

CARLO GOLDONI E L'OPERA IN MUSICA

Fra le sporadiche riflessioni dedicate da Carlo Goldoni al suo costante e non certo marginale lavoro di librettista, appaiono particolarmente significative le parole premesse dall'autore al dramma giocoso *De Gustibus non est disputandum*, con cui si inaugurò la stagione di Carnevale del San Cassiano in Venezia, la sera del 27 dicembre 1753. In quegli anni, il commediografo poteva ormai vantare una provata esperienza in campo musicale, avendo alle spalle la stesura del testo di sei drammi seri (se escludiamo l'infelice *Amalassunta*, divorata dalle fiamme nel camino dell'osteria del Pozzo), quattordici intermezzi, due drammi comici, un divertimento per musica, un oratorio latino, quattro cantate, due serenate e quindici opere giocose, oltre a un congruo numero di rimaneggiamenti di libretti usciti dalla penna altrui. Tale intensa attività, non doveva, comunque, averlo particolarmente gratificato, se dopo la caduta dei *Bagni d'Abano*, avvenuta il 10 febbraio 1753, l'autore aveva pubblicamente protestato “di non voler quest'anno, e forse mai più, comporre de' simili drammi buffi” e ora, alla presentazione di un suo nuovo libretto, sentiva viva l'esigenza di fornire al lettore la spiegazione di tale rifiuto e “i motivi che mi hanno fatto dal mio proponimento discendere”.

“Il dramma serio per musica - constatava il Goldoni - è un genere di teatrale componimento di sua natura imperfetto, non potendosi osservare in esso veruna di quelle regole che sono alla tragedia prescritte. Molto più imperfetto il dramma buffo esser dee, perché cercandosi dagli scrittori di tai barzellette servir più alla musica che a sé medesimi, e fondando o nel ridicolo o nello spettacolo la speranza della riuscita, non badano seriamente alla condotta, ai caratteri, all'intreccio, alla verità, come in una commedia buona dovrebbe farsi”.

Se, dunque, agli occhi del commediografo il dramma serio poteva rivestire una qualche dignità letteraria, i testi destinati al genere buffo gli apparivano “un esercizio [...] disgustoso” e, soprattutto, indissolubilmente legati al fascino estemporaneo della partitura musicale, ai virtuosismi dei cantanti e alla magnificenza dell'allestimento scenico. Da tali elementi esterni dipendeva, in fondo, l'esito più o meno felice dell'opera del poeta: “Se l'opera è a terra, il libro è pessimo. Se è un poco serio, è cattivo perché non fa ridere; se è troppo ridicolo, è cattivo perché non vi è nobiltà”, e soltanto “un comando di persona autorevole, protettrice, benefica e generosa” aveva potuto fare recedere l'autore dal suo proposito, per costringerlo a comporre un nuovo lavoro da porre in musica.

È pur vero che tale atteggiamento potrebbe essere facilmente ricondotto a ragioni di carattere contingente, quali il miglioramento delle condizioni economiche a seguito della nomina del Goldoni a capo della compagnia del San Luca - incarico che gli permetteva di

tralasciare il non amato, ma remunerativo, lavoro di librettista - ma non si deve sottovalutare il fatto che il “commediografo per vocazione”, volesse sin dal 1753 rinnegare lo stretto rapporto che lo legava al teatro musicale. Nelle *Memorie italiane* e, soprattutto, nei posteriori *Mémoires*, egli amplificherà tale esigenza, dedicando alla musica uno spazio esiguo al fine di fare emergere l'importanza della grande riforma della commedia, da lui condotta in porto nel corso della sua lunga esistenza.

La tendenza dello scrittore a sminuire i rapporti intrattenuti con il mondo musicale, si evince chiaramente anche dalla volontà di ricordare i molti compositori con i quali ebbe occasione di collaborare, solamente in relazione alle opere da loro musicate, limitando, in tal modo, il rapporto a una prestazione professionale, senza mostrare vincoli di particolare amicizia. In questa direzione, si può spiegare il silenzio riservato, negli scritti autobiografici, a compositori quali Giovanni Francesco Maria Marchi - che Goldoni, in una lettera, aveva, al contrario, giudicato assai benevolmente - e i rarissimi accenni a Baldassarre Galuppi, al quale l'autore aveva più volte rivolto parole elogiative. Se parlando di Rameau, il commediografo aveva affermato di essere stato assai intimo di quel celebre compositore, il rapporto più stretto con un musicista doveva, in realtà, essere stato quello intrattenuto con Egidio Romualdo Duni, conosciuto a Colorno e, in seguito, frequentato durante il soggiorno parigino. Con lui lo scrittore soleva fare lunghe passeggiate, ma, stando ai *Mémoires*, gli argomenti di conversazione si limitavano ai malanni comuni - entrambi soffrivano di vapori ipocondriaci - e all'educazione delle ragazze olandesi: grandemente si sbaglierebbe chi volesse ritrovare in codeste pagine accenni all'attività teatrale o a questioni squisitamente musicali.

Anche il rapporto con i cantanti risulta scarsamente documentato e la collaborazione con i maggiori virtuosi dell'epoca non sembra lasciare traccia alcuna nella memoria del Goldoni il quale, tuttavia - ben conscio dell'importanza dell'esecuzione vocale per l'esito dei drammi in musica - non aveva esitato ad affermare che: “nell'opera buffa, in modo speciale, ho visto spesso la buona esecuzione tener su opere mediocri, ma ben raramente riuscir bene buone opere mal eseguite”.

Ciò nonostante, il commediografo non si mostrò mai particolarmente esigente riguardo agli interpreti dei propri lavori musicali, soprattutto in occasione della messinscena di opere buffe e intermezzi. Il capocomico Imer, per esempio, al quale il giovane autore aveva affidato i primi intermezzi da inserirsi tra un atto e l'altro delle tragiche rappresentazioni, “non sapea di musica, ma cantava passabilmente ed apprendeva a orecchio la parte, l'intonazione ed il tempo, e suppliva al difetto della scienza e della voce coll'abilità personale, colle caricature degli abiti e colla cognizion dei caratteri che sapeva ben sostenere”.

Non era migliore cantante Giovanna Casanova, detta Zanetta, madre del celebre Giacomo, seconda attrice della compagnia Imer, ma primadonna negli intermezzi. “La giovane, vedova e bella” interprete non aveva grande abilità per la comica, ma essendo [...] la ben veduta e la prediletta dell'Imer, la rese utile e quasi necessaria al teatro, facendola cantare ed instruendola negl'intermezzi. Ella ne sapeva di musica quanto il suo maestro, anzi meno pronta di lui, stuonava ed andava fuori di tempo con maggiore facilità, ma piace facilmente una bella e giovane, e tutto le si passa, in grazia di que' vezzi e di quella freschezza, che incantano gli spettatori. Negl'intermezzi, principalmente, facile è la riuscita, se la parte è allegra e graziosa; onde la Zanetta piaceva”.

Che alle cantanti, non fossero sempre indispensabili spiccate qualità vocali e un'accurata preparazione tecnica, è cosa nota. Lo stesso Goldoni parlando di Anna Giraud, ne aveva sottolineato la bellezza e la sensualità, lasciando intendere quali fossero le grazie che spesso permettevano alle virtuose di avere successo: dalla lettura dei Mémoires, il rapporto tra Vivaldi e la sua allieva non doveva essere molto differente da quello che legava Imer a Zanetta Casanova. Inoltre, se il livello musicale delle esecuzioni di tali intermezzi doveva essere, nel complesso, modesto e il commediografo non aveva esitato, dal canto suo, ad apprezzare un'interprete tecnicamente impreparata, non va dimenticato che l'affidare l'esecuzione di intermezzi ad attori che non conoscevano la musica era consuetudine diffusa e che il poeta era tenuto ad accontentare i desideri dei cantanti, senza esibire alcuna competenza musico-vocale.

Goldoni dovette, suo malgrado, accettare l'ormai cristallizzata gerarchia di valori che vigea nel mondo del melodramma: se nel Seicento il ruolo preminente era stato attribuito prima alla poesia e, in un secondo tempo, all'apparato scenotecnico, il pubblico del XVIII secolo era interessato soprattutto al canto. L'assunzione degli evirati e delle virtuose costituiva la prima operazione dell'impresario e assorbiva le spese maggiori destinate all'allestimento dello spettacolo. I cantanti in grado di sostenere i ruoli primari erano in numero inferiore rispetto alla richiesta dei teatri, cosicché nella prima metà del secolo - avendo raggiunto un'altissima abilità esecutiva ed essendo consapevoli di costituire la principale attrazione dello spettacolo - essi avevano sviluppato una invidiabile forza contrattuale. Non a caso Carluccio, nell'*Impresario delle Smirne*, enunciava a bella posta la legge di mercato che regolava il sistema impresariale dello spettacolo d'opera: “Canto quando ne ho voglia e una volta ch'io canti ha da valere per cento; gl'impresari han più bisogno di me, ch'io di loro”.

La figura del virtuoso era, dunque, determinante non solo per l'esecuzione musicale ma anche perché spesso imponeva le proprie leggi a librettisti e compositori i quali erano vincolati dalle richieste più bizzarre e stravaganti. Doveva essere difficile scrivere opere che potessero

soddisfare cantanti come Luigi Marchesi, il quale “voleva sempre parti che gli consentissero portare un elmo dorato adorno di piume rosse e bianche, entrare in scena scendendo un colle, dal cui sommo guardava intorno esclamando: ‘Ove son io?’ Allora doveva squillare una tromba che gli forniva l'occasione per declamare: ‘Odi lo squillo de la tromba guerriera?’ dopo di che intonava il suo *rondeau* con la cadenza a scale e volate che mandava il pubblico in visibilio.

I capricci dei cantanti, grazie al favore incondizionato del pubblico, erano divenute così vere e proprie leggi che regolavano il numero, la distribuzione, il carattere e la successione delle arie all'interno di un'opera. Le regole dovevano essere rispettate e, per tali ragioni, il primo dramma serio goldoniano, che non ne teneva conto, era stato dato alle fiamme, prima ancora di essere rappresentato. Se i meccanismi di mercato si dimostrarono efficaci per la creazione di prodotti di sicuro successo - favorendo librettisti e compositori nella rapida stesura di opere di *routine* basate su elementi apprezzati *a priori* dal pubblico - tali regole determinarono, in seguito, un calo artistico, conseguenza di una produzione sempre più frettolosa, meccanica e livellata. Goldoni, tuttavia, da abile uomo di teatro, si mostrò, anche in campo musicale, particolarmente sensibile alle esigenze del pubblico, disponibile a modificare il testo dei suoi libretti assecondando le richieste di impresari ed interpreti, attento ai problemi propri dell'allestimento scenico e consapevole dell'importanza dei fattori esterni per il successo di una rappresentazione musicale.

Da quanto si è detto, appare chiaro che lo scarso rilievo assunto, negli scritti autobiografici goldoniani, dall'attività librettistica e la mancanza di ogni traccia di sensibilità per i problemi di carattere musicale, non costituiscono una scelta casuale: è significativo che l'autore di un'ottantina di libretti - in gran parte fortunatissimi e musicati dai più celebri compositori dell'epoca - nei *Mémoires* si limiti a ricordarne solo ventidue. Tale scelta risulta particolarmente evidente nei confronti dei drammi seri: se, infatti, gli intermezzi e le opere buffe potevano essere, in qualche modo, ricondotti nell'ambito del teatro comico - in fondo si trattava di commedie abbozzate, spesso arricchite dall'introduzione di caratteri originali - verso l'opera seria lo scrittore passò dall'entusiasmo iniziale - come traspare dal celebre episodio dell'*Amalassunta* - a un freddo e calcolato distacco. Al contrario, l'opera seria costituì per il Goldoni il primo traguardo di un cammino che si mosse in una direzione differente da quella indicata nei *Mémoires*, attraverso un percorso che, dalle giovanili esercitazioni in versi, lo condusse alla composizione di intermezzi e alla rielaborazione di testi metastasiani per approdare, in un secondo momento, al dramma serio, ben presto abbandonato per dedicarsi alla stesura di opere giocose.

Al proposito, non sarà inutile ricordare che il libretto e la partitura musicale rivestivano nel Settecento un carattere fluido, flessibile e aperto. L'utilizzo di un linguaggio codificato e di un collaudato repertorio di immagini, convenzioni e stilemi musicali facilitava, da un lato, le frequenti e, talvolta, estemporanee modificazioni del testo, mentre, d'altro lato, la necessità di adattare la partitura agli interpreti, unita all'elevato numero di sale teatrali, di recite e al desiderio di novità del pubblico veneziano, imponeva un frenetico ritmo di lavoro ai compositori, la cui fecondità e rapidità di scrittura erano divenute leggendarie. Se una prodigiosa furia nel creare consentiva all'anziano Vivaldi di scrivere musica in un tempo minore di quello necessario a un copista per trascriverla, Galuppi componeva di notte con la rapidità del vento e, ancor più, con la felice sicurezza di una piena riuscita. Tale prassi compositiva era comune anche ai librettisti e faceva affermare allo stesso Goldoni, con mal celata fierezza, di essere in grado di stendere il testo di un dramma giocoso in soli quattro giorni. Per gli uni e per gli altri valeva la legge inesorabile che il commediografo, un po' amareggiato, aveva così sintetizzato: "In Italia chi scrive poco, mangia poco" e Carlo, suo malgrado, si trovava ad avere uno "stomaco valoroso".

Il disagio dell'autore nei confronti della sua copiosa produzione librettistica risulta, dunque, evidente nella manipolazione dei dati autobiografici che si evince, soprattutto, dalla lettura delle senili memorie francesi: gli episodi e i personaggi legati a tale produzione sono spesso taciuti o deformati, secondo una precisa tecnica narrativa. Come ha ben osservato recentemente Paolo Bosisio, nei *Mémoires* "l'autore rilegge se stesso attraverso la lente della distanza e del distacco, interroga le pagine della precedente autobiografia e del suo teatro valutando con un metro necessariamente diverso le fasi alterne della propria vita e della propria fortuna professionale". Possiamo, quindi, affermare che, in realtà, il Goldoni attribuì una grande importanza alla propria attività di librettista e, soprattutto, il costante rapporto con il teatro musicale condizionò il cammino artistico del commediografo durante tutta la sua lunga e operosa esistenza.

Alberto Bentoglio. Università degli Studi di Milano