

“MATERIA BUFFA INTRECCIATA COLLA SERIA:”
RIFLESSIONI SUL MEZZO CARATTERE NEI LIBRETTI GOLDONIANI*

PERVINCA RISTA



* 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.

I primi drammi giocosi per musica iniziarono a Venezia nel 1744: *La Libertà Nociva* e *L'ambizione delusa*, entrambi di Rinaldo di Capua su libretti scritti o riadattati da Giovanni Barlocchi, dati al San Cassiano che, sulla scia del San Samuele e del San Moisè, si apriva all'opera comica di sempre maggior popolarità. Furono però titoli occasionali in una miriade di componimenti di ogni genere: drammi per musica (di soggetto mitologico o storico di Metastasio o di Zeno, solitamente), opere bernesche, commedie per musica, divertimenti giocosi per musica, etc.¹ Goldoni stesso, prima de *La Scuola Moderna* del 1748, scrive intermezzi, drammi eroi-comici, divertimenti, e drammi seri, non legandosi ancora ad un genere in prevalenza su altri. Dopo *La Scuola Moderna*, invece, si rivolgerà quasi esclusivamente a questo nuovo genere, il dramma giocoso.

La Scuola Moderna non è che un “pasticcio”, un dramma giocoso creato da Goldoni su un testo preesistente (cosa peraltro già studiata e documentata),² una commedia per musica napoletana.³ Tuttavia, questo ‘prototipo’ si distingue già da ogni altro genere operistico per una sua caratteristica originale ben precisa, sottolineata da Goldoni stesso 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.⁴

Il dramma giocoso è quindi «materia buffa intrecciata colla seria». A prescindere dal fatto che questo primo – e frettoloso – *essai* sia rielaborato attorno a ‘materia seria’ preesistente, i successivi libretti goldoniani, dei quali 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 distinte, riunite solo nella risoluzione finale.

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 cosa apporta ad un dramma l'intreccio di «materia buffa colla seria»? Non sarà irrilevante ricordare quanto Goldoni segnala

¹ Per maggiori informazioni si rimanda a ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology of Venetian opera and related genres*, Stanford University Press, 2007.

² Il catalogo del Groppo attribuisce quale fonte *La semplice spiritosa*, mentre studi recenti suggeriscono *La maestra* (1747), opera napoletana di Antonio Palomba. Si rimanda a ANNA LAURA BELLINA, *La 'Maestra' esaminata*, Introduzione a GIOACCHINO COCCHI, *La maestra*, Milano, Ricordi, 1987; e SELFRIDGE-FIELD, *A New Chronology*, cit., pp. 514 sgg.

³ 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 Sant'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, e il verismo psicologico, costituiscono la preziosa eredità della commedia per musica di cui Goldoni ha certamente tenuto conto formando i propri libretti.

⁴ 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.

nella sua ‘commedia-manifesto’ per eccellenza, *Il Teatro Comico*, opera che – come vuole la tradizione – alza il sipario su un nuovo modo di scrivere per il teatro, per una commedia rinnovata, più potente, e più d’effetto:

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 invaghita del nuovo stile, e questo sol mi piace [...].⁵

Questo pur breve frammento del dialogo contiene una regola fondamentale del realismo goldoniano: le parti serie sono essenziali anche in commedia («se non giungono, non si potranno fare commedie di carattere»). A lanciare il proprio sostegno alla riforma goldoniana è proprio il personaggio di Placida, ovvero Teodora Medebach, di cui Ginette Henry scriveva, «[...] non ha eguali nelle parti patetiche con le quali, come nessun’altra, riesce a rendere umidi gli occhi degli spettatori [...] diventa quindi la colonna della riforma»;⁶ un’attrice quindi portata proprio per le parti serie. Naturalmente, nei libretti la ‘materia seria’, soprattutto inizialmente, deve la sua esistenza tanto alla volontà dell’autore quanto al forte retaggio metastasiano del melodramma, che in quei tempi impera ancora. 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.

In una commedia di forte determinazione programmatica come *Il Teatro comico* l’opposizione tra parti buffe e serie, apparentemente incongrua, posta la parallela esperienza e meditazione di Goldoni, può offrire a nostro avviso un accesso non scontato. Con questo non s’intende certo che il contrasto tra serio e buffo sia una novità goldoniana e neppure settecentesca; chiaramente non mancava, in qualche misura, nella ricca tradizione delle commedie all’improvviso, che anzi proprio dalle interazioni tra amorosi e maschere generava spesso i momenti più succosi (si pensi, ad esempio, ad *Arlecchino servitore di due padroni*). Piuttosto, la vera novità sta nel *modo* in cui il connubio tra serio e buffo diventa parte integrante anche della *nuova* commedia goldoniana, e parimenti della commedia in musica. Proprio nel momento critico di distacco e di nuovo inizio, che coincide tra l’altro con transizioni ben concrete e significative nella vita dell’autore mentre si scioglie da Medebach e dall’impresario Mingotti per passare al San Luca e, contemporaneamente sul versante dei testi per musica, al San Samuele ripreso in mano da Grimani, si affaccia al teatro musicale goldoniano il mezzo carattere, nuova figura che le parole dell’autore già definiscono. Con *Il Conte Caramella* del ’51 (data in cui lo mandò in stampa il Bettinelli, in realtà composto nel ’49), Goldoni per la prima volta darà ai suoi spettatori «materia buffa intrecciata colla seria», non più soltanto in trame distinte all’interno del dramma, ma bensì racchiusa in un unico personaggio.

Vale la pena riflettere su come sia proprio il *personaggio unico*, figura in grado di occupare uno spazio drammatico lontano dagli estremi delle tradizioni precedenti ormai sempre più indebolite, a diventare la colonna portante del ragionamento creativo di Goldoni. Il teatro

⁵ CARLO GOLDONI, *Il Teatro comico*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1936, II, pp.1051-1052.

⁶ GINETTE HERRY, *Goldoni e la Marliani ossia l’impossibile romanzo*, «Studi Goldoniani», VIII, 1988, p.141.

goldoniano, come sappiamo ben diverso da quello di certi suoi contemporanei, non è teatro d'azione, né luogo di stupore o di peripezie (salvo alcuni rari casi in cui si ricalca qualche fonte preesistente), ma tutt'altro. Se il lettore-spettatore si accosta ad un testo goldoniano non lo fa per concedersi un viaggio di distrazione, ma piuttosto per conoscere, intimamente, e nella loro concretezza, Mirandolina, Lelio, Sior Todaro, Lunardo, Anzoletto e tanti altri come loro. Figure rese indelebili dalla loro originalità e completezza, tanto da trascendere le vicende, in retrospettiva quasi circostanziali, attraverso le quali Goldoni ce le fa conoscere.

Per tornare al *Teatro Comico*,⁷ appare quindi sintomatico e tutt'altro che casuale come l'autore introduce anche due figure 'satellitari': il poeta Lelio (reduce degli scenari) e la cantatrice Eleonora (reduce della tradizione degli intermezzi e delle farse musicali come si evince dalla *Didone in bernesco* da lei citata): si tratta ovviamente di attori che nella realtà fanno parte dell'organico di compagnia (Lucio Landi detto Lelio e Vittoria Falchi detta Eleonora) ma che nella finzione scenica sono ad essa estranei, venuti in cerca di lavoro. La loro "terzietà" rispetto ai ruoli tradizionali (quella che supera la mera posizione del "terzo uomo" e della "terza donna"), permette un accostamento – nell'ovvia distanza delle pratiche e del lessico che le inquadra – alla parallela definizione del "mezzo carattere" e, soprattutto, all'attenzione che Goldoni in quei medesimi anni ad essa dedica.

Mentre procediamo ad analizzare le tappe di consolidamento del mezzo carattere goldoniano in contesto di musica, sarà utile quindi tenere presente come, proprio mentre abbozza i mezzi caratteri musicali, il nostro autore – pur in via sperimentale e talvolta errante – disegni parimente la commedia detta 'di carattere' costruita attorno al *personaggio unico*, che proprio come il mezzo carattere è estraneo ai lazzi e alle altisonanze serie, e testimonia la ricerca di una *medietas* calibrata che si affermerà sempre più marcatamente nel suo teatro, nutrendo tra l'altro una vena sentimentale sempre più pronunciata.

Nel *Conte Caramella* i mezzi caratteri in realtà sono due, pur essendo il ruolo del protagonista meglio formato. Il frontespizio li elenca esplicitamente, e li colloca tra le parti serie e le 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

Questo dramma, posto in musica dal celebre 'Buranello,' presenta più fili narrativi intrecciati e riuniti, come si soleva, nella conclusione. L'intreccio principale sembra quasi d'ispirazione omerica: il Conte Caramella, creduto morto in guerra, fa ritorno a casa sotto mentite spoglie e scopre sua moglie insidiata da un pretendente, il quale verrà vinto e debellato dal legittimo padrone di casa. Interessante come in realtà, però, l'ispirazione Goldoni la trasse da un testo ben più moderno, una commedia di Joseph Addison del 1714 intitolata *The Drummer, or the Haunted House*. Il libretto s'ispira palesemente alla commedia inglese preservandone il tratto distintivo del titolo di Addison, in quanto il Marchese pretendente, per scalfire

⁷ Per utili approfondimenti sul collegamento di questa commedia al contesto artistico e personale tanto delicato e dinamico da cui nasce, si rimanda a PIERMARIO VESCOVO, *Guardando Verso la Scena. Il Teatro Comico: Una Lettura*, «Studi Goldoniani», IX, s. I, 2012.

l'incrollabile costanza della sua moderna Penelope, fa suonare nottetempo un tamburo da guerra facendo credere sia il fantasma del Conte.

In un libretto predominato dal gioco e dallo scherzo, Goldoni abbozza un contrappeso alla comicità nella figura della Contessa. La *Mrs. Trueman* (Sig.ra 'Fedele,' appunto) di Addison non possiede se non raramente la gravità di carattere della Contessa Olimpia goldoniana,⁸ e non a caso è proprio ampliando l'aspetto sentimentale che Goldoni farà i primi passi verso il realismo psicologico nei suoi libretti. Questa parte seria goldoniana, pur essendo il suo ruolo tutto sommato minore a giudicare dalla presenza limitata in scena e dal numero ristretto delle arie, è degna di nota per il *pathos* con cui Goldoni colora i suoi pochi versi. Mentre sul piano linguistico non sorprende la differenziazione tra personaggi seri e buffi con registri più aulici o più quotidiani, la caratterizzazione psicologica di questa figura è sintomo di una nascente novità, un primo passo verso quel 'serio' moderato e realistico che sarà la conquista dei drammi giocosi più maturi.

Costantemente sospesa tra voci sulla scomparsa del consorte e la tenue speranza di ritrovarlo in vita, lo stato d'animo della Contessa viene reso con efficace realismo:

Ah marchese, non so...
Che risolvo? che fo?
[...]
Ah non so dir se amore, necessità o timore
a credere mi spinga;
e una nuova speranza or mi lusinga.⁹

Le emozioni contrastanti evocate e la spontaneità dei versi frammentari rendono con naturalezza un quadro emotivo complesso. Quella «nuova speranza» di cui si fa menzione, tra l'altro, rimane ambigua, poiché mentre il Marchese vi legge una svolta a suo favore, poco dopo la Contessa ricusa ogni intenzione di legarsi ad un altro:

Ah, ch'io d'errar pavento e non ho core
d'abbandonarmi a nuovi affetti in preda;
par ch'estinto il consorte ancora non creda.¹⁰

Anche piccoli dettagli come il «par ch'io creda» danno nuova profondità a questa parte seria, creando un naturale compatimento di fronte ad una donna sorpresa dal proprio istinto, così combattuta da contemplare i propri sentimenti quasi come un'estranea.

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 appunto i primi mezzi caratteri goldoniani: una serva e un padrone. Novità assoluta quindi è l'adattabilità di questo ruolo a figure di varia estrazione, siano essi paesani, borghesi, o aristocratici. La giardiniera Dorina, mezzo carattere femminile, assume un ruolo di autorità tra gli altri membri della servitù rendendosi complice del Marchese nella vicenda del fantasma, ponendosi da mezzana tra lui e la Contessa. In sintesi tra Dorina ed una semplice buffa non ci sono differenze di stile, ma di potere, aspetto colto prontamente da Galuppi la cui partitura assegna a questo personaggio arie, duetti, e brani d'insieme virtuosistici. 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'

⁸ Anzi, la 'vedova' Trueman è spesso fonte di comicità, come si evince da questa descrizione del suo lutto men che profondo: «Sir GEORGE TRUEMAN: How long did her grief last? VELLUM: Longer than I have known any widow's- at least three days [...] she was drown'd in tears till such time and the Taylor had made her widow's weeds- indeed they became her...but I must needs say she paid a due regard to your memory, and could not forbear weeping when she saw company». JOSEPH ADDISON, *The Drummer*, Londra, Dodsley, 1715, p.21.

⁹ CARLO GOLDONI, *Drammi comici per musica, II. 1751-1753*, a cura di Anna Vencato, introduzione di Marco Bizzarini, Venezia, Marsilio, p.201.

¹⁰ Ivi, p.202.

dalle sfumature comiche derivanti dal suo travestimento, e forse- tra le righe- anche da quell'eccesso di gelosia che poco si addirebbe ad un uomo del suo rango.

La nuova scioltezza del primo mezzo carattere maschile risalta particolarmente quando posto a confronto con la controparte seria maschile (il Marchese), caratterizzata da un registro marcatamente elevato che non sorprende («Ma, se ardirai cotanto, ignorante, impostore, proverai tu il mio sdegno e il mio furore. Cessa di provocarmi, trema dall'ira mia,»¹¹ etc.). In questo caso particolare, tra l'altro, la parte serie si presenta condita da tanti eccessi musicali oltre che linguistici (melismi esagerati, acuti, virtuosismi e ritmicità puntate) da risultare caricata- cosa non lontana dalle reali intenzioni degli autori, visto che la parte del Marchese è scritta per voce soprano. Nella prima esecuzione veneziana la eseguì infatti il castrato di fama Salvatore Consorti (e in effetti la parte è virtuosistica tanto da necessitare un professionista, non certo adatta a semplici attori come potevano esserlo gli intermezzi), e nelle successive presentazioni a Trieste ('53, Teatro di S. Pietro) e Milano ('56, Teatro Regio Ducale) fu invece svolta da donne travestite (Teresa Chiarini, e Antonia Fassatelli, rispettivamente), cosa che non poteva mancare di accentuare il ridicolo del comportamento affettato di questo *cicisbeo*.

Il mezzo carattere Caramella veste a momenti i panni del personaggio serio condividendo elementi linguistici e musicali con il Marchese, ma al contrario di lui è anche in grado di rendere comiche le scene che lo coinvolgono. Ciò si riflette nella riduzione del numero delle sue arie a favore di interventi più brevi e dinamici, strategia tipicamente goldoniana che avrà una lunga eredità nell'opera buffa. Di particolare novità in questa direzione è l'intervento del Conte travestito nell' Atto II, di cui vediamo ora il testo:

CONTE. Orsù perché crediate
ch'esser possa il futuro a me svelato
qualche cosa dirovvì 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 spirito
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

¹¹ Ivi, p.228.

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*)¹²

Non più isolati come i versi di un'aria tradizionale, gli interventi del Conte sono assimilati nel corso di un'azione che continua a progredire. È la prima volta che vediamo questo genere di dinamismo all'interno di un brano cantato, un *assolo* scorrevole, privo di ripetizioni ed inserito nello scorrere del tempo, in un ibrido tra brano solista e pezzo d'insieme (le altre voci intervengono soltanto in recitativo), per giunta inserito a metà atto, e non alla fine. 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 ad una poi all'altra, e ognuno ha delle battute 'a sé' rivolte esclusivamente al pubblico. Strategie come queste puntano a diversificare il contenuto delle scene, testimoniando come *Il Conte Caramella* guardi già avanti verso una nuova, moderna, e più verosimile armonia tra buffo e serio, e anzi la loro convivenza in questo primo saggio di mezzi caratteri.

Guardando avanti, non possiamo tralasciare qualche ulteriore tappa fondamentale di questa 'novità' nella produzione goldoniana. Proprio la delicata convivenza tra buffo e serio fece del più celebre mezzo carattere goldoniano un successo internazionale; parliamo, naturalmente, di Cecchina.

Essa rappresenta una conquista importante nel consolidamento del dramma giocoso settecentesco. Già la commedia *Pamela* (1750), assieme alla sua prima interprete Teodora Medebach, aveva raccolto così larghi consensi proprio grazie alla coloratura patetica del testo (e di chi lo interpretava) da meritare ben 18 repliche, numero davvero strepitoso per il ricco contesto veneziano che voleva commedie nuove ogni sera.¹³ Nel derivarne, qualche anno dopo, *La Buona Figliuola* o *La Checchina* (1758 su partitura di Fischietti/ '60 su partitura di Piccinni), pur cambiando molte cose Goldoni seppe conservare, se non addirittura ampliare, il tratto vincente della sua commedia: l'equilibrio sentimentale del mezzo carattere. Per Paolo Gallarati infatti quest'opera si colloca chiaramente tra serio e buffo: «...[La buona figliuola] inaugurava il filone dell'opera semiseria destinata a rappresentare in seguito, praticamente sino a Rossini, una valida alternativa alla radicale opposizione dei due generi principali».¹⁴ Che Cecchina apra la via all'opera semiseria è forse discutibile, ma inequivocabile è la spinta innovativa data al teatro musicale da quest'opera nella direzione del realismo e dell'approfondimento psicologico del personaggio.

Che Cecchina e il suo Marchese (anche qui serva e padrone, come nel *Conte Caramella*) siano posti in veste di mezzo carattere è subito riscontrabile dall'elenco dei personaggi, in cui notiamo la loro collocazione centrale tra seri e buffi, come anche dalla loro condotta. I due ruoli, e in particolar modo quello della protagonista, sono lontani anche stilisticamente da quelli delle parti serie, che continuano nel vecchio stile metastasiano. Nella *Pamela*, il Conte Ernold rimprovera Bonfil: «Se andate a teatro, ove si fanno le opere musicali, vi andate solo per piangere, e vi allietta solo il canto patetico, che da solletico all'ipocondria».¹⁵ Troviamo alcuni aspetti di questo nuovo, modernissimo atteggiamento, non senza ombre di *comédie larmoyante*, nei modi lacrimosi ma pur

¹² Ivi, pp.204-205.

¹³ Il successo di Pamela non fu certo soltanto veneziano. Al Capranica di Roma, ad esempio, le repliche non furono minori. Nelle *Memorie* Goldoni ricorda con orgoglio come la commedia «[...] da sola, sostenne il teatro dall'apertura sino alla chiusura, cioè dal dicembre sino al Martedì grasso». CARLO GOLDONI, *Mémoires*, traduzione di Paola Ranzini, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, parte II, cap. VI, p.495.

¹⁴ PAOLO GALLARATI, *Musica e Maschera*, Torino, EDT, 1984, p.135.

¹⁵ CARLO GOLDONI, *Pamela fanciulla – Pamela maritata*, a cura di Ilaria Crotti, Venezia, Marsilio, 1995, p.109.

calibrati della protagonista Cecchina, tanto che per AnnaMaria Finetto «proprio da Cecchina inizia, sotto certi aspetti, la moda del canto patetico che si svilupperà nell'opera seria romantica».¹⁶

Opera di una mano ormai matura, non sorprende che ne *La buona figliuola* si trovi applicata in maniera più estesa la semplificazione linguistica abbozzata nelle scene più scorrevoli del *Conte Caramella*. I versi di Cecchina sono concisi ed il suo lessico disadorno per meglio rispecchiare la sua naturalezza e naiveté:

Vo cercando e non ritrovo
la mia pace e il mio conforto,
che per tutto meco porto
una spina in mezzo al cor.¹⁷

In confronto, appare quasi sia Pamela, pur godendo di maggiori libertà nella commedia in prosa che non Cecchina nel teatro d'opera, ad essere più metastasiana nell'espressione:

Oh Dio! Che è mai questo nuovo tremor, che mi assale le membra! Ahi che vuol dir questo gelo, che mi circonda le vene! Oimè, come dal gelo si passa al fuoco? Io mi sento ardere, mi sento morire.¹⁸

Persino invocando la morte, Cecchina appare più moderata, più tenera:

Almen fra queste piante
avrò un po' di riposo.
Ah son sì stanca di sofferir
gl'insulti della nemica sorte
che son costretta a desiar la morte.¹⁹

E infatti, la misuratezza di questo mezzo carattere non viene meno nemmeno di fronte alla felice e sorprendente risoluzione della trama, quasi un colpo di scena. Rivelati i suoi nobili natali, e riacquistato quindi il rango che le permetterà di sposare il suo Marchese senza scandalo, la reazione di Cecchina è uno di conflitto interiore:

Ah signori, vorrei
far i doveri miei;
ma ho ancora il cuore
fra la gioia confuso
e fra il timore.²⁰

Non esultanza o trionfo, ma un timore realistico ombreggia l'apoteosi della protagonista, preservando e sottolineando la sua modestia e sensibilità. *La buona figliuola* costituisce quindi una gemma del sentimentalismo settecentesco, e per questo, un'opera, per citare Daniel Hartz, «destined to surpass all his other librettos in the influence it wielded».²¹ Soprattutto, la Cecchina goldoniana dimostra l'efficacia del mezzo carattere, che, servendosi di toni moderati, ed esprimendo senza eccessi linguistici anche le emozioni più forti, non distrae dai sentimenti con alcun ornamento, preservandone così la purezza e la potenza.

¹⁶ ANNAMARIA FINETTO, *La Pamela e La Buona Figliuola: Il Linguaggio Patetico di Goldoni*, «Studi Goldoniani», VIII, 1988, p.107.

¹⁷ CARLO GOLDONI, *La buona figliuola*, in *Tutte le opere*, cit., XI, 1952, p.528.

¹⁸ IDEM, *Pamela fanciulla*, cit., p.171.

¹⁹ IDEM, *La Buona Figliuola*, cit., p.542.

²⁰ IDEM, p.558.

²¹ DANIEL HEARTZ, *Goldoni, Don Giovanni and the Dramma Giocoso*, «The Musical Times», vol. CXX, n. 1642, 1979, p.994.

Come ci insegnano i due esempi fin qui trattati, quando sono presenti i mezzi caratteri sono sempre loro a guadagnare il ruolo protagonista. La larga gamma espressiva e la dinamicità di questa figura, infatti, difficilmente sarebbe uguagliata da una parte seria o buffa tradizionale. Il mezzo carattere sembra facilitare se non garantire un'azione interessante, e per questo la sua miglior collocazione è al centro di essa.

Oltre al Conte Caramella e a Cecchina, molti ancora sono i mezzi caratteri che si nascondono tra gli elenchi dei personaggi goldoniani. Il lettore attento vedrà che talvolta la loro presenza si deve intuire dalla condotta e dall'espressione, come ad esempio ne *Le nozze in campagna* (1768), anche se altrove i ruoli vengono nuovamente esplicitati, come nel caso del *Re alla caccia* (1763). Quest'ultimo libretto testimonia come il mezzo carattere goldoniano si allarghi ad ogni nuova proposta, poiché i due mezzi in questione non saranno più serva e padrone, ma due uomini senza donne per la testa: l'uno un cortigiano, l'altro lo stesso Re Enrico IV. Seppur vi sia gran differenza tra loro, nel buio del bosco notturno sotto il quale si svolge la trama il loro stato se non uguale si fa molto simile, soprattutto quando il Re, isolatosi dal suo seguito e perduto il suo cavallo, perde anche la sua usuale superiorità:

Ah, in sì fatal momento
veggo quanto si accosta
al più vil de' mortali un re possente.
Non va un monarca esente
dal timor, dal dolor; finché sul trono
siede il sovrano, ai sudditi prevale;
quando è solo in un bosco, agli altri è eguale.²²

Verrà messo al riparo dalle intemperie da contadini che, ignorando la sua identità, lo tratteranno con schietta sincerità, guadagnando così la sua stima e benevolenza. Le vicende del Re, il quale, se non proprio travestito come il Conte Caramella perde comunque per un tempo la sua identità, testimoniano come, oltre ai vantaggi d'intreccio e di sentimento che si ricavano dal mezzo carattere, questa figura si presti ottimamente a trattare i temi sociali più attuali del momento, non ultimo tra questi la difficoltà del razionalismo dei Lumi a conciliare il merito dell'individuo con il diritto ereditario di una struttura sociale ancora aristocratica. Merito e titolo, nascita e condotta, parvenza e sostanza sono dicotomie difficili che i libretti di Goldoni sembrano prediligere. Le parole del Re, infatti, ricalcano quelle già tante volte scritte dal nostro veneziano, come ad esempio,

Signor, vi parlo schietto
Tutti nudi siam nati,
Tutti nudi morremo;
Levatevi il vestito inargentato
E vedrete che pari è il nostro stato²³

o anche

Per me sostengo e dico
Ed ho la mia ragione
Che sia la condizione un accidente.
Sposare una servente
Che cosa importa a me se è bella e buona?
Peggio è assai, se è cattiva, una padrona²⁴

tra tanti altri ancora. Del resto, la stessa risoluzione del *Re alla Caccia* è ulteriore prova dell'esame goldoniano delle 'virtù', poiché il semplice guardacaccia che salvò il Re avrà come ricompensa un

²² CARLO GOLDONI, *Il Re alla Caccia*, in *Tutte le opere*, cit., XII, 1952, p.187.

²³ IDEM, *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, in *Drammi giocosi per musica, I. 1748-1751*, a cura di Silvia Urbani, introduzione di Giovanni Polin, Venezia, Marsilio, 2007, p.231.

²⁴ IDEM, *Il filosofo di campagna*, in *Tutte le opere*, cit., XI, p.193.

titolo nobiliare, ma non appena ricevuto, «la stessa virtù diventa orgoglio»²⁵; le ambizioni e le brame lo avvelenano. Il benessere naturale dell'uomo ritorna solo abbandonando le illusioni di ascesa per riabbracciare la felicità della vita semplice, lezione cardine del teatro goldoniano.

Senza voler ora addentrarci in un catalogo comprensivo dei mezzi caratteri goldoniani, che non è lo scopo di queste riflessioni preliminari, la speranza è che gli esempi fin qui trattati possano servire a gettare luce su un argomento ancora largamente inesplorato. La riscoperta del mezzo carattere come contributo fondamentale goldoniano è un'area di studio che offrirà ancora scoperte, e – cosa più importante- è di particolare rilievo poiché questo tipo di personaggio ha avuto una lunga eredità nella tradizione operistica europea, fino alle esemplari 'opere all'italiana' mozartiane.

Com'è noto, ancor prima delle collaborazioni dapontiane Mozart ebbe modo di apprezzare il teatro musicale d'impronta goldoniana. *La finta semplice* (1768), sua prima opera che scrisse a 12 anni, si basò su una rielaborazione dell'omonimo *dramma giocoso* goldoniano (1764) per opera di Marco Coltellini, all'epoca poeta di corte a Vienna. Quattro anni dopo, Mozart stilò anche *La finta giardiniera*, la quale Daniel Hertz riconduce sempre alla *Buona figliuola*.²⁶

Le opera buffe mozartiane testimoniano come la larga gamma di caratteri e strategie drammatiche sviluppate e consolidate da Goldoni attraverso una vita di teatro fossero divenute prassi. Costituivano, come scriveva Da Ponte, «domma teatrale», ed il mezzo carattere faceva parte di questa eredità, ormai una figura essenziale. Ciò è comprovato non solo dal contenuto delle opere stesse, ma persino reso esplicito dalla corrispondenza del compositore di Salzburg. In una lettera al padre in cui cerca un nuovo testo da musicare, ad esempio, Mozart si raccomanda:

(...) das nothwendigste dabey aber ist recht *Comisch* im ganzen – und wen es dan möglich wäre 2 *gleich gute frauenzimmer Rollen* hinein zu bringen. – die eine müsste *Seria*, die andere aber *Mezzo Carattere* seyn – aber *an gute* – müssten beyde Rollen ganz gleich seyn. – das dritte frauenzimmer kan aber ganz *Buffa* seyn.²⁷

Nell'arco di due generazioni, quindi, il mezzo carattere s'impone come parte integrale dello schema operistico settecentesco. Di particolare interesse notiamo che, se i primi mezzi caratteri, come il Conte Caramella, erano più buffi che seri, questa figura man mano va acquistando peso e rilevanza, tanto che Mozart la pone chiaramente alla pari della parte seria, discostandola dalla buffa che appare in confronto accessoria. Il *Don Giovanni* (1787) mozartiano, poi, realizzerà esattamente quanto espresso nella lettera: tre prime donne, la parte seria (Donna Anna), il mezzo carattere sentimentale (Donna Elvira), e la buffa (Zerlina). Non dimentichiamo che anche la figura complessa del protagonista maschile è – ormai inevitabilmente- resa all'impronta del mezzo carattere.

Il debito delle successive generazioni di operisti, non ultimi Da Ponte, Mozart, e i loro contemporanei, nei confronti di Carlo Goldoni è notevole. Senza volere qui far giustizia ad un argomento tanto vasto e in parte ancora misconosciuto, basti ricordare come nelle opere mozartiane, solo per citare un nome noto, troviamo una sintonia con la teatralità goldoniana che oltre l'integrazione del mezzo carattere abbraccia e potenzia anche la riduzione delle arie a favore dei brani d'assieme (pensiamo ai 28 brani chiusi delle *Nozze di Figaro* (1786), ad esempio, di cui soltanto 14 sono arie e gli altri tutti *ensemble*), le arie in forma aperta collegate con naturalezza all'azione in corso, il recitativo discorsivo, ed i dialoghi spesso frammentari e rapidi così da assicurare massima verosimiglianza.

Certo l'ammirazione dei secoli per le opere mozartiane deriva anche, e principalmente, dalla fusione totale tra testo e musica che egli riesce, con inimitabile naturalezza e spontaneità, a creare. Ma anche questa concezione, la ricerca di stretto legame sinergico tra parola e musica, è un'eredità

²⁵ IDEM, *Il Re alla Caccia*, in *Tutte le opere*, cit., XII, p.194.

²⁶ DANIEL HEARTZ, *Mozart's Operas*, Berkeley, University of California Press, 1990, p.199. «(...) an anonymous and clumsy offspring of *La Buona Figliuola*».

²⁷ Wolfgang Amadeus Mozart, lettera a Leopold Mozart (Vienna, 7 maggio 1783), Siftung Mozarteum Salzburg, Digital Mozart Edition, www.mozarteum.at.

della generazione goldoniana. Infatti mentre il commediografo combatteva sul fronte della riforma per riportare la realtà sulle scene del teatro di prosa, altri a Venezia inseguivano gli stessi principi per la musica, che è pur arte di natura più astratta. Si criticava la superficialità in musica come nella commedia, e le esigenze si piegavano verso la razionalità, il 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 suo celebre libello. 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 oggidi viene considerata la sinfonia, come cosa distaccata in tutto e diversa dal Drama, come una strombazzata, diciam così, con che si abbiano a riempire d'avanzo, e ad intronare gli orecchi dell'udienza.²⁸

Interessante come, seppur non la veda di buon occhio, il veneziano esoneri l'opera buffa dalle critiche più pesanti:

Non è però che una qualche immagine di verità non si scorga anche a' di nostri nella musica. Ne sono in esempio singolarmente gl'Intermezzi, e le Operette buffe (altrove chiamate opere buffe), ove la qualità principalissima dell'espressione domina assai meglio, che in qualunque altro componimento che sia...²⁹

Verso la meta della verosimiglianza il genere comico in musica parte quindi agevolato. Per un incontentabile Algarotti questa 'virtù' non è altro che una necessità, non potendo i compositori sovraccaricare i «cantanti mediocrissimi» destinati alle opere buffe (affermazione tutta da dimostrare, se consideriamo la difficoltà di alcune parti, e la partecipazione di cantanti di fama 'presi in prestito' all'opera seria come il celebre Consorti). Il punto cruciale è comunque che nell'opera buffa «si vuol secondar la natura», e che in questo sta la chiave del suo successo: «a cagione appunto della verità che in se contiene, [l'opera buffa] ha la voga e trionfa...», etc.

Se anche per la musica quindi si auspica uno stretto legame con l'azione da rappresentare, come ultima considerazione dobbiamo aggiungere che oltre ad arricchire dal punto di vista drammatico, il mezzo carattere necessariamente diversifica il contenuto musicale. Le partiture confermano come Cecchina, o il Conte Caramella, o il Re Enrico IV, o il mozartiano Don Giovanni siano in grado di passare con tutta naturalezza da una cavatina buffa all'aria seria o sentimentale nel lasso di breve tempo scenico.

Il poter assegnare modi e toni buffi o seri allo stesso personaggio, mutandoli a seconda delle circostanze in cui si trova, è un vantaggio realistico importante, destinato a prendere sempre più il sopravvento nella seconda metà del secolo, man mano che cresce l'apprezzamento per il dramma di spessore psicologico, assieme alla nuova moda del *larmoyant*. Il mezzo carattere è dunque uno dei tanti modi in cui la generale preferenza estetica per "il vero" del secolo dei Lumi sfocia in nuove, innovative creazioni. Nella sua flessibilità, permette sia agli autori che ai compositori una misura di libertà creativa prima d'allora negata dalle rigide divaricazioni teoriche (e pratiche) tra serio e comico. Il contributo di Goldoni in particolare alla creazione e il consolidamento di questa figura teatrale, e la sua centralità allo sviluppo della commedia di carattere assieme a quella musicale, è un

²⁸ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio Sopra l'Opera in Musica, Le edizioni di Venezia (1755) e di Livorno (1763)*, a cura di Annalisa Bini, Libreria Musicale Italiana, 1989, p.26.

²⁹ Ivi, p.38.

argomento di ricerca che potrà fornire un tassello mancante nel quadro del suo teatro, ma anche nella storia dell'opera classica, che ancor oggi in tutto il mondo rappresenta uno dei più alti risultati della cultura europea.

Nel mezzo carattere troviamo l'impronta di quell'equilibrio vitale attorno al quale Goldoni ha saputo costruire i suoi più grandi personaggi, e tratteggiare le più vive scene. Nel chiudere ci piace riascoltare le sue parole,

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.³⁰

³⁰ CARLO GOLDONI, *La castalda - La gastalda*, a cura di Laura Riccò, Venezia, Marsilio, 1994, p.118.