

# ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

## **B. GALUPPI**

detto « IL BURANELLO » (1706-1785)

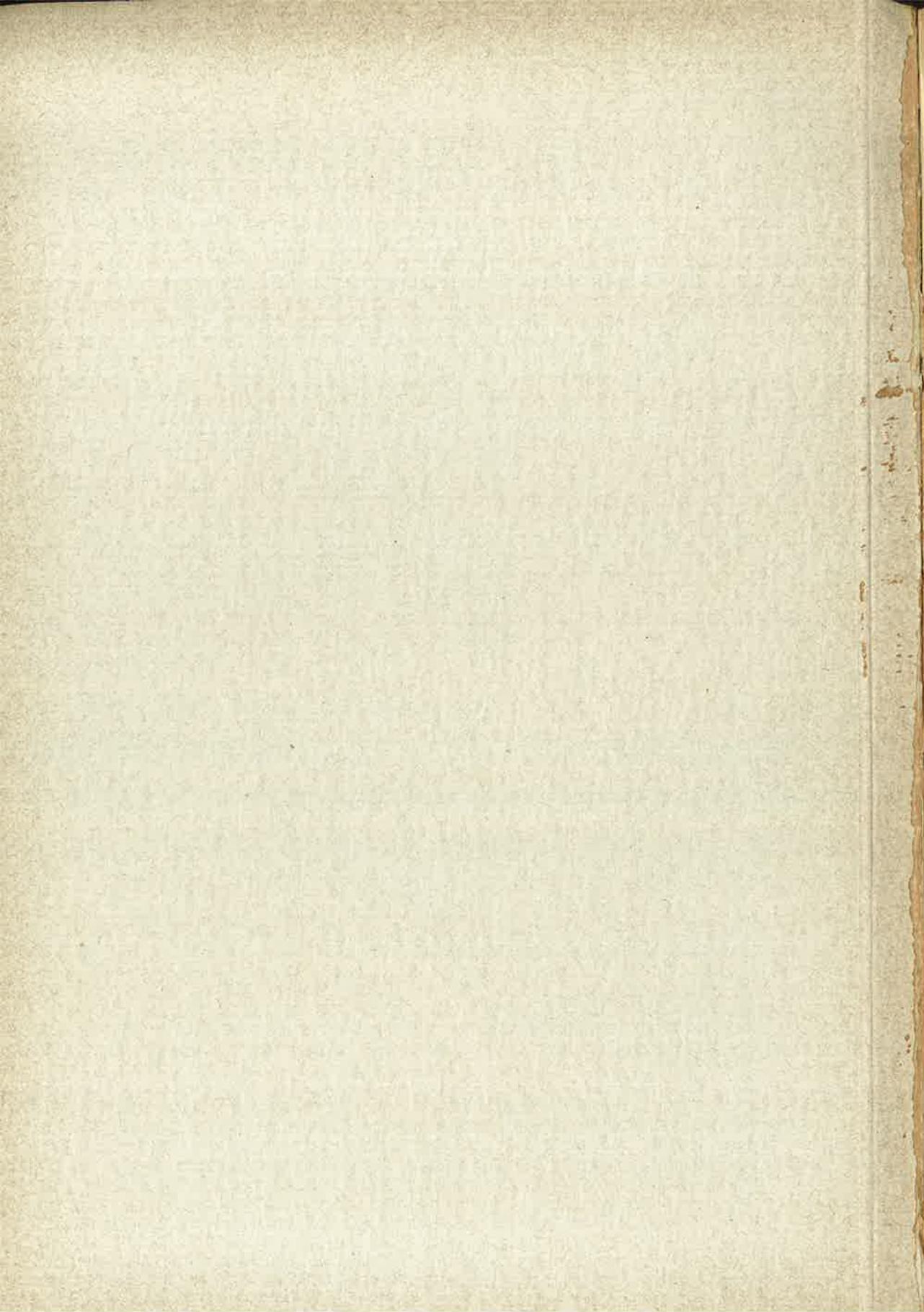
### NOTE E DOCUMENTI

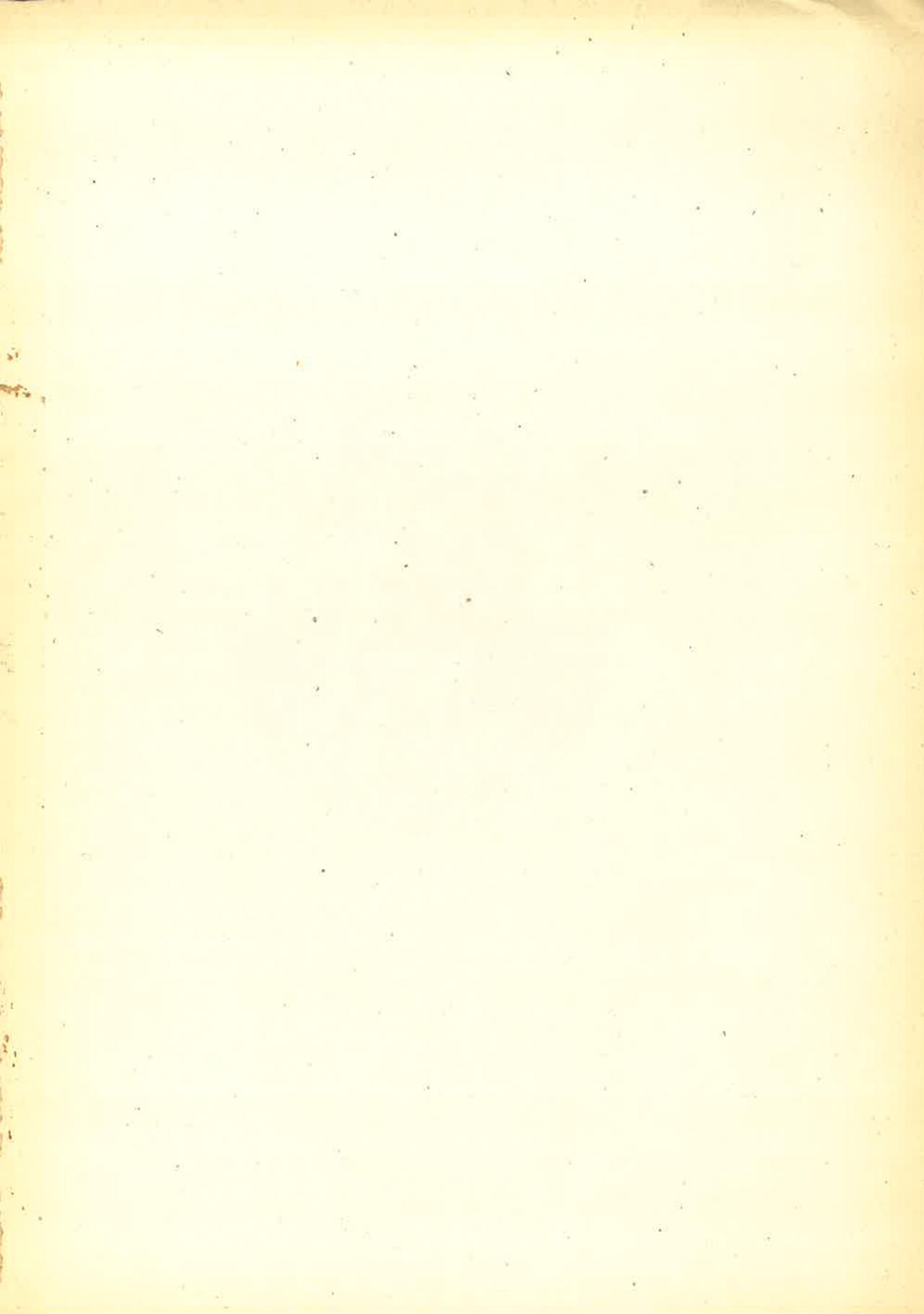
RACCOLTI IN OCCASIONE DELLA SETTIMANA CELEBRATIVA

*(20-26 SETTEMBRE 1948)*

NELLO TICCÌ EDITORE - SIENA

1948







© Bernercole 1840

ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

FONDATORE E PRESIDENTE IL CONTE GUIDO CHIGI SARACINI

Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi

**B. GALUPPI**

detto « IL BURANELLO » (1706-1785)

NOTE E DOCUMENTI

RACCOLTI IN OCCASIONE DELLA SETTIMANA CELEBRATIVA

*(20-26 SETTEMBRE 1948)*

NELLO TICCI EDITORE - SIENA

1948

=====  
*Proprietà letteraria riservata*  
=====

*La Serie delle Settimane Musicali Senesi che ebbe il suo inizio nel nome di Antonio Vivaldi il 1939 e che, sospesa nel 1943 per il sopraggiungere dello stato di guerra, venne ripresa l'anno scorso ancora nel nome del Vivaldi, continua quest'anno celebrando Baldassare Galuppi.*

*Questa VI Settimana realizza il mio intimo desiderio vivo di vedere assicurato nel tempo il proseguimento di un'iniziativa dovuta alla mia Accademia, essendosi costituito un'Ente Cittadino che ne consolida la vita avvenire.*

*La Direzione Artistica sempre conservata all'Accademia Chigiana, mentre garantisce le finalità culturali e la serietà delle manifestazioni, è per me motivo di intima soddisfazione essendo un alto riconoscimento di quella che è stata sempre ed è la mia opera appassionata e disinteressata a favore ed onore della Musica Italiana.*

*Questo Numero Unico che, continua la Serie dei precedenti, vuole essere un contributo alla conoscenza del « Buranello ».*

GUIDO CHIGI SARACINI



## L'ENTE AUTONOMO PER LE SETTIMANE MUSICALI SENESI

La serie delle SETTIMANE MUSICALI SENESI, organizzate dalla Accademia Chigiana e dedicate ad ANTONIO VIVALDI, agli SCARLATTI, alla SCUOLA VENEZIANA e a G. B. PERGOLESI, come è stato ricordato dal Fondatore Presidente, furono interrotte nel 1943 dalla grave situazione creata dalla guerra. Nel 1947 esse furono riprese ancora nel nome di ANTONIO VIVALDI col quale si erano iniziate ed al quale, in tutte le SETTIMANE, è dedicato un Concerto. Tale ripresa fu coraggiosamente voluta dal Conte Guido Chigi Saracini, che vedeva, nella lunga interruzione, compromesso il proseguimento di questa iniziativa. D'altra parte le nuove condizioni economiche e le esigenze finanziarie, derivate dalla guerra, non avrebbero più consentito, come nel passato, che l'Accademia Chigiana da sola potesse assumersi il gravissimo onere finanziario di tale impresa.

Rendendosi conto di tale fatto e compresi della importanza dell'iniziativa, gli Enti locali, per invito del Comune, il 9 Febbraio 1948, venivano a costituirsi nella Città in ENTE AUTONOMO DELLE SETTIMANE MUSICALI SENESI, con Sede nel Palazzo Comunale e sotto la presidenza del Sindaco.

Come è detto nello Statuto-Regolamento, il detto Ente non si propone alcuna finalità di lucro ed ha lo scopo di curare perennemente l'attuazione delle SETTIMANE MUSICALI SENESI con la stessa, identica forma e con lo scopo identico col quale vennero ideate e condotte, fin dall'inizio, dal Conte Guido Chigi Saracini.

Fondatori dell' ENTE sono: il Comune di Siena, la Provincia, l'Azienda Autonoma del Turismo, l'Ente Provinciale del Turismo, la Camera di Commercio, l'Enal, l'Accademia Chigiana, l'Università e l'Accademia dei Rozzi, che hanno partecipato all'atto di costituzione, contribuendo a formare il patrimonio dell'ENTE.

Come è anche detto nell'Atto Costitutivo, la Direzione Artistica delle SETTIMANE SENESI rimane affidata all'Accademia Musicale Chigiana che

provvederà alla formulazione del programma annuale, fornendo al Comitato esecutivo gli elementi per la Relazione del preventivo finanziario e curerà la scelta e la elaborazione delle musiche.

L'ENTE AUTÓNOMO DELLE SETTIMANE MUSICALI SENESI attende ora fiduciosamente il suo riconoscimento giuridico dá parte del Governo, data la importanza assunta dalle sue manifestazioni artistiche che, non inferiori a quelle del Maggio Fiorentino e del Festival di Venezia, hanno la particolare caratteristica di essere dedicate a musiche e musicisti Italiani dimenticati o poco noti e al periodo piú glorioso di queste musiche, i secoli XVII e XVIII.

Il saluto e l'augurio pervenuto in questi giorni al Conte Guido Chigi Saracini dal Presidente della Repubblica, invitato ad intervenire alle manifestazioni della VIª SETTIMANA, ci fa bene sperare nell'accoglimento della richiesta presentata dall' ENTE SENESE.

Prof. ARMANDO VANNINI  
*Segretario dell'Accademia Chigiana*

## PROGRAMMA DELLE MANIFESTAZIONI

Lunedì 20 Settembre - Ore 11: Cerimonia inaugurale nella Sala del Mappamondo del Palazzo Pubblico. - Conferenza di A. DELLA CORTE.

Ore 21,30: Sala del Mappamondo. Concerto diretto da ANTONIO PEDROTTI

1. - Sinfonia in re maggiore.
2. - Dal « Filosofo di campagna »: a) Duetto: Eugenio e Lesbina; b) Tre Canzonette di Lesbina; c) Aria di Lena; d) Aria di Nardo; e) Aria di Lesbina; f) Finale Primo Atto.
3. - Dal « Filosofo di campagna »: a) Aria di Don Tritenio; b) Aria di Rinaldo; c) Finale secondo; d) Canzone di Lena; e) Canzone di Nardo; f) Duetto Lesbina e Nardo.
4. - Sinfonia del « Re pastore ».

Martedì 21 Settembre - Ore 21,30: Sala del Mappamondo. Concerto dedicato ad ANTONIO VIVALDI, diretto da ALCEO GALLIERA.

1. - Sinfonia della « Senna festeggiante ».
2. - Cantata per Baritono, Archi e Cembalo.
3. - Concerto in do maggiore per due violini, Archi e Cembalo.
4. - Concerto Opera 3, N. 9, trascritto da Bach per Clavicembalo.
5. - Concerto per Violino, Archi e Cembalo.
6. - Tre Arie per Soprano, Flauti e Archi.
7. - Concerto in fa maggiore per Violino, Oboe, Fagotti, Corni, Archi e Cembalo.

Mercoledì 22 Settembre - Ore 21,30: Chiesa della S.S. Annunziata. Concerto sacro per Soli, Coro e Orchestra, diretto da GUIDO CANTELLI.  
Kyrie - Gloria - Credo e Dixit.

Giovedì 23 Settembre - Gita artistica a S. Gimignano. Concerto del *Quintetto dell'Accademia Chigiana* nella Sala di Dante.

Ore 21,30: Nel Salone del Palazzo Chigi Saracini. Sonate del « Passatempo al Cembalo », eseguite da *Ruggero Gerlin*.

Venerdì 24 Settembre - Ore 21,30: Teatro dei Rozzi. Prima rappresentazione dell'Opera giocosa in tre atti « L'Amante di tutte » (revisione di VIRGILIO MORTARI), Direttore GIANANDREA GAVAZZENI.

Sabato 25 Settembre - Ore 21,30: Salone del Palazzo Chigi Saracini. Concerto vocale e strumentale. Quartetto in do minore. Aria di Livietta da « Le nozze di Dorina »; Duetto Dorina e Masotto. Sinfonia in fa maggiore. Direttore VITTORIO BAGLIONI.

Domenica 26 Settembre - Ore 21,30: Teatro dei Rozzi, Seconda rappresentazione de « L'Amante di tutte ».

#### E S E C U T O R I :

*Soprani*: Rina Corsi, Liana Cortini, Luciana Gaspari, Franca Mannocci, Mascia Predit, Gianna Perea Labia.

*Mezzisoprani*: Claudia Carbi, Iolanda Gardino.

*Tenori*: Amedeo Berdini, Sandro Micciarelli, Emilio Renzi, Enzo Smaldone.

*Baritoni*: Michele Casato, Paolo Pedani, Marcello Cortis, Carmelo Maugeri.

*Basso*: Matteo Sassanelli.

*Coro* « Del Maggio Fiorentino » diretto da ANDREA MOROSINI.

*Violinisti*: Riccardo Brengola, Mario Benvenuti.

*Clavicembalista*: Ruggero Gerlin.

*Orchestra* dell'Accademia Musicale Chigiana.

(Le revisioni delle musiche inedite di Galuppi e Vivaldi sono opera dei maestri: C. A. Antonelli, A. Casella, V. Frazzi, R. Gerlin, G. F. Ghedini, R. Lupi, V. Mortari, R. Nielsen, A. Poggi, G. Turchi).

Mio Signor Provo Fiorentino

Venezia 21 Agosto 1790

Per mezzo del Signor Cade' ricerca la sua in data 11 Agosto dove  
sarebbe il Determinato di guerra per la Corte, le Associazioni,  
e con disingannato successo ne rimango di  
Vostro mio Provo Fiorentino

Dei Signori Interunitari  
Baldassar Galuppi

Lettera autografa di B. Galuppi,  
dall'originale della Biblioteca dell'Accademia Chigiana di Siena

*Violino I*

*Allegretto con sordina*

*legato*

*vivace*

The image shows a page of handwritten musical notation for Violino I. It consists of ten staves of music. The first staff is marked 'Violino I'. The second staff has the tempo marking 'Allegretto con sordina' and the word 'legato' written below it. The third staff has the tempo marking 'vivace' written below it. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. There are some dark ink smudges or corrections on the first, second, and seventh staves.

## GALUPPI VISTO DA BURNEY

(Dalla Storia della Musica, IV vol.)

Il primo saggio che il Galuppi diede delle proprie attitudini, quale compositore, fu l'opera *Penelope*, scritta espressamente per le nostre scene da Paolo Rolli e dedicata al nobile impresario, Lord Middlesex. Il genio del Galuppi non era ancora maturo. Egli allora (1741) copiava lo stile frettoloso, leggero e floscio che regnava in Italia a quel tempo; stile che la solidità e la scienza di Haendel avevano appreso agli inglesi a disprezzare. La prima opera del Galuppi fu rappresentata cinque sole volte; ed esaminando le melodie stampate dal Walsh, pare non sia stata ingiustamente giudicata. Nondimeno l'aria « A questa bianca mano » è veramente drammatica e appassionata.....

Il 19, 23 e 27 febbraio (1742) la *Penelope* fu data di nuovo; e il 2 marzo era rappresentata un'altra opera del Buranello, intitolata « *Scipione a Cartagine* ». In questa opera « Di madre ai cari amplessi » è una bell'aria di gran gusto; l'accompagnamento a terzine era suo proprio, o almeno nuovo per noi..... (p. 447).

1743. Il primo di quest'anno apparve una nuova opera, « *Enrico* » composta dal Galuppi..... Ci sono nell'« *Enrico* » piacevoli ed eleganti movimenti e una gaia aria cantata dal Monticelli: « Son troppo vezzose » era costantemente replicata e rimase a lungo nel favore generale..... (p. 449).

1755. Il 4 febbraio l'opera « *Ricimero* » composta dal Galuppi.

Nel 1760, il 22 novembre fu rappresentato « *Il mondo alla roversa* ». La musica di quest'opera, la prima in cui cantò la Paganini, è di uno stile comico veramente piacevole, particolarmente nelle arie « Se gli uomini sospirano », « Quando ritrovano », « Oh, come è dolce amar », eccellenti in se stesse.

1761. Nel gennaio si diede « *Il filosofo di campagna* ». Questa operetta buffa sorpassava in merito musicale tutte le opere co-

niche rappresentate in Inghilterra sino alla « Buona figliuola ». E il successo fu pari al merito. Sebbene il Sig. Paganini fosse un rozzo primo uomo, sua moglie, l'Eberardi e il Sorbelloni, rappresentavano le loro parti con grande soddisfazione del pubblico. La semplice ed elegante aria: « La bella che adoro » cantata dal Sorbelloni, per il solo timbro della sua voce, era sempre applaudita. La semplice maniera dell'Eberardi nel cantare « La pastorella al prato » interessava ogni ascoltatore; e la leggiadra e gioiosa aria: « Donne siamo nate », era cantata in un modo così arguto piacevole, che gli applausi ottenuti dalla Paganini erano quasi una acclamazione. Altre esecuzioni; perchè l'aria: « Ho per lei in mezzo al core » era parti dell'opera erano buone abbastanza per resistere a una cattiva sempre ascoltata con piacere, sebbene cantata dal Paganini quasi senza voce. Quest'opera fu rappresentata ininterrottamente 15 sere.

« Io non rammento d'aver mai veduto prima o dopo, tanta folla: certo neppure la terza parte di coloro che si presentavano alle porte del teatro potevano esservi ammessi. Cappellini perduti, vesti lacerate nella ressa dell'entrata. Signore in gran gala, rimandati i domestici e carrozze, erano costrette a comparire nella strada e ad andare a casa a piedi senza cappello. Per buona fortuna il tempo era bello (p. 474).

(Dal « viaggio in Italia »).

Lunedì 6 agosto 1770 (Burney parla di Latilla). - Ammirai la sua bontà nel consigliarmi d'andare agl'Incurabili a udirvi le giovani che vi dovevano cantare: mi assicurò che ne sarei rimasto incantato. Sono allieve di Galuppi, che è Maestro di Cappella di questo Conservatorio. Disgraziatamente l'ufficio era cominciato quando io arrivai, ma non perdetti se non la sola sinfonia e una parte della prima aria. Le parole erano prese da tre o quattro salmi latini, dall'inno « Salve Regina », e da uno dei cantici messo in versi latini, in forma di dialogo.

Non sapevo se estasiarmi di più per la composizione o per la interpretazione, poiche l'una e l'altra erano ammirabili. Buranello ha serbato tutto il suo fuoco e la sua fantasia pur in mezzo alle nevi della Russia, dalla quale era recentemente tornato. Questo

compositore geniale, grazioso, elegante, è ricco di originalità, di brio e di delicatezza, e questa giustizia gliela rendono pur le sue allieve. Parecchie d'esse avevano rare disposizioni per il canto, particolarmente la Rota, Pasqua Rossi, e la Ortolani; le due ultime cantarono il cantico in dialogo. La sinfonia e l'ultimo pezzo erano scritti per due orchestre. Nella sinfonia, piena di passaggi graziosissimi, i due cori formavano eco l'uno all'altro. V'erano due organi, ed in ogni orchestra due trombe. Fui in tutto pienamente soddisfatto di questa musica, e tutto l'uditorio che era numerosissimo, sembrava egualmente rapito. Le giovani cantanti delle quali parlo sono dei veri usignuoli, e avevano una facilità uguale a quella degli uccelli nell'eseguire i passaggi più difficili. In questo genere d'abilità esse, e soprattutto la Rota, fecero dei voli così perfetti che io non mi ricordo d'averli mai udito tentare da altre, prima di loro. L'arte del maestro si ritrovava in ogni cadenza delle giovani allieve. Le parti strumentali furono benissimo eseguite, e l'insieme rivelava un genio superiore per la composizione e l'esecuzione dell'orchestra. Questa musica che era del più maestoso stile teatrale, quantunque eseguita in una chiesa, non si piegava affatto al carattere d'una funzione sacra, tanto che l'uditorio restò seduto per tutta la sua durata, come in un concerto; e in verità essa si sarebbe potuta chiamare con più ragione: un concerto spirituale.

12 agosto (agli Incurabili, sera). - Sembra che il genio di Galuppi, come quello di Tiziano, prenda più forza crescendo di età. Ora il Galuppi non può contar meno di 70 anni, (64) eppure, qui riconosciamo tutti che le sue ultime opere teatrali e le ultime sue composizioni sacre hanno più fuoco, più eleganza e fantasia di quelle scritte in precedenti periodi della sua vita. Questa sera i salmi latini che ho sentito cantare dalle orfanelle, hanno giustificato la ragione che mi faceva inclinare verso l'opinione generale, cioè che di dieci o dodici motivi non ve n'era uno solo che sembrasse insignificante. Ve n'erano parecchi ammirabili, dei recitativi accompagnati, e tutto era pieno di passaggi nuovi, di fine gusto, di bella armonia e di sentimento. Gli accompagnamenti, sopra tutto, sono sempre ingegnosi, e quantunque pieni, son sempre disinvolti e privi di quella specie di confusione che sperde e copre la voce. Devo pure rendere giustizia all'orchestra che qui si tiene alla più esatta disciplina.

Mercoledì 15. - Questa mattina sono andato alla chiesa di San Marco, e poichè era festa, vi ho visto il Doge. Ho sentito una messa solenne, diretta da Galuppi, che ne era pure l'autore.

Per quest'occasione v'erano sei orchestre, delle quali le due grandi distribuite nelle gallerie dei due organi principali; le quattro minori, due per ogni lato, avevano anche un piccolo organo ciascuna. Io avevo un buon posto in una tribuna d'un organo grande col Sig. Latilla, supplente di Galuppi. La musica che nell'insieme era piena e grave, ha avuto un grande effetto, malgrado che questa chiesa non sia affatto costruita in modo da vantaggiare i suoni, poichè ha cinque cupole, cosa che li rompe, per effetto dell'eco, prima che giungano all'orecchio.

Giovedì 16. - La mia visita di stamani al Sig. Galuppi è stata lunga, utile e divertente. Ero felice di vedere che il tempo aveva risparmiata la persona come il genio del grande compositore. Egli è ancora vivace, e in istato di consolare gli amatori di musica per molti anni ancora. Il suo carattere, la sua conversazione, il suo naturale sono pieni di spirito e di vivacità; è molto magro e di piccola statura, ma in tutto l'insieme ha l'aria di un uomo distinto. È stato allievo del celebre Lotti, e ben presto si è fatto conoscere come un abile clavicembalista e un genio per la composizione. Ebbe la bontà di presentarmi alla sua signora, mi mostrò la sua casa e un quadro ammirevole rappresentando un fanciullo addormentato, di Paolo Veronese, che da moltissimo tempo appartiene alla famiglia di sua moglie. Mi condusse nella sua camera e poi nella sua stanza da studio ove non era che un piccolo clavicembalo. « È qui che imbratto carte » mi disse. La sua progenie è stata numerosissima, ma tutti i suoi figliuoli, tranne tre o quattro, son bene ammogliati; egli ha l'aria di un padre di famiglia ordinatissimo e a Venezia è stimato, tanto per il suo carattere quanto per il suo modo di vivere. Mi pareva che fosse un po' seccato della protezione che qualche ecclesiastico ignorante, fra i quali è l'F., riscuote a Venezia, come compositore. E veramente, eccettuato Sacchini, che può riguardarsi il primo dopo Galuppi, questi è così grande fra i musicisti veneti da sembrare un gigante fra 'nani. Gli chiesi, ed egli ebbe la bontà di promettermi, un pezzo di sua creazione ancora inedito, che io conserverò come una reliquia e una prova della sua amicizia. Gli mostrai le bozze del mio lavoro, ragionammo insieme di musica molto amichevolmente, e le nostre opinioni furono con-

soni. La sua definizione della buona musica, che mi pare giustissima sebbene breve, è molto profonda. La buona musica consiste — egli dice — nella bellezza, nella chiarezza e nella buona modulazione.

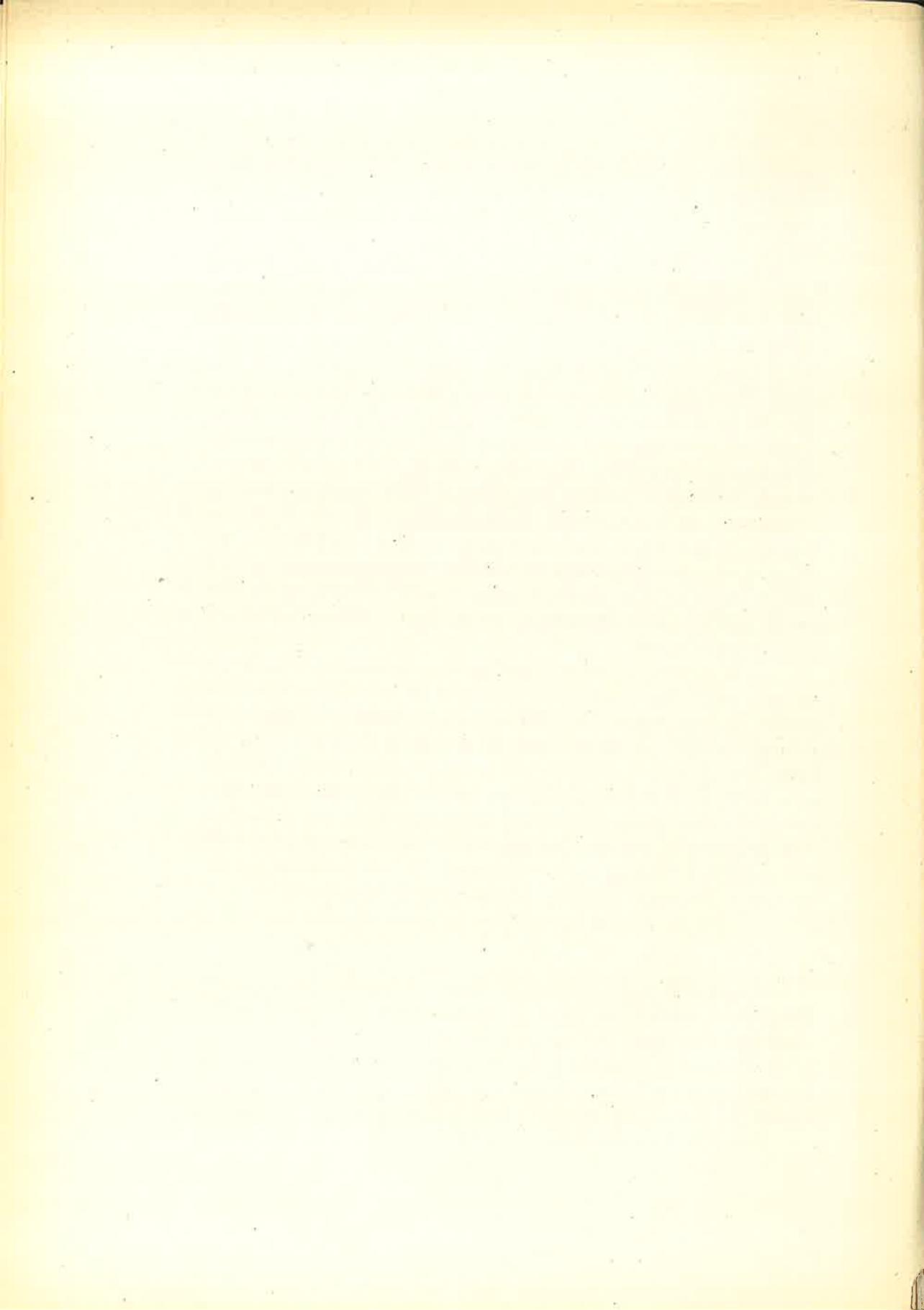
Pare che Galuppi abbia qui molte cariche, anche durante l'estate, quando i teatri sono chiusi: è il primo Maestro di cappella di S. Marco e degl'Incurabili; ha 100 zecchini all'anno dalla casa Gritti, come organista particolare, e occupa lo stesso posto anche in un'altra chiesa della quale ho dimenticato il nome. Ma egli merita anche più di tutto questo, poichè è uno di quei genii rarissimi che ancora onorano la migliore scuola d'Italia. Le sue composizioni son tutte geniali e spontanee, è un bravo contrappuntista e un amico della poesia: il primo merito è provato dalle sue partizioni; l'altro dalle melodie messe da lui sulle parole, nelle quali l'espressione della sua musica risponde sempre ai sentimenti dell'autore, spesso anche perfezionandoli. Le sue composizioni per chiesa quasi sono sconosciute in Inghilterra, ma mi sembrano bellissime; parecchie arie sanno, è vero, di stile teatrale, ma le altre son di perfetto stile chiesastico, grave, pieno di buon'armonia e di belle modulazioni.

.....Se dovessi classificare gli attuali compositori d'Italia che scrivono per il teatro, seguendo l'idea che mi sono formata del loro merito, io li enumererei in questo ordine: Jomelli, Galuppi, Piccinni e Sacchini, persuaso certo che è difficile decidere quale dei primi due abbia più meritato del pubblico. Le opere di Jomelli sono piene di grandi e nobili idee, trattate con gusto, coscienza e con erudizione. Quelle di Galuppi sono piene di fuoco, di fantasia e di sentimento. Piccinni ha superato i suoi contemporanei nello stile comico, e Sacchini è il compositore che più promette nel genere serio. (Burney - Viaggio in Italia, Napoli, (pag. 902).

\* \* \*

Insigne parimenti divenne Galuppi, chiamato altrimenti « Il Buranello », celebre non meno per questo merito che per lo studio posto nell'espressione del costume musicale, intendendo io con siffatto vocabolo di qualificare come si conviene al debito grado di intonazione, e con la propria specie di canto la natura, la situazione attuale dei personaggi, che prendono a rappresentarsi.

(*Arteaga* - Le rivoluzioni del teatro italiano - p. 297. Bol. 1783).



## A N E D D O T I G A L U P P I A N I

(DALLA STORIA DELLA MUSICA SACRA NELLA GIÀ  
CAPPELLA DUCALE DI S. MARCO IN VENEZIA DAL  
1318 AL 1797. FRANCESCO CAFFI)

« S. Martino di Burano, il 26 ottobre 1706. Baldisserra fu battezzato da me parroco, nato il 18 di legittimo matrimonio tra il Signor Angelo Galuppi del Sig. Baldisserra, e la Sig.ra Zuanna sua moglie. Padrino il Sig. Gio. Battista Petrocchi qu. Zuanne e la Signora Marta consorte del Sig. Ferdinando Gabrieli qu. Francesco: allevatrice donna Francesca ».

La musica egli diceva doversi in teatro come la pittura trattare, in cui l'ampiezza e le distanze esigono esagerazione di forze, ardire di lumi, varietà e miscuglio di tinte. Tanto anzi dell'effetto della scena era egli sollecito indagatore, che, abbreviate le piccole prove di camera, affrettava e moltiplicava le grandi sul palco, e dicea: Voglio sentire l'orchestra, che del cembalo è poco a fidarsi; e quasi sempre dopo o in corso di queste prove mutava, aggiungeva, cancellava sulla sua partitura a norma dell'effetto che avea sentito.

Era egli considerato appunto nelle prove difficile e molesto, perchè, montato appena sul palco, trovava tosto di che ridire su tutto: e sul levar de' tempi e sull'union dell'arcata, e sulla precisione de' tocchi, e sulle gradazioni di voce, e sul dar grazia e colore a' passi, infine dall'accordatura incominciando e proseguendo fino alla coda dell'ultimo pezzo, di continuo li martellava: e non è a dirsi quanto ne indispettisser costoro. Ad un capo d'orchestra che sgarbatamente gli protestava una volta non potere i violini sostenere un tempo così stretto com'egli voleva, bruscamente egli rispose: Proveremo venti volte il pezzo, e se all'ultima non verrà bene, straccierò le carte, ma non rallenterò. Alla terza volta l'orchestra andò fulminante. Egli ordinò allora da capo incalzando ancor più; e l'orchestra lo seguì, e nessun si ruppe le braccia: ond'egli poi esclamò con quella sua naturale schiettezza: Bravi! siete di quelle bestie che non conoscono la loro forza.

Scrive Metastasio nel 1749 al suo amico Broschi (ossia Farinello) in Ispagna: V'auguro felice la musica del Buranello, il quale per altro (secondo quello ch'io n'ho sentito) sarà un ottimo maestro pei violini, pei violoni, e pei cantanti, ma cattivissimo mobile pei poeti. Quand'egli scrive, pensa tanto alle parole quanto voi pensate a diventar Papa: e se ci pensasse non so se farebbe di più. Ha una feconda miniera di idee ma non tutte sue, e non sempre ben ricucite insieme. Insomma non è il mio Apostolo: per altro nel pubblico lo lascio nello stato di credito nel quale lo tengon quelli che giudican con le orecchie e non coll'anima.

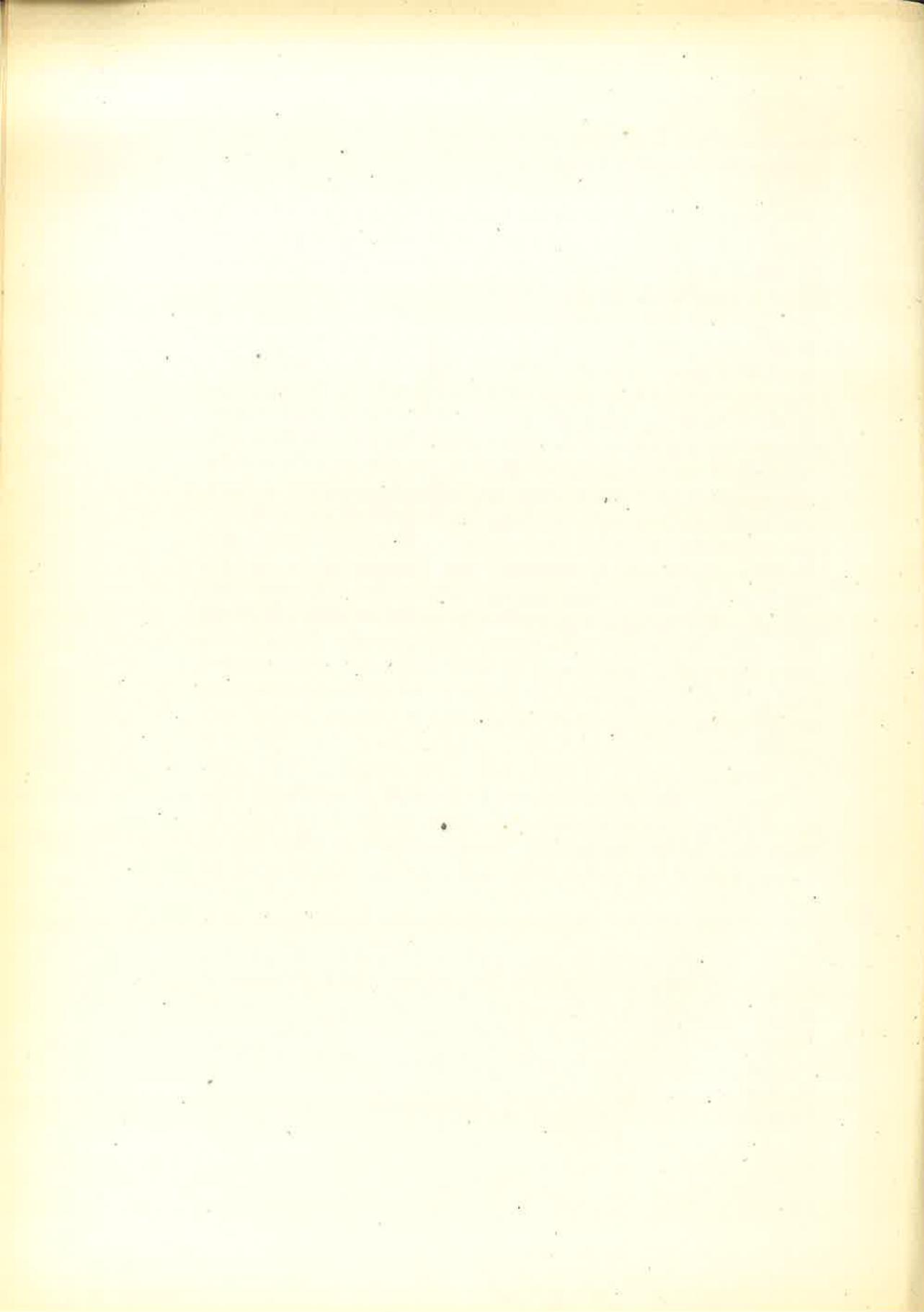
Non mancò a Galuppi nè lo spirito arguto e pronto dei Vini- ziani, nè anche una certa grazia di parola, la quale non da educa- zione (che di letteratura era anzi privo), ma da natura in parte gli venne, e in parte dall'accostumar con persone di conto. Describea facetamente in vecchiaia il suo naufragio in quella sua prima veleg- giata imprudente, ed il rabbuffo che glien avea dato Marcello, e il batticuore che provato avea nel riprodursi a nuovo cimento in teatro. Assai volentieri parlava dell'onore ch'eragli stato reso in Russia ove trovato avea un'orchestra di pessimi sonatori; e godea nel dire: credean costoro di far arrabbiar me, ma ben io li feci impazzar essi. Dopo la rappresentazion della Didone abbandonata, ch'ivi egli scris- se, l'imperatrice Caterina il regalò di sua mano d'una tabacchiera d'oro arricchita di gemme, con dirgli che quel legato a lui lasciato avea morendo la gran Regina di Tiro: ed egli si vantava, nel rice- verla, d'averle risposto, che quella Regina non potea far passare per mani più degne le sue generosità che per quelle della più grande Sovrana. Ad un portinaio che lo fermava in teatro, mentre egli uscir ne volea fra il primo atto e il secondo, per lodargli le bellezze e il buon esito del primo, cavato una moneta e a lui porgendola, disse: Amico, tu vuoi metterti al sicuro dell'atto secondo. Ad un Procuratore di S. Marco, il quale, visitando l'Orfanotrofio degl'In- curabili, cui presiedeva, gli disse scherzosamente, mentr'egli il coro delle donzelle gli presentava: Fortunato maestro fra tante amabili fanciulle! rispose: Eccellenza, tanti fazzoletti (moccichini) a chi è senza il naso. Tornato in Venezia, nel 1770, Adolfo Hasse, con la moglie, che, pensionata dalla Corte di Dresda, volle ritirarsi nella terra natale, egli andò tosto a visitarli ambidue, e lietamente ba- ciando Adolfo gli disse in ischerzo: Ci baceremo e non ci morde- remo: lasciando a lui giudicar alla presente vecchiaia o all'antica rivalità. Del resto, nei 13 anni che il Sassone sopravvisse in Venezia

malaticcio sempre e penante, passarono fra d'essi, almeno apparentemente, uffici di sincera amicizia.

Giunto a 74 anni d'età, sentì Galuppi alfin ch'era tempo di pensare a metter ordine alle sue cose di quaggiù. Forse allora egli cominciò a conoscere la degradazione d'una macchina da tante fatiche e tante scosse travagliata sì a lungo. Già da qualche anno erasi egli congedato dal teatro. Andò al Notaio Pietro Pensa, con cui da lunghi anni accostumava, e gli dettò il brevissimo suo testamento nel giorno 16 giugno 1780. Trascriverò qui testualmente l'essenzial parte del testamento suddetto, quale dal nostro Archivio notarile il desunsi, e dal quale di tale particolarità si potrà risaper quanto basta. « Rispetto poi a' miei figliuoli, che sono D. Girolamo, il quale meco convive, nec non Nicolò da molto tempo uscito dalla casa paterna. et ad Antonio mio nipote, figlio del nunc qu. Antonio altro mio figlio, che ritrovasi in Roma, havendo e con varie generose somministrazioni, e col non aver risparmiato ad alcuna spesa per dar loro stato et avanzamento, fatto per essi in differenti tempi quel che poteva in vita, così intendo e voglio che non sia agli stessi dato della mia facoltà altro che la loro legittima, perchè habbino in tal modo luogo le altre mie disposizioni..... Erede unica, libera e residuaria di tutto (si nomina qui mobili, stabili, ori, argenti, gioie) voglio che sia la Signora Adriana Pavan mia diletta consorte in ricompensa dell'affettuosa compagnia fattami in vita ».

Sebbene avesse in S. Marco la casa che a' maestri di Cappella era assegnata dalla Repubblica: ed i professori di musica gli celebraron poi esequie solennissime nella prossima vasta chiesa di S. Stefano, allora de' PP. Agostiniani, presiedendo all'esecuzione il vice-maestro Bertoni, che andò a buon diritto poi ad assidersi nel di lui posto.

Si conservò anche un piccolo di lui ritratto a solo contorno senza ombra nella collezione, de' altri uomini celebri ch'esiste nel Seminario Patriarcale in Venezia: e vi si legge appiedi l'epigrafe: *Balthassar Galuppi, quem et Buranello ex domo dicunt, summis principis quorum stipendiis fuit charissimus, musices in Marciana Basilica moderator, obiit anno 1785, annus natus 82* (secondando l'errore, già notato in principio, d'assegnare al 1703 la nascita).



# UNA TOCCATA DI GALUPPI

## I.

Oh, Baldassar Galuppi. è una cosa assai triste a constatare! Non mi è possibile fraintendervi, ché dovrei essere sordo e cieco; ma sebbene io comprenda quel che intendete, pure ciò mi arreca tanta gravezza all'animo!

## II.

Voi venite qui con la vostra vecchia musica, ed ecco ciò che essa ci apporta di buono. Dunque una volta si viveva così a Venezia, dov'erano re i mercatanti, dov'è S. Marco, dove i dogi usavano sposare il mare con l'anello?

## III.

Sì, perché il mare è la strada; ed è attraversato da quel ponte che voi chiamate..... di Shylock, con sopra le case, e dove tenevasi il Carnevale. Non sono mai stato fuori d'Inghilterra; ma gli è come s'io vedessi tutto ciò.

## IV.

I giovani si divertivano quando il mare era caldo in maggio? Voi dite che i balli e le maschere cominciavano a mezzanotte, ardenti sempre fino a mezzogiorno, quando s'intrecciavano nuove avventure per l'indomani?

## V.

E c'era proprio quella signora, con le gote si rotonde e le labbra si rosse, col piccolo viso ondeggiante sul collo, come un fior di campanula sul suo cespo, sopra la superba abbondanza del seno, dove un uomo potea posar la testa?

## VI.

Così, ed essi degnavansi d'interrompere la conversazione — ella a mordere il velluto della sua maschera, egli a tasteggiar la sua

spada — mentre voi sedevate maestosamente al clavicembalo, suonando Toccate?

## VII.

Che? quelle terze minori sì lamentose, quelle seste diminuite tutte sospiri, dicevan esse qualche cosa? Quelle sospensioni, quelle risoluzioni..... « Dobbiam noi morire? » quelle settime commiseranti..... « Si potrebbe vivere ancora! Possiam almen tentare! ».

## VIII.

« Fisti felice? » — « Si » — « E sei ancora ugualmente felice? » « Si, e tu? » — « Dunque ancora baci! » — « Forse che io mi fermai, quando un milione sembravan sì pochi? » — Senti come persiste la dominante, chiedendo una risposta!

## IX.

E l'ottava ha risposto. Oh, essi v'esaltavano, posso dirlo. « Bravo Galuppi! Questa è musical! Buona ugualmente nel grave e nel gaio. Io posso sempre tralasciar di parlare quand'odo sonare un maestro ».

## X.

Poi vi lasciavano al piacer vostro: finchè, al tempo debito, uno per uno, alcuni con la vita ch'era finita in nulla, altri con azioni che tanto valeva non aver fatte, la Morte avvicinavasi e li portava dov'essi non vedono più il sole.

## XI.

Ma quando io mi siedo a ragionare, e penso a mantenere il mio punto e a non deviarne, mentr'io trionfo sopra un segreto strappato alla chiusa riserva della natura, ecco voi entrate con la vostra musica fredda, fin che un brivido mi corre per ogni nervo.

## XII.

Si, voi, pari a un grillo-fantasma, che stride dove una casa è bruciata: « Polvere e cenere » — voi dite — « morta ormai è finita, Venezia ha dissipato ciò che Venezia aveva guadagnato. L'anima, senza dubbio, è immortale... dove un'anima può discernersi ».

### XIII.

« La vostra, per esempio: voi sapete di fisica, qualche cosa di geologia, le matematiche sono il vostro passatempo. Le anime debbono pur salire di grado: le farfalle possono temere l'estinzione, ma voi non morirete, ciò non può essere! ».

### XIV.

« Quanto a Venezia e al suo popolo, nati solo a fiorire e cadere, essi han portato qui su la terra il loro frutto, e la raccolta fu gioia e follia. Che cosa restava dell'anima, in vero, quando il baciarsi dovette cessare? ».

### XV.

« Polvere e cenere! » — Questo voi andate stridendo: pur mi manca il cuore di far rampogne. O care donne morte, con quei loro capelli, che n'è avvenuto di tutto l'oro che soleva propendere sul loro seno, accarezzandolo? Io rabbrivisco, e mi sento invecchiato.

ROBERTO BROWNING

(Trad. di Lino Pellegrini)

*Uomini e donne e poemi vari* - G. Carabba. Lanciano

NOTA. — F. Torrefranca, nello scritto: *Le sonate per cembalo del Buranello* (R. M. I. 1912, p. 129-30) esaminando un gruppo di cinque sonate (8-9-10-11, 14) scrive:

« E passiamo all'ultima di queste Sonate, in *re minore*. È la più fluida, la più leggera di scrittura, la più ricca di temi e di episodi e una delle più lunghe.

E pure, è la meno svolta di tutte, se si intende per svolgimento soltanto la trasformazione ritmica e tonale di uno o più temi. Ma è una delle meglio svolte, se si intende per svolgimento un *qualunque* modo di rivelare intera la vita potenziale che, animava quei temi nello spirito del musicista.

Qui i temi, più che svolgersi, si ripetono; e con una caratteristica volontà protagonista che fa pensare vivamente ai motivi con-

duttori, non dico del solito Wagner, ma del Berlioz della *Fantastica*. Naturalmente, in apparenza li separa un abisso: qui è la semplicità popolare, là è la complessità elegante. Ma la volontà di rappresentare alcunché è evidente e gli stessi passaggi se ne impregnano e divengono anche essi tematici; e non vi ha battuta, può dirsi, che prima o poi non si riveli tematica, ripetendosi più volte.

Anche dopo tutta la varietà di ritmi e di svolgimenti che ci è passata sott'occhio, questa Sonata ci lascia perplessi per più di un motivo.

Intanto essa è l'unica della quale sia nota, come già si disse, una data tanto tardiva: 1794, segno che a quell'epoca questa Sonata, se non tutto il G., era ancor nota e interessava almeno colui che ne ordinava la copia.

Poi il suo stile sciolto, fluido — e che si sarebbe tentato di dire stile da Toccata, se parecchi episodi non vi contrastassero con la loro intensità drammatica — ne fa una cosa singolare, pur in mezzo alle tante singolarità del Galuppi. E' anche l'unica Sonata del G., della quale si sappia con sicurezza che si limita ad un tempo solo; e la sicurezza è data dalla concordanza dei vari manoscritti fra loro. E questo unico tempo è il più lungo di tutti quelli a me noti dell'epoca:  $65 : 113 = 178$  battute in tempo  $\frac{3}{4}$ , Allegro.

Da ultimo, riguardo all'epoca probabile della sua origine, se il procedere del basso ha figure e movimenti non dissimili da quelli degli autori precedenti e caratteristici di un'epoca nella quale la personalità della voce bassa non s'era ancora interamente affermata, dall'altra il secondo tema è, come vedremo tanto ardito (anche nel basso) che si sarebbe tentati di giudicare questa Sonata composta dopo il 1760. È un tema di quelli così detti strumentali, in opposizione ai temi cantabili o vocali.

Ma altri particolari mi convincono che questa Sonata non è posteriore al 1760: tanto più che essa appare come quinta Sonata (di otto) nel principale ms. di Dresda. Questo ms. contiene le Sonate dal n. 7 al n. 14, compresi gli estremi ossia le Sonate più moderne del G., ma intanto quest'ultima Sonata 14 fu pubblicata dall'Haffner e però, risalendo di certo a prima del 1760, ci fornisce anche, con molta probabilità, la data delle altre Sonate, compresa l'undicesima in questione.

E ci vien fatto di domandarci: È forse questa quella Toccata che il Browning cantò nel suo poemetto: *A Toccata of Galuppi's?*

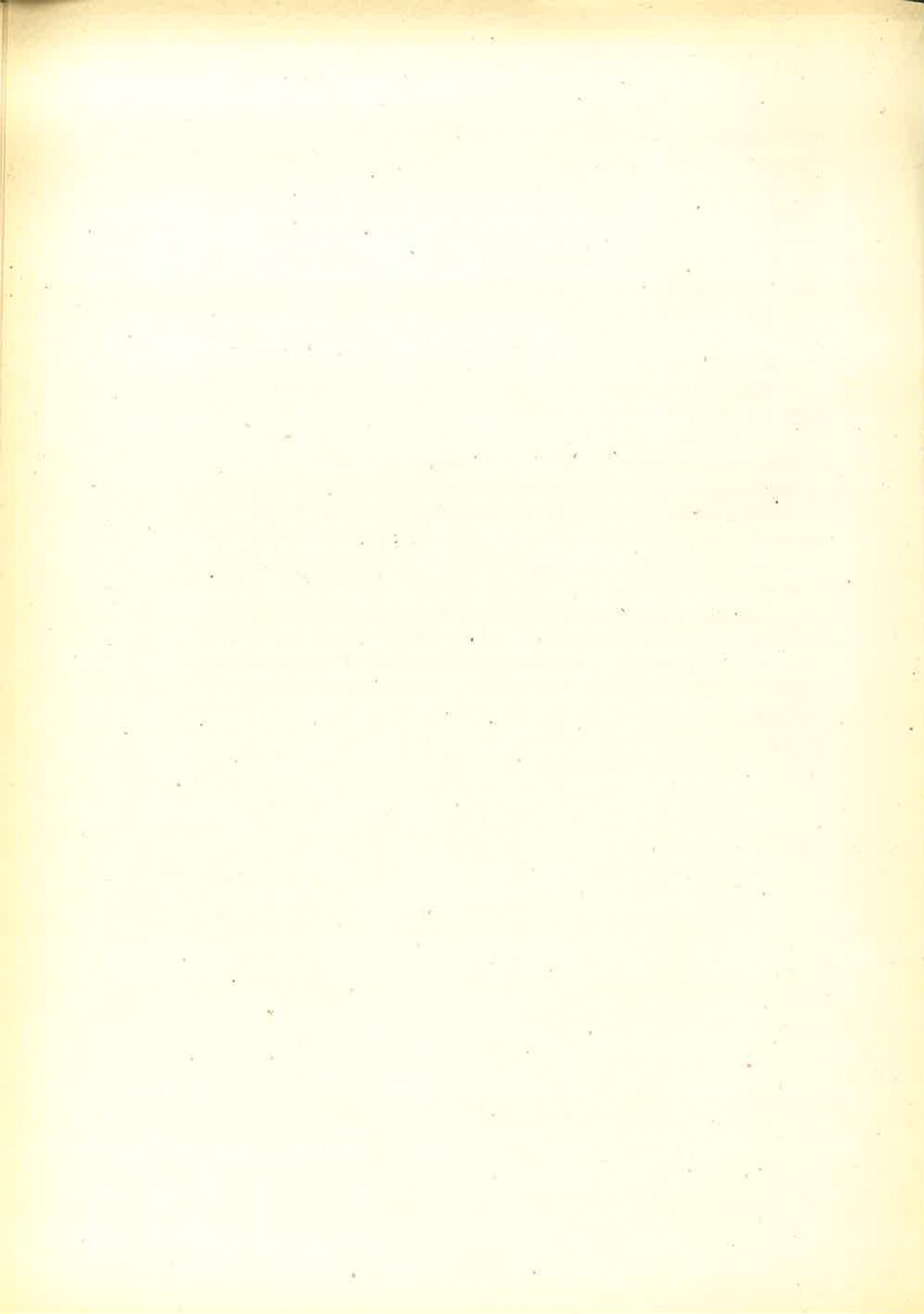
Non essendo credibile che Browning sia andato a pescare il

nome del Galuppi a caso, in un'epoca nella quale questi era più che mai obliato e d'altra parte non avendo noi sinora rintracciato del G., vere e proprie Toccate, è più che probabile che questa sia la famosa Toccata per la quale le Browning Societies hanno fatto delle speciali inchieste, tentando vanamente di rintracciarla.

Intanto l'essere in un tempo solo deve avere fortemente contribuito a far scambiare ad un profano una Sonata per una Toccata, tanto più dato lo stile che è in realtà tra quello della Toccata e quello della Fantasia-Sonata. E poi essa, anche per la sua nervosa vivacità moderna, era fatta per colpire la fantasia di un poeta come il Browning, così ardente di fantasia e così raro di immagini e di sogni da riuscire ermetico ai non iniziati.

D'altra parte, nessun'altra delle trenta e più Sonate a noi note si avvicinava tanto allo stile della Toccata e insieme meglio risponde alla fantasia del poeta inglese: non certo troppo usa, date le condizioni del suo tempo, a comprendere in un settecentista come il Galuppi ciò che ne era veramente caratteristico ma più tosto ciò che, come in questa Sonata, più si accostava al sentire moderno.

Anche la descrizione che il Browning ne fa, per quanto non si debba certamente prenderla alla lettera nei particolari (come dove parla di terza minore e di settima), risponde, nel tono generale, all'indole della magnifica composizione, squisitamente ricca di vita molteplice.



## LE OPERE DI BALDASSARRE GALUPPI A NAPOLI

(DOCUMENTI INEDITI)

Il nome del Buranello s'incontra per la prima volta nella cronistoria del teatro « S. Carlo » di Napoli nel dicembre 1749 per la rappresentazione dell'*Olimpia*, terza opera dell'anno teatrale 1749-50, impresario Don Diego Tufarelli, primo della serie degli impresari sancarlariani, accanto alla *Zenobia* del Latilla, l'*Alessandro* del Perez e il *Demofonte* del Sassone. Il libretto, opera del verseggiatore Andrea Trabucco napoletano, era già stato musicato dal Latilla, e rappresentato il 20 gennaio 1741 col titolo *Olimpia* (o *Alceste*) nell'isola d'*Ebuda* nello stesso teatro (1).

Sebbene a noi non sia riuscito vedere il libretto della rappresentazione napoletana dell'*Olimpia* del Galuppi, rileviamo dalla Bibliografia del Piovano che essa venne probabilmente rappresentata il giovedì 18 dicembre, serata di gala per l'onomastico della Regina Regnante di Spagna. Gli interpreti furono Caterina Aschieri, di ritorno da Vienna dopo dodici anni di assenza da Napoli, poichè ne era stata « sfrattata », A. M. Monticelli, Giuseppe Sidoti « di merito sufficientissimo », Gregorio Babbi con la moglie, e Nicola Gori e P. O. Carnoli per le seconde parti. La musica del Buranello dovette destare tale entusiasmo nel pubblico napoletano, che l'impresario Tufarelli decise d'inaugurare la seguente stagione sancarlariana con un'altra opera galuppiana, l'*Olimpiade* del Metastasio, la prima volta rappresentato il 27 dicembre 1747 al Regio Ducal Teatro di Milano. Il Tufarelli, infatti, nel riferire al ministro Fogliani le sue intenzioni, giudicava il Galuppi « rinomatissimo Maestro Lombardo (sic), noto già da moltissimi anni in tutti i teatri principali d'Europa, nei quali, con felice fortuna replicata, ha dato

---

(1) Cfr. CROCE, *I Teatri di Napoli*, ecc. ed. 1891, p. 431; PIOVANO, *Note bibliografiche su B.G.* in *Rivista Musicale Italiana*, a. 1906, pp. 722 e sgg. - A proposito dell'opera del Latilla il Croce (op. cit., p. 353) riferisce che la Giunta dei Teatri scrisse del Trabucco che benchè egli fosse « scienziato e della poesia ben inteso », pur tuttavia la sua opera fu mal ricevuta ed abbastanza riuscì infelice».

saggio di sua grande esperienza in simile arte » (1). L'*Olimpiade* a Napoli andò in scena il 18 dicembre 1749 con la medesima compagnia della precedente stagione, tranne l'Aschieri che, « malveduta e poco piaciuta », venne sostituita dalla Regina Valentini-Mingotti, napoletana, reduce dai successi di Dresda. Lo « strepitoso universale incontro » dell'*Olimpiade*, dovuto anche all'eccellente interpretazione della Mingotti, fece decidere l'impresario a ricorrere ancora una volta all'arte del Maestro veneziano, anzi ad entrare in trattative con lui per indurlo a venire personalmente in Napoli a comporvi una nuova opera per il S. Carlo da rappresentarsi nella primavera del '50. Un lungo carteggio, purtroppo andato disperso, intercorse tra i due, i quali condussero le trattative sino al loro termine; senonché al momento della firma della « scrittura », il Buranello « inaspettatamente » non ne volle più sapere di allontanarsi da Venezia e il 1.º febbraio scrisse all'impresario napoletano disdicendo quanto aveva promesso, adducendo a sua scusa e ragione altro suo impegno, quello cioè di doversi recare a Torino per comporvi, nel maggio, una « *Pastorale* » in occasione delle nozze del duca di Savoia (poi Vittorio Amedeo III) coll'Infante Maria Antonietta, sorella di Ferdinando VI re di Spagna (2).

Il 26 febbraio 1750 il Tufarelli nel riferire al Fogliani quanto gli accadeva a proposito del Galuppi, aggiungeva: « Fra queste angustie, e del tempo e dell'espediti, vengo con premura comandato dalla maggiore e migliore parte di questo Pubblico e Nobiltà far lor godere per la seconda volta la famosa musica dell'autore stesso nel dramma detto l'*Olimpiade*..... Per martedì prossimo, qualora l'E. V. si compiaccia del favorevole riscontro, penserei senza meno di mandare in Venezia al nominato Maestro la nota delle nuove arie che dovrà comporre (cinque o sei non corrisposero alla abilità della presente Compagnia) per trovarmi in condizione di mandarla in iscena dentro il mese di aprile » (3).

Il 30 maggio 1750, infatti, l'*Olimpiade*, con le nuove arie, venne ripresentata al S. Carlo. Il Galuppi da parte sua se ne mostrò soddisfattissimo e della principale interprete così scrisse da Venezia

---

(1) ARCHIVIO STATO NAPOLI, *Segreteria Casa Reale*, Teatri, fascio 8. (Ora non più esistenti, perchè bruciate dai tedeschi).

(2) *La Vittoria di Imeneo, festa teatrale in 3 parti, poesia di Giuseppe Bartoli*, venne rappresentata al Teatro Regio il 3 giugno 1750. Cfr. PIOVANO, op. cit.

(3) ARCHIVIO STATO NAPOLI, *Segreteria Casa Reale*, Teatri, fascio 9.

il 6 settembre 1750: « Sento con piacere l'incontro della Signora Mingotti e mi consolo della giustizia le vengano fatte (*sic*) ed Io prima d'ogni altro ne ho una particolare stima del suo, come V. S. l'avrà conosciuto dalla prima relazione che io le diedi, sento lo spicco che à fatto due delle Arie nell'*Olimpiade* nella persona della Signora Mingotti, e certo che, quando la musica è in bocca di persone che ne abbi un tal merito facil cosa ne è il felice incontro... » (1). Intanto, non essendogli riuscito ad avere a Napoli il Galuppi per l'opera di primavera, il Tufarelli dopo qualche mese ritornò alla carica per l'opera di apertura della prossima stagione (4 novembre 1750) che doveva essere la *Semiramide* del Metastasio, senonché anche a quest'opera l'impresario dovette rinunciare, perché gli venne imposto di mettere in iscena il *Ciro riconosciuto* del Leo. Comunque il Buranello non poteva venire a Napoli, perché doveva recarsi in Roma per scrivere l'opera che sarebbe andata in iscena il 7 gennaio, e recarsi poi a Torino entro il 20 dello stesso mese. Il Tufarelli, quindi, per riparare al contrattempo, propose il libretto della *Semiramide* ad un compositore di nessun valore artistico, D. Giuseppe Di Maio, il Maestro di Cappella « nel paese (scriveva il Tufarelli) più accreditato, il quale con molto piacere ne abbracciò l'invito » (2). Purtroppo il povero impresario in quell'anno si trovò a corto di buoni e accreditati compositori e ne avvertiva i suoi superiori. « Maestri vecchi e del primo grido non ne ho potuto avere, — scriveva — quantunque diversi e da lungo tempo ne abbia invitati da remoti paesi, ove trovansi, atteso colà troppo carichi di funzioni di loro professioni », e quindi stimava opportuno di aiutare quei giovani musicisti napoletani che desideravano « farsi avanti per acquistar credito, dai quali più che da' vecchi, puossi sperare e novità e più attento premuroso travaglio... » (3). Così, nella stagione 1751-52 vennero rappresentati al San Carlo opere dell'Abos, del Traetta, del Cafaro e del Conti. Ma fosse cattiva esperienza fatta o amor di lucro, che gli sarebbe venuto dai nomi di cartello, il Tufarelli per l'ultima stagione della sua impresa (il contratto della durata di sei anni decorreva sin

(1) In CROCE, Op. cit., p. 433.

(2) ARCHIVIO STATO NAPOLI, Segreteria Casa Reale, Teatri, fascio 9: Tufarelli a Fogliani, 22 marzo 1751.

(3) ARCHIVIO STATO NAPOLI, Segreteria Casa Reale, Teatri, fascio 9: Tufarelli a Fogliani: 25 agosto 1751.

dal 1743) decise che i quattro nuovi drammi d'obbligo fossero opera di « Maestri celebri e rinomati », che avrebbe invitati a venire in Napoli dai loro paesi. Il 29 marzo del 1752, infatti, comunicava al ministro Fogliani il risultato delle sue ricerche e trattative. Anche quell'anno aveva pensato al Galuppi. Ma per quanto si fosse adoperato e con lettere e a mezzo del suo corrispondente in Venezia, non gli riuscì di convincere il Maestro a venire in Napoli per comporvi un'opera per il prossimo autunno o inverno. Il Galuppi s'era nuovamente rifiutato di venire oltre che per suoi precedenti impegni, anche perché si sentiva colpito dal trattamento offensivo del Tufarelli, il quale a tal proposito così gli rispondeva: « ...ma per verità mi assicura il corrispondente stesso perché sempre piccato dall'involontaria mancanza da me fattagli, allorché avendogli spedita in Venezia medesima la cedola in agosto 1750 per portarsi a compormi la *Semiramide*, che pensavo di far rappresentare nel novembre medesimo anno, fui indi comandato contromandargli la venuta perché invece di questo Dramma fu destinato il *Ciro riconosciuto* con musica del *quondam* Leo » (1).

Al San Carlo, quindi, in quella stagione 1751-52 vennero rappresentati due drammi dell'Abos, la *Didone* del Lampugnani e la *Clemenza di Tito* di Cristoforo Gluck, che intervenne personalmente alle rappresentazioni (2).

\* \* \*

Successore del Tufarelli nell'impresa sancarlina fu il modenese Gaetano Grossatesta, il quale insieme con la moglie, veneziana, si trovava a Napoli sin dal 1744, essendo ballerino e maestro di ballo della famiglia reale con assegno annuo di cento doppie. Non essendo tale stipendio sufficiente a sbarcare il lunario, il re gli concesse l'appalto del San Carlo (3). Il Goldoni nelle sue *Memorie* lo ricorda affettuosamente come « uomo di molto

---

(1) ARCHIVIO STATO NAPOLI, *Segreteria Casa Reale*, Teatri, fascio 9: Tufarelli a Fogliani, 29 marzo 1752.

(2) CROCE, Op. cit.

(3) ARCHIVIO STATO NAPOLI, *Segreteria Casa Reale*, Teatri, fascio 15. Supplica del Grossatesta al Re del 7 agosto 1769 e CROCE, op. cit.

spirito e cultissimo » e giudicava la moglie « un'eccellente ballerina ». A Milano, in casa di questa, egli lesse il suo primo libretto d'opera, l'*Amalasuunta*.

Certamente i coniugi Grossatesta per l'origine veneziana della moglie, ben conoscevano e apprezzavano il Galuppi e naturalmente quando assunsero l'impresa del San Carlo se ne ricordarono e fecero istanza al re per ottenere la sovrana approvazione a mettere in iscena opere del Maestro veneziano, e, infatti, di lui dettero nella loro prima stagione tre opere: l'*Eroe cinese*, il *Ricimero* e l'*Alessandro nelle Indie*.

L'*Eroe cinese* del Metastasio, rappresentato la prima volta al Regio Ducal Teatro di Milano il 26 dicembre 1744, e replicato a Treviso (Teatro Dolfin) nel 1752 col titolo di *Ermelinda*, a Napoli, il 10 marzo 1753 fu interpretato da Gregorio Babbi (*Leaugo*), Ferdinando Mazzanti (*Siveno*), Francesca Guizzetti (*Lisinga*), Rosa Tagliavini (*Ulamia*) e Giuseppe Guspeldi (*Minteo*) (1). Il Poeta Cesareo, rispondendo ad una *memoria*, precedentemente inviategli, le scriveva dalla contessa di Sangro, il 29 gennaio da Vienna, che trovava « attissimo » il suo *Eroe* ad essere rappresentato in primavera, per la brevità, mentre sarebbe stato « inumanità l'abusare del sacrificio che fanno gli spettatori nell'andarsi a chiudere in teatro ». Circa poi l'allestimento scenico dava consigli e aggiungeva queste considerazioni:

Gli abiti son tartari e cinesi, più cogniti fra noi che i sacchi, o le *palatine*. E non so immaginarmi che nella città di Napoli, che è il nido delle belle arti, sia difficile il ritrovare chi sappia esprimere, imitando, la foggia di quelle vesti, senza offender l'occhio europeo. Nulladimeno, quando si vogliono assolutamente i disegni de' quali ci siamo serviti, il signor abate Grossatesta ha già da me le necessarie notizie per procurarli. Una scena di cristalli, che può rapir tutti i voti del pubblico presentata nel fine d'un'opera, credo che possa defraudargliene la maggior parte, veduta senza interruzione da bel principio. Credo che cessato il piacere della sorpresa, che non può esser lungo, non rimarrebbe che l'incomodo, e l'abbarbagliamento di quel tremolo e violento lume, che scemerebbe l'attenzione, renderebbe lo spettatore meno sensibile a tutte le grazie della musica, della poesia, e della rappresentazione e pro-

---

(1) ARCHIVIO STATO NAPOLI, *Segreteria Casa Reale*, Teatri, fascio 10.

durrebbe negli animi degli ascoltanti lo stesso che l'acqua di barbados, o il maraschino di Corfù nel palato de' convitati, se si desse loro a tutto pasto in luogo d'ogn'altra bevanda » (1).

Il Grossatesta, inoltre, aveva pensato prima che all'*Eroe* al *Temistocle* dello stesso Metastasio con la musica del Buranello, epperò avrebbe voluto apportarvi alcuni tagli, per rendere lo spartito più snello, ma il Metastasio trovò talè scelta e tale ritrovato inopportuni e ne scrisse nella ricordata lettera:

« Il *Temistocle* non potrà mai servire opportunamente per opera d'estate. Quando fosse necessario musicarlo, sarebbe barbarie degna d'Ezzelino, o di Masenzio, l'obbligare un padre a storpjar di sua mano il proprio figliuolo; barbarie poi non meno inutile, che inumana, perché o si pretenda di purgar l'opera de' suoi difetti, o di adattarla al tempo, agli attori, al teatro, e alle circostanze del paese, in cui si rappresenta. Nel primo caso è vano il dimandar correzione a chi non ha conosciuto gli errori, quando l'ha scritta; e nel secondo un Burchiello presente sarà molto più utile che un Sofocle lontano ».

Il Grossatesta perciò rimandò la rappresentazione del *Temistocle* al 4 novembre. Il 6 settembre però egli fu costretto a comunicare al Fogliani che il Galuppi preferiva fosse dato l'*Emelinda* o *Ricimero*, come opera più adatta alla compagnia di cantanti già scritturati, sostituendo però a Ferdinando Mazzanti, scritturato per l'*Eroe Cinese*, Stefano Leonardi « virtuoso di Camera ed all'attual servizio delle Altezze Reali di Bayraith, Brandeburgo, Columbac, ecc. » (2). Intorno alle rappresentazioni del *Ricimero* così il *Diario Ordinario* di Roma, riferiva che « si per la scelta musica del Maestro di Cappella Baldassarre Galuppi, detto Buranello, come ancora per l'abilità de' virtuosi cantanti, ebbe un applauso generale » (3).

Della terza opera scelta dal Grossatesta, l'*Alessandro nelle Indie*, rappresentata il 20 gennaio 1754, non possiamo ricordare

(1) Cfr. *Lettere in Opere*, ed. Napoli, 1831.

(2) ARCHIVIO STATO NAPOLI, *Segreteria Casa Reale*, Teatri, fascio 10: Grossatesta, 6 settembre 1753. - A p. 4 del libretto conservato nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli (segn. Oe. 2.10) si legge: « Vi si aggiunge l'aria di Ricimero: *Scorgerai in me l'amante* ecc. ». Nella stessa biblioteca si conserva anche la partitura manoscritta che servì per le rappresentazioni di Napoli: « Ricimero/Musica del Sig. Dr. Baldassarre Galluppi/detto il Buranello/1753 ». E' un vol. di formato oblungo, rilegato in pelle, Segn. R.8.2.

(3) In PIOVANO, *Op. cit.*

che il giudizio di Castruccio Bonamici, il quale ad un suo amico toscano, Guido Savini, scriveva: « Abbiamo un'opera cattivissima e molti festini sul gusto napoletano » (1).

A distanza di pochi mesi dalla rappresentazione dell'*Alessandro*, un'altra opera del Buranello, nel maggio 1755, venne data al San Carlo, l'*Antigona in Tebe* dell'abate Rochaforte romano, già rappresentata col semplice titolo di *Antigona* al Teatro delle Dame in Roma nel Carnevale 1751. Gli interpreti dell'edizione napoletana furono: Colomba Mattheis (*Antigona*), Domenico Magalli di Firenze (*Creonte*), Filippo Elisi (*Eusticheo*), Caterina Raimondi, detta la *Tesi nuova* (*Ermione*), Giuseppe Guspeldi (*Learco*), Caterina Flavis (*Alceste*) (2).

\* \* \*

L'ultima opera che Carlo di Borbone ebbe l'opportunità di ascoltare al « San Carlo », prima di allontanarsi da Napoli, perchè chiamato alla successione del trono di Spagna, fu nel 1759 un'opera che andò in scena il 10 luglio (3), del Galuppi: l'*Adriano in Siria* con il Carlani, Caterina Spagnoli, Giuseppe Belli, Pietro Santi, Dorotea Sabatini e Caterina Flavis. Alla rappresentazione di quest'opera si riferisce una curiosa lettera inedita dell'Uditore Generale Garofano, il quale volle assistere ad una delle prove in teatro: « ...essendovi nel mio palco dame e cavalieri, — scrisse — siccome tutti si son mostrati assai soddisfatti della Compagnia, così hanno detto il maggior male che poteasi della musica, con soggiungere che il Buranello non abbia fatto altro che dare una musica vecchia, da esso già fatta in Livorno e male adattata agli attori presenti che vengono sacrificati » (4).

(1) In CROCE, Op. cit.

(2) Questa volta l'opera del Galuppi servì a sostituirla una del Maestro di Cappella Michelangelo Valentini, che si aspettava da Milano e non venne. Cfr. ARCHIVIO STATO NAPOLI, *Segreteria Casa Reale*, fascio 12, Grossatesta: 26 aprile 1755. Nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli si conservano tre libretti di quest'opera relativi alle rappresentazioni di Napoli (segn. 5.12.8), di Roma (5.12.23) e di Messina (5.11.34) con il titolo abbreviato di *Antigona*.

(3) Rappresentata per la prima volta alla « Pergola » di Firenze nel Carnevale 1740. Cfr. PIOVANO, Op. cit.

(4) ARCHIVIO STATO NAPOLI, *Segreteria Casa Reale*, Teatri, fascio 13: 6 luglio 1759.

Dopo cinque anni dall'*Adriano in Siria*, la musica del Burallo interessò ancora un altro impresario, nel frattempo succeduto al Grossatesta, Giovanni Tedeschi, detto *Amadori*, uno dei più celebri cantanti dell'epoca, il quale aprì una corrispondenza col Maestro a Venezia per indurlo a venire a Napoli a mettere in iscena una sua opera. Anche questa volta il Galuppi non potè accontentare l'impresario napoletano, perchè non ottenne dai Procuratori di San Marco la licenza necessaria. L'Amadori volle allora rimediare, ripresentando nella stagione 1764-65 nuovamente l'*Adriano*, ma pare che non vi riuscisse (1).

Il Grossatesta tornato nel 1767 impresario del San Carlo, il 25 agosto del 1769 propose al Ministro di voler mettere in scena per il Carnevale di quell'anno la *Didone* del Metastasio con musica di Galuppi. Ottenuta la regia approvazione, si mise subito in corrispondenza col Maestro, senonchè anche questa volta egli declinò l'invito di venire a Napoli, ma promise che avrebbe inviato lo spartito. Naturalmente si formò una grande aspettativa, « corrispondente all'idea che di lui s'aveva ». Lo spartito, infatti, arrivò e fu messo subito in istudio dai cantanti scritturati, la De Amicis, la Marchetti, il Tomarelli, l'Alberti, il Benedetti, il Monanni, il Tibaldi, il Sartorini; senonchè questi dopo qualche giorno di studio, se ne mostrarono scontentissimi, avendo trovato la musica non adatta alle loro ugole. L'opera quindi fu sottoposta all'esame di alcuni maestri napoletani, i quali assicurarono « che era impossibile il potersi valere dell'opera galuppiana ». « In questo stato di cose — continua la Giunta de' RR. Teatri nella sua relazione — non sembrando conveniente al decoro del R. Teatro di dar la libertà ai cantanti di potersi mettere l'arie a loro piacere, fra perché rarissime volte avviene che simili centoni incontrino per gli capricci dei cantanti, e perché non doveasi defraudare del piacere d'un'opera unita, stima di obbligare l'Impresario a soggiacere alla spesa di far comporre da capo l'opera dal Maestro di Cappella *Monopoli*, ch'era stato destinato per guidarla, uomo già cognito per lo suo merito, per le opere scritte in Napoli, Palermo e Roma, e che può, essendo qui presente, incontrare la soddisfazione di tutti i cantanti » (2).

---

(1) Id., fasci 14 e 15: 5 febbraio e 28 luglio 1764.

(2) Id., fascio 15. Proposta del Grossatesta: 25 agosto 1769 e relazione della Giunta: 26 dicembre 1769.

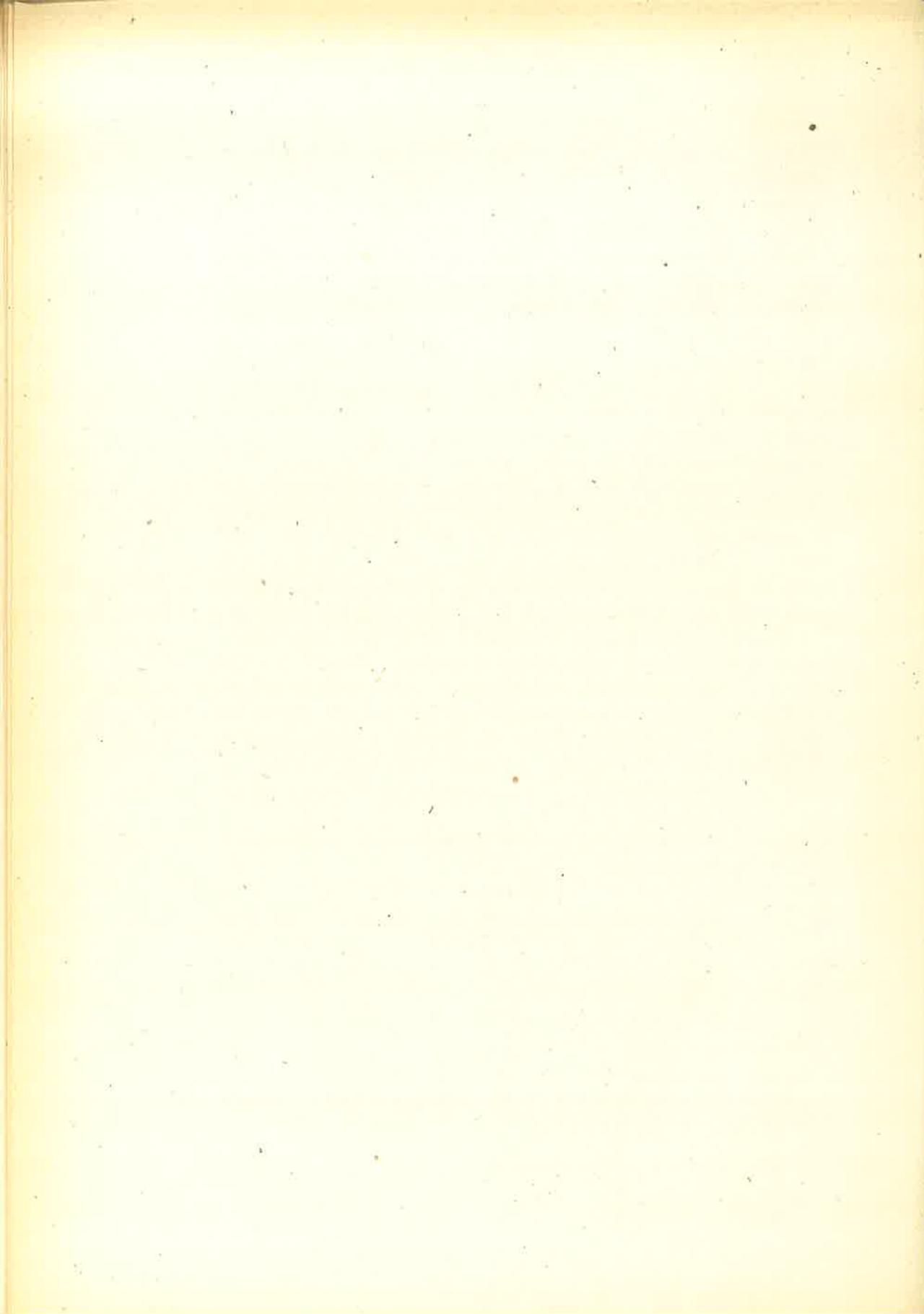
Infatti, il 20 gennaio 1770, venne rappresentata la *Didone* di Giacomo Insanguine, detto *Monopoli* (1), intorno al quale ci piace ricordare un giudizio di Paisiello (2), che, interrogato da un suo amico, disse che l'Insanguine, detto *Monopoli* dal suo paese d'origine, fu il Maestro delle *pezze*, « cioè che si adattava a raffazzonar spartiti degli altri maestri, a soldo degli impresari ». Però, — aggiungeva — « l'unica sua vera opera, era la *Didone!* ».

FRANCO SCHLITZER

---

(1) Cfr. CROCE, Op. cit.

(2) Cfr. DI GIACOMO, *Paisiello e i suoi contemporanei in Musica e Musicisti*, Milano, Ricordi, anno 1905, p. 767.



## LE OPERE DI GALUPPI ALL'ESTERO

Baldassare Galuppi, uno dei più acclamati maestri del suo tempo, celebre tanto nel campo della musica da chiesa quanto in quella da camera e pianistica, è noto ancora oggi come famoso compositore di opere buffe. Infatti anche G. Fr. Schmidt afferma nella sua imponente pubblicazione: « *Über die Frühdeutsche Oper und die musikdramatische Kunst G. C. Schürmen*, Vol. II, 235 che le ultime opere dei compositori tedeschi: Hasse, Gassman, Nauman e Schuster risentirono l'influenza del Galuppi, affermazione tanto più interessante in quanto che fino allora Hasse era considerato in Germania come il più colto e raffinato rappresentante tedesco della scuola napoletana. (Vedi: E. I. Luin, « *L'influsso dell'Italia sui musicisti tedeschi attraverso i secoli* ». *Rev. Mus.* 1939, fasc. VI). Della affermazione del Prof. Schmidt si dovrebbe quindi supporre che le opere di Galuppi abbiano avuto molte esecuzioni in Germania; ma caso strano non avvenne effettivamente così. Le esecuzioni delle opere di Galuppi nei teatri di corte dei principi tedeschi sono piuttosto scarse. Secondo Kretzschmar: *die Geschichte der Oper*, pag. 212 le rappresentazioni erano effettuate a Monaco, Dresda e Norimberga. Secondo le mie ricerche le prime esecuzioni di Galuppi ai teatri di corte in Germania furono a Vienna nel teatro imperiale della Burg e cioè il 27 ottobre e il 25 novembre 1748 « *il Demetrio* » e nel carnevale del 1749: « *L'Atarsense* ». Nel teatro di corte elettorale a Monaco fu dato nel 1755: « *Alessandro in India* » e nel 1759: « *Il Mondo alla roverso* » e « *De gustibus non est disputandum* ».

C'è da meravigliarsi come le opere di Galuppi in confronto ad esempio con quelle del Pergolesi la cui « *Serva Padrona* » da molti decenni era l'opera favorita in tutta l'Europa, non trovassero maggiore diffusione all'estero, tanto più che nell'età giovanile la sua fama era già giunta in Inghilterra, come si arguisce dal fatto che venne chiamato da Lord Middlesex a dirigere una compagnia italiana nel teatro da lui fondato, dove Galuppi in tre anni di attività eseguì quattro sue opere: *Penelope* 1741, *Scipione in Cartagine* 1742, *Enrici e Sirface* 1743, che secondo Gerber II, pag. 246, furono ivi stampate. Ricordiamo che Hawkins II, pag. 139, fa la seguente osservazione: « nonostante il breve soggiorno di Galuppi a Londra, la sua musica per lungo tempo gode una grande popolarità in Inghilterra e Burney, il noto musicologo nella sua storia della musica arriva a questa esagerazione, di dire: « che le opere di Galuppi hanno avuto sulla musica inglese maggiore influenza che tutti gli altri compositori italiani ». Da Londra si recò poi alla corte imperiale Russa, dove egli per primo introdusse lo stile italiano nella musica da chiesa russa. Tuttavia la maggior parte delle opere di Galuppi non si propagarono all'estero sui teatri stabili delle corti, ma per mezzo delle compagnie viaggianti italiane: alcune sporadicamente nei paesi nordici, in maggiore numero nei paesi tedeschi e anche in Spagna.

La piccola compagnia italiana, diretta dall'impresario Nicolosi, la cui moglie, signora Cesarini, era virtuosa imperiale alla corte dello Zar, nel suo viaggio di ritorno da Pietroburgo, iniziò le sue rappresentazioni al Balhus di Stoccolma il 9 novembre 1780 con l'opera comica di Galuppi: « Il Filosofo ignorante di campagna ». Questo lavoro incontrò evidentemente il favore del pubblico, poichè fu ripetuto quattro giorni dopo e ancora il 14 febbraio dell'anno successivo. Il 7 febbraio dello stesso anno fu messa in scena un'altra opera di Galuppi: « L'amante di tutto », ovvero « Il vecchio geloso ». Poichè la compagnia Nicolosi in questo suo ciclo oltre alle suddette opere, rappresentò una sola volta la celebre commedia di Piccini: « La buona figliola » possiamo dedurre che Nicolosi e la signora Cesarini, i quali si soffermarono alcuni anni alla corte imperiale russa, si appassionarono a questa semplice, bella e spontanea melodia del maestro veneziano. Nicolosi con la sua compagnia viaggiante, il 10 e il 19 giugno del 1781 a Göteborg e il 20 agosto dello stesso anno a Copenaghen dette tre concerti. Se la signora Cesarini cantò in questi arie di Galuppi non è accertabile, poichè i programmi sono andati perduti. Tanto Norlind nel dizionario svedese, quando Panum-Berend in quello danese non lasciano trasparire nessuna risonanza di Galuppi in Scandinavia, e io stessa non ho trovato in nessun archivio nordico tracce di esecuzioni del Galuppi. In ogni modo è strano osservare come una delle prime opere di Galuppi: « Gustavo I, re di Svezia », non sia stata mai eseguita in Svezia, dove dal tempo della Regina Cristina, le opere italiane erano invece molto apprezzate, tanto più, che il Re di Svezia aveva in quei tempi il suo ministro presso la repubblica veneta e a questo avrà dovuto essere certamente noto che Galuppi su libretto di Carlo Goldoni, aveva fatto eseguire al teatro di S. Samuele nel 1740 un'opera su questa trama.

È quasi incredibile, ma nei paesi scandinavi le opere di Galuppi non trovavano altra diffusione. Anche Pietro Mingotti con la sua Compagnia non aveva in cartellone nè ad Amburgo, nè a Copenaghen opere buffe di Galuppi, mentre Scalabrini, direttore d'orchestra e compositore della compagnia, abbelliva spesso le proprie opere con arie del maestro veneziano.

Molti meriti alla diffusione delle opere di Galuppi ebbe invece Angelo Mingotti, fratello di Pietro, che con la sua compagnia viaggiante nel 1734, e cioè solo un'anno dopo la prima esecuzione al teatro di S. Samuele dell'opera: « Argenide », eseguì la stessa opera nel suo teatro di Bruno, che riportò successivamente nel 1746 a Praga e inoltre rappresentò a Presburgo nel 1759: « Il filosofo di campagna » e « L'Arcadia in Brenta ».

Angelo Mingotti ha avuto anche il merito di mettere in iscena nel marzo del 1757 l'opera buffa di Galuppi: « Il povero superbo », nel teatro di corte dell'Elettore di Colonia: Arcivescovo Clemente Augusto, che fu tanto ammiratore della musica italiana da avere nella sua cappella cantanti italiani.

Un campo favorevole per le opere di Galuppi fu la città di Praga. Dopo che nel 1750 la compagnia Locatelli aveva colà eseguito: « Don Tarrano » e « L'Olimpiade », 13 anni dopo e cioè nel 1763 la compagnia Gaetano Molinari diede una rappresentazione de: « I tre amanti ridicoli », evento molto importante per la storia del teatro, poichè fu proprio in

quest'opera di Galuppi che venne per la prima volta sulla scena come basso buffo Pasquale Bondini, lo stesso che in seguito assurse a grande importanza come direttore delle opere italiane a Praga e che divenne famoso interprete delle opere buffe italiane e di quelle di Mozart. Nel 1764 un'altra compagnia a Praga, con impresario Giuseppe Bustelli, aveva in cartellone « Il Solimano » e un anno dopo la famosa compagnia Domenico Guardaroni: « La partenza e il ritorno dei marinai ».

Anche la città di Norimberga, la quale mostrò un grande interesse per la musica italiana sin dal 1698, data della prima rappresentazione di un'opera italiana: « L'Ermione » di Antonio Gianottini, conobbe per la prima volta nel 1763, per mezzo di una compagnia viaggiante, alcune opere di Galuppi e precisamente il 31 gennaio: « La diavolessa » e il 5 novembre « Lo spettro con tamburo », una derivazione del Conte Caramella, tutto questo secondo quanto risulta dalla collezione dei cartelloni, ancora conservati nella biblioteca nel Museo Germanico. Sembra che quest'opera proprio sotto il titolo: « Il tamburo » fu eseguita nel teatro della residenza estiva del Duca di Würtemberg: Graveneck nel 1765. Questa affermazione corrisponderebbe alla notizia, che un'opera di Galuppi fu eseguita alla Corte del Duca di Würtemberg, ma nessuna rappresentazione è nominata da Sittard: *Geschichte der Musik am Hofe zu Würtemberg*.

A Dresda primeggia la compagnia Locatelli, venuta da Praga, che ebbe il merito di far conoscere le opere di Galuppi. Fin dal suo primo ciclo di spettacoli nella capitale sassone, essa rappresentò il 25 giugno del 1754: « Il mondo alla roversa » e in seguito « La calamita de' cuori » e « Il mondo della luna ». Per spettacoli inaugurali del suo secondo ciclo il 23 maggio 1755 rappresentò l'opera: « L'Arcadia in Brenta » e successivamente « Il Filosofo di campagna » e « Il Conte Caramella ». Quindi il 31 maggio dell'anno seguente rappresentarono: « Il pazzo glorioso » e in seguito « I vaghi accidenti fra amore e gelosia ». Tutte queste esecuzioni dovrebbero essere state ottime, poichè la compagnia possedeva cantanti meravigliosi: prima di tutti il celebre evirato Giuseppe Ferdinando Tenducci, conosciuto sotto il soprannome « il Senesino ». Secondo il libretto conservato, le parti nel « Il Filosofo di campagna » erano così distribuite: Eugenia, Angela Conti-Giuliani, detta la Banderina; Rinaldo, Giuseppe Ferdinando Tenducci, detto il Senesino; Nardo, Anastasio Mazzo; Sestina, Teresa Alberio; Don Tritemio, Gabriello Messiero; Lena, Caterina Masi; Capocchio, Gasparo Barozzi.

Lo scoppio della guerra dei sette anni interruppe gli spettacoli di Locatelli e quelli al teatro della corte. Finì così un periodo di splendore per la musica italiana che dal tempo di Enrico Schütz e di Bontempi quasi ininterrottamente trovò una profonda cultura alla corte di Sassonia. Alcune opere furono tuttavia ancora eseguite. Ad esempio io ho trovato fra il materiale della biblioteca dell'università di Königsberg un libretto dell'anno 1769 sul cui frontespizio è stampato: « Le Virtuose ridicole », opera buffa di Galuppi, rappresentazione nel piccolo teatro di corte a Dresda, ciò sta a significare, che, chiuso il grande teatro a causa dello scoppio della guerra, le rappresentazioni continuarono nel piccolo teatro di corte.

Le preoccupazioni della guerra impedirono al Re di Prussia, Federigo il Grande, musicista di alta cultura e mecenate delle opere italiane alla

sua corte, di pensare al teatro e questo spiega come a Berlino solo una volta nel 1757, fu eseguita l'unica opera di Galuppi: « Il Filosofo di campagna ». Anche a Berlino, per causa della guerra dei sette anni, fu sciolta la cappella reale e quando più tardi le opere buffe furono di nuovo eseguite nei teatri a Berlino, nonostante che la vecchia opera di Pergolesi: « La Serva padrona », trovasse ancora nel 1810 una ripresa, le opere buffe di Cimarosa e Paisiello avevano già oscurato le famose composizioni giocose del nostro Buranello.

A Brunsvick invece, la quale era lontana dalle agitazioni della guerra austro-prussiana, gli spettacoli non furono interrotti nel teatro di corte, e quindi furono rappresentate anche diverse opere di Galuppi. Nel febbraio del 1760 fu introdotta per la prima volta l'opera del famoso compositore veneziano: « I tre amanti ridicoli », nel 1767: « L'Economia della moda » e nel 1769: « La serva acuta » e « La Diavolessa » e nel 1782: l'ultima opera di Galuppi, a Brunsvick: « L'Amante di tutte ».

---

Nota: Non ho studiato nessuno di questi libretti di Brunsvick, perchè il defunto Prof. G. Fr. Schmidt dell'Università di Monaco già nel 1926 fece una pubblicazione di tutte le rappresentazioni alla corte di Brunsvick, valendosi delle sue profonde e lunghe ricerche nella biblioteca e nell'archivio di Wolfenbüttel.

Grandi riconoscimenti trovò Galuppi alla corte del magnate ungherese Nicolò Giuseppe Esterhazy. Dopo che nel 1769 egli trasferì la corte e la sua cappella musicale nel castello Esterhazy sul lago di Neustädt e la ampliò sotto il famoso maestro di cappella Giuseppe Haydn, il principe Esterhazy scelse come opera di gala in occasione del suo spozalizio la celebre opera buffa di Galuppi: « Il Monda della Luna ».

Sembra che anche la compagnia di Nicolosi abbia avuto sul cartellone le opere buffe del Buranello, perchè esiste una nota, che il 17 agosto nel 1773 ha rappresentato nella città anseatica di Lubecca: « Il vecchio geloso ».

Quando l'infermo re Filippo V di Spagna firmò, nel suo castello di S. Ildefonso il 30 agosto 1737, il contratto per la chiamata del cantante Carlo Broschi detto il « Farinelli », egli non pensò affatto che con questi sarebbero entrate alla sua corte anche le opere italiane. Dopo l'incendio dell'Alcazar a Madrid, egli si era trasferito al Palazzo del Buen Retiro, dove poco dopo venne eretto anche un teatro. In occasione dei festeggiamenti per le nozze della Principessa Luisa Isabella di Bourbon con l'Infante Don Filippo, furono anche fatti venire, per tramite di Farinelli, alcuni cantanti dall'Italia. « Dopo le feste, che si suppongono le più belle in tutta Europa » ed infatti esse costarono solamente: 3.121.093 reali!, la regina per consiglio del Farinelli, convinse il re a non lasciare partire una parte dei cantanti, tra i quali la sola Anna Peruzzi aveva una paga annuale di 27.000 reali! Più tardi venne la Castellini, la quale oltre ai regali, alle carrozze e alla casa gratuita, ricevette 36.000 reali. Sembra che Farinelli, apprezzasse molto quest'ultima cantante, poichè questa rimase dieci anni alla corte spagnola, e quando si ammalò, Farinelli fece venire appositamente dall'Italia due medici affinchè la curassero. Non era dunque solo Farinelli che riceveva

questi lauti stipendi. Egli, venuto unicamente come cantante per il re, sviluppò presto un grande talento come intendente teatrale e comprese a meraviglia che bisognava conservare un caldo interessamento per il teatro del Buen Retiro, restaurato durante il suo tempo. Dopochè vi furono eseguite diverse opere composte principalmente su libretti del suo caro amico Metastasio, Farinelli invitò anche Galuppi a scrivere un'opera per la corte di Spagna, che fu eseguita per la prima volta a Madrid nel gennaio del 1750; l'opera era: « Demofonte », ancora sul libretto del Metastasio. Nonostante che Giambattista Mele, compositore e direttore d'orchestra del teatro reale spagnolo, cambiasse diverse arie per facilitare i cantanti (ricevendo per questo un compenso di 6000 reali), a Galuppi furono pagati 15.000 reali. Una prova che Farinelli apprezzava la musica del maestro veneziano, lo spiega il fatto che Jomelli, il quale tre anni più tardi scrisse per la corte spagnola la sua opera: « Semiramide », ricevette solamente 15.058 reali, nonostante la predilezione di Farinelli per i maestri napoletani. L'opera di Galuppi incontrò in ogni modo grande rinomanza, poichè essa fu ripetuta diverse volte, e come io illustrerò in seguito, trovò larga eco in Ispagna. Dovette essere quella una magnifica esecuzione: gli scenari furono dipinti dal maestro modenese Antonio Joli, il quale dopo la morte dei pittori di corte spagnoli Giacomo Amicone e Giacomo Pavia, fu fatto venire dall'Inghilterra, rimanendo al servizio della corte spagnola fino al 1660. Secondo Cotarella cantarono nel Demofonte: Anna Peruzzi (Creusa), Teresa Castellini (Dircea), Isabella Uttini (Adraste), Carlo Calari (il protagonista), Giovanni Manzoli (Timante), Antonio Montagnana (Matusio), e la Signora Giovannini (la Corinzia). Farinelli ebbe un ottimo gusto nell'ingaggiare personale artistico per la corte spagnola, infatti i rinomati artisti all'infuori di Calari e Manzoli avevano tutti cantato alla corte imperiale, ottenendo il titolo di virtuosi di Sua Maestà Cesarea.

Una testimonianza sicura che le opere di Galuppi incontrarono molta rinomanza è il fatto che dopo due anni, egli fu di nuovo invitato a comporre una nuova opera per la corte spagnola, sempre sul libretto del Metastasio. Ma avendo scelto la Regina questo nuovo lavoro come spettacolo di gala per il giorno natalizio del re, Metastasio dovette per questa occasione accorciare il libretto e aggiungere una licenza. « Didone abbandonata », titolo di quest'opera, fu eseguita a Madrid nel 1752. La parte della protagonista venne interpretata dalla celebre cantante Regina Mingotti, giunta da pochissimo in Ispagna; Selena fu la famosa Teresa Castellini, Ormida, la Uttini; Ença, Giovanni Manzoli; Jacha, Domenico Panzareschi; Araspe, Francesco Giovannini. Gli scenari di quest'opera furono lo stesso dipinti da Joli; Galuppi ricevette per la musica la somma di 12.000 reali. Non fu dunque per l'imperatrice Caterina che egli avrebbe scritta l'opera tredici anni dopo, ma bensì dietro invito del Farinelli.

Le opere di Galuppi evidentemente piacquero molto a corte, poichè tre anni dopo per il genetliaco del re fu scelto nuovamente il suo: « Demofonte », Farinelli scrisse nella dedica: « Dopochè negli scorsi anni il dramma del celebre Metastasio piacque tanto, è desiderio della regina festeggiare il genetliaco del suo augusto sposo con questa opera ». Non c'è affatto da meravigliarsi che Galuppi non venga nominato come musicista e che

Farinelli parlò solo dei versi del suo migliore amico Metastasio, quando si consideri che in quei tempi si dava più importanza al librettista che al compositore.

Ma la famiglia reale con tutta la corte non fu intrattenuta con rappresentazioni teatrali solamente al Teatro Reale di Madrid, ma anche ai suoi castelli di campagna. In primavera la famiglia reale si intratteneva generalmente in Aranjuez, in estate in alta montagna nello splendido castello la Granja, chiamato la Versailles spagnola, in autunno all'Escoriale e verso l'inverno al Pardo. Il piccolo teatro del Pardo, situato nei pressi di Madrid, l'ho personalmente visto nel 1936, ancora ottimamente conservato, mentre del teatro della Granja, in seguito ad uno spaventoso incendio, non è rimasto nulla. In questo incendio andarono distrutti purtroppo i costosi scenari, il materiale musicale e in special modo le composizioni del Farinelli. Anche in Aranjuez già nel 1936 poco esisteva del teatro costruito per interessamento di Farinelli, teatro che doveva essere ancora più bello di quello lussuoso del Buen Retiro a Madrid.

Durante il soggiorno della famiglia reale nei loro castelli di villeggiatura vennero per dare degli spettacoli alcune compagnie viaggianti italiane. Una di queste, e precisamente quella diretta da Luigi Marescalchi, diede la preferenza alle opere buffe e così anche la corte spagnola ebbe occasione di conoscere la gaia musica di Galuppi. Infatti nell'estate del 1768 fu eseguita in Aranjuez: « La Calamita de' cori » e nella Granja: « El amante de todas » (L'Amante di tutte).

Nello stesso modo che alla corte di Madrid, le opere di Galuppi si diffusero anche a Barcellona. Come io ho già scritto nel mio saggio sul Caldara, l'opera italiana venne introdotta a Barcellona sin dal tempo di Carlo III e a differenza di Madrid dove il popolo si dimostrò contrario alle opere italiane, preferendo piuttosto udire le proprie commedie e le proprie opere, nella capitale della Catalogna l'opera italiana godé un favore permanente. Tra le numerose rappresentazioni che ebbero luogo al Teatro de la Cruz, troviamo anche alcune opere di Galuppi; per la prima volta nel 1751; Cotarelo (pag. 226) ci dà le seguenti notizie: nel 1754 venne eseguita al teatro de la Cruz un'altra opera di Galuppi e precisamente: « El conde Caramela ». Fu l'attivo impresario Giuseppe Ambrosini che fece conoscere ai barcellonaesi l'altro lavoro del Buranello un anno solo dopo Venezia: « Los bedas de Dorina » (Dorinda), eseguita il 23 agosto del 1760 (Cotarelo pag. 234). Il libretto fu dedicato dall'impresario Ambrosini al Grande di Spagna, duca di Castropignano Don Mariano de Eboli y Revertere.

Delle opere di Galuppi eseguite a Barcellona ho potuto ancora vedere nel 1937 i seguenti libretti nella biblioteca catalana di detta città. (Bibl. de Estudios Catalanos), di cui io trascrivo anche i nomi degli interpreti dei vari personaggi per dare pure un'idea di come erano composte queste compagnie italiane.

Nel 1751, in occasione del giorno natalizio di Sua Maestà Ferdinando vi fu eseguito. « *Il Demofonte* »; cantano: Demofonte, Matteo Buini; Dirce, Anna Bastilli; Timonte, Antonio Catena; Creusa, Nunziatina Luzzi di Runa; Cherinto, Cattalina Luzzi; Matusio, Geltrudi Giorgi, Adrasto,

Francesco Santarelli. La scena fu dipinta con nuova invenzione dal rinomato pittore Francesco Tramullas, Catalano; Direttore dei Balli: Antonio del Pino; Impresario: Nicolo Setaro. In primavera dello stesso anno: « *Il Mondo della Luna* »; cantano: Ecclitico, Nicolo Setaro, Bonafede, Giuseppe Ambrosini; Ernesto, Antonio Catena; Flaminia, Anna Bastaglia; Clarice, Geltrude Giorgi; Lisetta, Francesca Santarelli; Cecco servo, Matteo Buini e balli di nuovo diretti da Antonio del Pino. « *L'Arcadia in Brenta* » 1751: Lindora, Anna Bastigli; Rossana, Geltrude Giorgi; Lauretta, Francesca Santarelli; Giacinto, Barbara Narici Scolaro; Messer Fabrizio, Giuseppe Ambrosini; Conte Bellezza, Nicolo Setaro; Foresto, Matteo Buini e balli creati da Antonio Monaro.

Nel 1752: « *Il Mondo alla Rovversa* »; cantano: Tullia, Anna Bastiglia; Aurora, Nunziatina Luzzi, Arnoldino, Antonio Catena; Cintia, Francesca Santarelli; Giacinto, Giuseppe Ambrosini; Graziosino, Nicolo Setaro. Balli invenzione di Monaro.

Nel 1758: « *Il Filosofo di campagna* »; cantano: Eugenia, Redengona Visconti; Rinaldo, Maddalena Davila; Nardo, Giuseppe Ambrosini; Lesbina, Teresa Crespi; Tritemio, Ang. Michele Zanardi; Lena, Rosa Ambrosini; Capocchio, Antonio Lanzani; Impresario: Giuseppe Ambrosini.

Nel 1763: « *Il Caffè di campagna* »; cantano: Dorina, Rosa Spannavini, Torinese; Conte Fumano, Giov. Delpini, Bolognese; Lisetta, Lucia Moreschi, Romana; Caligo, Luigi Torriani, Romano; Scafetta, Clementina Moreschi, Romana; Cicala, Agostino Rocchi, Romano; Bellagamba, Carlo Zannini, Bolognese; Impresario: Giuseppe Lladò; inventore dei Balli: Innocenzo Trabattani.

Nel 1764: « *Il Re alla Caccia* »; Attori parti serie: Enrico IV, Domenico Lambertini; Miledi, Rosa Scamarini; Milord Fidel, Marianna Domenichini. Parti buffe: Giannina Molinara, Geltrude Allegretti, detta Falchini; Giorgio Guardacaccia, Gaetano Baldi; Lisetta, Vittoria Zurlini; Pascale, Luigi Tottiani. Balli: Angiolo Giacomazzi.

Nel 1768: « *La Partenza e il Ritorno dei Marinai* »; Laurina, Maddalena Faraglioni Diacine; Tonina Marinaro, Giuseppe Vigni; Rosina, Vincenza Bocucci; Roberto, Costantino Bocucci; Livietta, Emilia Lucchi; Don Faccilone, Antonio Zambuni; Padron Peppe, Carlo Zanini; Balli, invenzione di Giuseppe Estefen.

Si deve quindi supporre che almeno sette opere buffe di Galuppi furono rappresentate a Barcellona, introdotte da diversi impresarii.

Negli anni che vanno dal 1762 al 1770 le muse di Galuppi fecero il loro ingresso anche nella Spagna meridionale. Qui le opere buffe evidentemente erano meno apprezzate di quelle serie, pur tuttavia, secondo i libretti conservati, furono eseguite dapprima: « *L'Olimpiade* » a Cadice nel 1762, il « *Demofonte* » nel 1764, tre anni dopo una delle sue opere comiche, cioè: « *L'Amante di tutte* » e infine nel 1770 « *Arianna e Teseo* ».

A Salamanca città della celebre università, chiamata la « *Piccola Roma* » madre della virtù, delle scienze e dell'arte, dove, curiosità della Spagna, era impresario una donna: Teresa Penchi, fu rappresentata sotto la sua intendenza, l'opera comica di Galuppi in lingua spagnola: « *El filosofo aldeano* » (il filosofo di campagna) nel 1754.

In Saragozza non si conobbe nessun genere di musica di Galuppi. In conseguenza del terribile incendio che distrusse il teatro di quella città, il pubblico perse il coraggio di assistere agli spettacoli teatrali, perciò in quei tempi non giunse colà nessuna compagnia viaggiante italiana.

Un'opera di Galuppi al contrario si aprì la strada verso le isole Baleari. Nella capitale, Palma di Maiorca, dove già da lungo tempo si dimostrava un grande interesse per la musica italiana da chiesa, si apprezzò di conseguenza anche la musica profana dei musicisti italiani e un gruppo teatrale, diretto dall'impresario Francesco Creus, eseguì, nel 1767 non un'opera buffa, bensì il « Demofonte ».

Concludendo possiamo affermare che Baldassarre Galuppi era più conosciuto in Spagna come autore di opere serie che di opere buffe; cosa questa che desta meraviglia, poichè nel paese del « Don Chischotte » avrebbe dovuto esserci anche un senso di comprensione per l'umore del libretto goldoniano e per la vena allegra del nostro Buranello. Ciò forse si potrebbe spiegare così: le splendide esecuzioni delle due opere di Galuppi: « Demofonte » e « Didone abbandonata », ottenute con un magnifico allestimento scenico e con la geniale regia del Farinelli, si acquistarono una tale fama, da destare, anche in altri luoghi della penisola iberica, il desiderio di udire quelle decantate e meravigliose composizioni del celebre maestro veneziano.

Dott. E. I. LUIN

Del « Buranello » molto si è scritto da bibliografi e musicologi sicchè ben poco resta da aggiungere, specialmente dopo l'accuratissima ed esatta monografia di Francesco Piovano (in *Rivista musicale italiana* 1906-1908). Mi limito pertanto ad un modesto contributo di notizie di esecuzioni menò note, delle opere galuppiane, non registrate dal Piovano (anche perchè da allora in qua si sono pubblicate varie cronistorie locali di città o di teatri con nuove notizie) e a qualche considerazione d'assieme.

Nei nuovi apporti bibliografici adotto — per rapidità di repertorio — l'ordine alfabetico dei titoli delle opere e faccio seguire la « fonte » donde ho attinto la notizia. Varie notizie ho potuto desumere dalla mia Collezione di oltre 30.000 libretti per musica.

#### NUOVI CONTRIBUTI BIBLIOGRAFICI

[*Abbreviazioni:* C. R. = *Collezione Rolandi* di libretti per musica; L. = E. J. *Luin* (comunicazioni personali); C. F. = *Cacciò Formenti*, Indici degli spettacoli teatrali 1767-1800; Co. = *Cotarelo y Mori*, *Origenes* etc. de la Opera en Espana - Madrid, 1917].

ADRIANO IN SIRIA - Livorno, T. S. Sebastiano, 1758 [C.R.]; Fermo, T. Aquila, C. 1766 [da: SCORCELLETTI A. *Il primo teatro dell'Aquila di Fermo*, in « La Voce delle Marche » 1936].

ALESSANDRO NELL'INDIE - Brescia, C. 1756 [da un *Catalogo della Libreria Antiquaria Finzi* (Milano) del luglio 1942].

L'AMANTE DI TUTTE - Modena, T. Rangoni, C. 1762-63 [da: TARDINI, *Teatri di Modena*, 1902, T. III., p. 921]; Salò, 1763 [da: BUSTICO, *Tradizioni teatrali e musicali a Salò nel sec. XVIII* - Toscolano, 1932, pag. 60, in « Memorie dell'Ateneo di Salò »]; Cadice, 20 gennaio 1767 [Co. p. 263]; Vercelli, C. 1768 [C.F.]; Valenza, T. del Duca di Candia, maggio 1768 [Co. p. 273]; Brunswick, 1769 [L.]. Il Cotarelo (o. c., p. 200.) parlando dell'esecuzione a S. Indefonso nel 1768 afferma — non so su qual base — che il testo di questo libretto è *preso (tomado)* dal Goldoni: vi sono, è vero, dei tipi che sembrano appartenere al teatro goldoniano, ma non ci sembra di trovare nessuna delle produzioni del grande commediografo da cui possa dirsi tratto il libretto in discorso.

GLI AMANTI RIDICOLI - Presburgo, 1764 [L.]. Circa l'esecuzione di Londra (1768; v. Piovano, n. 97) è da rilevare che ne fu modificato ed accresciuto il testo da G. G. Bottarelli del quale sono il Trio del II e tutto

il III atto; anche per la musica vi furono introdotti due brani di Felice Alessandri [C.R.].

ANTIGONA - Spoleto, T. Nuovo, A. 1751 [C.R.]. Era proprio la 2.<sup>a</sup> opera data su quel teatro, inauguratosi pochi giorni prima coll'*Ipermestra* dello Jommelli. La notizia è data in forma dubitativa dal Piovano; possiamo confermarla del tutto [v. O. SANSI - *Il Nobile Teatro di Spoleto*, 1922, p. 11]; Brunswick, gennaio, 1754 [L.].

L'ARCADIA IN BRENTA - Ferrara, T. Bonacossi, 1749 [C.R.]. Questa esecuzione ferrarese non è ricordata in nessun repertorio e pertanto mi sembra finora sconosciuta. Non vi è nominato il G., ma ritengo non possa sorgere il dubbio che non sia musica di lui anche perchè il libretto della 1.<sup>a</sup> esecuzione [Venezia, T. S. Angelo, Ascensione 1749] è stampato, come il presente, dal Barbieri di Ferrara e vi sono in questo gli stessi nomi di cantanti della 1.<sup>a</sup> esecuzione veneziana: forse la compagnia, poco dopo la stagione del S. Angelo si portò a Ferrara? Ma sorge, a tal proposito, un altro dubbio. Fu proprio la 1.<sup>a</sup> l'esecuzione veneziana? Dal presente libretto non si deduce la stagione: se fosse stata Carnevale o Quaresima allora la 1.<sup>a</sup> esecuzione dell'opera sarebbe proprio la presente e ciò spiegherebbe anche il fatto un po' strano che per stampare un libretto d'opera da eseguirsi a Venezia si ricorresse ad una tipografia di Ferrara (non conosco altri esempi di esecuzioni veneziane con libretti stampati in altre città; piuttosto viceversa); Barcellona, 1751 [L.]; Presburgo, T. del Sisgrom, 1759 [L.].

ARCIFANFANO - Venezia, T. S. Moisè, A. 1750. Il relativo libretto trovasi nella Raccolta Carvalhães (Roma, Bibl. S. Cecilia), non è registrato nel Wiel e si riferisce ad esecuzione diversa da quella del Carnevale 1750 (27 dicembre 1749) e del successivo Carnevale 1751.

ARGENIDE - Bruna (Brno), 1734 [L.].

ARIANNA E TESEO - Cadice, luglio 1770 [Co., p. 265].

BERTOLDO etc. - Trieste, T. S. Pietro, C. 1760 [Curiel - Il T. S. Pietro di Trieste, 1937, p. 38]. Circa la 1.<sup>a</sup> esecuzione (cfr. Piovano) sarebbe avvenuta con musica del solo Ciampi a Piacenza, Ducale, 1747 [v. *Piacenza musicale*, 1940, pag. 29].

LA CALAMITA DE' CUORI - Firenze, T. via del Cocomero, 1753 [C. R.]. (Non v'è il nome del G., ma credo non possa sorgere dubbio che sia musica di altro autore: il testo è lo stesso del Goldoni); Salò, c. 1758 [Bustico o. c. p. 60]; Bonn, 16 dicembre 1764 [L.]; Reggio, T. Pubbl.co, fiera 1783 [C. R.] col titolo *La Straniera riconosciuta*.

LA CAVATRICE DI TESORI - v. LA DIAVOLESSA.

IL CONTE CAMELLA - Barcellona, E., 1756 [Co., p. 226]; Norimberga, 1763 [L.] col titolo *Lo Spettro col tamburo* (registrato dal Piovano, ma non v'è cenno del titolo adottato in quella riproduzione).

DEMOFOONTE - Barcellona, 30 maggio 1751 [L.]; Cadice, maggio 1764 [Co., p. 260]; Palma di Majorca, luglio 1767 [Co., p. 282].



## A T T O P R I M O.

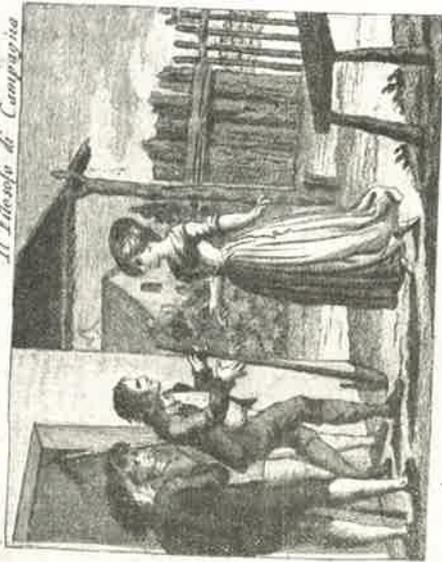
S C E N A P R I M A.

Cortile spazioso, ornato di spoglie virili all'incirca, acqui-  
state in varie guise dalle accorte femmine. Termina il cor-  
tile con archi maestosi, oltre i quali vedesi la gran piaz-  
za, da dove entrano nel cortile sovra carro trionfale, ti-  
fati da varj uomini.

*Tullia, Cintia, Aurora, precedute da coro di donne,  
le quali portano seco loro delle catene, e delle roz-  
zose insigne. Mentre si canta dal coro, gli uomi-  
ni vengono incatenati.*

*Int.* ) **P**  
*Cin.* ) Resto, presto, alla catena.  
*Aur.* ) Alla usata servitu.

CO-



## A T T O P R I M O.

S C E N A P R I M A.

Giardino in casa di Don Tritemio.

*Eugenia con un ramo di gelsomino, Lesbina con  
una rosa in mano.*

Eug.

**C** Andidetto gelsomino,

Che sei vago in sul mattino,

Penderai vicino a sera,

La primiera tua beltà.

Vaga rosa, onor de' fiori,

Fresca piaci, ed innamorati,

Ma vicino è il tuo flagello,

E il tuo bello spatita.

*Al Filosofo di campagna.* E

Lesb.

a. 2.



DEVOTI SACRI CONCENTUS exponendis etc., Venezia - Pio Ospitale de' Mendicanti, 1747 [Bibl. S. Cecilia - Coll. Carvaihàes]. E' una collana di quattro cantate a una voce (testo latino).

LA DIAVOLESSA - Norimberga, 12 gennaio 1763 [L.] col titolo *La Cavatrice di tesori*; Brunswick, 1769 [L.].

[?] DON TABARRANO - Praga, 1750 [L.]. Tale la registrazione rinvenuta dalla D.ssa Luin: ma sorge fondato dubbio che si tratti del notissimo intermezzo di tal titolo più volte eseguito in molte città d'Italia e dell'Estero, dal 1737 in poi, con musica di G. A. Hasse. Forse in questa esecuzione vi si introdussero *Arie del Galuppi*. Non si ha altra notizia di un *D. Tabarrano* composto del G. (Anche a Berlino si era dato nel 1748 un *D. Tabarrano* con musica d'ignoto Autore [L.].

L'ECONOMIA E LA MODA - Brunswick, 14 febbraio 1767 [L.]. Non si ha alcun'altra notizia di un'opera di tal titolo composta dal G.: è pertanto da ritenere si tratti di mutamento di titolo, forse dell'*Arcadia in Brenta* o d'altra.

EVERGETE - Pistoia, Risvegliati, C. 1749 [CHIAPPELLI, *Storia del T. in Pistoia*, 1913, pag. 131].

LA FAMIGLIA RUSTICA - Copenaghen, 1759 [L.]. Anche di tal opera non si ha notizia fra quelle del G. e quindi è probabile si tratti anche qui di mutamento di titolo. Ritengo possa essere il *Bertoldo* tenendo conto che in questo il Re dice infatti (l. 3): « Tutta a me conducete *La rustica famiglia* ».

IL FILOSOFO DI CAMPAGNA - Novara, Casa Petazzi, C. 1757 [BUSTICO - *Il T. antico di Novara*, 1922, pag. 6]; Barcellona 1758 [L.]; Pistoia, Risvegliati, C. 1758 [CHIAPPELLI, o. c., p. 136]; Presburgo, 1759 [L.]; Salamanca, verso il 1770 eseguito come « *Zarzuela* », con traduzione in ispancolo di Manoel de la Cruz [Co., p. 289]; Brunswick, 1789 [L.].

IL FINTO ASTRONOMO - v. IL MONDO DELLA LUNA.

GIONATA LIBERATO - Palermo, Congregazione dell'Oratorio, 1755 [SORGE - *Teatri di Palermo*, 1926, p. 402]. A giudicarne dal personaggio del titolo non sembra Riproduzione di altro oratorio eseguito con titolo diverso: sarebbe quindi sconosciuto affatto nella produzione del G.

IL MARCHESE VILLANO - Gubbio, T. della Fama, 1768 [C. R.]; Perugia, T. Aquila, 1770 [C. R.]; Firenze, T. Pergola, A. 1776 [C. R.] col titolo *Il M. V. o sia la Lavandara astuta* « musica di vari autori » (ma probabilmente in gran parte del G. con qualche brano di altri). A proposito di quest'opera il Piovano ed altri giustamente dicono esser testo dell'ab. Pietro Chiari. Pure nel frsp. per la riproduzione al T. Carignano, A. 1763, col titolo *Il Marchese Giorgino* [C. R.] è detto chiaramente esser testo di Ageo Liteo, nome arcadico di Antonio Galuppi, figlio del Maestro. Ma il raffronto con altri libretti di ugual titolo, con lo stesso testo più o meno

variato, dimostra trattarsi proprio del libretto del Chiari. Può darsi che per l'esecuzione torinese del 1763 il figlio del G. ne abbia nuovamente modificato il testo che perciò gli venne senz'altro attribuito: ciò è tanto più probabile in quanto proprio in quegli anni Antonio G. aveva apprestato al padre i libretti de *l'Amante di tutte* (A. 1760) e dei *Tre amanti ridicoli* (C. 1761).

S. MAURIZIO E COMP. MARTIRI - Qui siamo in un pelago d'incertezze. Lo stesso Piovano si limita a *supporre* che venisse composto prima della partenza del G. da Venezia (1741) e probabilmente per l'Oratorio di S. Filippo Neri. Ne dà conferma un libretto in Raccolta Carvalhães (Bibl. S. Cecilia) per Genova, Oratorio S. Fil. Neri, 1737, col nome del G.: probabilmente una replica — non sembra verosimile si tratti di 1.<sup>a</sup> esecuzione, non essendovi notizia di speciali rapporti a quell'epoca tra il G. e Genova — di esecuzione data poco prima (fra il '35 e il '37) a Venezia. Comunque è il più remoto, fra i libretti del S. Maurizio galuppiano, che finora si conosca. V'è poi la replica bolognese del 1743, pure col nome del G. Occorre peraltro tener presente che sullo stesso testo pose la musica, in quegli anni, anche G. Pampani a Perugia, Chiesa S. M. Nuova, 1738 [C. R.], replicato colla stessa musica a Fermo nel '40 e ad Ascoli nel '42 [VINCI - *Le Accademie della Città di Fermo*, 1898, pag. 33] e a Venezia, Orat. S. Filippo Neri, 1752 [C. R.]. Circa le repliche, senza nome di musicista, di Roma [Piovano e C. R., senza data, ma circa il 1750 a giudicarne dai firmatari dell'*Imprimatur*] e Firenze, S. Filippo Neri, 1772 [Racc. Carvalhães c. d.] non si saprebbe se attribuirle o al G., o al Pampani o ad altri.

IL MONDO ALLA ROVERSA OSSIA LE DONNE CHE COMANDANO - Barcellona, T. civico, 1752 [C. R.].

IL MONDO DELLA LUNA - Barcellona, 1751 [L.]; Brunswick, febbraio, 1760 [L.]. Posseggo poi un libretto: *Il Finto astronomo o sia il Mondo della Luna*, Firenze, 1791 « farsa alla francese in Prosa e in musica », alcune Arie del quale sono nel goldoniano *Mondo della luna* del G. e pertanto è da ritenere che la musica fosse, in tutto o in parte, del G. stesso.

LE NOZZE DI DORINA - Barcellona, E. 1760 [Co., p. 234]; Brunswick, 1760 [L.]; Cuneo, C. 1768 [C. F.].

OLIMPIADE - Cadice, T. italiano, dicembre 1762 [Co., p. 259].

IL PONTIGLIO AMOROSO - Trieste, T. I. R., 1764 [C. R.].

IL POVERO SUPERBO - Roma, T. Valle, C. 1757 [Bibl. S. Cecilia] col titolo *La serva astuta*; Bonn., T. Elettorale, marzo 1757 [L.].

RHYTHMI SACRI MUSICE RECITANDI etc. - Venezia, Pio Ospitale de' Mendicanti, 1747 [Raccolta Carvalhães - Bibl. S. Cecilia]. E' una collana di 5 cantate ad una voce, su testo latino Un simile componimento, con ugual titolo, ma con testo diverso, fu pure eseguito nello stesso luogo nel 1749 [Raccolta Carvalhães c. s.]. In ambo i libretti è nominato il G., ma non il poeta.

SCIPIONE NELLE SPAGNE - Ferrara; T. Bonacossi, 1753 [C. R.].

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA - Valenza, agosto 1774 [Co. p. 278].

LA SERVA ASTUTA - v. IL POVERO SUPERBO.

LO SPETTRO COL TAMBURO - v. IL CONTE CARAMELLA.

LA STRANIERA RICONOSCIUTA - v. LA CALAMITA DE' CUORI.

\* \* \*

### CARRIERA . . . PRUDENTE

Considerando la carriera artistica di Baldassarre Galuppi ci vien fatto di osservare che dopo la primitiva imprudenza (per non dirla proprio... *improntitudine*) giovanile che l'aveva spinto ad osare di presentarsi al pubblico a 16 anni (!) con un'opera (*Gli amici rivali*, 1722) meritandosi l'apostrofe di « sior toco de temerario » da Benedetto Marcello e... i fischi del pubblico, l'audace giovane sembrò così guarito, per effetto della efficace « lezione », da esser divenuto prudente sino al punto che nei nuovi tentativi teatrali non s'arrischiò subito da solo, ma in collaborazione col già affermato Maestro G. B. Pescetti (*Gli Odj delusi dal sangue* 1728 e *Dorinda* 1729).

È interessante pure il rilevare che il Buranello, il quale fu poi considerato *padre dell'opera buffa*, ben tardi si volse a questo genere; fino al 1744 scrisse sempre nel genere serio o nel sacro. Solo a 37 anni si decise a mutar genere, quando aveva già al suo attivo 29 opere (di cui 6 sacre). Ma anche qui la stessa prudenza, chè infatti le prime 4 opere giocose dove egli pose la musica furono in collaborazione con un altro maestro; soltanto dopo altri 5 anni (1749) si decise a musicare *da solo* tutto un libretto giocoso (*L'Arcadia in Brenta*).

### DATI STATISTICI

Ed ora un po' di statistica.

Sui 154 numeri elencati dal Piovano (più il *Gionata liberato* e le altre 3 composizioni sacre di cui si è detto, che forma il totale lordo di 158), escluse 10 opere apocrife, 7 opere centoni e 7 composte con altro maestro, si ha un *totale netto* di 133 sue composizioni di cui: 62 opere serie, 35 giocose o buffe, 5 cantate e 31 sacre.

Le *composizioni sacre* (oratori con testo ora italiano, ora latino: talvolta semplici collane di 405 piccole cantate a una voce) rappresentano un settore a parte, dovuto, anzichè a spontanea tendenza, piuttosto a dovere d'ufficio (Maestro di Coro dell'Ospedale degli Incurabili e dei Mendicanti, poi vice-maestro e più tardi Maestro della Ducale Cappella di S. Marco etc.). Prescindendo pertanto dai *Sacri* e dalle *Cantate* — componimenti occasionali encomiastici — restano effettivamente da considerarsi 97 vere e proprie composizioni « teatrali » di cui, come si è detto

62 serie e 35 giocate. Nonostante la sensibile prevalenza numerica delle prime, effettivamente le opere che ebbero maggior fama e fortuna teatrale furono proprio le giocate, pur non potendosi negare che il dovizioso bagaglio delle opere serie aveva procurato al G., specie presso le varie Corti, una estimazione possiamo dire universale.

### C. GOLDONI E B. GALUPPI

Non può a meno d'interessarci la collaborazione del Galuppi col grande commediografo, questa s'iniziò nel 1740-41 con due drammi seri (*Gustavo e Oronte*) a cui seguì una lunga pausa di 8 anni: si noti che il Goldoni scrisse solo quattro drammi seri per musica, cioè i 2 ricordati più il *Pisistrato* per il M.o Marchi e la *Statira* per il M.o Chiarini. Riprese la collaborazione Goldoni-Galuppi con 3 drammi giocosi nel 1749 e 4 nel 1750 protrandosi poi — salvo altra breve pausa tra il 1759 e il 1762 — fino al 1766 e fu pertanto così intensa che complessivamente il Buranello pose le note a 30 libretti goldoniani di cui 9 già musicati da altri Maestri, 2 musicati dal Galuppi insieme con altro maestro e ben 19 scritti espressamente per lui: altissima percentuale sugli 82 libretti per musica goldoniani, non raggiunta e neanche avvicinata da nessuno degli altri maestri (circa una trentina) per i quali il Goldoni compose libretti. Al massimo infatti il Maccari ne pose in musica 6 o 7 e il Ciampi e G. Scarlatti ne musicarono 5 per ciascuno.

[D'altro canto anche fra i 47 librettisti delle opere del Galuppi, se ne escludiamo 23 i cui libretti non furono composti per il Galuppi, ma già in precedenza erano stati scritti per altri Maestri e 2 riduzioni di vecchi libretti scritti da altri, restano solo 22 poeti di cui 14 scrissero un solo libretto per il Buranello, 3 ne scrissero 2 e 2 ne scrissero 3 (uno è dubbio). Solo l'abate Pietro Chiari fornì al Galuppi, fra il 1750 e il 1776, ben 21 libretti: ma 15 di essi furono sacri (tutti scritti per le esecuzioni al *Pio Ospitale degli Incurabili* dove il Galuppi era Maestro del Coro) e soltanto 6 profani, tra cui una Cantata. L'alta percentuale goldoniana quindi è indiscutibile anche rispetto ai libretti del Galuppi].

Del resto coetanei e veneziani era naturale che il Goldoni e il Buranello s'incontrassero nei gusti comici. Il commediografo aveva altissima stima del Galuppi come appare da vari suoi scritti. Nelle *Memorie* p. es. a proposito del *Gustavo* dice il poeta che «essendo buoni gli Attori, eccellente la musica etc.» egli «entrava a parte degli applausi» che non gli appartenevano (figurarsi che era stato sul punto di dar alle fiamme il dramma dopo un giudizio poco lusinghiero che gliene aveva dato Apostolo Zenol). Più oltre, nel parlare dell'*Oronte* che aveva avuto esito fortunatissimo, non lesina l'elogio al musicista dicendo senz'altro che «la musica di Buranello era divina!». Ed anche nelle spiritose ottave veneziane per Nozze Minelli-Baglioni, parlando della replica dell'*Adriano* del Galuppi datasi al T. S. Salvatore nell'Ascensione del 1760 così si esprime: «Infatti quando scrive el Buranello / bisogna starghe, e farghe de cappello» e continua

a dire entusiasticamente: « Musica no ho goduto in vita mia / così piena de grazia e de valor. / A boca averta fin chei l'ha fenìa / ghe son sta con diletto e con saper.. » seguitando poi con un lungo e particolareggiato elogio dell'opera! Conforme a tali sentimenti il Poeta definisce il Buranello: « quel maestro che di latte e mèle / l'opera condisca, ed è fra i professori / quello che fra i pittori è un Raffaello », come opportunamente ricorda il Della Corte nel capitolo dedicato al Galuppi (v. *L'Opera comica italiana nel 700* - Bari, 1923 - T. I., p. 141).

Purtroppo, com'è noto, la produzione goldoniana di libretti per musica è per lo più scadente, tirata via in fretta, con barbarismi e trasandatezze letterarie. Un po' migliori sono — appunto fra quelli scritti per il Galuppi — il *Conte Caramella* (1749), il *Filosofo di campagna* (1754; la più fortunata tra le opere galuppiane, che resse sul teatro per oltre 25 anni, fino al 1780) e *Le Nozze di Dorina* (1755) [oltre al *Mercato di Malmantile* musicato da G. Scarlatti]: ma innegabilmente la spiritosa *vis comica* del grande commediografo trovava nel Galuppi un perfetto interprete, di garbo squisito, che piaceva al pubblico dell'epoca, non solo veneziano, ma di numerose altre città d'Italia e dell'Estero.

#### FORTUNA E DIFFUSIONE DELLE OPERE DEL GALUPPI

Possiamo desumerla (o meglio presumerla) e dai libretti esistenti e da altre notizie di esecuzioni e riproduzioni date nelle varie Città e Paesi. Da un insieme di oltre 350 Riproduzioni di cui ho trovato notizia (quasi 300 registrate dal Piovano, una sessantina qui sopra riportate) risulta che circa 50 città italiane e altrettante all'Estero riprodussero opere galuppiane. In Italia la città dove si ebbe il maggior numero di riproduzioni fu naturalmente Venezia con 22 riproduzioni di 17 opere: seguono Bologna con 20 (16 opere); Milano con 14 (13 opere); Torino con 13 (11 opere); Parma e Firenze con 11 (10 opere); Modena con 10 (9 opere); Roma con 9 etc.. Complessivamente in Italia 212 riproduzioni. A Siena si conobbero solo 2 opere del Galuppi: *Il Filosofo di campagna* datovi nel 1756 e *l'Olimpiade* nel 1763, ambedue agli « Intronati ». Non è scevro d'interesse il ricordare che a Napoli non giunse nessuna opera giocosa del G.: si ha notizia solo di 5 riproduzioni napoletane, ma tutte di opere serie, date al T. S. Carlo tra il 1751 e il 1759, quando già la fama di lui come compositore di opere comiche coreva per varie città italiane ed estere. Forse nella culla dell'opera buffa che per autonomasia fu detta appunto « napoletana » il tipo dell'opera giocosa veneziana non riusciva bene accetto? Comunque registriamo il fatto senza farvi sopra il ricamo delle interpretazioni, che per lo più riescono un po'.. arbitrarie o personali.

Quanto all'Estero abbiamo Dresda con 17 riproduzioni (14 opere); Londra con 10 (7 opere); Vienna 9 (9 opere); Praga 8 (8 opere); Mannheim 8 (5 opere); Barcellona 7 (7 opere); Brunswick 6 (6 opere) etc. giungendo in varie altre città d'Europa, anche lontane, come Amburgo e molte città della Germania nonché dell'Ungheria e poi Dublino, Stral-

sunda, Pietroburgo, Stoccolma, Copenaghen, Riga, Cadice, Valenza, Madrid, Lisbona, Salamanca... Curioso il fatto che non si trovi traccia di alcuna opera del G. data a Parigi dove pure l'opera italiana — specialmente comica — dal 1746 in poi si eseguiva e si affermava di frequente. Dei paesi di lingua francese trovo solo un'esecuzione del *Filosofo* a Brusselle (1759). Complessivamente all'Estero 135 riproduzioni.

La più remota fra le opere galuppiane riprodotte fu l'*Argenide* (1733), ma solo per circostanza incidentale cioè per merito della Compagnia Mingotti che nei suoi « giri » all'Estero ne dette 4 riproduzioni; poi *Ciro* (1737) riprodusse a Milano (1746) e a Roma (1759); poi *Issipile* (1738) a Parma (1756). Una buona notorietà e diffusione riportò l'*Alessandro* (1740) con 9 repliche (di cui 2 all'Estero), ma tutte ben più tardi cioè tra il 1752 e il 1762. Così dicasi pel *Ricimero* (1744) con 5 riproduzioni dal 1752 al 1758. La diffusione dunque, come si vede, non fu immediata.

Invece una vera e rapida diffusione con immediate riproduzioni l'ebbe il G. non con opere, ma con un componimento sacro, l'*Adamo* (1747) che ebbe 7 repliche in varie città italiane dal 1743 al 1757: a questo proposito osservo che nessun componimento sacro del G. varcò le Alpi.

Soltanto coll'*Olimpiade* (carnevale 1748) il G. vide diffondersi immediatamente un'opera sua, di cui si ebbero infatti 7 repliche (5 all'Estero e 2 in Italia) tra il 1748 e il 1763. La fortuna teatrale del Buranello può dirsi dunque tutt'altro che precoce se la sua prima opera veramente diffusa fu quella, composta quando aveva oltre 40 anni e scriveva pel teatro da più di un ventennio!

Veniamo ora a considerare partitamente le più fortunate tra le opere del G.. La più riprodotta sembra essere stata *Il Filosofo di campagna* (1756) con ben 43 riproduzioni (21 in Italia e 22 all'Estero) cui segue subito *L'Amante di tutte* (1760) con 41 repliche (23 in Italia e 18 all'Estero). Poi, a notevole distanza, troviamo *Le Nozze* (1755) con 21 riproduzioni (risp. 15 e 6); *L'Arcadia in Brenta* (1749) con 19 ripr. (11 e 8); *La Calamita de' cuori* (1753) con 18 ripr. (11 e 7); *Il Marchese villano* (1762) pure con 18 ripr. (10 e 8); *Il Mondo della luna* (1750) e *I Tre amanti ridicoli* (1761) ambedue con 13 repliche; *Il Mondo alla roversa* (1750) con 11; *Il Conte Caramella* (1749) e *Arcifanfano* (1750) con 10; *Alessandro* (1740: la più riprodotta fra le opere serie) con 9; *La Diavolessa* (1755) con 8; *Olimpiade*, *Antigona*, *L'Inimico delle donne*, *Il Re alla caccia*, tutte con 7; *Demofoonte* 6; *Adriano* e *Ricimero* 5 etc. fino ad una 15.<sup>a</sup> di opere che ebbero una sola riproduzione. Le rimanenti 47 (35 serie e 12 giocose) non risulta che siano state riprodotte dopo la 1.<sup>a</sup> edizione.

## CONCLUSIONE

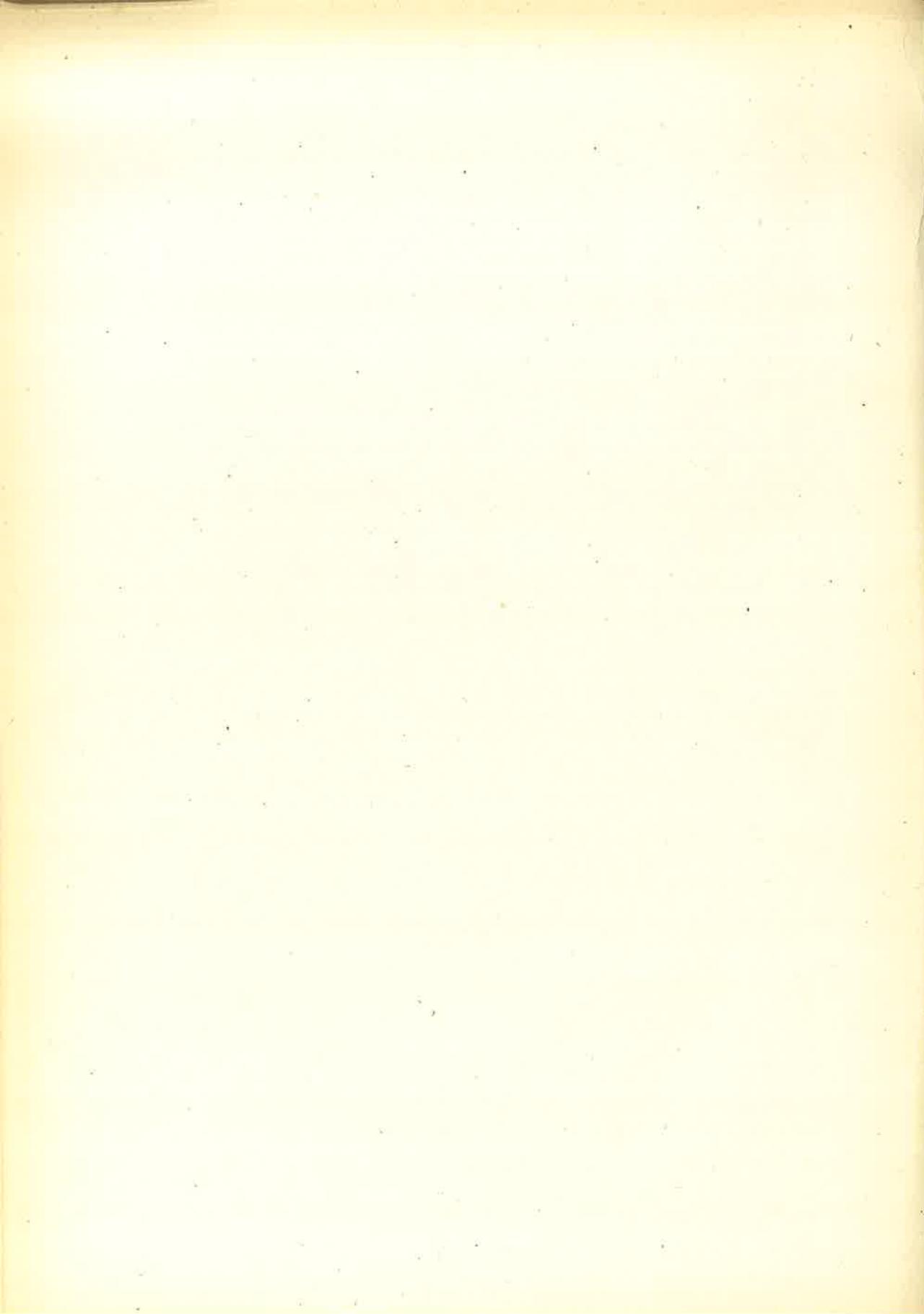
*Vitalità effettiva* dunque piuttosto scarsa. Analogamente a quanto avvenne alla più gran parte degli operisti, anche fra i migliori del '6-'700, le opere del G. non gli sopravvissero, anzi potranno affermare che egli scomparve da questo mondo quando già le sue opere non si eseguivano

più. Infatti dopo il suo ritiro dall'arringo teatrale (1773) le ultime riproduzioni furono appena una dozzina finch'egli visse e solo una o due dopo la sua morte (1785): l'ultima sembra essere stata una replica della *Diavolessa* a Pesaro nel 1797. Nel sec. XIX nulla, nè in Italia, nè all'Estero. Parlo, s'intende, di esecuzioni teatrali « di repertorio » come ordinariamente si dice; non mi riferisco quindi alle « riprese » fatte per ragioni storiche, o culturali, o per ricorrenze, quelle cioè che con brutta parola... necrologica diconsi d'ordinario « esumazioni! ». Eppure a' suoi tempi il Buranello era considerato uno dei più originali compositori italiani (particolarmente tra i veneziani) distinguendosi per estro, brio, per grazia e naturalezza di melodia, insomma per opere che erano considerate un vero modello di perfezione nel genere comico!

Giustamente pertanto il Piovano afferma nel suo lavoro che il G. è oggi un « dimenticato! ». Ma le rievocazioni (o meglio *rivalutazioni*) moderne di remote ed autentiche glorie nostre del passato valgono a farci conoscere ed apprezzare al loro giusto valore i migliori nostri musicisti degli scorsi secoli traendoli da un oblio non sempre giusto, nè del tutto meritato.

Roma, 31 luglio 1948.

ULDERICO ROLANDI



# GALUPPI COMPOSITORE DI MUSICA STRUMENTALE

(DAL RABBE, « GALUPPI ALS INSTRUMENTAL KOMPONIST.  
FRANKFURT A. O. 1929 »).

Tutti i concerti di Galuppi, tranne uno, sono composti di tre movimenti. I primi due movimenti sono normalmente presi dalla sonata di chiesa: una introduzione lenta e solenne, il più delle volte polifonica e un movimento veloce cominciando con un fugato o un canone, ambedue i pezzi a tempo pari. Gli ultimi movimenti sono più o meno omofoni, in tempo  $3/8$  come erano più o meno frequenti come secondi e terzi movimenti nelle sinfonie d'opera. Tuttavia sono in genere più accuratamente elaborati ed estesi che nell'opera. Il quinto concerto inverte la relazione tra gli ultimi due movimenti: l'allegro in  $3/8$  si trova al secondo posto, il movimento principale fugato all'ultimo. Il sesto si libera completamente della regola. Comincia con un'introduzione «grave», segue poi un'allegro  $3/4$  con un tema specie di minuetto e come finale un allegro  $2/4$ , il tema del quale somiglia a una sonata per pianoforte. Nel secondo concerto l'andante d'introduzione è talmente breve che Galuppi è stato indotto a inserire tra il movimento principale fugato e il finale in  $3/8$  un breve *andante*, cioè il movimento della sinfonia «Demetrio».

Si capisce già dal numero e dalla posizione dei movimenti che c'è uno schema, ma nello stesso tempo la volontà di distruggere questo schema. Qui, come nelle sonate per cembalo, si osserva una tendenza verso la molteplicità.

In tutti i concerti la tonalità iniziale è mantenuta per tutti i movimenti. Soltanto nel secondo concerto (Sol maggiore) il terzo movimento è in sol minore, e anche nell'ultimo concerto la tonalità cambia una volta.

Il contrappunto dei pezzi evita tutto quello che è artificioso. Ravvicinamenti reali non si trovano in nessuna parte, quelli apparenti di rado. Per evitare che si aspetti uno sviluppo strettamente fugato, Galuppi fa accompagnare il tema già dal principio da una voce secondaria. Anche in questo è stato preceduto da Torelli.

Abbiamo già accennato le caratteristiche di questo genere di concerti: l'alternare dello stile polifonico con episodi omofoni nei quali il primo violino oppure tutti e due i violini possono brillare con passaggi virtuosistici. L'accompagnamento però non è mai completamente indifferente neanche nei movimenti interamente omofoni. Come per esempio nel primo gruppo delle sonate o nelle sinfonie e arie d'opera. Sempre le voci d'accompagnamento hanno un certo senso di motivo se non addirittura tematico.

Di nuovo ci troviamo al limite della musica da camera. Questo però non è il merito di Galuppi. Tutta la musica italiana per violino tendeva durante cinquant'anni verso questa fusione tra la polifonia e la omofonia. Non c'è dubbio da dove il violinista Stamitz abbia trovato le più preziose ispirazioni.

Da Galuppi non si trova un accompagnamento « traforato » come lo dimostra l'esempio riprodotto da Shering tratto da uno dei Concerti a quattro di H. Albicastro. Però anche da lui la trama del motivo è eseguita logicamente nei passaggi omofoni.

Armonicamente i pezzi non oltrepassano mai le forme le più naturali della cadenza, ma come il basso non è mai inanimato, la progressione armonica non difetta di un certo fascino. S'intende da sé che da Galuppi l'ordine delle modulazioni sia sempre giusto e convincente.

La forma delle introduzioni è sempre libera; sono fantasie più o meno polifoniche che non seguono nessun modello usato ma si giustificano soltanto dalla giusta elaborazione dei motivi e dalla modulazione chiara.

Gli altri tempi preferiscono la forma a due parti, talvolta con alcune battute libere di transizione tra la prima e la seconda parte (per es. nel secondo movimento del 1° concerto) non si sente la mancanza dello sviluppo siccome la polifonia procura l'elaborazione dei motivi.

Galuppi nei suoi concerti ha evitato la forma di danza, soltanto i movimenti di genere di minuetto in 3/8 hanno anche qui una gran parte come già accennato. Essi hanno origine dall'opera, parecchi di questi — per es. i finali del secondo e terzo concerto — potrebbero essere presi da sinfonie d'opera e forse lo sono.

I concerti a quattro sono le migliori composizioni esistenti del Galuppi. Sono particolarmente caratteristici per la maniera con la quale il Galuppi, pure cercando di adattarsi ai tempi moderni, si sia ispirato ai suoi predecessori.

Nelle composizioni strumentali di Galuppi abbiamo trovato tracce di tutte le tendenze del suo periodo movimentato. La suite contiene il carattere di giga di molti tempi finali e dalla regola della tonalità costante per tutti i tempi delle sonate. La sinfonia d'opera contiene il preferito Minuetto in 3/8, l'aria napoletana indica la forma per i concerti per pianoforte, l'aria veneziana quella per i concerti per flauto. L'opera buffa dà lo spirito grazioso e superficiale della maggior parte delle sonate, nel trio per flauto, oboe e basso riconosciamo la sonata-trio. I concerti di Torelli sono il modello per i concerti a quattro e due sonate ci ricordano la sonata di chiesa.

Ci troviamo davanti a un miscuglio cangiante di colori e sarebbe vano cercare una grande linea conduttrice. Non era nella natura di Galuppi di tracciare simili linee. Il suo talento consisteva invece nella facoltà di adattarsi a tutte le correnti.

Il Galuppi stesso nella buona musica ha richiesto « vaghezza, chiarezza e buona modulazione ». Vaghezza vuol dire una leggiadria un po' civettuola, quasi lo stesso che la parola preferita del rococò, « galante ». Non c'è dubbio che il Galuppi abbia avuto la facoltà di realizzare in musica questa vaghezza attraverso le sue forme chiare e modulazioni corrette. Ecco la ragione principale dei suoi successi come compositore di opera buffa. Prescindendo dai pezzi nei quali Galuppi ha cercato d'imitare uno stile passato (concerti a quattro, sonata 10) il miglior pregio delle sue opere strumentali è la loro grazia naturale.

È stata l'opera buffa che ha fatto di Rousseau, il grande apostolo della natura, il patrono della musica italiana contro quella francese soprattutto contro il troppo erudito Rameau.

Nella erudita « Germania Settentrionale » l'Opera Buffa fu resa responsabile della « decadenza della musica ». Veramente il nuovo stile della musica da camera nella sua essenza aveva poca affinità con l'opera buffa ma però si deve ammettere: l'opera buffa ha distrutto certi preconcetti, ha cercato e creato nuove forme e ha abituato gli uditori al fascino delle sorprese.

Con questo ha aperto la strada a una nuova arte. Forse è stato anche il senso storico della vita del Galuppi che è stato uno tra i tanti che hanno preparato il terreno per la semente dei classici.



A chi pensa allo stile ornato, vivace, vario e capriccioso del Galuppi, viene spontaneo il ricordo di Carlo Goldoni, che è nel teatro in prosa il corrispondente di ciò che Baldassare Galuppi rappresenta nel melodramma del Settecento. Entrambi veneziani — e il Galuppi, infatti, è di Burano, isoletta della laguna —; entrambi di copiosa produzione — circa 140 sono i lavori per teatro del Buranello, di cui 24 su libretto di Carlo Goldoni: 88 sono i drammi musicali del Goldoni, e dettero origine a 181 spartiti —; entrambi, infine, incarnazione perfetta *de l'esprit* di quel Settecento veneto che ha un terzo corrispondente nella arguta pittura del Longhi. Una « Hollywood del Settecento » era a quel tempo Venezia, dice S. A. Luciani in *Mille anni di musica*. E i comici che il Goldoni ricorda nei *Mémoires* ne erano le « stelle »; Benedetto Marcello, col *Teatro alla moda*, il cronista mondano; i pittori, fra cui anche Rosalba Carriera, ce ne tramandavano le immagini con le composizioni di salotto; e Goldoni, Chiari, Gozzi, insieme ad Apostolo Zeno e al Metastasio, ed anche a quello spiritoso figlio del Galuppi, Antonio, che scriveva nel 1760 la fortunata *Amante di tutte* e nel 1761 *Li tre amanti ridicoli*, ne erano il vero lievito intellettuale, fornendo idee e libretti, spunti e poesia, come oggi, nelle diverse città del cinema del mondo — da Hollywood a Parigi e Roma — gli scrittori — nuovi librettisti — apportano soggetti e scenari da tradurre in cinematografo. (Un esempio di intellettuale sprezzante, in questo piccolo Olimpo, poteva essere il Vivaldi, nel quadro delizioso che ne dà il Goldoni nel capitolo XXXVI della prima parte dei *Mémoires*).

Il Goldoni, al suo debutto come librettista del Galuppi, non gli dette subito di quelle *pièces* felici e piacevoli che contraddistinsero poi sia il mondo del Buranello, come il suo proprio teatro in prosa, e di cui resta forse l'esempio più alto nell'opera comica in tre atti *Il filosofo di campagna*, musica di Galuppi, che troviamo replicata con successo in tutta l'Europa, da Dresda a Mannheim,

da Berlino a Pietroburgo, da Brusselle a Londra, da Praga a Dublino, da Riga a Stoccolma, da Francoforte sul Reno al Teatro Grande dell'Accademia Intronata di Siena (1756).

Il primo libretto fu un'opera seria in tre atti, il *Gustavo Vasa* (diciassettesima opera del Galuppi nella rigorosa elencazione che ne dà il Piovan in *Rivista Musicale Italiana* (1906-09). Dice il Goldoni nel cap. XLI (parte I) dei *Mémoires*: « Mon opéra fut donné; les Acteurs étoient bons, la musique excellente, les ballets fort gais; on ne disoit rien du Drame; je me tenois derrière le rideau; je partageois les applaudissements qui ne m'appartenoient pas ». L'accoglienza al libretto era la stessa che gli aveva fatto lo Zeno, alla lettura. « Et je disois, pour me tranquilliser, il n'est pas mon genre; j'aurai ma revanche à ma première Comédie ».

La rivincita, almeno col Galuppi, non avvenne subito. Riprovò l'anno seguente, con una nuova, ed ultima, opera seria, di quel genere che apparteneva allo Zeno e al Metastasio non a lui: *Oronte Re de' Sciti*. Ma fu un altro successo, *très brillant*, dell'autore dello spartito. « La musique de Buranello étoit divine; le décorations de Jolli, superbes; les Acteurs excellens; on ne disoit mot du livre, Mais l'Auteur des paroles ne jouissoit pas moins du bonheur de ce spectacle charmant » (*Mémoires*, Chap. XLII, I.e partie). Ciò avveniva nel 1741.

Purtuttavia, sei anni dopo, i due veneziani trovavano, finalmente, il loro punto d'incontro, prima col *Bertoldo*, poi con *L'arcadia in Brenta*, dramma comico in tre atti. Non c'era stato facile rinvenire la strada giusta. Il Goldoni aveva dovuto, anzitutto, scontare tutta una esperienza di *intermezzi*, preludio ai suoi libretti per opere buffe, e al suo vero e proprio teatro comico.

L'intermezzo, e il teatro napoletano da cui era nato, erano stati i suoi veri sollecitatori, prima, nella via dell'opera giocosa, e poi, della sua « riforma » nel teatro di prosa. E infatti, se fra i suoi precursori è facile ricordare Gerolamo Gigli, del quale a dodici anni recitava *La sorellina del Don Pilone*, o il Fagioli, di cui aveva studiato le commedie nella sua permanenza a Firenze (cfr. *La cascina*, *Il Malmantile*, ecc.), era soprattutto debitore ai napoletani nel suo teatro giocoso, in musica e in prosa. Il librettista della *Livietta* e *Tracollo* di Pergolesi è imitato dal Goldoni, per esempio, nella *Lisetta e Mingone* (fino a riprenderne per intero certe parti); nè più nè meno come Jacopo Nelli sembra attingere alle stesse fonti della

*Serva padrona* pergolesiana, nonostante la priorità cronologica della sua commedia in tre atti che reca lo stesso titolo. Poichè i napoletani avevano portato il loro teatro in tutta Italia, e, per restare nella terra del Nelli, avevano dato spettacoli anche a Sinalunga e Torrita, donde non erano sconosciuti a quei senesi e fiorentini che, a loro volta, passavano al Goldoni altri elementi per la sua azione riformatrice (vedasi ad esempio l'intermezzo *Le contese domestiche*, rappresentato nel Teatro degli Accademici Smantellati, in Asinalunga, 1769).

La quale riforma, ormai è chiaro, non era per noi tutta di origine francese, come si credette in passato, col consenso dello stesso Goldoni; poichè, nel modo in cui afferma A. G. Bragaglia in *Maschere romane* (1947) « i timidi autori secenteschi napoletani e romani », « non avevano seguito, ma preceduto l'esempio francese », anche « prima che il Fagiuoli, il Gigli e il Nelli fossero incoraggiati dall'esempio venuto dalla Francia ». E aggiunge: « Goldoni reinventò il teatro dialettale dando una spinta definitiva alla riforma riguardante la varietà dei caratteri, che già il Gigli e il Nelli avevano non debolmente iniziato, giacchè tutto ha sempre un precedente ». E inoltre: « La commedia in un solo dialetto non era una novità nemmeno al tempo del Goldoni. Lasciando da parte..... le opere dei predecessori dei Rozzi (1531), c'era stato anche l'esempio napoletano di P. A. Caracciolo alla fine Quattrocento..... ecc. ». « Nemmeno il teatro in un solo dialetto nasceva dunque nella seconda metà del secolo XIX che lo vide riaffermarsi ».

Ma torniamo qualche passo indietro, e sentiamo la viva testimonianza del Goldoni: « L'opera comique a eu son principe à Naples et à Rome, mais il n'étoit pas connu en Lombardie, ni dans l'Etat de Venise » (*Mémoires*, Chap. XXV, I.e partie). « Il primo grande trionfo della commedia in musica fu riportato a Napoli la sera del 28 agosto 1733 da un intermezzo: *La Serva padrona* del Pergolesi. Ma lento fu il cammino in Italia di questo capolavoro. È vero che cinque opere comiche ebbero fortuna fra il 1738 e il 1740: la *Finta cameriera* e *Madama Ciana* del Latilla, la *Commedia in commedia* e la *Libertà nociva* di Marcello da Capua, e la *Finta Frascatana* del Leo: ma solo dopo il ritorno del Goldoni dalla Toscana nel 1748, per opera specialmente del grande commediografo e di Baldassare Galuppi, detto il *Buranello*, trionfò in Italia e in tutta Europa l'opera giocosa ». (*Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, vol. I, note, pag. 1097).

La prima vera opera giocosa, in Venezia, si era avuta nel 1711 con l'*Elisa* di G. M. Ruggieri (testo di Domenico Lalli), ma il genere poté sorgere a vita rigogliosa nei teatri veneti soprattutto per il fortunato incontro di Galuppi col Goldoni, che portarono a compimento la trasformazione dell'intermezzo. Il commediografo veneziano aveva intrapreso la sua attività di librettista proprio nello studio del *Prete rosso*: e dall'opera seria, dalla commedia, e dagli intermezzi, « qui furent les avant-coureurs des operas comiques Italiens » (*Mémoires*, capitolo XXVI citato) poté finalmente, dopo il *Gustavo Vasa* e l'*Oronte, Re dei Sciti*, collaborare alla divulgazione nella penisola dell'*opera buffa*, fornendo libretti, oltre che a Galuppi, a Salieri, Piccini, Scarlatti, Traetta, Haydn, Mozart, Duni, Gassmann, Paisello.

Ecco una lista, da ritenersi pressochè completa, delle opere in cui si attuò la collaborazione del Goldoni col Galuppi, ivi comprese le « serie », già citate, del 1740-41 (lontane, cioè, da quegli *Amici rivali* che il *Buranello* aveva fatto rappresentare a diciotto anni tanto da buscarsi dal Marcello l'epiteto di « sior tocco de temerario ») e che si può stabilire seguendo la bibliografia dei libretti delle opere del Galuppi definita dal Piovan (*Rivista Musicale Italiana*, 1906-1909):

- 1740 - *Gustavo Primo Re di Svezia*, opera seria in tre atti. (È la 17.<sup>a</sup> dell'indice del Piovan).
- 1741 - *Oronte Re de' Sciti*, opera seria in tre atti (19.<sup>a</sup>).
- 1748 - *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*, opera comica in tre atti (47.<sup>a</sup>).
- 1749 - *L'Arcadia in Brenta*, opera comica in tre atti (50.<sup>a</sup>).
- 1749 - *Il Conte Caramella*, opera comica in tre atti (51.<sup>a</sup>).
- 1750 - *Arcifanfano Re de' Matti*, opera comica in tre atti (56.<sup>a</sup>).
- 1750 - *Il mondo della luna*, opera giocosa in tre atti (57.<sup>a</sup>).
- 1750 - *Il mondo alla roversa* o sia *Le donne che comandano*, opera bernesca in tre atti, conosciuta anche col nome *Il regno delle donne* (60.<sup>a</sup>).
- 1751 - *La mascherata*, opera comica in tre atti (62.<sup>a</sup>).
- 1752 - *Le virtuose ridicole*, opera giocosa in tre atti (68.<sup>a</sup>).

- 1753 - *La calamita de' cuori*, opera giocosa in tre atti (70.<sup>a</sup>).
- 1753 - *I bagni d'Abano*, opera giocosa in tre atti (71.<sup>a</sup>).
- 1754 - *Il filosofo di campagna*, opera giocosa in tre atti (75.<sup>a</sup>).
- 1755 - *Il povero superbo*, opera giocosa in tre atti ricavata dalla *Castolda* (76.<sup>a</sup>).
- 1755 - *Le nozze*, opera giocosa in tre atti (79.<sup>a</sup>).
- 1755 - *La diavolessa*, opera giocosa in tre atti (80.<sup>a</sup>).
- 1756 - *La cantarina*, farsetta a quattro voci in due parti (82.<sup>a</sup>).
- 1756 - *Le pescatrici*, opera giocosa in tre atti (83.<sup>a</sup>).
- 1758 - *L'oracolo del Vaticano*, cantata a tre voci in due parti (91.<sup>a</sup>).
- 1759 - *La ritornata da Londra*, intermezzo a cinque voci in due parti (93.<sup>a</sup>).
- 1763 - *Il re alla caccia*, opera giocosa in tre atti (106.<sup>a</sup>).
- 1764 - *La donna di governo*, opera giocosa in tre atti (110.<sup>a</sup>).
- 1764 - *La partenza e il ritorno dei marinai*, opera giocosa in tre atti (112.<sup>a</sup>). È dubbio se il libretto sia del Goldoni.
- 1766 - *La cameriera spiritosa*, opera giocosa in tre atti (115.<sup>a</sup>).

Questi sono i libretti « certi », o quasi certi, che il Goldoni fornì al Galuppi. Poi ce ne sarebbero altri, incerti, in un elenco che il Piovan fa seguire al suo indice scrupoloso, dove si legge, per esempio, *Il mondo alla moda*, opera giocosa in tre atti, del 1752 (147.<sup>a</sup>). Ma non è facile stabilire con sicurezza se questo ed altri lavori furono realizzati con la collaborazione dei due artisti. Il Goldoni è troppo parco di notizie, a riguardo dei suoi drammi musicali, e forse, come dice il Piovan, perchè non gli dava molta importanza, « stretto com'era da mille pastoie per scriverli: e quattro soli giorni bastavangli per compiere un libretto buffo ».

Ma se il Goldoni non lasciò molte notizie sui libretti che il Galuppi rivestì di musica, non mancò tuttavia di lasciare un vivo quadro dell'arte e della personalità del Buranello. Nelle ottave veneziane per le nozze Minelli-Baglioni, scritte in occasione della replica, avvenuta nel 1760, dell'*Adriano in Siria* di Metastasio (*Delli*

componimenti diversi di Carlo Goldoni avvocato veneto, tomo I,  
Venezia, 1764) si legge infatti questa graziosa testimonianza:

« Semo andai al Teatro, e dall'udienza  
S'ha visto universal la prevenzione.  
In fatti quando scrive el Buranello  
Bisogna starghe, e farghe de capello.

Solamente a sentir la Sinfonia  
Se ne sentiva a rallegrar el cuor.  
Musica no ho goduto in vita mia  
Cusì piena de grazie e de valor.  
A boca averta fin che i l'ha fenìa  
Ghe son sta con diletto e con sapor.

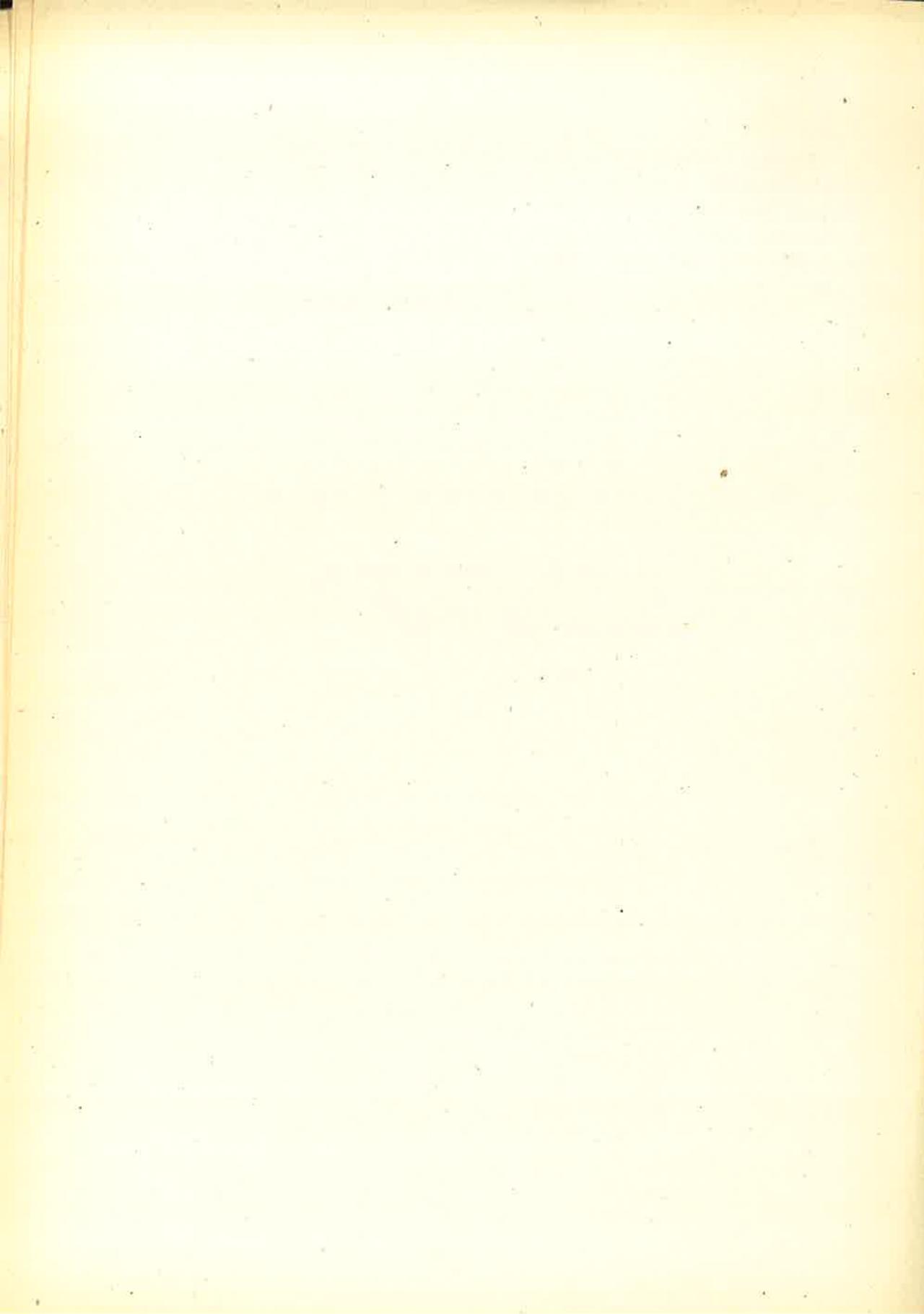
Ascoltemo el Terzetto. Oh che terzetto!  
Che musica! Che stil! Che capo d'opera!  
El xe un pesso sublime, e ghe prometto,  
Basta sto pezzo per vegnir a l'opera.  
Buranello, col vol, l'è maledetto.  
Sta volta el so saver l'ha messo in opera.

Quando el secondo ballo è sta fenio  
Xe tornà fuora i Musichi a cantar,  
E in tel mio palco no s'ha più zistio,  
Tutti quanti impegnai per ascoltar.

L'opera terminada, oh che fracasso!  
Oh che applauso s'ha fatto al Buranello!  
Una musica bona el xe un bel spasso,  
Devertimento non se dà più bello.  
Ma no bisogna far d'ogni erba un fasso,  
Un maestro ghe vol, che abbia cervello.  
Ghe vol el fondo, el gusto, e l'armonia,  
E saver ben vestir la Compagnia.

Questo è il ricordo diretto che il Goldoni lascia del Buranello. Testimonianze del Buranello sul Goldoni nessuna, tanto difficile è penetrare alcuni aspetti della sua vita, rimasti oscuri per mancanza di documenti diretti. Ma c'è, per tutti, la stima che aveva nell'autore concittadino, dal quale aveva ottenuto collaborazione così feconda.

MARIO VERDONE



## LE OPERE BUFBE DI GALUPPI

Il Galuppi si dedica alla composizione di opere buffe solo nel 1744 a 38 anni, mentre al teatro e all'opera seria si era dato fin dal 1728 a 22 anni. Perchè così tardi? si chiede il Bollert (1) e infila una serie di interrogativi: ha atteso l'arrivo a Venezia delle opere buffe napoletane per scoprire il genere? glielo impedì l'influsso del suo maestro, Antonio Lotti, il cui genio rifuggiva dall'opera comica? non gli piaceva la particolare opera buffa in voga ai suoi tempi a Venezia; quella del Buini, insomma? Un po' di verità ci può essere in ognuna di queste ipotesi suggerite, ma probabilmente l'intera verità è un'altra, quella suggerita dall'elenco delle opere buffe scritte dal Galuppi. Dal 1744 al 1748 il Galuppi si dà a rifacimenti di opere buffe altrui: è la *Madama Ciana* del Latilla, sono *La libertà nociva* e *L'ambizione delusa* di Rinaldo da Capua, *Il protettore alla moda*, nuovo titolo del *Chi non fa non falla* del Buini e il *Bertoldo*, *Bertoldino* e *Cacasenno* di Vincenzo Ciampi. Cede cioè alla voga del tempo, ma senza interesse particolare, senza impegnarsi, solo ripulendo il lavoro altrui, adattandolo alle scene veneziane, senza particolari successi di pubblico. Questo per ben quattro anni. Poi avviene il fatto nuovo. Dal 1749 comincia a scrivere intere opere buffe e con successi trionfali continua a produrne di nuove ogni anno ininterrottamente fino al 1756. Poi la sua produzione comica si interrompe per non riprendere che saltuariamente nell'ultimo periodo della sua vita. E adesso non c'è che lasciar parlare le date: nel 1749 il Galuppi si incontra con il Goldoni, rifacendo il *Bertoldo*, *Bertoldino* e *Cacasenno* del Ciampi su testo appunto del Goldoni. Da questo incontro nasce l'opera buffa veneziana, che vive quanto dura la collaborazione dei due artisti,

---

(1) *Die Buffoopern Baldassare Galuppi's*, ecc. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde von Werner Bollert. Buch- und Kunstdruckerei Wilh. Postberg, Bottrop 1935.

cioè fino al 1755, anno della partenza del Goldoni da Venezia per Parigi. (L'ultima opera in collaborazione dei due, *Le pescatrici*, fu rappresentata a Modena nel carnevale del 1756). Più tardi il Galuppi tenterà altre collaborazioni, quella del figlio Antonio e quella di Pietro Chiari, ma saranno tentativi che gli faranno solo rimpiangere il passato e lo spingeranno saltuariamente, per consolarsi, a rimusicare vecchi libretti del Goldoni. Ecco dunque che il vero creatore dell'opera buffa veneziana vien voglia di vederlo nel Goldoni, tanto più che gli epigoni del Galuppi se vogliono il successo devono cercarlo anch'essi con libretti del Goldoni, tipico il Fischietti.

E ha torto indubbiamente il Bollert quando studia i testi del Goldoni in confronto alle sue commedie: i libretti sono di gran lunga inferiori, più faciloni, più generici, più scritti in fretta, senza dar loro importanza. Ma il punto di raffronto non possono essere le commedie di Goldoni, i capolavori cioè del teatro comico, sibbene i libretti dell'epoca e quelli anteriori. Da questo confronto, l'unico possibile, il Goldoni uscirà con un merito di più al suo attivo: ne uscirà come il riformatore del teatro buffo musicale e come l'ispiratore, per lo meno, dell'opera buffa borghese veneziana. Di quell'opera buffa che, mercè sua e del Galuppi, se non riuscì in Italia a scendere oltre Roma e a penetrare la barriera opposta dalla scuola napoletana nel sud, dominò però per breve periodo tutta l'Europa da Dresda a Praga, a Lipsia, a Amburgo, Braunschweig, Vienna, Londra, Parigi, Mosca, Pietroburgo, Riga, Lisbona, Madrid, Barcellona, Aranjuez, Sant'Alfonso, Copenaghen e Stoccolma.

Non solo; se non bastasse questo a stabilire l'importanza dell'elemento goldoniano nella creazione dell'opera buffa galuppiana, la sua funzione di primo piano risulterebbe ancora, e senza possibilità di dubbio, proprio dal particolareggiato studio degli elementi musicali fatti dal Bollert opera per opera. In che consiste, infatti, la caratteristica personale dell'arte del Galuppi, l'essenza cioè della sua opera buffa? Non nello schema esteriore dell'aria e del duetto, ci dice sempre il Bollert, in quanto lì non troviamo nessun elemento nuovo e in quanto la forma esteriore dell'aria è tanto indifferente al Galuppi che egli la usa in tutti i suoi aspetti fino al suo tempo noti, senza aggiungere nulla, ma senza neppure far differenza fra il tipo dell'aria seria e quella della buffa, fra il tipo ternario e il binario, impiegati senza distinzione, contrariamente a ogni tradizione.

La differenziazione invece fra il Galuppi e i napoletani sta tutta nella tematica. I temi del Galuppi sono vivi, parlanti, individuali, caratteristici. Preferisce egli i ritmi corti, spezzati, che cominciano con note di piccolo valore, e prendono fiato alla fine del periodo, le forme più irregolari metriche e ritmiche e le accentuazioni delle parole più strane. E' tutta una novità e una ricchezza ritmica però che segue e sottolinea il testo nelle sue minime sfumature. E' dunque una differenziazione quella dell'arte galuppiana che dipende dal testo musicato, che è strettamente legata al significato delle parole, che nasce dalla preoccupazione unica di non sovrastare alla parola, di non guastarne lo spirito, di lasciarla chiara e comprensibile al di sopra della musica, di sottolinearne se mai l'arguzia. E' insomma un continuo commento. Preoccupazione evidente anche nei pezzi d'insieme, pochi nel complesso della produzione, e solo usati se richiesti espressamente dalle necessità del libretto, e negli interessanti finali a catena che legano insieme varie forme chiuse, seguendo sempre però le indicazioni del testo letterario.

Ecco dunque le conclusioni a cui ci conduce lo studio accurato del Bollert: l'importanza immensa, quasi principale, del Goldoni nell'opera buffa non solo del Galuppi, ma veneziana, e la genialità del Galuppi nella ricerca dei mezzi d'espressione più adatti a mettere meglio in luce i libretti goldoniani che dovettero sembrare a lui e ai suoi contemporanei dei gioielli insuperabili del teatro comico musicale. Si potrebbe anche dire che l'opera buffa veneziana visse quanto visse il Goldoni per lei e che il Galuppi ne fu il più splendido interprete.

CLAUDIO SARTORI



# MANOSCRITTI DI OPERE DI GALUPPI A GENOVA

La seguente lista è quella dei mss di Galuppi, in parte autografi, che, grazie alla cortesia del Prof. M. Pedemonte, ho potuto consultare nella Biblioteca del Liceo Musicale Paganini di Genova. Un catalogo tematico completo di tutte le opere conosciute di Galuppi è ancora da fare, come lo è del resto per i mss di Vivaldi e di tanti altri grandi.

- A. 7. 12 « No non vedrete mai » aria p. soprano con archi e Basso.  
 A. 3. 47 Sonata per clavicembalo in re magg.  
 A. 7. 52 Sonata per clavicembalo.  
 B. 2. b 45 « Parto non ho costanza » aria p. soprano con Basso.  
 B. 2. b 45 « Da quel ferro che ha sventato » aria p. soprano con Basso.  
 B. 2. b 45 « Care luci amate tanto » aria p. soprano con Basso.  
 B. 2. b 45 « Nel partir debbiti rammentar » aria p. soprano con Basso.  
 B. 2. b 45 « Move rapida Tigre » aria p. soprano con Basso.  
 B. 2. b 45 « Luci belle se piangete » aria p. soprano con Basso.  
 B. 2. b 45 « Parto non ti sdegnar » aria p. soprano con Basso.  
 B. 2. b 45 « No non vedrete mai » aria p. soprano con Basso.  
 B. 2. b 51 « Non piangete amate rai » aria.  
 B. 2. b 51 « Sò pietà da voi non trovo ».  
 B. 2. b 51 « Vado, ma dove o Dio ».  
 B. 2. b 51 « Dammj o Sposa ».  
 B. 2. b 42 « Parto ò caro » aria p. soprano, corni, oboi, archi e Basso.  
 B. 2. b 42 (Sig.ra Gabrielli), « Va più non dirmi infida » soprano, flauti tr., corni, archi e Basso.  
 B. 2. b 61 « Tergi l'ingiusta lacrime » aria p. soprano, archi, corni, Basso.  
 B. 2. b 61 « Fra dubbi, affetti miei » aria p. soprano con archi, flauti e Basso.  
 B. 2. b 61 « Se cerca, se dice » (aria dell'Olimpiade) canto, flauti e Basso.  
 B. 2. b 61 « Ah non son io che parlo » aria p. soprano con archi e Basso.  
 B. 2. b 62 « Lo spero, lo credo » aria p. soprano, archi e Basso.  
 B. 2. b 62 « Sdegnata, m'insulti, minacce » aria p. soprano, archi, flauti.  
 B. 2. b 63 « O' salverò l'oggetto » aria p. soprano, archi, corni, oboe e Basso.  
 B. 2. b 63 « Superbo di me stesso » (dall'Olimpiade) aria di Megacle con archi e Basso.  
 B. 2. b 63 « Son confusa pastorella » aria p. soprano, archi e Basso.  
 B. 2. b 63 « S'è ver che t'accendi » aria p. soprano, archi e B. C.  
 B. 2. b 63 « Numi se giusti siete » aria p. soprano, archi e B. C. (senza firma).  
 B. 6. 13 « L'amante di tutte » (partitura)

- B. 6. 17 « La Vendemmia ossia il Conte Caramella (partitura).  
 B. 6. 18 « Le Nozze di Dorina » (partitura).  
 B. 6. 14-5.6 « Il Mondo della Luna » (partitura).  
 C. I. I. Kyrie a 4 concertato, 1764.  
 C. I. I. Kyrie a 4 breve, 1782.  
 C. I. I. Ecce Nunc, concertato a 4, 1751.  
 C. I. I. Salve Regina a voce sola e archi, p. la Sig.na Buonafede 1764.  
 C. I. I. (Baccanale) Mattutino pieno a 4 voci con strumenti per S. Rocco  
 1777.  
 C. 2. 2. 11 Laudate pueri a 4 ed istrumenti, 178.  
 C. 2. 2. 12 Laudate Dominum omne gente a 4 voci con strumenti p. San  
 Rocco 1777.  
 C. 2. 2. 13 Laudate pueri, a 4 voci con strumenti, 1785.  
 C. 2. 2. 14 Laudate pueri a 2 cori e strumenti, 1781.  
 P. A. 4. 27 Laudate Dominum omne gente, 1749.  
 P. A. 4. 63 Gloria a 4, 1782.  
 P. A. 4. 64 Gloria a 4, 1764.  
 P. A. 4. 65 Gloria a 4, 1775.  
 P. A. 4. 66 Gloria, 1777.  
 P. A. 4. 67 Gloria, 1781.  
 P. b 4. 7 Credo a 3 voci.  
 P. b 4. 9 Kyrie a 4, 1764.  
 P. b 4. 10 Kyrie a 4, 1782.  
 P. b 4. 18 Magnificat a 4, 1778.  
 P. b 4. 20 Magnificat a 4, concertato.  
 P. b 4. 21 Domine breve, 1778.  
 P. b 49 Kyrie a 4 concertato, con corni, oboi, archi e organo, 1777.  
 N. I. 5. 11 Gloria e credo a 4 concertato con strumenti, 1766 in S. Peter-  
 sburg, e Credo a 4, 1767.  
 N. I. 5. 11 Magnificat a 4 con strumenti.  
 N. I. 5. 11 Gloria a 4 concertato con strumenti, 1771.  
 N. I. 5. 11 Lauda Jerusalem Domine a 4 pieno con strumenti, 1779.  
 N. I. 5. 11 Confitebor a 2 con strumenti, 1771 (canto e alto).  
 N. I. 5. 11 Confitebor tibi Dominum a sei voci soli e strumenti, 1775.  
 N. I. 5. 11 Confitebor a 2, breve, canto e Basso con strumenti, 1757.  
 N. I. 5. 11 In exitu Istraele de Aegipto pieno con strumenti, 1775.  
 N. I. 5. 11 Salve con strumenti e con viole obbligati, 1775.  
 N. I. 5. 11 Ecce nunc a 4, 1772.  
 N. I. 5. 11 Nisi Dominus a tre voci con strumenti, 1777.  
 N. I. 5. 11 Domine ad adiuvandum a 2 cori con strumenti, 1756.  
 N. I. 5. 11 Kyrie a 2 cori, 1757.  
 N. I. 5. 11 Beatus vir a 8 breve con strumenti, 1777.  
 N. I. 5. 11 Dixit pieno brevissimo per la Ducale Cappella di S. Marco, 1781.  
 N. I. 5. 11 Dixit a 4 voci e orchestra, 1774.  
 N. 2. 4. 16 Messa breve con strumenti, 1775.  
 M. I. I. « Deh se i bramj in vita » canto, archi e flauti.

- M. I. 2. « Lieti canori augelli, duetto, canto e tenore con violini, viole, flauti, ottavini, corni (Filosofo di campagna).
- M. 2 bis 15 « Intendo amico mio », soprano, violini, traversi, corni da caccia, Basso.
- M. 2 bis 15 « Tremo fra dubbi miei » soprano, corni, oboe, archi e Basso, 1760.
- M. 2 bis 15 « In quel paterno amplesso » terzetto con violini, viola, oboi, corni (Farnaspe).
- M. 2 bis 15 « Ah quel paterno sdegno » terzetto con 2 soprani e tenore, corni, oboe, archi e Basso.
- M. 2 bis 15 « Io sento in petto » aria p. Signora Calcina, con corni, flauti, archi e Basso - Torino 1780.
- T. C. 6. 16 Credo a 4 con strumenti, 1781.
- T. C. 6. 16 Credo a 4 con strumenti, 1782.
- T. C. 6. 16 Credo a 4 concertato con strumenti, 1752.
- T. C. 6. 16 Credo a 4 concertato con strumenti, 1771.
- T. C. 6. 16 Credo a 4 concertato con strumenti, 1772.
- T. C. 6. 16 Kyrie a 4 con strumenti, 1779.
- T. C. 6. 16 Kyrie a 5 con strumenti, 1758.
- T. C. 7. 2 Sinfonia.
- T. C. 7. 3 Mottetto « Sub umbra laete amena ».
- S. R. B. 2. 60 Gloria a 4 concertato, 1767. - In Mosca.
- S. R. B. 2. 60 Credo a 4 con strumenti, 2 corni, oboe, archi e organo, 1767.
- S. S. A. 26 Ouverture in re, partitura, 1769.
- S. S. A. 26 Ouverture in sol, partitura.
- S. S. B. 2. 4 Sonata p. clavicembalo in mi magg.
- S. S. B. 2. 4 Sonata p. clavicembalo in fa.
- S. S. B. 2. 4 Sonata per clavicembalo in sol minore.
- S. S. B. 2. 5 « Passatempo al Clavicembalo » (sei sonate)

*Biblioteca dell'Accademia Musicale Chigiana.*

Partitura, mss, del « Il Filosofo di Campagna » (dell'epoca).

Fotografie delle partiture mss, dell'Amante di tutte », delle « Nozze di Dorina, del « Kyrie a 4 concertato » (1777) del Dixit Pieno 1781 di 7 Quartetti (parti) e del « Passatempo al Cembalo » (sei sonate).

La Sinfonia in re, (probabilmente del Re Pastore) eseguita nel concerto del 20 settembre è stata messa in partitura da parti mss dell'epoca appartenenti a Ezra Pound.

OLGA RUDGE

## BIBLIOGRAFIA

- BLOM, ERIC — « Brave Galuppi » nel « Stepchildren of Music » London (192) (Harpsichord sonatas).
- BOLLERT, W. — « Die Buffo-Opern B. Galuppis; ein Beitrag zur Geschichte der italienischen komischen Oper in 18 Jahrhundert » (1935).
- BORREN, C. van den, — « Contribution au catalogue thématique des sonates de Galuppi » (R.M.I.; 1923, pp. 365-70).
- BURNEY, CHARLES — « The present state of music in France and Italy (1771).  
« A general history of Music », vol. IV (1789).
- CIAFFI, FR. — « Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797 », vol. I, cap. XLIX.
- CAPRI, A. — « Il Settecento Musicale in Europa » (U. Hoepli, Milano 1936).
- DELLA CORTE A. — « L'opera comica italiana nel 700 » (Bari 1923).
- GOLDONI, C. — « Mémoires » (1737).
- MOLMENTI, P. — « B. Galuppi » in Gazzetta Musicale (1899).
- PIOVANO Fr. — « Baldassare Galuppi. Note bio-bibliografiche » (R.M.I., 1906-8).
- RAABE, FELIX — « Galuppi als Instrumental Komponist » Frankfurt u. Oder (1929).
- TORREFRANCA, F. — « Per un Catalogo tematico delle sonate di Baldassare Galuppi detto il Buranello » (R.M.I., 1909).
- « Le sonate del Buranello (R.M.I., 1909).
- « Le sonate del Buranello (R.M.I., 1912) (Studi ristampati in « Le origini italiane del romanticismo musicale (Torino 1930).
- WOTQUENNE, A. — « Baldassare Galuppi: étude bibliographique sur ses oeuvres dramatiques » (Bruxelles 1902).
- « Baldassare Galuppi » (R.M.I., 1899).

O. R.

# INDICE

Ritratto di Galuppi (pubblicato dal Caffi) . . . . .	Pag. 2
La VIª Settimana Musicale (Guido Chigi Saracini) . . . . .	» 5
L'Ente Autonomo per le Settimane Musicali Senesi (Prof. A. Vannini) . . . . .	» 7
Programma delle Manifestazioni . . . . .	» 9
Fac simile di una lettera di Galuppi . . . . .	» 11
Fac simile di una pagina del « Passatempo al Cembalo » . . . . .	» 12
Galuppi visto da Burney (dalla « Storia della Musica » e dal « Viaggio musicale in Italia ») . . . . .	» 13
Aneddoti Galuppiani (dalla Storia della Musica Sacra del Caffi) . . . . .	» 19
« Una Toccata di Galuppi » di Robert Browning (trad. di Lino Pellegrini) , . . . . , . . . . .	» 23
Nota alla « Toccata di Galuppi » da « Le sonate per clavicembalo del Buranello » di F. Torrefranca . . . . .	» 25
Le opere di Baldassare Galuppi a Napoli (Franco Schlitzer) . . . . .	» 29
Le opere di Galuppi all'estero (Dott. A. J. Luin) . . . . .	» 39
Galuppiana (Dott. Ulderico Rolandi) . . . . .	» 47
Galuppi compositore di musica strumentale (dal Raabe « G. als instr. Komponist ») , . . . . , . . . . .	» 57
Galuppi e Goldoni (Mario Verdone) . . . . .	» 61
Le Opere buffe di Galuppi (Claudio Sartori) . . . . .	» 69
Manoscritti di opere di Galuppi a Genova (Olga Rudge) . . . . .	» 73
Bibliografia (O. R.) . . . . . , . . . . , . . . . .	» 77

Fuori testo: Incisioni per « Il filosofo di campagna » e per « Il mondo alla  
roversa » dall'edizione Zatta.



*Terminato di stampare il 21 Settembre 1948  
con i tipi delle Arti Grafiche Ticci - Siena  
Via Beccheria, 19r . Telefono 20-957*