



Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei



Atti del Convegno internazionale di studi
Avellino, 24-26 novembre 2016

a cura di Antonio Carocchia

//Cimarosa



Conservatorio di Musica “Domenico Cimarosa”

Commedia e Musica al tramonto dell’ancien régime:
Cimarosa, Paisiello e i maestri europei

Atti del Convegno internazionale di studi
Avellino, 24-26 novembre 2016

a cura di Antonio Caroccia



Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei

Atti del Convegno internazionale di studi (Avellino, 24-26 novembre 2016)

a cura di Antonio Caroccia

ISBN 978-88-99697-05-1

// Cimarosa

© Conservatorio di musica "Domenico Cimarosa" di Avellino

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, fotocopie, film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto.

Printed in Italy

Comitato scientifico

Antonio Caroccia
Francesco Cotticelli
Friedrich Lippmann
Paologiovanni Maione
Marina Marino
Agostino Ziino

In copertina:

Giuseppe Bonito (Castellammare di Stabia, 1 novembre 1707 – Napoli, 9 maggio 1789), *Mascherata con Pulcinella*, olio su tela, cm. 127x178, 1750 ca. (Napoli, Museo di Capodimonte).

Conservatorio di musica "Domenico Cimarosa"

Via Circumvallazione, 156
I - 83100 Avellino (AV)

Tel. 0825/306.22
Fax 0825/78.00.74

www.conservatoriocimarosa.org
info@conservatoriocimarosa.org

INDICE

Presentazione	7
Premessa	9
FRIEDRICH LIPPMANN <i>Paisiello e Mozart: analogie e differenze nelle loro opere buffe</i>	11
DANIEL BRANDENBURG <i>Paisiello, Cimarosa e gli interpreti vocali: il mestiere degli operisti e la trasmissione del repertorio</i>	19
CLAUDIO TOSCANI <i>«Ma quest'aria, cospetto! è assai noiosa; la musica a' miei tempi era altra cosa»</i>	27
LORENZO MATTEI <i>«Con più lieti canti»: il coro nell'opera buffa</i>	43
ELEONORA DI CINTIO <i>A passo di danza. Qualche osservazione circa i moduli coreutici contenuti nelle commedie per musica napoletane di tardo Settecento</i>	79
INGRID SCHRAFFL <i>Gli anni del Nationaltheater di Vienna. Un'epoca buia per l'opera buffa italiana</i>	99
ELENA BIGGI PARODI <i>I drammi giocosi di Caterino Mazzolà e Antonio Salieri: La scola de' gelosi, Il mondo alla rovescia</i>	113
MAURICE CHALES DE BEAULIEU <i>Composed but never staged: The Dramma eroicomico Cublai, Gran Kan de' Tartari (1786-88)</i>	163
ANNA LAURA BELLINA <i>Goldoni, Paisiello e la luna nuova</i>	189
PIERMARIO VESCOVO <i>Due "disegnatori" italiani. Appunti su Goldoni e Piccinni</i>	215

GIOVANNI POLIN Questa farsa buffa a quattro voci... è composta con recitativi in prosa et arie in musica. <i>Tra prassi e sperimentazioni: note su storia, strutture e diffusione di spettacoli "misti" a Venezia nella seconda metà del Settecento</i>	227
PERVINCA RISTA Il Conte Caramella di Goldoni e Galuppi: <i>finestra sullo sviluppo del mezzo carattere</i>	257
JOHN A. RICE Amore mio bellissimo: Cimarosa's "quartetto di nuova invenzione" <i>and the Conti del Nord</i>	269
FEDERICO GON – GUIDO OLIVIERI <i>Toward A Critical Edition of Il matrimonio segreto by Bertati-Cimarosa: History, Sources, and Documents</i>	283
FRANCESCO COTTICELLI <i>Ragionando di fonti sul tardo Settecento napoletano</i>	295
ANTONIO CAROCCIA <i>I manoscritti cimarosiani a San Pietro a Majella: vicende e inventari</i>	313
PAOLA DE SIMONE <i>Amore a dispetto e in gioco: fra eros e risus le tecniche del comico nei libretti di Giuseppe Palomba per i Teatri di Napoli</i>	331
PAOLOGIOVANNI MAIONE <i>Le stravaganze del conte o sia lo svelamento dell'ingranaggio comico</i>	377
MARTA COLUMBRO <i>La figura di Pulcinella nelle opere di Domenico Cimarosa</i>	409
LUCIO TUFANO <i>La stagione operistica 1781-1782 al Teatro dei Fiorentini di Napoli: meccanismi gestionali e occasioni creative</i>	431
FRANCESCA SELLER <i>La nuova organizzazione dell'opera buffa al teatro de' Fiorentini di Napoli (1813)</i>	455
Indice dei nomi	477

Pervinca Rista

Il Conte Caramella di Goldoni e Galuppi:
finestra sullo sviluppo del mezzo carattere*

Il primo dramma giocoso del commediografo veneziano Carlo Goldoni è *La Scuola Moderna*, datata 1748. Prima de *La Scuola Moderna*, per il teatro musicale Goldoni scrive intermezzi, drammi eroi-comici, divertimenti, drammi seri, e altri ancora. Non si lega ancora, come farà da qui a poco, ad un genere in prevalenza su altri. Dopo *La Scuola Moderna*, invece, scriverà quasi esclusivamente drammi giocosi.

Questo libretto non è che un ‘pasticcio,’ riscritto solo in parte da Goldoni su un testo preesistente (cosa già studiata e documentata¹), tra l’altro proprio una “commedia per musica napoletana”.² Tuttavia, si distingue già da ogni altro genere operistico per una caratteristica originale ben precisa. Goldoni la sottolinea nella prefazione: «Non avendo servito il tempo per mutar tutta l’opera, come erasi divisato, si è mutata tutta la materia buffa, la quale, se non parerà bene intrecciata colla seria, ciò è provenuto per la necessaria brevità; e vivi felice».³

Il dramma giocoso è quindi «materia buffa intrecciata colla seria». A prescindere dal fatto che questo primo – e frettoloso – *essai* sia rielaborato con materia seria preesistente, i successivi libretti goldoniani (di cui tutto il contenuto è originale) confermano la novità: la coesistenza di buffo e serio nella medesima opera, anche se, in questa fase embrionale, ancora tenuti in trame intrecciate ma distinte.

Le possibilità concesse all’opera comica da questo nuovo connubio faranno del dramma giocoso, e più tardi dell’opera buffa, l’emblema del Settecento europeo in campo musicale, e un pilastro della tradizione operistica fino ai giorni nostri. Ma che

* Questo saggio rientra nel programma di ricerca ed innovazione Horizon 2020 della Commissione Europea, sotto il progetto Marie Skłodowska-Curie “GoldOpera,” grant agreement No. 701269.

¹ Il catalogo del Groppo attribuisce quale fonte *La semplice spiritosa*, mentre studi recenti suggeriscono *La maestra* (1747), opera napoletana di A. Palomba. Si rimanda a GIOACCHINO COCCHI – ANTONIO PALOMBA, *La maestra*, con un saggio introduttivo di Anna Laura Bellina, Milano, Ricordi, 1987; e ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian opera and related genres*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

² Il rapporto tra la *commedeja per mmuseca* napoletana, di cui si ha notizia a Venezia già dal 1711 con *L’Elisa* di Domenico Lalli data al S. Angelo, e dramma giocoso goldoniano, è un argomento ancora in attesa di approfondimento. Certo non si può ascrivere al genere napoletano un’impronta esclusiva sull’opera goldoniana, poiché i libretti maturi del Goldoni devono molto alla tradizione veneziana degli intermezzi, nella quale Goldoni stesso si cimentò prima di accingersi alle commedie di carattere e ai drammi giocosi. Tuttavia, elementi caratterizzanti del teatro musicale napoletano quali ad esempio la ricchezza dialogica, le mezze tinte, ed il verismo psicologico, costituiscono la preziosa eredità della commedia per musica di cui Goldoni ha certamente tenuto conto formando i propri libretti.

³ CARLO GOLDONI, *La Scuola Moderna*, in *Drammi giocosi per musica, I: 1748-1751*, a cura di Silvia Urbani, introduzione di Giovanni Polin, Venezia, Marsilio, 2007, p. 153.

cosa apporta ad un dramma la coesistenza di «materia buffa colla seria»? Parlare di realismo in questa fase iniziale è forse prematuro, ma non sarà irrilevante ricordare quanto Goldoni segnala nel *Teatro Comico* (del '51, medesimo anno del *Conte Caramella*):

PLACIDA. Perché dunque vogliamo fare una farsa, e non più tosto una delle migliori commedie?

ORAZIO. Cara signora, sapete pure, che ci mancano due parti serie, un uomo, ed una donna. Questi si aspettano, e se non giungono, non si potranno fare commedie di carattere.

PLACIDA. Se facciamo le Commedie dell'Arte, vogliamo star bene. Il mondo si è annoiato di veder sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca. Per me, vi protesto signor Orazio, che in pochissime commedie antiche reciterò; sono inaghita del nuovo stile, e questo sol mi piace [...].⁴

Questo pur breve frammento del dialogo insegna una regola fondamentale del realismo goldoniano: le parti serie sono essenziali anche in commedia (“se non giungono, non se potranno fare commedie di carattere”). Naturalmente, nei libretti la ‘materia seria’, soprattutto inizialmente, deve la sua esistenza tanto alla volontà dell'autore quanto al forte retaggio del melodramma metastasiano, che in quei tempi impera e regna nei teatri più eleganti. Tuttavia, il ‘serio’ operistico e la sua contrapposizione al buffo sarà un contrasto che tenderà ad attenuarsi sempre più nella librettistica goldoniana, fino al completo abbandono del ‘serio’ melodrammatico a favore di un più moderno, e moderato, approfondimento psicologico del personaggio; una sintesi che è forse la più grande novità del teatro musicale settecentesco.

Nel 1751, quindi, in una delle opere fondamentali della sua ‘riforma’, Goldoni fa riferimento esplicito a parti buffe e parti serie insieme. Il connubio tra serio e buffo ormai diventa parte integrante anche della commedia ‘di carattere’, non solo della commedia in musica. Non a caso, è proprio in questi anni che, attorno alla *Scuola Moderna* o poco dopo, nasce il mezzo carattere, nuova figura che le parole di Goldoni già definiscono. Il mezzo carattere infatti è precisamente «materia buffa intrecciata colla seria», non più in trame distinte all'interno di un dramma, ma bensì racchiusi nello stesso personaggio. Questa figura è una novità, perché mutevole. Possiede la libertà che ad altri personaggi viene concessa molto più limitatamente, quella cioè di cambiare tono, stile, e registro, in risposta agli sviluppi della trama. La larga gamma espressiva del mezzo carattere fa sì che si possa aumentare la complessità di un dramma giocoso, non solo nell'intreccio ed il suo *dénouement*, ma più notevolmente nelle sue sfumature interiori. Con esso, le trasformazioni del carattere di un personaggio possono diventare elementi vitali di un'opera tanto quanto l'evolversi dell'azione scenica. Forse il libretto più famoso di Goldoni, e quello che ebbe più successo in tutta Europa, fu la *Buona Figliuola* (1757 con partitura di Duni, più nota

⁴ CARLO GOLDONI, *Il Teatro comico*, in *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, 14 voll., Milano, Mondadori, 1936, II, pp. 1051-1052.

con la partitura del '60 di Piccinni), di cui si apprezzava particolarmente il pathos evocato dalla figura della protagonista. La 'buona figliuola', naturalmente, è anch'essa un mezzo carattere.

Un altro mezzo carattere, anzi il primo goldoniano, è il Conte Caramella, da cui l'omonimo libretto oggetto di questo studio. Questo dramma, nato nel 1749 per una commissione da Verona, porta nell'edizione Bettinelli la data del '51, anno durante il quale fu presentato a Venezia nel Teatro di S. Samuele, sulle note del 'Buranello,' uno dei compositori più legati al nostro commediografo. Questo libretto è il primo nel quale appaiono i mezzi caratteri, esplicitamente elencati, posti tra le parti serie e le parti buffe:

SERI

LA CONTESSA OLIMPIA moglie del conte Caramella
IL MARCHESE RIPOLI di lei amante

MEZI CARATERI

DORINA giardiniera della contessa
IL CONTE CAMELLA creduto morto, in abito di pellegrino

BUFFI

GHITTA serva rustica della contessa
CECCO contadino di lei amante
BRUNORO contadino e tamburino di truppe suburbane

Goldoni non sempre indicherà così esplicitamente la divisione dei ruoli, ma la progressione dal più serio al più buffo sarà sempre preservata nell'ordine di presentazione dei personaggi, talvolta implicitamente celando, tra gli estremi, altri mezzi caratteri.

La trama de *Il Conte Caramella* è costituita da più fili narrativi intrecciati, e riuniti, come si soleva, nella conclusione. Come accade solitamente nei primi drammi giocosi, le vicende dei personaggi seri costituiscono la cornice di tutta l'opera, all'interno della quale due coppie buffe inseguono le proprie vicende amorose. Tra i vari rapporti intrecciati, è la costanza ad essere vera protagonista del *Conte Caramella*, posta in rilievo continuamente, tanto dalla sua assenza nelle preferenze mutevoli dei 'buffi' quanto dagli unici incorruttibili 'fedeli', il Conte e la Contessa. L'intreccio principale infatti sembra ripercorrere le orme dell'omerica Odissea, rivestita e trapiantata all'epoca moderna: il Conte Caramella, creduto morto in guerra, fa ritorno a casa sotto mentite spoglie, e scopre sua moglie essere insidiata da un Marchese. Tanto desidera sposare la sua amata questo Marchese (e, perché no, condividere anche l'eredità del 'defunto' marito), che, con la complicità della cameriera Dorina, il secondo mezzo carattere, assolda un servo per fingersi fantasma del compianto Conte, il quale, suonando nottetempo un tamburo di guerra, ha il compito di spingere la Contessa impaurita di acconsentire alle seconde nozze. In questo aspetto il libretto s'ispira palesemente (nonostante Goldoni non ne dia alcun accenno) alla commedia *The Drummer, or the Haunted House* di Joseph Addison del 1714.

Se la caratterizzazione della Contessa rappresenta un piccolo passo verso un teatro musicale più realistico nelle parti serie, nel *Conte Caramella* la vera novità sono i primi mezzi caratteri goldoniani: il Conte, ma anche Dorina, la giardiniera della Contessa, sono accomunati da questo nuovo genere di ruolo. Ciò dimostra che, al contrario delle parti serie o buffe, rigorosamente distinte tra loro per ceto sociale, il mezzo carattere è adattabile a figure di varia estrazione; si addice a paesani, borghesi, o aristocratici a seconda delle esigenze della trama. Ma in cosa si differenziano, dunque, questi ruoli? Nel caso di Dorina, la quale ordinariamente vestirebbe i panni di una buffa, essa non si distanzia certo dai suoi compagni per registro linguistico o per meriti di condotta, ma piuttosto per la sua complicità col Marchese, che fa sì che assuma un ruolo direzionale tra gli altri membri della servitù e in particolare nei confronti del suonatore del tamburo. Le sue azioni sono quelle che hanno maggior influsso sullo svolgersi dell'azione, sia nelle vicende buffe che nell'intreccio serio (ma forse un po' parodico) tra la Contessa e il pretendente Marchese. In sintesi, tra Dorina ed una semplice parte buffa non ci sono differenze di stile, ma di potere. Questo è reso evidente dallo svolgimento musicale di Galuppi, che assegna a Dorina arie, duetti, e brani d'assieme virtuosistici ma esclusivamente di carattere buffo, come vedremo più avanti analizzando la partitura.

Così come la parte di Dorina è investita di maggior rilievo rispetto ad una buffa ordinaria, il ruolo tipicamente serio del Conte Caramella viene 'alleggerito' dalle sfumature comiche derivanti dalle sue comparse in travestimento, e forse - tra le righe - anche da quel suo eccesso di gelosia che poco si addirebbe ad un uomo di alto rango e nobili intenti. Ciò si riflette nella riduzione del numero delle sue arie a favore di interventi più brevi e dinamici all'interno delle scene. Infatti, Caramella intona una sola aria propriamente seria (I, VIII), caratterizzata da lessico metastasiano, forti e 'nobili' emozioni, e - grazie a Galuppi - lunghi, furibondi melismi, escursioni a vicine tonalità minori, figure ritmiche scandite, e finali di frase enfaticizzate, come ad esempio:

Baritone

Mi di - ceil cor sde - gna - to sve - na la mo - glie in -

5

B

fi - da la mo - glie in - fi - da Sen - to l'o - nor che gri - da tra - fig - gi il tu - o ri -

10

B

val il tuo ri - val

Il mezzo carattere Caramella, quindi, veste a momenti i panni del personaggio serio condividendo elementi linguistici e musicali con la parte del Marchese, ma la maggior parte del suo tempo in scena è invece fonte di comicità. Di particolare novità è l'intervento del Conte travestito nell'Atto II, IV, di cui vediamo ora il testo:

CONTE. Orsù perché crediate
ch'esser possa il futuro a me svelato
qualche cosa dirovvi del passato.

Pria d'essere sposata,
il conte capitano
vi prese per la mano una mattina.

Fuggiste modestina,
vi vergognaste un poco
ma vi ridusse in loco solitario.

Diceste: «Temerario,
andate via di qui»,
movendo in dir così la bocca al riso.

Ed ei con un sorriso
amante pronto e scaltro...

CONTESSA. Basta così, non voglio sentir altro.

DORINA. (Come è venuta rossa). (*Da sé*)

CONTESSA. (Io non so come ei possa
queste cose sapere per minuto). (*Da sé*)

DORINA. (Questo brutto barbone è molto astuto). (*Da sé*)

IL CONTE. E ben, vi contentate
che contro questo spirto
usi il poter sovrano?

DORINA. Non gli badate, ch'egli è un ciarlatano.

CONTE. Io sono un ciarlatano? Sfacciatella,
io ti farò cambiar sensi e favella.

Rammenta quella borsa
che tu dal conte avesti
allora che facesti la mezzana.

E cosa non è strana,
se tu procuri adesso
di fare ancor lo stesso col marchese.

Il tutto mi è palese
e so che un regaletto...

DORINA. Basta così... (Che tu sia maledetto). (*Da sé*)⁵

Come si nota subito dalla struttura del testo, gli interventi del Conte non sono più isolati come i versi di un'aria tradizionale, ma incorniciati da una scena condivisa con altri personaggi, e assimilati nel corso di un'azione che, anziché sostare com'è con-

⁵ *Ivi*, II, IV.

suetto nelle arie, continua a sviluppare l'intreccio. Gli interventi cantati del Conte assomigliano, da questo punto di vista, a delle ariette, mentre Galuppi svolge il tutto sotto il titolo "cavatina." È la prima volta che vediamo questo genere di dinamismo all'interno di un brano cantato, un *assolo* scorrevole, privo di ripetizioni ed inserito nel corso dell'azione, in un ibrido tra brano solista e pezzo d'assieme (le altre voci intervengono soltanto in recitativo), per giunta inserito a metà atto, e non alla fine. Galuppi fa la sua parte musicando gli interventi del Conte in stile drasticamente diverso dal quello della prima aria. Qui troviamo una linea melodica semplice e scandita, in una parola- rustica- in linea con la simulata semplicità del finto negromante:

Figura 1: BALDASSARE GALUPPI, *Il Conte Caramella*.
Cavatina a tre (II, 4)

Altro elemento che vivifica la scena, naturalmente, è l'intreccio di vari livelli dialogici: le dame parlano tra di loro, il Conte si rivolge prima a una poi all'altra, e ognuno ha delle battute 'a sé' rivolte esclusivamente al pubblico. L'intreccio di queste combinazioni crea un dialogo realistico e variegato e un'azione fluida, caratteristiche essenziali della buona commedia goldoniana. Cosa più importante, strategie come questa puntano a diversificare il contenuto delle scene, che, per il resto, sono in questa fase ancora pesantemente dominate dal recitativo. Il tutto è reso possibile dall'impiego del mezzo carattere, figura versatile esente dalle famose 'regole' a cui, in questa fase preliminare, sono ancora soggette le parti tradizionali.

Anche il secondo mezzo carattere, Dorina, gode di qualche libertà in questo senso, come ad esempio l'aria breve del terzo atto (V), e gli atteggiamenti mutevoli che dimostra nel corso di tutta l'opera. Testualmente e musicalmente, tuttavia, il suo ruolo assomiglia molto a quello di un personaggio buffo ordinario, non compiendo lei alcun percorso nobilitante alla fine dell'opera se non qualche ombra di inevitabile pentimento nella conclusione riconciliante del terzo atto. Pur presenziando molto in scena e agendo da motore importante dell'azione, il personaggio di Dorina rimane sostanzialmente sullo stesso piano, laddove quello del Conte, apparso prima come un nobiluomo, e calandosi poi nel buffo durante il travestimento, alla conclusione

dell'opera riacquista la condizione a lui spettante come consorte e padrone, e parimente riacquista lo stile serio che si addirebbe al suo rango («Vattene, scellerato, il piacer di trovare / una sposa fedele a questo segno / tutta mi fa depor l'ira e lo sdegno» etc.⁶).

In campo musicale, parimente, le esigenze si piegano nel verso della razionalità e del realismo. Così ci dice il veneziano Francesco Algarotti nel suo *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), pubblicato pochissimi pochi anni dopo *Il Conte Caramella*. Le critiche da lui avanzate sono molteplici, e spesso non dissimili da quelle già ironicamente formate da Benedetto Marcello nel celebre *Teatro alla moda* di molti anni prima, in particolare per lo svolgimento degli allestimenti teatrali, processo nel quale guerreggiano gli interessi dei singoli elementi (cantanti, ballerini, pittori, etc.) a scapito della qualità del risultato.⁷

Non ci addentriamo qui in dettagli riguardanti le critiche sporte ai cantanti, così intenti nel primeggiare sulla scena da distruggere ogni parvenza di verità nei dialoghi, etc., del resto facilmente immaginabili per chi abbia qualche memoria del testo del Marcello. L'Algarotti però si spinge oltre, volgendo un occhio critico anche allo svolgimento musicale in senso stretto, «Blandire in ogni modo le orecchie, allettarle, sorprenderle, è il primo pensiero degli odierni compositori; non muovere il cuore, o scaldar l'immaginativa di chi ascolta (...)» persino per quanto riguarda le parti esclusivamente strumentali come la sinfonia d'apertura: «Ma oggidì viene considerata la sinfonia, come cosa distaccata in tutto e diversa dal Dramma, come una strombazzata, diciam così, con che si abbiano a riempire d'avanzo, e ad intronare gli orecchi dell'udienza».⁸

La critica mossa da Algarotti prende di mira la superficialità, tanto evidente negli egoismi individuali di chi vuole primeggiare in scena, quanto rampante nella ricerca d'effetto a scapito della sostanza che guida la messa in musica di molti libretti. In ogni caso, la nozione di maggior rilievo qui è quel desiderio, tanto ripetuto e motivato, di un teatro musicale calibrato e senza inutili eccessi. La verosimiglianza si può, anzi si deve, intuire in ogni aspetto, e ancora nelle parti strumentali, come ad esempio la sinfonia: «Suo principal fine è di annunziare in certo modo l'azione, di preparar l'uditore a ricevere quelle impressioni di affetto, che risultano dal totale del Dramma». Anche per la musica quindi si auspica uno stretto legame con l'azione da rappresentare; come intuiva Goldoni in un altro campo, si desidera maggiore realismo.

⁶ *Ivi*, III, scena ultima.

⁷ Goldoni si sarà compiaciuto da quanto dichiarato dall'Algarotti, che rivendicava giustamente il ruolo primario del librettista, chiamato ad essere quasi 'regista' di un'opera: «Dal Libretto si può quasi affermare, che la buona dipende, o la mala riuscita del Dramma. Esso è la pianta dell'edificio; esso è la tela, su cui il Poeta ha disegnato il quadro, che ha da esser colorito dipoi dal Maestro di musica. Il Poeta dirige i Ballerini, i Macchinisti, i Pittori, coloro che hanno la cura del Vestiario; egli comprende in mente il tutto insieme del Dramma, e quelle parti, che non sono eseguite da lui, le ha però dettate egli medesimo». (FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio Sopra l'Opera in Musica*, edizioni del 1755 e 1763, a cura di Annalisa Bini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1989, p. 13).

⁸ *Ivi*, p. 26.

Lo svolgimento di Galuppi tende senz'altro in questo senso. Il Buranello, uno dei pochi compositori diretti collaboratori di Goldoni a non essere di scuola napoletana (anche se i contatti e le influenze reciproche furono molte), fu un grande maestro europeo riconosciuto già (cosa rara) ai suoi tempi. Praticamente coetaneo di Goldoni (lui del 1706, Goldoni del 1707), Galuppi aveva già raggiunto chiara fama quando Goldoni si cimentava con i primi drammi giocosi e nel frattempo lanciava la sua 'riforma' al S. Angelo con Girolamo Medebach, vincendo la famosa scommessa delle 16 commedie in un anno (1750). Infatti ancor prima di musicare *Il Conte Caramella* (tra numerosi altri libretti goldoniani, di cui il primo *L'Arcadia in Brenta* del '49), il compositore aveva trascorso importanti periodi lavorativi anche all'estero, in particolare a Londra e a Vienna, nel frattempo svolgendo incarichi di prestigio anche presso vari *ospedali* di Venezia, tanto che, com'è noto, nell'arco di un decennio o poco più la sua fama raggiunse tali livelli da essere voluto espressamente dalla zarina Caterina II alla sua corte di S. Pietroburgo. La felice carriera del Buranello fece di lui uno dei compositori meglio stipendiati del suo tempo, e tanto fu apprezzato per i componimenti liturgici, strumentali, e operistici da, per usare le opportune parole del viaggiatore Charles Burney, «poter essere paragonato ad un gigante tra nani».⁹

Se, come scriveva l'Algarotti, la musica deve riflettere il contenuto del dramma che illustra, con Galuppi questo scopo veniva spesso raggiunto. Perlomeno, Burney ne era convinto: «la sua musica corrisponde sempre al senso voluto dal poeta e spesso anzi lo migliora».¹⁰ In effetti il Buranello applica spesso una tecnica compositiva – in inglese chiamata, appropriatamente, *word painting* – che rispecchia la più stretta corrispondenza tra parola e musica, di cui si riporta qualche istanza a titolo di esempio:

linea melodica rapida ed ascendente per trasmettere «Allegria»,

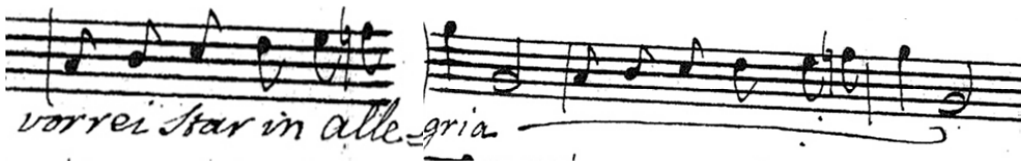


Figura 2: BALDASSARE GALUPPI, *Il Conte Caramella*.
Aria di Brunoro (I, 2)

⁹ CHARLES BURNEY, *Viaggio Musicale in Italia*, 1770, traduzione di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1979, pp. 163-164.

¹⁰ *Ivi*, 164.

cromatismi discendenti per esprimere un lamento,



Figura 3: BALDASSARE GALUPPI, *Il Conte Caramella*.
Aria di Brunoro (I, 2)

e rapidissimi sedicesimi in coloratura per dipingere «Scintillar».

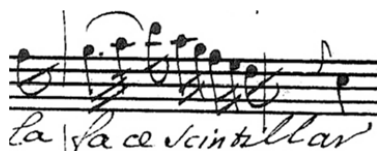


Figura 4: BALDASSARE GALUPPI, *Il Conte Caramella*.
Aria Marchese (II, 2)

Infine, una comica scena di invocazione del fantasma del Conte resa da effetti dinamici drammatici (**fp**) e tremolo negli strumenti ad arco,



Figura 5: BALDASSARE GALUPPI, *Il Conte Caramella*.
Quartetto (II, 10)

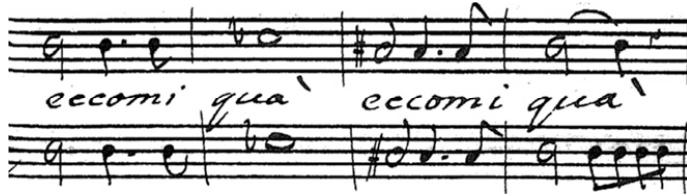


Figura 6: BALDASSARE GALUPPI, *Il Conte Caramella*.
Quartetto (II, 10)

Poiché *Il Conte Caramella* non ha beneficiato prima d'ora di studi approfonditi, offriamo, in chiusura, una 'mappa' musicale delle scene, dalla quale si potrà cogliere un'idea di come le note di Galuppi rispecchino «il senso voluto dal poeta». Queste sono soltanto osservazioni preliminari, poiché un'analisi approfondita di tutta l'opera troppo eccederebbe lo scopo di questo breve studio introduttivo. La partitura esaminata è il Mus. Ms. 44-VII-9, custodita nella Biblioteca Nacional de Portugal (Ajuda), e coeva all'*editio princeps*.

Sinfonia

A ritmo danzante in tempo ternario, prepara per l'apertura del coro in stile pastorale, anch'esso ternario.

ATTO I

Scena I: Tutto recitativo secco, accompagnato solo da basso continuo da svolgere.

Scena II: Scena buffa, composta da recitativo secco seguito dall'aria di Brunoro (Allegro). Esempio eloquente di *word painting*, con ad esempio scale ascendenti per «Allegria», cromatismo discendente per «Oh che tormento», etc.

Scena III: Scena seria, composta da recitativo Contessa e Dorina (talvolta chiamata Dorinda), seguito da aria Contessa (Andante). Esprime sdegno con salti nel registro vocale e ritmi marcati nel «Taci, taci mi tenti invan».

Scena IV: Scena buffa o di mezzo carattere. Recitativo seguito dall'aria di Dorina in mezzo carattere, infatti segnata Andantino. Il buffo è marcato da passaggi veloci e volatine negli strumenti, mentre la parte vocale procede per incisi brevi e disgiunti, separati da pause. Lo stile si fa sostenuto con cromatismi solo quando si fa il verso ai cicisbei, «bella mia stella languisco» etc., in senso parodico. La parte vocale è più impegnativa vocalmente (pur di registro più basso) e più densa di quella della Contessa. Lo svolgimento musicale fa di Dorina una protagonista, e della Contessa una figura minore.

Scena V: Scena seria del Marchese. Il recitativo è tanto aulico da essere affettato, «Cieli, spargerei dalle vene il sangue», etc., seguito da aria seria. Anche l'aria del Marchese, come della Contessa, è Andante e di andatura maestosa. Anche qui si notano virtuosismi e qualche intenzionale eccesso, come il melisma di 12 battute su «spe-ra-to» poi ripetuto di 11 battute, e grandi acuti, che fanno del pezzo un'aria di bravura, confermando l'indispensabile competenza del cantante!

Scena VI: Solo recitativo.

Scena VII: Scena buffa di Cecco, Allegro in tempo 2/4. È un'aria di paura e la velocità rende bene questo aspetto. L'accompagnamento è fatto da crome alternate a pause di croma, che creano un effetto ansante, come se il personaggio s'aggirasse in punta di piedi. *Word painting*: veloci scale ascendenti evocano lo spavento, mentre l'uso del pizzicato dipinge i sussulti del cuore che fa «pla pla».

Scena VIII: Aria Caramella seria. È un'aria di furore come abbiamo osservato, caratterizzata da ritmicità marcate, episodi nel modo minore, melismi, salti, acuti, e linguaggio sostenuto.

Scena IX: Solo recitativo.

Scena X: Solo recitativo.

Scena XI: Scena buffa di recitativo poi aria di Ghitta, leggera e con note corte umoristiche.

Scena XII: Recitativo a quattro che prepara per il finale d'assieme.

Quartetto: Conte, Cecco, Ghitta, Dorina. L'intreccio dialogico è fitto, e la mano di Goldoni crea movimento nella sovrapposizione di conversazioni parallele.

ATTO II

Scena I: Solo recitativo.

Scena II: Scena seria, vi è la seconda aria del Marchese (Andante) in stile galante amoroso, e tempo ternario. *Word painting*: notiamo rapidi sedicesimi discendenti su «scintillar».

Scena III: Solo recitativo.

Scena IV: Cavatina comica del Conte Caramella. Non ha senso compiuto come pezzo racchiuso, anzi fa parte dell'azione. Lo stile qui è semplice e rustico, per differenziare nettamente dalla prima aria del personaggio. Le donne interrompono in recitativo, creando una scena d'assieme attorno alle ariette del Conte. Segue la seconda aria della Contessa (Andante), misurata in stile serio. La tessitura è semplice e piana per evocare il desiderio, «torna in pace».

Scena V: Recitativi e duetto tra Conte e Dorina. Pezzo buffo in 2/4, poi transizione a 3/8 con ritmi sincopati. La musica, movimentata, evoca l'atteggiamento sfuggente, mentre ognuno scappa dall'altro.

Scena VI: Scena buffa con recitativi e aria Ghitta. Realismo in musica: questo è un personaggio semplice, e anche le sue linee melodiche sono tali. Galuppi sfrutta le note ripetute, e procede per gradi congiunti. Il tempo 6/8 ballato ed il pizzicato negli archi evoca le feste e i balli contadini descritti dal testo. Questo pezzo è per divertimento, non contribuendo in alcun modo all'azione, ed è senza «da capo».

Scena VII: Aria di Cecco (Andante) ma con note rapide e ritmi puntati, prevalentemente buffa ma con qualche ombra pensierosa. Imita il dialogo con pause tra una battuta e l'altra e fermate prima di ogni risposta, che, presumibilmente, suggeriscono spazi anche per la gestualità.

Scena VIII: Arietta di Brunoro, strettamente funzionale all'azione. È senza da capo e si collega direttamente alla scena seguente.

Scena IX: Molto breve e funzionale, solo recitativi.

Scena X: Solo recitativi. Ghitta declama «cane, assassino, traditor» in linea ascendente, stridula.

Quartetto: Anche qui sono molteplici gli intenti e i piani discorsivi. È un brano complesso. Inizia in 4/4 con ritornelli inerenti a ripetizioni testuali. In seguito muta in 3/8 sfruttando tante sillabe su crome per evocare uno stile parlato. All'incantesimo sorgono effetti drammatici (di nuovo in 4/4), come grandi scale e salti d'ottava e dinamiche *fp* ad evocare tuoni e temporale. Lo 'spirito' parla per cromatismi, creando una voce piatta da fantasma, e infine «Tremo ancor io» è reso da note veloci alternate a pause e figurazioni ritmiche compresse su «tremore» e «spavento», in netto contrasto alle note sostenute del fantasma. Galuppi ci porta poi ad un Largo in 6/8 per un addolorato «è morto il padrone» mentre il Finale (Presto) ritorna alla vita («stiamo in allegria, andiamoci a sposar» etc.). In totale, contiamo 5 mutazioni del tempo e del tono in un unico brano, in cui le transizioni servono per dare incessante spinta all'azione.

ATTO III

Scena I: Solo recitativo.

Scena II: Terza aria del Marchese, un'aria di furore. Linguaggio caricato, figure ritmiche punteggiate («ira mia») e grandi salti d'ottava enfatizzano la fine delle frasi.

Scena III: Recitativo Conte e Contessa, seguito da arietta amorosa del Conte in mezzo carattere. Chiude la scena un'arietta spiritosa della Contessa, poi la dicitura *da capo*. Non è chiaro se il rinvio si riferisce all'aria del Conte (più probabile) o alla parte della Contessa. Forse si tratta di due arie distinte, o forse di due metà di un unico pezzo.

Scena IV: Solo recitativo.

Scena V: Arietta Dorina in 3/8, senza *da capo*.

Scena VI: Recitativo e duetto amoroso (Andante) tra i buffi Cecco e Ghitta, colorato da sospiri con pause, e in terze discendenti «moro, moro». La chiusa in 3/8 vivifica il tempo e l'azione.

Scena VII: Breve recitativo.

Scena VIII: Recitativo e aria buffa del Conte (4/4 mentre invoca la magia da negromante, 2/4 quando svela la sua vera identità).

Finale concertato: Si procede direttamente al coro finale, nel quale ogni personaggio impartisce la propria benedizione sulla coppia riunita, ravvicinando così molti stili musicali differenti e continue fluttuazioni del tempo musicale. In ordine, il Marchese (Andante 3/8, aulico, «godete la pace»); Brunoro (con qualche frase in minore per esprimere il suo rammarico e il pentimento); Dorina (con tempo più svelto, continua il *crescendo* drammatico); la Contessa e Conte (in stile più semplice e declamatorio perché in duetto omofonico); Ghitta e Cecco (ulteriore accelerazione in 2/4, si alternano al duo dei Conti), e infine la chiusa trionfante in 6/8 («Viva, viva!»), in stile declamatorio.

Come notiamo da questo percorso, c'è un voluto equilibrio tra buffo e serio ne *Il Conte Caramella* (ammesso che nel secondo atto domini il buffo per la prevalenza degli intrecci minori tra i personaggi secondari). Entrambi i mezzi caratteri escono dagli schemi consueti per esprimersi attraverso dinamiche *ariette* e intrecciati brani d'insieme. Dorina è chiaramente un mezzo carattere tendente al buffo, e il Conte tendente al serio, mentre la risoluzione della trama ripristinerà l'equilibrio tra le parti, restituendo Dorina al più umile suo rango di vera buffa, e il Conte al decoro del serio. L'azione non è sempre fluida, come alcune arie col «da capo» risultano ancora statiche, pur essendo vivificate musicalmente da frequenti cambiamenti melodici e di tempo. Tuttavia, intuivamo già degli importanti passi avanti, nelle ariette, nella cavatina a tre, nei duetti interni, negli architettonici brani d'insieme, e infine nelle ampie possibilità drammatiche ed espressive dei mezzi caratteri.

Questi aspetti fanno de *Il Conte Caramella* una preziosa finestra sullo sviluppo del dramma giocoso, poiché vi possiamo scorgere quegli elementi che, nei libretti a seguire, saranno perfezionati, consolidati, e universalmente apprezzati tanto da formare una grandissima tradizione operistica.

Nel chiudere ci piace ricordare le parole di Goldoni: «Per me nessun personaggio è inutile. Ciascheduno ha qualche particolare, che può servire il teatro; chi più, chi meno, egli è vero, ma i mezzi caratteri son necessari ancora, come le mezze tinte ai pittori».¹¹

¹¹ CARLO GOLDONI, *La castalda - La gasta*, a cura di Laura Riccò, Venezia, Marsilio, 1994, p. 118.

info@conservatoriocimarosa.org
www.conservatoriocimarosa.org

ISBN 978-88-99697-05-1

ilCimarosa

**© 2017 Conservatorio di musica “Domenico Cimarosa” di Avellino
tutti i diritti riservati**