Fassung von Pasquale Anfossis *Il curioso indiscreto*", in Bryant, David, Muraro, Maria Teresa (ed.), *I vicini di Mozart*, Firenze: Olschki, I, pp. 35-98.
- ANGERMÜLLER, RUDOLF (2002): "Pasquale Anfossis *Il curioso indiscreto* in Rovereto (1778)", *Atti dell'accademia roveretana degli Agiati*, CCLII, 8, 2, pp. 119-145.
- BARETTI, GIUSEPPE (1977): Fido, Franco (ed.), *Scritti teatrali*, Ravenna: Longo.
- BELLINA, ANNA LAURA (2006): "Giovanetti cavalieri e virtuosi giramondo. Dai drammi donchisotteschi di Girolamo Gigli all'intermezzo di padre Martini", in Bernabei, Franco, Lovato, Antonio (ed.), *Sine musica nulla disciplina*, Padova: Il Poligrafo, pp. 309-326.
- BERTINI, GIUSEPPE (1815): *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*, Palermo: Guerra.
- BRITO, MANUEL CARLOS DE (1989): *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CABANI, MARIA CRISTINA-POGGI, GIULIA (2006): "Peccati di curiosità (*Furioso*, XLII-XLIII-*Quijote*, I, 33-35)", *Studi mediolatini e volgari*, LII, pp. 5-31.
- CAMETTI, ALBERTO (1901): "Saggio cronologico delle opere teatrali (1754-1794) di Niccolò Piccinni", *Rivista musicale italiana*, VIII, pp. 74-100.
- DASSORI, CARLO (1906): *Opere e operisti. Dizionario lirico universale (1591-1905)*, Genova: Tipografia Sordomuti.

- Drammi per musica* (1958): Della Corte, Andrea (ed.), *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, Torino: UTET.
- ESQUIVAL HEINEMANN, BÁRBARA P. (2007), “El *Quijote* en la música italiana de los siglos XVIII y XIX”, in Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Centro de Estudios Cervantinos, pp. 171-186.
- FÉTIS, FRANÇOIS JOSEPH (1860-1865): *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris: Didot.
- FIDO, FRANCO (2000): “Viaggi in Italia di Don Chisciotte e Sancio nel Settecento. Farsa, follia, filosofia”, *Italiae*, IV, pp. 241–281
- FIDO, FRANCO (2006): *Viaggi in Italia di don Chisciotte e Sancio e altri studi sul Settecento*, Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- FLINN, SUSANNE JANE (1984): *The presence of Don Chisciotte in music*, dissertazione dottorale, The University of Tennessee, Knoxville.
- FLORIMO, FRANCESCO (1880-1881): *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia*, Napoli: Morano.
- FRENQUELUCCI, CHIARA (2010): *Dalla Mancha a Siena al Nuovo Mondo. Don Chisciotte nel teatro di Girolamo Gigli*, Firenze: Olschki.
- GOLDONI, CARLO (1935): *Memorie*, in Giuseppe Ortolani (ed.), *Tutte le opere*, I, Milano: Mondadori.
- GÜNTER, GEORGES (2015): “El curioso impertinente: nuevas perspectivas críticas”, *Anales cervantinos*, XLVII, pp. 183-208.
- HADAMOWSKY, FRANZ (1951-1952): “Barocktheater am wiener Kaiserhof, mit einem Spielplan (1625-1740)”, *Jahrbuch der Gesellschaft für wiener Theaterforschung*, VII, pp. 7-117.
- KÖCHEL, LUDWIG VON (1869): *Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien: Hölder.
- LOSADA GOYA, JOSÉ MANUEL (1999): *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*, Genève: Droz.
- MENICKE, CARL (1906): *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- METASTASIO, PIETRO (1943-1954): Brunelli, Bruno (ed.), *Tutte le opere*, Milano: Mondadori.
- MICHELS, CLAUDIA (2012): “Francesco Borosini, Tenor und Impresario”, *Musicologia brunensis*, XLVII, pp. 113-130.
- PRESAS VILLALBA, ADELA (2015): “Recreación del *Quijote* en la ópera italiana: condicionantes y convenciones del género receptor”, *Cuadernos AISPI*, V, pp. 189-202.
- SARTORI, CLAUDIO: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo: Bertola e Locatelli, 1990-1994.
- SCHERILLO, MICHELE (1884): *La commedia dell'arte in Italia*, Torino: Loescher.
- SPINELLI, LEONARDO (2016): “Falbetti Nacci Ballerini: una famiglia di cantanti tra XVII e XVIII secolo”, [www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it), 10 giugno.
- STIFFONI GIAN GIACOMO (1997-1998): “La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728-1740)”, *Revista portuguesa de musicologia*, VII-VIII, pp. 163-198.
- TAMMARO, FERRUCCIO (2006): “*Don Chisciotte vs. Don Quijote* nel teatro musicale italiano del primo Settecento”, *Studi ispanici*, XXXI, pp. 19-50.
- VALENTINELLI, GIUSEPPE (1861): *Bibliografia del Friuli*, Venezia: Tipografia del Commercio.
- VAZZOLER, FRANCO (1992): “Don Chisciotte e le ‘genti americane’. Comicità ed esotismo nell’*Atalipa, dramma per musica* di Girolamo Gigli”, *Annali d'italianistica*, X, pp. 190-210.

#### SITI INTERNET

[www.carlogoldoni.it](http://www.carlogoldoni.it)  
[www.corago.unibo.it](http://www.corago.unibo.it)  
[www.drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it)  
[www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it)  
[www.mappadeicognomi.it](http://www.mappadeicognomi.it)

www.OxfordMusicOnline.com (Sadie, Stanley, ed., *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 2001)

www.rilm.org (*Répertoire international de littérature musicale*)

www.rism.info (*Répertoire international des sources musicales*)

www.variantiallopera.it

#### ABBREVIAZIONI E SIMBOLI

Per indicare le biblioteche (nelle note e nell'elenco delle fonti) o i luoghi delle recite (nelle tabelle), si usano sempre le abbreviazioni di [www.rism.info/en/sigla](http://www.rism.info/en/sigla), se necessario seguite dalle ultime due cifre della data. Per esempio: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, diventa A-Wn; una recita a Vienna nel 1719 diventa A-W19. Inoltre, sempre nelle tabelle:

A= contralto

B = basso

C. = Caterina ([tabella 7](#))

Ga. Gaetano ([tabella 7](#))

Ge. = Geltrude ([tabella 7](#))

int. = interpreti

*ir.* = *iunior* ([tabella 2](#))

M. = Marianna ([tabella 7](#))

M.M. = Maria Michela ([tabella 7](#))

M.T. = Maria Teresa ([tabella 7](#))

no = non esiste il ruolo o la *pièce* non è musicata

S = soprano

sì = esiste il ruolo ma non è citato l'interprete

T = tenore

+ = con (nell'*ensemble* o nel matrimonio)

? = notizia ignota