

Alberto Bentoglio

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 ca-

mino 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 servire 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 far 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 am-

plificherà 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 egli 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 ma-

lanni 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: "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 sapeva 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

Anonimo:
Ritratto di Carlo Goldoni,
pastello su carta,
da una incisione
di Lorenzo Tiepolo e
Marco Alvise Pitteri.



Giuseppe De Albertis:
L'opera seria,
olio su tela.

