



Frontespizio del tomo IV delle
Commedie di Carlo Goldoni
Avvocato veneto,
Venezia, Pasquali, 1761
Incisione
Pietro Ant. Novelli inv.
e del./Ant. Baratti scol.

Lo spazio della musica nelle "Memorie" di Carlo Goldoni

ALBERTO BENTOGGIO

La scarsità dei riferimenti al mondo musicale che emerge dalla lettura dei *Mémoires* goldoniani, può indurre ad affermare che l'importanza della figura del Goldoni per la storia della musica sia stata di gran lunga superiore al peso che la musica ebbe effettivamente nella sua vita. Come è stato più volte sottolineato, nello scrivere le sue memorie, l'autore si preoccupò, infatti, di presentare ai lettori, quale obiettivo fondamentale della sua attività, la riforma della commedia, dedicando uno spazio esiguo alle esperienze ad essa non direttamente connesse. La copiosa produzione librettistica e i contatti non occasionali che il Goldoni intrattenne con musicisti, cantanti e compositori assumono, pertanto - in tale visione - un ruolo marginale e episodico, sacrificati «a quell'immagine di sé e del suo genio comico, ch'egli intendeva presentare ai suoi lettori». ¹ Non altrimenti si giustificerebbero le sporadiche osservazioni destinate a Galuppi e a Piccinni, il generico giudizio espresso nei confronti di Vivaldi - definito un «excellent joueur de violon et compositeur médiocre» - la fugace citazione di tre fra i più illustri virtuosi del secolo, il Farinello, Faustina Bordoni e Francesca Cuzzoni e, soprattutto, l'assoluto silenzio riservato a musicisti della statura di Porpora, Lampugnani, Hasse, Traetta, e altri ancora, con i quali il commediografo fu in contatto e collaborò durante il corso della sua lunga permanenza in Italia.

Si sa che il Goldoni non ebbe approfondite conoscenze tecnico-musicali: egli studiò musica presso il collegio Ghislieri in Pavia, dove, tuttavia, non imparò a suonare alcun strumento, ma conservò vivissimo il gusto di fare musica, innato negli abitanti di Venezia dove si suonava e si cantava un po' dappertutto. Non ci stupisce, dunque, che il giovane autore apprezzasse più che le esecuzioni dei celebri virtuosi, le canzoni popolari intonate, fra cibi fumanti e ottimo vino, dai comici che avevano diviso con lui il viaggio in barca da Rimini a Chioggia e che, più tardi, ormai residente in Parigi, confessasse di essersi recato per la prima volta all'Opéra al solo fine di non contrastare i desideri di una donna «faite pour plaire, pour enchanter» che intonando una delle arie francesi che gli facevano «mal au coeur», lo mandava «en extase». ²

Ciononostante, è noto che il Goldoni esordì quale autore drammatico proprio adattando in prosa due drammi metastasiani destinati a una compagnia di attori dilettanti e componendo, per l'occasione, due intermezzi musicali:

Legata amicizia con quei principali signori, divisai di unire una compagnia di giovani dilettanti per recitarvi e mi riuscì l'intento. Si recitarono due drammi di Metastasio, la *Didone* e l'*Artaserse* e vi recitai io medesimo. Come io era il distributor delle parti ed il direttore dello spettacolo, scelsi

per me le ultime parti e mi riservai di comparire un po' meglio nell'intermezzi, che composi io medesimo. e questa è la prima volta, ch'io esposi qualche cosa del mio sul teatro e là principiai a gustare il piacer dell'applauso e del pubblico aggradimento. Due furono gl'intermezzi in allora da me composti, uno comico e l'altro critico. Il primo era intitolato *Il Buon vecchio* [...]. Il secondo avea per titolo *La Cantatrice*.³

Così, nelle pagine preposte all'edizione Pasquali delle sue commedie - le cosiddette *Memorie italiane* - l'autore si compiacque di ricordare il suo debutto nel mondo del teatro, ma si ingannerebbe grandemente colui che cercasse simili affermazioni nei posteriori *Mémoires*: per l'ormai anziano «commediografo per vocazione» tali spettacoli non furono che una concessione fatta alle richieste di alcuni cavalieri e la scelta di adattare i drammi dell'amato Metastasio altro non fu che l'inevitabile conseguenza della mancanza di validi testi comici da proporre sulla scena:

J'aurois bien désiré que ce fût du genre comique; je n'aimois pas les arlequinades; de bonnes comédies, il n'y en avoit pas. Je préférerois donc le tragique.⁴

Le medesime osservazioni si possono estendere alla successiva genesi del primo dramma serio per musica composto dal Goldoni, *l'Amalassunta*. Se nelle prefazioni Pasquali l'autore affermò:

la toga forense mi aveva ispirata la serietà, in vece di pensare a commedie, rivolsi l'animo alle opere musicali e composi un dramma per musica, intitolato *Amalassunta*, opera di mia testa, di mia invenzione ma per la quale avea spogliato bastantemente la *Didone* e *l'Issipile* di Metastasio,⁵

nei *Mémoires* la scelta di dedicarsi a tale genere e la conseguente «infidélité a Thalie», furono ricondotte a pressanti ragioni di ordine economico:

Les profits de la comédie sont très médiocres, en Italie, pour l'auteur; il n'y avoit que l'opéra qui pût me faire avoir cent sequins d'un seul coup. Je composai, dans cette vue, une tragédie lyrique, intitulée *Amalassunta*.⁶

Cosicché, quando l'autore lesse la sua composizione nel salotto dei coniugi Grossatesta, al cospetto del conte Prata, direttore degli spettacoli in Milano, del Caffariello - uno fra i più celebrati e capricciosi virtuosi dell'epoca - e della compagnia tutta del teatro Ducale, le cose non andarono certo bene. Dopo i primi versi gli uditori cominciarono a manifestare evidenti segni di disinteresse: Caffariello non tardò a deridere il nome della protagonista - troppo lungo e inadatto all'esecuzione vocale - e un vecchio

castrato, dopo la lettura della distribuzione dei ruoli c'è battute, quando Caffariello primo attore non poteva più prendere posto in sala passando al cembalo un'ora in un'altra stanza, lo invitò quando l'autore ebbe terminato il cordò al novello librettista. Il primo, fra l'altro, il numero di battute, nel rispetto della gola dovevano, quindi, esserle le voci dei compositori e dei virtuosi presso la locanda dove era tenuto il fuoco il manoscritto del saggio tale atto era seguito da un tardivo pentimento che sdegno e mi pentii troppo il manoscritto appare caratto

J'appelle le garçon, je lui dis long tems; je mangeai bien, je

Ogni traccia di riflessione risulta il frutto di un momento è il caso di sprecare parole. Secondo le intenzioni dello scrittore sumere un valore esemplare di commediografo. L'autore volle assegnargli il primo periodo della sua vita, per dare più credibile l'itinerario. In quell'occasione, a definirsi il ruolo dell'opera e ignorante dello scrittore che nel 1732 lo scrittore sappiamo, aveva conosciuto e vedevano avere avuto luogo

n po' meglio negl'intermezzi, che composi io me-
alche cosa del mio sul teatro e là principiai a gu-
imento. Due furono gl'intermezzi in allora da me
a intitolato *Il Buon vecchio* [...]. Il secondo avea

pasquali delle sue commedie - le cosiddette
di ricordare il suo debutto nel mondo del
olui che cercasse simili affermazioni nei
commediografo per vocazione» tali spetta-
lle richieste di alcuni cavalieri e la scelta di
altro non fu che l'inevitabile conseguenza
porre sulla scena:

je n'aimois pas les arlequinades; de bonnes comé-
ie.⁴

stendere alla successiva genesi del primo
Goldoni, l'*Amalassunta*. Se nelle prefazioni

ce di pensare a commedie, rivolsi l'animo alle o-
intitolato *Amalassunta*, opera di mia testa, di mia
amente la *Didone* e l'*Issipile* di Metastasio,⁵

enere e la conseguente «infidélité a Thalie»,
ine economico:

Italie, pour l'auteur; il n'y avoit que l'opéra qui
le composai, dans cette vue, une tragédie lyrique,

omposizione nel salotto dei coniugi Grossa-
degli spettacoli in Milano, del Caffariello -
si dell'epoca - e della compagnia tutta del
bene. Dopo i primi versi gli uditori comin-
interesse: Caffariello non tardò a deridere il
nadatto all'esecuzione vocale - e un vecchio

castrato, dopo la lettura dell'elenco dei personaggi, strillò «comme un chat» che nella
distribuzione dei ruoli c'erano due parti di troppo. Il dramma era ancora alle prime
battute, quando Caffariello interruppe nuovamente la lettura, facendo osservare che il
primo attore non poteva presentarsi sulla scena all'inizio dell'opera, mentre il pubbli-
co prendeva posto in sala, e il castrato non si fece scrupolo di distrarre i presenti, ri-
passando al cembalo un brano del suo repertorio. Il Prata condusse allora Goldoni in
un'altra stanza, lo invitò paternamente a proseguire la lettura dell'*Amalassunta* e,
quando l'autore ebbe terminato, gli espresse con franchezza il proprio parere. Egli ri-
cordò al novello librettista che l'opera in musica si basava su severe regole che stabili-
vano, fra l'altro, il numero e la distribuzione delle arie, la loro successione e il loro ca-
rattere, nel rispetto della gerarchia su cui si fondava ogni compagnia d'opera. Tali re-
gole dovevano, quindi, essere scrupolosamente rispettate dai poeti, che erano al servi-
zio dei compositori e dei virtuosi. Al giovane autore non rimase altro che fare ritorno
presso la locanda dove era alloggiato e, maledicendo il mondo dell'opera, gettare nel
fuoco il manoscritto del suo primo dramma per musica. Ma, se nelle prefazioni Pa-
squali tale atto era seguito da una lunga riflessione - condotta a stomaco vuoto - e da
un tardivo pentimento che spingeva l'autore ad affermare: «l'opera era sacrificata allo
sdegno e mi pentii troppo tardi del mio trasporto»,⁷ nei *Mémoires* la distruzione del
manoscritto appare caratterizzata da un atteggiamento ben differente:

J'appelle le garçon, je lui dis de mettre le couvert, et de me servir sur le champ. Je n'attendis pas
long tems; je mangeai bien, je bus encore mieux; j'allai me coucher et je dormis tranquillement.⁸

Ogni traccia di riflessione critica circa le parole del Prata scompare e l'*Amalassun-
ta* risulta il frutto di un momento di debolezza, un errore di rotta intorno al quale non
è il caso di sprecare parole di pentimento e, tanto meno, di perdere sonno e appetito.
Secondo le intenzioni dello scrittore, la vicenda ricordata avrebbe dovuto, quindi, as-
sumere un valore esemplare e segnare l'abbandono del melodramma a favore dell'at-
tività di commediografo. Ma, in realtà, tale episodio non ebbe il ruolo decisivo che
l'autore volle assegnargli e l'attività del Goldoni nel campo dell'opera seria fu, nel
primo periodo della sua vita, costante e non certo marginale. E' pur vero che per ren-
dere più credibile l'itinerario artistico tracciato nei *Mémoires*, l'autore non esitò, in ta-
le occasione, a definirsi ingenuo, sprovveduto, completamente estraneo al mondo
dell'opera e ignorante delle leggi che regolavano il melodramma. Ma è difficile credere
che nel 1732 lo scrittore non avesse avuto contatti con il teatro musicale: se, come
sappiamo, aveva conosciuto il Caffariello e il coreografo Grossatesta, tali incontri do-
vevano avere avuto luogo nei teatri d'opera veneziani che il giovane aveva evidente-

mente frequentato; se in Feltre aveva rielaborato e messo in scena due drammi metastasiani e, nel comporre il libretto della sua prima opera seria, aveva tenuto sott'occhio proprio il Metastasio, non potevano essergli sconosciute regole universalmente note nel mondo del teatro e che da tempo avevano avuto ironica illustrazione nel *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello, edito a Venezia nel 1720. Se nell'*Amalassunta*, dunque, le convenzioni del melodramma non furono rispettate, la causa sembra, forse, da ricercarsi non tanto nell'inesperienza dello scrittore, quanto piuttosto nel precoce tentativo di operare una riforma sui vecchi modelli del melodramma settecentesco, progetto che - pur in ambito differente - il Goldoni condusse in porto, negli anni successivi, con il rinnovamento dell'opera buffa.

Nel 1734, a Verona, Giuseppe Imer, capocomico della compagnia del teatro San Samuele, propose al giovane autore di comporre alcuni intermezzi da rappresentarsi durante gli intervalli delle tragedie che la compagine attorale da lui diretta avrebbe messo in scena. A indurre il Goldoni ad accogliere tale offerta - nonostante il modesto compenso economico - contribuì, senza dubbio, la promessa dell'Imer di presentarlo a Michele Grimani, direttore del San Samuele, ma soprattutto della celebre sala del San Giovanni Grisostomo, tempio dell'opera seria. L'incontro avvenne nei mesi successivi in Venezia e il giovane autore fu accolto nel migliore dei modi:

Il me reçu avec bonté, il m'engagea à travailler pour la troupe qu'il entretenoit; et pour m'encourager davantage, il me fit espérer qu'étant propriétaire aussi de la salle de Saint Jean Chrisostôme et entrepreneur du grand'opéra, il tâcheroit de m'employer et de m'attacher à ce spectacle.⁹

Il Grimani soleva, infatti, fare rappresentare melodrammi seri anche nel teatro di San Samuele:

Si serviva ordinariamente di drammi vecchi e questi avevan sempre bisogno o di essere accorciati per adattarli alla calda stagione, o di essere in parte cangiati secondo il bisogno del compositor della musica o secondo il capriccio de' virtuosi. Per questo dunque, ed anche per la direzione e per l'istruzione degli attori, vi voleva un poeta che sapesse far delle arie nuove ed avesse qualche cognizion di teatro.¹⁰

Il Goldoni fu, pertanto, incaricato di rielaborare il libretto della *Griselda* di Apostolo Zeno, che Antonio Vivaldi avrebbe messo in musica per l'imminente fiera dell'Ascensione: il suo compito consistette precipuamente nel soddisfare le esigenze del compositore e, soprattutto, della di lui allieva, Anna Giraud, «l'Annina del Prete Rosso». Anche in codesto caso, risulta alquanto improbabile che il Grimani - profondo conoscitore del mondo del teatro musicale - affidasse tale delicato incarico a uno

scrittore il cui *curriculum* come, e, per di più, distrutta prima e padronito della tecnica della conoscenza del "genere serio" che tagli dal conte Prata. In ogni prefazioni Pasquali, il giovane l'incarico:

ma la mia situazione e il dubbio di aver la direzione del grandioso teatro quasi il prete Rosso a provarmi.¹¹

Nei posteriori *Mémoires*, in reazione del San Giovanni Grisostomo staccato che oppose ad un Viv.

Il prestigioso incarico preso per il commediografo una non giunse al punto di mettere in compagnia dell'Imer:

Premevalmi [...] assicurarmi la direzione sa avea fatto nel carnoval precede fare presso sua eccellenza Grimani portarmi a Genova.¹²

Infatti, solo quando il Grimani partì: se per assicurarsi la direzione della compagnia Imer, l'ambizione era evidentemente più forte di che in codesto caso, ogni accettazione fu prontamente ricondotto alla

La compagnie de Saint Samuel d'Ascensione; et comme il y avoit six acteurs me proposa de m'y conduire avec

Da quel momento, l'attività, fu senza dubbio più im-

cena due drammi meta-
a, aveva tenuto sott'oc-
e regole universalmente
ca illustrazione nel *Tea-*
0. Se nell'*Amalassunta*,
e, la causa sembra, for-
nto piuttosto nel preco-
odramma settecentesco,
in porto, negli anni suc-

mpagnia del teatro San
mezzi da rappresentarsi
e da lui diretta avrebbe
- nonostante il modesto
ell'Imer di presentarlo a
ella celebre sala del San
enne nei mesi successivi

etenoit; et pour m'encoura-
e Saint Jean Chrisostôme et
er à ce spectacle.⁹

seri anche nel teatro di

sogno o di essere accorciati
bisogno del compositore del-
he per la direzione e per l'i-
ze ed avesse qualche cogni-

o della *Griselda* di Apo-
imminente fiera dell'A-
disfare le esigenze del
d'Annina del Prete Ros-
e il Grimani - profondo
delicato incarico a uno

scrittore il cui *curriculum* comprendeva, oltre a pochi intermezzi, una sola opera seria e, per di più, distrutta prima della rappresentazione. Se il Goldoni non si era già impadronito della tecnica della composizione, doveva almeno avere un'approfondita conoscenza del "genere serio" che non poteva certo essere limitata alla lezione impartitagli dal conte Prata. In ogni caso, l'incontro con Vivaldi non fu dei più felici e nelle prefazioni Pasquali, il giovane autore ricordò di essere stato sul punto di declinare l'incarico:

ma la mia situazione e il dubbio di scomparire in faccia di sua eccellenza Grimani e la speranza di aver la direzione del grandioso teatro di San Giovanni Grisostomo mi fece dissimulare e pregar quasi il prete Rosso a provarmi.¹¹

Nei posteriori *Mémoires*, invece, ogni insicurezza scomparve e il desiderio della direzione del San Giovanni Grisostomo lasciò il posto a un atteggiamento sereno e distaccato che oppose ad un Vivaldi inquieto, un Goldoni ironico e imperturbabile.

Il prestigioso incarico presso il tempio dell'opera seria dovette, dunque, rivestire per il commediografo una notevole importanza se, oltre a quanto si è già detto, egli giunse al punto di mettere in dubbio la sua partenza per Genova a seguito della compagnia dell'Imer:

Premevasi [...] assicurarmi la direzione del teatro di San Giovanni Crisostomo per cui qualche cosa avea fatto nel carnoval precedente. Per obbligarmi a seguitare la compagnia sollecitò il mio affare presso sua eccellenza Grimani. Il cavaliere mi accordò la direzione de' suoi teatri e mi pregò di portarmi a Genova.¹²

Infatti, solo quando il Grimani gli ebbe concesso tale incarico, il Goldoni accettò di partire: se per assicurarsi la direzione di quel teatro l'autore era disposto a lasciare la compagnia Imer, l'ambizione di scrivere drammi seri per la prestigiosa sala veneziana era evidentemente più forte dell'attrazione per il teatro comico. Ma nei *Mémoires*, anche in codesto caso, ogni accenno all'ambito incarico fu cassato e il viaggio a Genova fu prontamente ricondotto alla "missione" goldoniana:

La compagnie de Saint Samuel devoit aller cette année passer le printems à Genes et l'été à Florence; et comme il y avoit six acteurs nouveaux dans la troupe, Imer crut ma présence nécessaire et me proposa de m'y conduire avec lui.¹³

Da quel momento, l'attività musicale del Goldoni, anche se non molto documentata, fu senza dubbio più importante di quanto appare dalla lettura delle sue autobio-

grafie: il calo della produzione di testi per l'Imer fu probabilmente dovuto a un intenso lavoro di poeta d'opera che si concretizzò non solo nella composizione originale di melodrammi seri, ma anche nelle frequenti rielaborazioni di libretti di altri autori che dovevano essere riadattati alle esigenze della compagnia in carico al teatro. Non va, inoltre, sottovalutato che accanto alla stesura dei testi, il Goldoni era preposto alla loro realizzazione scenica e il suo lavoro comprendeva i compiti ricordati da Maccario, poeta drammatico nell'*Impresario delle Smirne*:

Ch'io insegno le azioni ai musici, ch'io dirigo la scena, ch'io corro per i palchetti ad avvisar le donne, che assisto alle comparse e che avviso col fischio quando si devon mutar le scene.¹⁴

Dal punto di vista economico, l'incarico di poeta d'opera fu magro affare, ma il prestigio conseguito non dovette essere indifferente se, anche dopo la nomina a console di Genova presso la Serenissima, il Goldoni continuò a esercitare tale compito, rinunciando, invece, alla collaborazione con il San Samuele.

Il disagio dello scrittore nel parlare della propria produzione librettistica e la tendenza a tacere fatti e persone legate a tale attività trovano origine in quello che Nicola Mangini ha definito il «motivo della predestinazione»: scrivendo le sue memorie l'autore, ormai anziano, volle presentare la propria vita come un tenace inseguimento di quella riforma della commedia che fu l'insopprimibile vocazione della sua intera esistenza. Ciò detto, non può stupire il fatto che la seconda parte dei *Mémoires* sia interamente dedicata a ricordare gli anni della riforma e non citi, se non marginalmente, il costante lavoro di librettista; e che la terza parte presenti soltanto alcuni accenni che ci consentono di tracciare sommariamente un quadro del Goldoni ascoltatore. I gusti del commediografo riguardo al melodramma dovettero essere piuttosto tradizionali: secondo una concezione molto diffusa a quel tempo, lo scrittore considerava il recitativo noioso e monotono, mentre trovava il massimo piacere nell'ascolto delle arie. A tale proposito, risulta emblematica la pagina in cui l'autore descrisse il primo spettacolo visto all'Opéra: alla fine del primo atto gli sembrò di non avere ascoltato altro che recitativi, ma da un vicino apprese che erano state eseguite ben sei arie. Si accorse, quindi, che l'opera francese «c'est le paradis des yeux, c'est l'enfer des oreilles»: i ballerini danzavano con una perfezione irraggiungibile, le decorazioni erano magnifiche, i costumi ricercatissimi, ma la musica altro non era che un *continuum* indifferenziato.

Anche a proposito della polemica tra gluckisti e piccinisti, l'autore sembrò attribuire una perfezione ineguagliabile e un valore paradigmatico alla musica italiana, ma poco oltre non tardò ad ammettere:

Je ne suis pas musicien, mais j'ai l'écoute avec délice, je n'examine n'y en a qu'une.¹⁵

Carlo Goldoni fu, dunque, un musicista musicale settecentesco, e lo si può vedere proprio alla luce del rapporto tra lui e la musica. Per meglio comprendere come determinò la grande riforma di vista fin qui adottata dal Goldoni, si deve dare credito proprio ai reali prototipi di Goldoni: gli scenografi e - perché no -

¹ N. Mangini, *Interpretazione dei Mémoires*, 1965, pp.158-159.

² C. Goldoni, *Mémoires*, Introduction et

³ C. Goldoni, *Comédie*, Venezia, Pasquini, 1965, p.95.

⁴ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p.95.

⁵ C. Goldoni, *Comédie*, cit., t.X p.9.

⁶ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p.112.

⁷ C. Goldoni, *Comédie*, cit., t.XI, p.7.

⁸ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p.130.

⁹ *Ibidem*, p.161.

¹⁰ C. Goldoni, *Comédie*, cit., t.XIII p.11.

¹¹ *Ibidem*, p.12.

¹² C. Goldoni, *Comédie*, cit., t. XIV, p.11.

¹³ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p.178.

¹⁴ C. Goldoni, *L'Impresario delle Smirne*, Milano, Mondadori, 1946, vol.VII, p.11.

¹⁵ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p.462.

¹⁶ F. Degradà, *Vivaldi e Metastasio: note per un'indagine*, Roma, Bulzoni, 1980, p.159.

tabilmente dovuto a un'inten-
nella composizione originale di
ni di libretti di altri autori che
a in carico al teatro. Non va, i-
Goldoni era preposto alla loro
ompiti ricordati da Maccario,

ro per i palchetti ad avvisar le don-
levon mutar le scene.¹⁴

l'opera fu magro affare, ma il
anche dopo la nomina a conso-
ò a esercitare tale compito, ri-
ele.

roduzione librettistica e la ten-
no origine in quello che Nicola
scrivendo le sue memorie l'au-
me un tenace inseguimento di
vocazione della sua intera esi-
la parte dei *Mémoires* sia inte-
on citi, se non marginalmente,
resenti soltanto alcuni accenni
dro del Goldoni ascoltatore. I
ettero essere piuttosto tradizio-
po, lo scrittore considerava il
no piacere nell'ascolto delle a-
cui l'autore descrisse il primo
sembrò di non avere ascoltato
state eseguite ben sei arie. Si
les yeux, c'est l'enfer des oreil-
ungibile, le decorazioni erano
non era che un *continuum* in-

inisti, l'autore sembrò attribui-
atico alla musica italiana, ma

Je ne suis pas musicien, mais j'aime la musique de passion; si un air me touche, s'il m'amuse, je l'écoute avec délice, je n'examine pas si la musique est françoise ou italienne; je crois même qu'il n'y en a qu'une.¹⁵

Carlo Goldoni fu, dunque, al tempo stesso osservatore e protagonista del teatro musicale settecentesco, e le sue testimonianze acquistano un'importanza fondamentale proprio alla luce del rapporto complesso e contraddittorio che lo legò al mondo della musica. Per meglio comprendere l'attività dell'«uomo di teatro per eccellenza» che determinò la grande riforma dell'opera buffa, si dovrà, quindi, abbandonare il punto di vista fin qui adottato dalla tradizione del teatro musicale, «dando un poco più di credito proprio ai reali protagonisti del "teatro alla moda", ai musicisti, ai cantanti agli scenografi e - perché no - ai librettisti in quanto poeti di teatro».¹⁶

¹ N. Mangini, *Interpretazione dei Mémoires in La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp.158-159.

² C. Goldoni, *Mémoires*. Introduction et notes par N.Jonard, Paris, Aubier, 1992, p.459-460.

³ C. Goldoni, *Comédie*, Venezia, Pasquali, 1761-[1778], t.IX, pp.9-10.

⁴ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p.95.

⁵ C. Goldoni, *Comédie*, cit., t.X p.9.

⁶ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p.112.

⁷ C. Goldoni, *Comédie*, cit., t.XI, p.7.

⁸ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p.130.

⁹ *Ibidem*, p.161.

¹⁰ C. Goldoni, *Comédie*, cit., t.XIII p.10.

¹¹ *Ibidem*, p.12.

¹² C. Goldoni, *Comédie*, cit., t. XIV, p.9.

¹³ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p.178.

¹⁴ C. Goldoni, *L'Impresario delle Smirne*, atto III, scena X, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1946, vol.VII, p.529.

¹⁵ C. Goldoni, *Mémoires*, cit., p.462.

¹⁶ F. Degrada, *Vivaldi e Metastasio: note in margine a una lettura dell'Olimpiade*, in *Vivaldi veneziano europeo*, Firenze, Olschki, 1980, p.159.

Lo spazio della musica nelle "Memorie" di Carlo Goldoni



SELIS