

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.

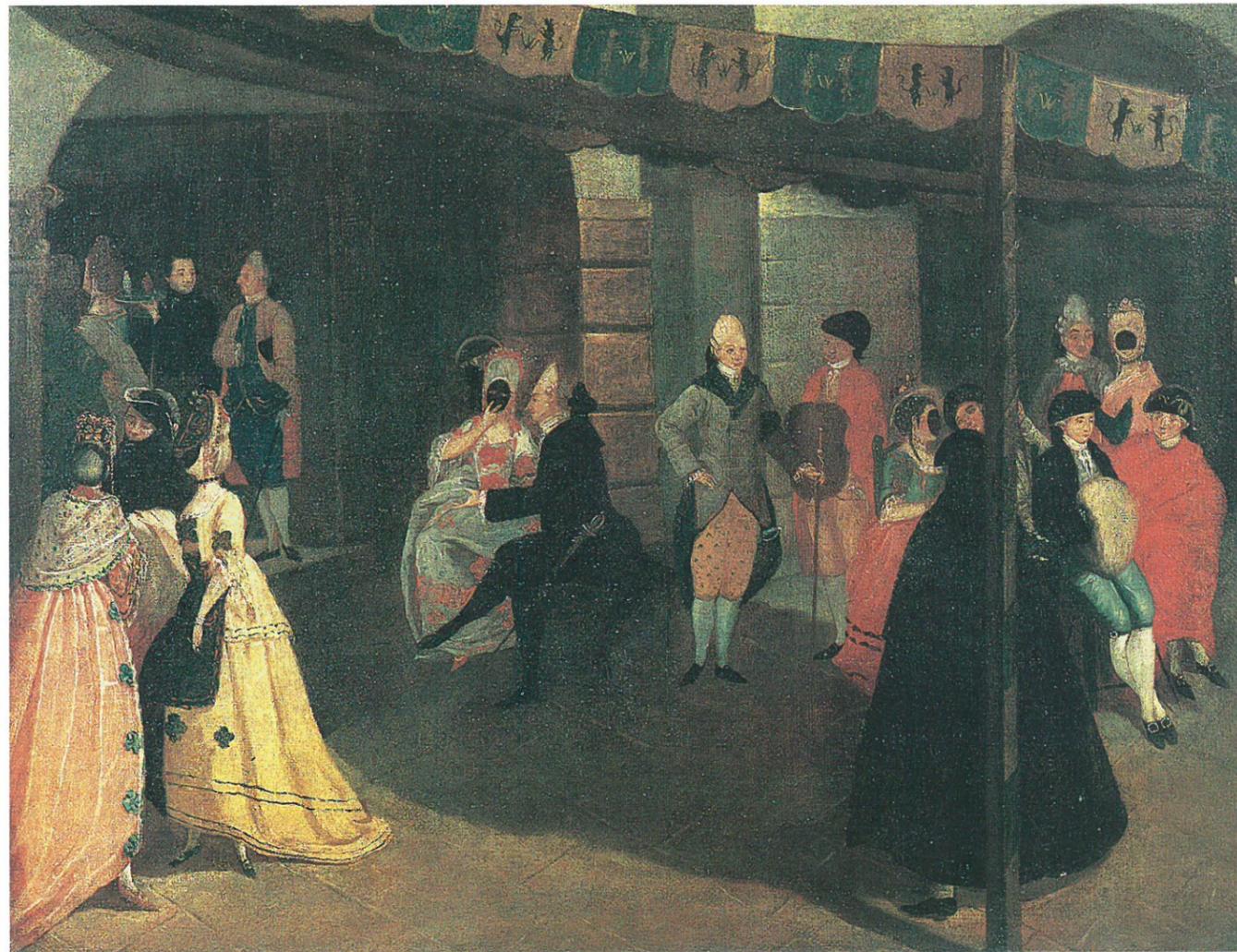
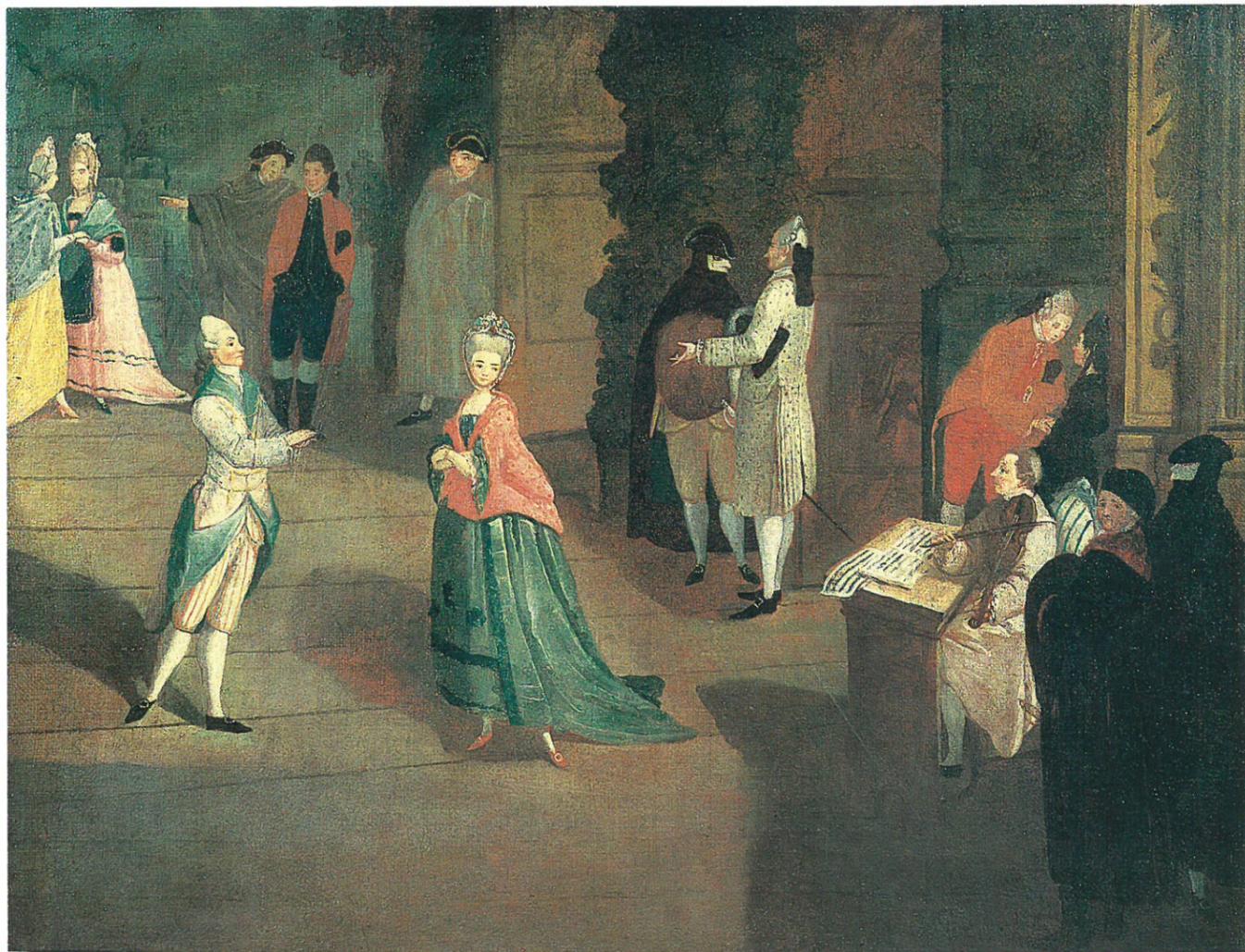
Goldoni dovette, suo malgrado, accettare l'ormai cristallizzata gerarchia di valori che vigea nel mondo del melodramma: se nel Seicento il ruolo preminente era stato attribuito prima alla poesia e, in un secondo tempo, all'apparato scenotecnico, il pubblico del XVIII secolo era interessato soprattutto 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 essen-

do 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 divenuti così vere e proprie leggi che regolavano il numero, la distribuzione, il

Giuseppe De Albertis:  
La prova del ballo,  
olio su tela.



Giuseppe De Albertis:  
Una festa mascherata,  
olio su tela.

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 passa dall'entusiasmo iniziale — che traspare dal celebre episodio dell'*Amalassunta* — a un freddo e calcolato distacco. Ma, 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, uni-