

Alessandro Cinquegrani. Una diagnosi per la darna malinconica di Carlo Gozzi. Per una lettura allegorica dei primi drammi d'argomento spagnolo - Franca Angelini. Goldoni: età della ragione e ragioni del teatro - Roberta Turchi. Dall'intreccio alla commedia, ovvero da Rosalba a Caterina, ossia le mutazioni della "Pupilla" - Franco Pierno. Lessico musicale e "metamusicalità" nei libretti goldoniani - Mariasilvia Tatti. Goldoni e Metastasio - Bruno Capaci. Donne vendicatrici, donne "brave" e donne che comandano. Drammi giocosi, ma non troppo, di Carlo Goldoni - Daniela Quarta. Le metamorfosi del "villano". Bertoldo, Bertoldino e Cacasemmo di Carlo Goldoni - Giulio Ferroni. Nel *Mondo della luna* - Paola Trivero. Eroine tragiche - Alberto Beniscelli. Una storia "spagnola" per l'Enrico goldoniano - Eleonora Visciglio. *Don Giovanni Tenorio* ossia *il dissoluto*: autocensura o pentimento? - Beatrice Alfonzetti. *Zorastiro* e gli ultimi eroi tragici - Françoise Decroisette. I semi della riforma nel Goldoni sacro: l'oratorio *Magdalene Converter* (1739) - Cecilia Gamba. Dall'opera-comique alla cantata e ritorno: Goldoni a Parigi e i dibattiti sui generi - Mirella Saulini. Dal "baule" del Teatro, i costumi che travestono il Mondo: le "rappresentazioni allegoriche" - Carmelo Alberti. Dialoghi per commedianti. Note sulla vocazione comica goldoniana nelle *Introduzioni* e nei *Congedi* alle stagioni teatrali - Bartolo Anglani. I ciarlatani negli intrecci per musica.

ISBN 978-88-8063-621-2



9 788880 636212

€ 30,00

ISSN 1127-2570
L410115

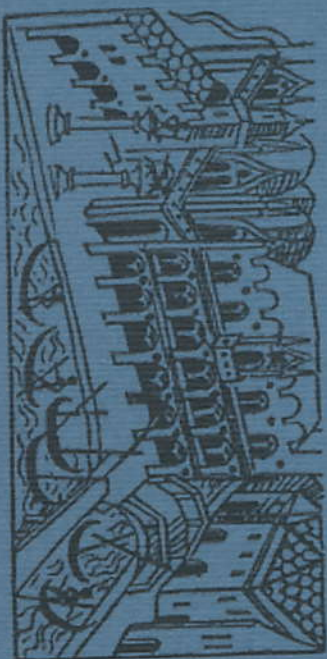
PROBLEMI DI CRITICA GOLDONIANA

diretti da
MANLIO PASTORE STOCCHI E GILBERTO PIZZAMIGLIO

XV

Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni
e
Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi
Tomo secondo

21 incisioni in bianco



LONGO EDITORE RAVENNA

PROBLEMI DI CRITICA GOLDONIANA

Longo
Editore

«Problemi di critica goldoniana»

è una rivista annuale

Redattori: Anna Laura Bellina, Ilaria Crotti, Maria Grazia Pensa,
Anna Scannapieco, Piermarco Vescovo

Direttore responsabile: Gilberto Pizzamiglio

Manoscritti e contributi per la pubblicazione
vanno sottoposti al Centro Interuniversitario di Studi Veneti
S. Stefano 2945 - 30124 Venezia

I testi non verranno restituiti.

(reg. Trib. Ve 1427 del 17.09.2002 - ISSN 1127-2570)

ISBN 978-88-8063-621-2

© Copyright 2009 A. Longo Editore snc
Via P. Costa, 33 - 48100 Ravenna - Italy
Tel 0544.217026 - Fax 0544.217554

longo@longo-editore.it

www.longo-editore.it

All rights reserved

Printed in Italy

PROBLEMI DI CRITICA GOLDONIANA

XV

diretti da
MANLIO PASTORE STOCCHI e GILBERTO PIZZAMIGLIO

Numero speciale
Terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni
e
Secondo centenario della morte di Carlo Gozzi
Tomo secondo

LONGO EDITORE RAVENNA

CARMELO ALBERTI

Dialoghi per commedianti.

Note sulla vocazione comica goldoniana nelle *Introduzioni* e nei
Congedi alle stagioni teatrali

È difficile declinare in una formula risolutiva la complessità del rapporto tra Goldoni e la cultura teatrale del Settecento, proprio a cominciare dall'ambiguità del suo modo di vivere i nessi con il versante letterario; ciò gli impone di seguire la stampa delle proprie opere per tutelare la coerenza del suo progetto artistico e, insieme, per dare validità alla mansione di poeta di compagnia. Sul versante biografico gli studi e l'indagine documentaria continuano a fornire materiali utili a capire quanto sia intricato e mutabile il quadro di riferimento¹. Il dinamismo e la duttilità creativa di Goldoni tendono, spesso, a spostare altrove le sfide, sperando che un altro ambito si possa rivelare più propizio ai propositi di rimodulazione del linguaggio e delle forme teatrali. Allora è possibile scorgere in ogni testo goldoniano un processo di assimilazione della pratica scenica e, nello stesso tempo, una spinta a individuare soluzioni fatibili. Inoltre, s'avverte la consapevolezza che, per fare avanzare il processo di trasformazione nella sua interezza, spesso convenga accogliere le prassi, eliminando – semmai – le incongruenze e le cattive abitudini. È un capitolo noto che fa parte della storia della sua riforma e che si può sintetizzare nella triangolazione fantasia poetica, interpretazione scenica e formazione del pubblico, sempre nel rispetto delle singole specificità.

Anche quando si prenda in considerazione la produzione goldoniana d'occasione, emerge una tangibile inquietudine a collaudare formule inedite, perché comunque vale la pena di registrare la memoria di un'indagine sulle modalità applicative della drammatizzazione. Rispetto ad altri prodot-

¹ Cfr. F. ANGELINI, *Vita di Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1993; B. ANGLANI, *Le passioni alla specchio. Autobiografie goldoniane*, Roma, Kepos edizioni, 1996; G. HERRY, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata*, t. I, 1707-1744, Venezia, Marsilio, 2007.

ti letterari, la scrittura teatrale – non solo quella delle opere rappresentative, ma anche quella parateatrale e di cornice – deve transitare attraverso i mediatori artistici, dall'apporto dei comici, mentre la verifica deve essere immediata e attuarsi davanti a un pubblico di varia estrazione. Con il passare degli anni si aggiunge, poi, il desiderio del commediografo di ottenere il giusto riconoscimento come letterato da parte delle accademie.

Negli anni dell'apprendistato teatrale Goldoni ha modo di recepire più modelli di elaborazione testuale, soprattutto quelli tecnicamente legati alla scena musicale e agli intermezzi, quando sta al servizio della compagnia di Giuseppe Imer nei teatri Grimani². È un capitolo noto, ma decisivo per la concezione di un sistema teatrale da sviluppare fuori dallo schema dei generi, che esuli dalle categorie letterarie, ma che sappia adeguarlo alla prassi rappresentativa. Sotto la cura di Goldoni l'intermezzo diviene una farsa breve e decorosa, in grado di valorizzare le abilità esecutive, sia la recitazione che il canto, della compagnia. Il commediografo veneziano adopera e risolve dinamicamente una versificazione libera dalle prescrizioni accademiche, ma non per questo poeticamente meno rilevante; per raggiungere il suo scopo non solo agisce sulla duttilità dei dialoghi, affidati a pochi personaggi e collocati nella posizione intermedia tra gli atti della commedia, ma studia altre dinamiche, come quelle collegabili all'uso dei prologhi-prefazione negli spettacoli.

È un'abitudine diffusa nei teatri veneziani e nelle piazze di giro aprire la stagione delle recite con un *Complimento* in versi detto dalla prima donna. Nel 1735 la compagnia Imer si trova in trasferta a Udine, città a cui il poeta comico ha vissuto una faccenda sentimentale controversa: qui Carlo scrive un saluto da far recitare a Cecilia Ratti, detta la Romana³. Al rientro a Vene-

² In questi anni la famiglia Grimani possiede, oltre il prestigioso Teatro di San Giovanni Grisostomo, il San Samuele che ospita sia gli spettacoli dei comici, sia le rappresentazioni per musica. Tra i poeti collaboratori si trova Domenico Lalù, pseudonimo di Sebastiano Biancari, di avventuriero e viaggiatore napoletano vissuto dal 1679 al 1741, attivo come autore di libretti dal 1727 in poi e con il quale il giovane Goldoni collabora. Cfr. F. MANCINI, M.T. MURARO, E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto, Venezia*, t. 1, *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, Venezia, Corbo e Fiore, 1995, pp. 379-421.

³ «I Comici, la prima sera che si presentano sopra un Teatro per loro nuovo, o che ricompaiono sopra di uno in cui stati sieno altre volte, sogliono fare un complimento all'Uditrice, ed è la prima Donna ch'è incaricata ordinariamente di quest'ufficio. Siccome erano due le prime Donne di quella Truppa, e facevano il complimento a vicenda, toccava alla Romana a farlo a Signori Udinesi. Ella mi pregò di comporlo, ed io lo feci assai volentieri, per la stima e il dovere che mi obbligava verso quella Città rispettabile» (C. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, prefazione all'edizione Pasquali, XIV, in *Memorie italiane. Prefazioni e polemiche, Venezia*, Marsilio, 2008, pp. 248-249).

zia, poiché – come informa lo stesso Goldoni – l'altra prima donna, Maria Bastona, «non si curava d'impararne un nuovo»⁴, inventa un procedimento più articolato per far conoscere gli attori che erano appena entrati nella loro compagnia: «Disisi all'Imer, che avendo de' personaggi nuovi da produrre a Venezia, sarebbe ben fatto di presentarli al Pubblico con una introduzione novella e far che tutti contribuissero al complimento, distinguendo sul fine la prima Donna»⁵. Si tratta, come è facile comprendere, di innestare una variante ammissibile e comunque rispettosa della convenzione.

Composi una specie di divertimento per la prima sera, diviso in tre parti, che riempivano lo spazio di tre Atti soliti di una Commedia. La prima parte era un'Accademia di belle lettere, nella quale recitava ciascun Personaggio un Componimento in lode di Venezia o dell'Uditorio, e le Maschere lo facevano ne' loro linguaggi, e l'Arlecchino principalmente nel suo Carattere. La seconda parte era una breve, allegra Commedia in un Atto solo, in cui le Maschere e i nuovi Personaggi brillavano principalmente; e la terza un'Operetta in Musica in sei Personaggi, intitolata la *Fondazione di Venezia*, in cui cantavano l'Imer, l'Agnese, la Passalacqua, il Gandini Brighella, il Campagnani Arlecchino, ed il mio Casali cantovi anch'egli, e si fece onore. Cercai nella Parte accademica, che i Personaggi noveli si mettessero in grazia dell'Uditorio, domandando protezione e compagiamento, e distinto aveva sopra degli altri la brava e meritevole Ferramonti⁶.

⁴ Ivi.

⁵ Ivi.

⁶ *Ibid.*, pp. 249-250. Giuseppe Imer, il capocomico, genovese di nascita e amoroso sulla scena, «era grasso, e picciolo, e di collo corto, la sua figura non gli dava alcun vantaggio», la sua passione per gli intermezzi «ne quali unicamente brillava, [...] l'indussero a pregarmi a volermi per lui comporre» (*ibid.*, XII, p. 223); Agnese Amurat, detta Agnese delle Serenate, «era destinata per gli Intermezzi; e la sua bella voce, chiara e sonora, e la sua vivacità e prontezza, qualunque niente sapesse ella pure di Musica, la facevano ammirare e piacere» (*ibid.*, XIII, p. 233); Elisabetta D'Afflissio Moretti, detta la Passalacqua, è la cantatrice d'intermezzi e lascia la compagnia di Imer: «Elisabetta Passalacqua Napoletana, figlia del Comico Alessandro d'Afflissio, e giovane spiritosissima, che faceva di tutto passabilmente e niente perfettamente. Cantava, ballava, recitava in serio e in giocoso, tirava di spada, giocava la bandiera. Parlava vari linguaggi, era passabile nella parte della Servetta e suppliva passabilmente ne' Intermezzi. Donna poi la più scaltra, la più fina, la più lusinghiera del Mondo, fece quanto poté per cattivarsi l'animo del Poeta: ma non le riuscì, finché visse la Ferramonti» (*ibid.*, XIV, p. 246); il veronese Pietro Gandini, Brighella, «Comico di grandissima abilità [...] è arrivato in una sola rappresentazione a cambiare diciotto volte d'abito, di figura e linguaggio, e cento Campagnani Milanese, il quale faceva le delizie del suo Paese, recitando fra dilettanti, ed aveva molto spirito e moltissima abilità; ma altra cosa è recitare fra dilettanti, ed il recitare fra Comici» (*ibid.*, XIV, p. 245); Gaetano Casali, «uomo onesto e civile, ed il meglio istruito degli altri nel suo mestiere» è un uomo caro al giovane Goldoni, perché lo consiglia bene sulle

I testi delle tre «parti» non sono stati tramandati; ma dalla relazione fornita dallo stesso autore, Goldoni sembra orientato ad agire sulle consuetudini per accentuare lo spazio esplicativo, per intessere una legame diretto con gli spettatori sul prima e sul dopo della rappresentazione. E a tale scopo utilizza un compendio che sarà poi confermato dalla commedia-pretazione *Il teatro comico* nel 1750. Goldoni propone a Iner di approfittare del «saluto d'inizio stagione per presentare i nuovi commedianti «con una introduzione novella», in cui «tutti contribuissent al compimento». All'inizio fa eseguire un'«Accademia di belle lettere», in cui ciascun commediante recita un componimento che esalti le virtù teatrali di Venezia; è questo un capitolo importantissimo dell'invenzione goldoniana, perché ribadisce fin dall'esordio la centralità della relazione Venezia-Mondo-Teatro. Quando si apre il sipario gli attori sono disposti sulla scena in semicerchio, pronti a pronunciare l'omaggio alla città:

Eccoci alla prima recita dell'Autunno dell'anno 1735. Si aprì il Teatro coll'Accademia. Avezzo il Popolo a veder sempre sortir la prima Donna a recitare quel Complimento, che sapevano a memoria, riuscì una sorpresa piacevole il vedere tutta la Compagnia in semicerchio e sentir cose nuove, e in vari metri e con varie invenzioni sentir gli elogi della Città, del Governo, e degli ordini vari delle persone. L'ho detto, e replicato più volte: non sono stato mai buon Poeta, e molto meno nel serio; ma i miei Componimenti hanno spesso avuto fortuna a causa dell'argomento e dell'occasione. Ebbe la mia Accademia perciò tutto l'appianso che poteva desiderare, e l'onore, ch'ella mi ha fatto, mi ha indotto a prenderla per soggetto del Frontespizio di questo Tomo, esprimendo nelle due figure al di sopra la *Verità* e la *Gratitudine*, che m'hanno indotto a farla⁷.

È degno di nota il riferimento all'incisione posta sul frontespizio del tomo XIV dell'edizione Pasquali (1774), che mostra un gruppo di otto comi-

«regole» da osservare con i commedianti (cfr. *ibid.*, XI, p. 201); Antonia (Tomina) Ferraroni bolognese, seconda donna, «giovane, bella, di aspetto signorile e di tratto nobile, piena di talento e adorna di grazie, era un buonissimo acquisto per la Compagnia, poiché recitava assai bene nelle Commedie ed ancor meglio nelle Tragedie» (*ibid.*, XIV, p. 246); con lei l'autore passa tanto tempo, ma nello stesso anno 1735 l'attrice muore di parto. Per quanto riguarda la *Fondation di Venezia*, opera musicata da Giacomo Maccari, Ginette Henry ha sottolineato la centralità di quest'opera nel quadro dell'utopia teatrale di Goldoni (cfr. G. HERRY, *Carlo Goldoni*, cit., pp. 235-250).

⁷ C. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, Prefazione dell'edizione Pasquali, XIV, cit., vol. I, pp. 251-252. La descrizione nei *Mémoires* dello stesso episodio segnala, invece, come «tous les acteurs, au lever de la toile, se trouvoient assis, et rangé sur la scène en habillément bourgeois» (C. GOLDONI, *Mémoires*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 169); cfr. anche, G. HERRY, *Carlo Goldoni*, cit., pp. 236-237.

ci seduti sul palcoscenico, con indosso il proprio costume; si tratta di un'immagine che testimonia il racconto con il farsi della rappresentazione, attraverso la discussione, la prova e la preparazione, a beneficio dei propri lettori-spettatori. Così, guardando il successivo *Teatro comico*, si può supporre come la «commedia in un atto» che introduce la seconda parte e in cui gli attori esaltano le proprie qualità interpretative attraverso un'alternanza di pezzi in maschera o in ruolo e di azioni di smascheramento, sia servita a segnalare le loro caratteristiche umane e professionali.

Il comediografo pubblica, invece, una versione successiva della terza parte, l'opera musicale *La fondation di Venezia*⁸, che ha inizio con un prologo-dialogo tra la Commedia, la Musica e il Genio dell'Adria, dedicata all'elogio delle virtù teatrali di Venezia⁹. Un testo nato come materiale di supporto alla valorizzazione della recita si tramuta nella prima enunciazione della poetica goldoniana, all'interno della storia civile della Serenissima, sotto l'egida dei teatri di Venezia, entro i termini del confronto tra la scenografia melodrammatica e quella comica, instaurando «un patto poetico con il pubblico dell'Adria»¹⁰. Nel transito dal copione al libro Goldoni esalta la funzione metatestuale del suo intervento, che potrà essere utile al lettore, intanto a quello contemporaneo, un lettore sapiente in grado di cogliere la spiegazione dei fatti. Oppure, laddove il risultato non risulti altrettanto positivo, il testo potrà fissare per sempre la visione teatrale dell'autore.

Si può, però, constatare come le modalità della commedia dell'arte, nonostante le tante ammissioni di fallimento e di vetustà, offrano al riformatore strumenti validi a produrre una dilatazione di senso, sfruttando i riformamenti ancora presenti nel bagaglio tecnico del commediante. I grandi artefici dell'improvvisazione scenica, lungo tutto il Seicento, avevano esaltato la possibilità di contaminazione tra teatro dei ruoli e interpretazione, al di là dei limiti della singola rappresentazione. D'altronde la personalità degli attori emerge meglio dalle sequenze rappresentative, offerte a spettatori non

⁸ La versione dell'opera del 1736 reca il sottotitolo «divertimento per musica da cantarsi dalla compagnia de' comici nel Teatro Grimani a S. Samuele la prima sera delle recite autunnali in Venezia in quest'anno 1736» (C. GOLDONI, *La fondation di Venezia*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1964, vol. X, p. 387).

⁹ L'edizione Zatta (C. GOLDONI, *Drummi giocosi*, IV, t. II, 1794) intitola *La gara tra la Commedia e la Musica. Introduzione*.

¹⁰ G. HERRY, *Carlo Goldoni*, cit., p. 246. Le osservazioni della studiosa chiariscono come fin dall'esordio il comediografo miri consapevolmente a chiarificare la «situazione propria del poeta al servizio dei teatri Grimani e, guarda caso, il Genio dell'Adria consiglia forme miste dello spettacolo, quelle, appunto, preferite da Iner e nelle quali Goldoni deve per forza sperimentare la sua prima riforma del teatro mercenario» (*ibid.*, p. 247).

sempre attenti, meno disposti a seguire le trame di ragionamenti morali, più attratti dall'alterazione parodistica o grottesca delle abitudini della compagnia. La storia della squadra di Imer costituisce, in tal senso, un caso esemplare; pertanto, non meraviglia il fatto che il giovane poeta se ne impadronisca, rivestendola di valenze teatrali.

Nel periodo di collaborazione con Girolamo Medebach al Sant'Angelo, dal 1748 al 1752, Goldoni agisce ancora più in profondità, inserendo i punti salienti del proprio pensiero poetico tra le maglie delle proposte sceniche; di norma i testi-cornice rientrano nel gruppo dell'*Introduzione* e del *Ringraziamento* finale, spesso – ma non necessariamente – limitandosi a sviluppare il sonetto che la tradizione affida alla voce della prima attrice. Un esempio è dato dal *Sonetto di Ringraziamento e di Addio, recitato dalla Prima Donna nel teatro di Sant'Angelo alla fine della Putta onorata, l'ultima sera del Carnevale 1749*¹¹.

Dopo la prima strofa, detta in veneziano, che conclude felicemente le disavventure della *Putta*, Teodora Medebach prosegue a parlare in una forma poetica caudata, espressa da un settenario che fa rima con l'ultimo endecasillabo; l'attrice trasforma la sua tirata in un pretesto per congedarsi dagli spettatori, per dare l'annuncio della tournée estiva, per commentare l'anno teatrale appena concluso, che ha visto la presentazione di altre opere goldoniane, dall'*Uomo prudente* alla *Vedova scaltra* e ai *Gemelli*, e per affermare il principio guida della moralità.

Qualche volta pensè
alle Commedie de sto Carnevale,
che, se ghe pensarè, no farè mal.
Xe una bona moral
alle Putte insegnar a far l'amor
senza pregiudica el proprio onor¹².

Niente di speciale, se si vuole, ma i versi si possono leggere come un passaggio finalizzato alla messa a punto di una tessitura che si attende una continuità nella comunicazione tra le entità costitutive della rappresentazione. L'attrice, che sollecita la compiacenza del pubblico, indica i difetti della commedia e le incongruenze della sua esecuzione. Attraverso un parlato

¹¹ Il testo, ricavato dal codice Cicogna 1410 (t. II, pp. 136-139), conservato presso il Museo Correr di Venezia, è pubblicato nel vol. XII dell'ed. curata da Giuseppe Ortolani (*Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1964, vol. XII, pp. 985-987). I primi 14 versi sono inseriti nella parte finale della *Putta*.

¹² *Ibid.*, p. 986.

schietto e popolare, come si addice ad una donna virtuosa, la malinconia di Bettina «putta onorata» che, maritandosi, sta per cambiare stato, si sovrappone al dispiacere dell'attrice, che conclude la stagione delle recite: «me vien da pianzer, in coscienza mia», afferma Teodora, per i contrassegni di «cortesia» di una città «benedetta»:

Me sbregaria la petta,
pensando al Carneval che xe fenio,
pensando c'ho da dir: "Venezia addio".
Che gusto giera el mio
veder de Nobiltà piena l'Udienza,
con tanta cortesia, tanta pazienza.
So la mia insufficienza [...]!¹³

In tal modo, il successivo discorso programmatico risulta una richiesta di fiducia a chi è invitato a tornare ad applaudire la compagnia negli «altri carnevali», promettendo che le prossime «bone lezioni» rispetteranno la «regola istessa» di un teatro «utile, modesto e fruttuoso»¹⁴. Ma poiché la scrittura si presenta alla stregua di una prova poetica, è tenuta a rispettare le norme del gioco letterario.

L'anno successivo, nel carnevale 1750, Teodora dice un altro *Sonetto* «che serve d'addio» alla fine delle due commedie di Bettina. Seguendo lo schema precedente, il testo ravviva lo scambio di segnali tra la materia dei lavori presentati nel «second'anno» e i propositi futuri, che attingono alla «fantasia» del poeta e all'arte degli attori.

Sio progetto l'ha fatto,
che le Comedie soe de st'anno e l'altro
no le s'abbia mai più da veder altro;
e osservando da scaltro,
che Venezia va drio alle novità,
tutte Comedie muove el produrrà;
e se ghe ne farà.
se la so fantasia no vien al manco,
una alla settimana per el manco.¹⁵

¹³ *Ibid.*, p. 985.

¹⁴ *Ibid.*, p. 987.

¹⁵ C. GOLDONI, *Sonetto recitato dalla prima donna in S. Angelo in fine dell'innesto delle due Commedie Putta onorata e Buona mugier l'ultima sera del carnevale 1750, che serve d'Addio, in Tutte le opere*, cit., vol. XII, p. 989. Si trova nei codici Cicogna 1408 e 1410 del Museo Correr, solo i primi 14 versi sono inseriti da Goldoni alla fine della *Buona mugier*.

L'intenzione di presentare per l'anno seguente non più lavori vecchi, ma solamente creazioni inedite, per l'appunto le sedici commedie nuove, s'accompagna alla valutazione della carriera scenica dell'autore, in una sorta di consuntivo del lavoro finora svolto. Le recite dei *Gemelli* sono state ventitre in due anni; *L'uomo prudente*, invece, è stato replicato quindici volte; un vero successo sono state le ventidue rappresentazioni della *Putta onorata*. L'inventario prosegue con *La dama e il cavaliere*, ritenuta «eccellente», *La buona moglie*, *L'avvocato veneziano*, *Il padre di famiglia* in cui è ritratto un «bon padre onorato», *La famiglia dell'antiquario* che è stata degna di consensi per il suo equilibrio tra il teatro dei caratteri e la commedia «de chiasso»¹⁶. L'attrice si spinge fino a confidare agli spettatori come l'autore sia già al lavoro: «el Poeta vol far presto e pulito»¹⁷; non resta dunque che dirsi addio, lasciando libero sfogo alla commozione finale.

Goldoni coglie l'occasione di un saluto convenzionale per evidenziare come la sua azione drammaturgica proceda all'interno di una triangolazione, dichiarata già nella *Fondazione di Venezia*, che si basa sul perfezionamento del teatro dei comici, sul legame con la città lagunare e sul consenso degli spettatori; l'insistenza di tali riferimenti nelle *Introduzioni* e nei *Ringraziamenti* risulta una conferma diretta delle sue intenzioni.

Il *Complimento* del 1751, posto in coda ai *Pettegolezzi delle donne*, la commedia che conclude il ciclo della grande sfida stagionale, stilisticamente coniuga l'ottava alla poesia conviviale.

Ecco qua la terza volta
che a Venezia digo Addio,
e che posso, a chi m'ascolta,
far palese el dolor mio;
un dolor che me fa mal,
co finisse el Carnovall¹⁸.

È davvero toccante questo saluto prima della partenza per la tournée estiva, nel quale Teodora-Rosaura gioca sul nesso bravura-affezione, dicendosi

¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 990.

¹⁷ *Ivi*.

¹⁸ C. GOLDONI, *Complimento di Rosaura che nell'ultima sera del Carnovale dell'anno 1751 si recitò nel Teatro di Sant'Angelo la Commedia intitolata Li pettegolezzi delle donne ultima delle sedici nuove di carattere promesse ed eseguite in questo anno dall'Autore che scrive per il suddetto Teatro. Stanze anacronistiche in lingua veneziana, in Tutte le opere*, cit., vol. XII, p. 991. Il testo, ricavato dai codici Cicogna 1408 e 1410, è stato pubblicato per la prima volta nel «Nuovo Archivio Veneto», t. VIII, 1899, pp. 227-233.

«grata» al pubblico veneziano che l'«ha sempre compaiata», nonostante sia stata «sempre in malatia», a causa della sua instabilità d'animo.

Se la ose me tradisce,
se me manca un poco el fià,
gh'è qualcun che gh'ha pietà;
ma ghe xe chi no perdona,
e sa dir: "no la xe bona".
Squasi morta, ognun lo sa,
poveretta, mi son stada,
e da quella volta in qua
al star ben no son tornada:
non ostante mi m'inzeugno
per suppir al nostro impegno¹⁹.

L'importanza della confessione va ben oltre lo schema delle convenienze, perché svela una commediante angosciata che, nonostante sia prigioniera delle proprie ossessioni, non rinuncia a tener fede al progetto della compagnia. Ricorre con insistenza il termine «impegno», riferito sia agli attori, sia al poeta: cosicché il catalogo delle sedici commedie diviene un pretesto per ragionare poeticamente tanto sugli esiti rappresentativi, sul consenso e sul gusto, quanto sulla qualità della produzione che costituisce un capitale apprezzabile da spendere nelle stagioni successive: «gh'è restà dei capitali / per do altri carnovalli»²⁰. Il tempo è condizionato dalla varietà della proposta drammatica; invece, la tonalità è scandita dal riaffiorare della malinconia di Teodora. Sul piano stilistico il ritmo e le sonorità della versificazione si adeguano alla vicinanza con la commedia popolare veneziana che ha chiuso la stagione. Il *Complimento*, dunque, si risolve quasi d'un fiato in una spirale di parole che sovrappongono il bel successo teatrale allo smarrimento dell'attrice.

Le xe fatte, o belle o brutte,
le xe sedese compie:
ve le avemo fatte tutte,
squasi tutte compatie;
e se gh'è qualche mancanza,
ve domando perdonanza.
Perdonè i nostri defetti,
compai la mia disgrazia.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 991-992.

²⁰ *Ibid.*, p. 992.

Mii paroni benedetti,
 conservè la vostra grazia
 a sta Donna sfortunada,
 che dal mal xe tormentada.
 Vairò, se piase al cielo;
 tornerò, s' anno che vien,
 con più spirito e più zelo
 a far quel che me convien:
 fin che vita gh'averò,
 sfadigar no lassero.
 El mazor medicamento
 per sta cruda malatia
 sarà sempre el bel contento
 de vedermè compatia:
 ah, non so cosa che diga,
 Siori, el ciel ve benediga²¹.

All'interno della lista va segnalato il caso del *Poeta fanatico*, per lo sconfinamento tematico nella zona della parodia e del divertimento teatrale, presentando un'Accademia dei Novelli nella quale si dà libero sfogo alla mania di comporre in versi. Stavolta, il chiamarsi "poeta" s'intreccia con le vicende d'amore e con storie della quotidianità. Si scorge nella commedia un atteggiamento di critica non indolore contro l'esagerazione del poetare accademico, a fronte di una palese e divertita simpatia per la poesia popolare. Un esempio di tale classificazione sono i versi pronunciati da Menico e da Tonino:

MENICO
 Esser poeta bona cosa xe,
 che onor, decoro alle persone dà.
 Ma in chi la sol'usar senza misura
 la poesia diventa cargadura.
 TONINO
 E più sorte ghe xe de cargadura
 rispetto al gusto della poesia.
 Gh'è quelli, che ogni piccola freddura
 i corre a recitarla in compagna²².

Eppure nei testi goldoniani del periodo del Sant'Angelo i versi sono

²¹ *Ibid.*, pp. 994-995.

²² C. GOLDONI, *Il poeta fanatico*, a cura di M. Arato, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 214-215 (III, XVI).

sparsi un po' dovunque, prima di diventare forma di scrittura diffusa nelle opere successive; nella *Donna di garbo*, nel *Frappatore*, nei *Due gemelli veneziani*, nell'*Uomo prudente*, nella *Putta onorata* e nella *Buona moglie*, nel *Padre di famiglia*; ma, dopo il *Teatro comico* – dove c'è una notevole tirata d'orecchie contro l'eccesso delle rime poste in bocca ai comici²³ – si ridimensionano, anche se non mancano ancora nel *Bugiardo*, nell'*Avventuriero onorato*, nei *Pettegolezzi*.

Su tale questione, un riferimento utile è costituito dalla «regola» *Delle chiusette, e de' versi* di Andrea Perrucci, che annovera varie formule di versificazione in rapporto a più situazioni e stati d'animo, avvertendo però come, spesso, nel passare alla pratica ci si può smarrire²⁴. Le «regole» perrucciane abbondano di passaggi dialogici, duetti tematici, che ricordano gli zibaldoni e i generici adoperati dai protagonisti della commedia all'improvviso.

Sebbene egli stesso componga versi con particolare abilità e buon riscontro, Goldoni sa che l'eccesso del poetare costituisce una degenerazione culturale, a meno che non derivi da motivazione drammaturgica. Dopo il passaggio al servizio del Teatro Vendramin di San Luca il commediografo piega il verso alla sperimentazione dei caratteri, slegandoli talvolta dalle attitudini degli interpreti. Sono significative le commedie veneziane in mar telliani, quali *Le donne casa sua* e *Le massere*, in cui lo scrittore riesce a

²³ Nella scena VI del I atto, Anselmo, vale a dire il Brigliella Giuseppe Martiani, critica quanti misurano il valore di una commedia dalla lunghezza della propria parte: «Se la parte l'è breve, i disse che la commedia l'è cattiva; ognun vorria esser in grado de far la prima figura, e el comico giubila e gode, col sente le risade e le sbattute de man. "Poiché, se il popol ride e lieto applaude, / il comico sarà degno di laude"». Commenta il capocomico Orazio, Girolamo Medebach: «Ecco i soliti versi. Una volta tutte le scene si terminavano così». Ribatte Vittoria, la Colombina della compagnia: «È verissimo, tutti i dialoghi si finivano in canzonetta. Tutti i recitanti all'improvviso diventavano poeti». E ancora Orazio: «Oggi, essendosi rinnovato il gusto delle commedie, si è moderato l'uso di tali versi» (C. GOLDONI, *Il teatro comico*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1976, vol. II, p. 1057, I, VI-VII).

²⁴ «Il portare però alle volte qualche chiusetta, non lo stimo disdicevole [...] servendo queste come se fussero sentenze nella fine de' discorsi, o delle scene del licenziarsi gli amanti, o nel partire adirati, né lo stimo inverosimile: [...] or di queste chiusette per servirsele secondo le occasioni ne darò diversi esempi: con avvertenza però che si dicano con discrezione, e non a sazietà, acciò che il soverchio zucaro non guasti la vivanda: [...] con la pratica mi sono avveduto della vera strada, e l'addio a chi non vuole, come successe a me, smarrirsi e perché non inciampò nel voler giungere alla bramata meta d'una gloria tanto difficile da acquistarsi, e tanto facile a perdersi; s'assicurino, che parlo, e scrivo con sincerità, e chi lo pratica ne può fare come ho fat'io l'esperienza, ed accertandoli, che un fumo transitorio d'un applauso fa ingolfare in questo dilettevole, ma pericoloso esercizio per divertimento di molti [...]» (A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premessa ed all'improvviso*, Napoli, Muzio, 1699, ristamp., a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961, parte seconda, regola V, p. 190).

esaltare, in modo diretto, la mobilità del linguaggio veneziano, sospinto fino all'illusionismo d'ambiente, mantenendosi entro lo schema di una struttura poetica che in altri casi poteva apparire sterile e artificiale²⁵.

Nella periodo del San Luca la formulazione goldoniana dell'*Introduzione* – *Prologo* – *Complimento* si evolve, rispetto alla tradizione e, soprattutto, in relazione al modello della commedia cinquecentesca, quando la zona della rappresentazione, che si sviluppa in relazione alla centralità del principe e al coinvolgimento dei cortigiani, si pone alla stregua di un «sistema comico scena-testo». È un sistema che si precisa meglio nella fase successiva, a metà secolo, lasciando trapelare lo sguardo critico dello scrittore²⁶. Così, nel prologo della *Cortigiana* di Pietro Aretino, che si presenta sotto forma di dialogo tra un Forestiere e un Gentiluomo, emergono riferimenti alla rappresentazione, agli avvenimenti contemporanei e all'autore stesso, collocato ironicamente al centro di un'articolata lista di poeti, letterati, umanisti e aristocratici²⁷. La linea di transito attraversa ancora l'esperimento compiuto nel 1715 da Luigi Riccoboni quando, proprio sul palcoscenico del San Luca, aveva messo in scena, con cattivo esito, la *Scolastica* di Ariosto, anche se non si può parlare in termini di prototipo cinquecentesco, visto che nel corso degli anni la formulazione oltrepassa il confine del genere, fino a rendersi autonoma²⁸.

²⁵ Cfr. C. ALBERTI, *Goldoni*, Roma, Salerno, 2004, pp. 187-188.

²⁶ Mario Baratto annota: «Tale rapporto ambiguo si svilupperà; e man mano che ci si avvicina verso la metà del secolo, quando è ormai consolidato, specie dopo il 1530, il sistema comico scena-testo, esso si svela spesso con un volontario ghigno dello scrittore sulle convenzioni teatrali, sulla scena in cui la commedia tende ad essere cristallizzata e irrigidita» (M. BARATTO, *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*, Vicenza, Neri Pozza, 1977, p. 81).

²⁷ Il prologo dialogato è comunque un'eccezione nel Cinquecento: la forma dialogica si ritrova, oltre che nella *Cortigiana* (scritta nel 1525, ma il prologo è presente nell'edizione del 1534), nell'*Amor costante* (1541) di Alessandro Piccolomini, in cui il Prologo conversa con un Gentiluomo di Spagna, nell'*Hortensio* (1560) degli Intronati, in cui Commedia e Tragedia enunciano alcuni lineamenti di poetica. Ne *La strega* (1582) di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca, Prologo e Argomento contrastano sulla rispettiva utilità, sugli «strioni», sulle doti dei bravi «uomini pratici, intendenti e giudiciosi», sopra «la ricchezza e la bellezza degl'intermedi», sul magistero di Aristotele e Orazio e, quindi, sulla necessità di avere «invenzioni e favole secondo l'arte», evitando di fare «un guazzabuglio d'antico e di moderno» (A. GRAZZINI IL LASCA, *La strega*, in *Teatro*, Bari-Roma, Laterza, 1953, p. 75). Cfr. B. CONCOLINO MANCINI, *Il prologo dialogato nella commedia del Cinquecento*, in *Strategie del testo. Preliminari partizioni pause* (Bressanone, 1988 e 1989), a cura di G. Peron, premessa di G. FOLFINA, Padova, Esetra, 1995, pp. 169-173.

²⁸ Si ricordi ancora la realizzazione delle *Cerimonie* di Scipione Maffei, sempre nel Teatro di San Luca-San Salvador nel 1728.

La circolazione dei testi per il teatro accoglie «avantesiti e retrotesti»²⁹, affidandosi agli spostamenti dei comici attraverso le nazioni; le osmosi e gli scambi tra sistemi scenici restano spesso nell'oblio perché transitano per effetto della trasmissione delle compagnie. Un esempio significativo, che certamente ha avuto un'influenza sulla commedia sei-settecentesca per tramite di Giacinto Andrea Cicognini, deriva dalla tradizione spagnola del secolo XVI, nella quale non esiste ancora l'abitudine di dare alle stampe i materiali per la scena; sono talvolta gli stessi scrittori che provvedono alla pubblicazione, dichiarandolo nel prologo e trasformandolo così in uno strumento di valutazione dello stato della professione teatrale³⁰. Nel Settecento, comunque, tale influsso originario resta sottinteso, al pari di uno schema astratto. Per Goldoni continua a essere un punto fermo nel passaggio dalla scena alle stampe delle sue commedie, nel tragitto dalla prassi rappresentativa alla poetica teatrale.

L'*Introduzione* alla stagione del Teatro di San Luca-San Salvador nell'autunno del 1753 trae spunto dal *Teatro comico*. Già alla fine del carnevale, il 1 marzo 1753, la prima donna Teresa Gandini aveva preannunciato l'abbandono delle «anticaglie» per recitare solamente commedie di carattere. Ma prima d'iniziare le recite della nuova stagione Goldoni chiama in causa l'intera compagnia, esaminandola anche attraverso l'invenzione della macchieta di Giammaria (Zamaria) della Bragola, un curioso e pettugolo frequentatore dei teatri il quale, senza mai pagare il biglietto, irrompe nella sala in cui «i comici sogliono ragunarsi»³¹.

²⁹ W. KRÖMER, *L'eco del sistema di avancesiti e retrotesti del "Decamerone" nelle raccolte di novelle del Cinquecento e nel prologo dialogato nella commedia del Cinquecento*, in *Strategie del testo*, cit., p. 183.

³⁰ «Penso dunque che i meccanismi di raccordo transnazionale che appaiono in Spagna nel prologo del testo letterario per il teatro, al momento della sua presentazione a stampa (riflessione teorica, prevalere del tessuto intertestuale, preterizione del testo spettacolo), siano determinati dalle circostanze specifiche che qui presidevano alla comunicazione teatrale: ma credo che sarebbe utile verificare se essi non si diano tutte le volte che un testo nato per essere messo in scena diventi testo per la lettura» (M.G. PROERTI, *Il prologo tra testo spettacolo e testo letterario per il teatro: campionario spagnolo*, in *ibid.*, p. 202).

³¹ C. GOLDONI, *Introduzione per l'apertura del Teatro Comico, detto di San Luca, la sera del 7 Ottobre 1753*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1973, vol. V, p. 3. A interpretare Giammaria della Bragola, o meglio come lo stesso autore scrive nelle denominazioni dei dialoghi «Zamaria», è Pietro Gandini, veronese, già Brigabella dell'Iner al San Samuele, «un comico della truppa medesima, nominato in scena Leandro, eccellente in varie caricature. Parla veneziano, fingendosi egli uno della città, abitante nel sestiero detto di San Giovanni in Bragola» (*ibid.*, p. 6). La compagnia del San Luca comprende Teresa Gandini, Flaminia, milanese, che a cinquant'anni, nel 1755, partirà per Dresda su invito dell'elettore di Sassonia e re di Polonia, insieme al marito; Caterina Bresciani, Clarice, venticinquenne toscana, seconda

Le parole d'apertura offrono un'indicazione sulle abitudini degli spettatori in un teatro consolidato e rinomato per la commedia com'è il San Luca. Mentre il «popolo batte le mani per l'impazienza di veder la commedia», come dichiara il primo innamorato Ottavio, la prima donna Flaminia segna la come sia opportuno attendere «un quarto d'ora almeno», un tempo che corrisponde alla durata della piccola recita iniziale, per dar modo di arrivare alle «persone nei palchi». È il momento di presentare, intanto, i nuovi arrivati nella compagnia.

La confusione di Brighella, che appare «stordito» e disorientato nel descrivere il tragitto dalla sua abitazione al teatro, deriva dalla consapevolezza che «Venezia l'è un paese de gusto fin; [...] Venezia l'è avvezza a sentir dei personaggi de merito; e mi non ho merito per farne ascoltar»³². E prosegue con una tirata artistica, con la quale si palesa nei panni di un comico di «merito», ingraziandosi i compagni e il pubblico presente. Un'allegoria rende meglio l'idea: quella di separare «el fior dalla farina; e mi che son tutto semola, no son cibo per el palato de sti signori; ma al più, al più se pol cavar da mi un poco de acqua de semola per la tosse»³³. Insomma, il metodo migliore per predisporre i presenti all'attenzione sembra essere quello di elogiare il prestigio del teatro veneziano, e del San Luca in particolare.

Una successiva battuta di Lelio rimarca l'importanza dei palcoscenici lagunari, «dove si vedono in attuale confronto i migliori comici che girino per l'Italia»³⁴. La differenza tra la città e il circuito di terraferma è sottolineata da Clarice - Caterina Bresciani, la quale descrive nelle vesti di un'attrice inesperta e esitante, pronta a dichiarare la sua giovinezza scenica: «sono pochissimi anni ch'io faccio un tale mestiere [...]». Questo per me è un

donna, sposata con il ballerino Natale Bresciani che suona in orchestra; Vittoria Falchi, Eleonora, terza donna; Francesco Grandi detto Majani, Ottavio, primo innamorato, bolognese, nato nel 1718; Francesco Falchi, Florindo, bolognese, secondo amoroso nella compagnia di Medebach, che ha seguito Goldoni insieme con la moglie Vittoria al San Luca come primo amoroso a vicenda con Majani; Lelio, forse il ferrarese Bartolomeo Camerani; Giustina Cavalieri Campioni, Argentina, figlia adottiva del Brighella Giuseppe Campioni, che aveva recitato 25 anni al San Luca, sposa di Bartolomeo Cavalieri suggeritore, assunta nel 1751; Giuseppe Angeleri, Brighella, milanese, per la prima volta a Venezia, muore l'anno dopo, all'improvviso. All'inizio della scenetta si dice che «mancano ancora il Pantalone, il Dottore ed il Tracagnino», vale a dire: Giuseppe Lappi, Dottore; Francesco Rubini, Pantalone, originario di Mantova, succeduto nel 1735 al celebre Garelli, che muore improvvisamente a Genova nella primavera seguente 1754; Francesco Cattoli di Parma, figlio del bolognese Giacinto, famoso Tracagnino del San Luca.

³² *Ibid.*, pp. 3-4.

³³ *Ibid.*, p. 4.

³⁴ *Ibid.*

mondo nuovo, novissimo affatto, ed è palese la repugnanza ch'io aveva per accettare un tal incarico»³⁵. Caterina rivela, dunque, le sue remore nell'esercitare la scrittura al San Luca: «Quando le commedianti che girano la terraferma hanno una scrittura per venire a Venezia, la mostrano a tutto il mondo, e se ne gloriano, e ne fanno pompa. Io all'incontro non la mostrava a nessuno [...]»³⁶. È un'ulteriore conferma delle sfide artistiche che si svolgono nei teatri veneziani e che giustificano l'investimento che i teatranti fanno nel rinnovare la drammaturgia e le forme interpretative. Il termine di paragone è con Chiozza, un luogo teatrale declassato.

Inoltre, filtra l'elogio, forse strumentale, dell'acume del pubblico, formato da tante presenze poco affini tra loro, ma comunque funzionale al disegno di riforma che insiste nel salvaguardare una rispondenza esplicita e dichiarata tra gli artefici e i loro destinatari. Ciò che preoccupa il commediografo veneziano è la necessità di attuare l'impatto della commedia di carattere, sperimentata con Medebach, nel transito da un teatro piccolo e raccolto ad un altro grande e perciò meno governabile. Di fatto l'*Introduzione* supera gli steccati del sottogenere teatrale per divenire un componimento dialogato paratorio e programmatico, adatto a informare, come una gazzetta degli spettacoli, idoneo a presentare i vecchi e i nuovi interpreti, conveniente per parlare del repertorio inedito. È un testo di uso immediato che è contestuale alla stagione di riferimento, ma diviene, poi, nel passaggio alla stampa, un documento del metodo Goldoni. Si è detto che il modello rimane il *Teatro comico*: l'ingresso degli attori alla spicciolata esalta l'intraccio tra vita ordinaria e dimensione professionale, qualificando il mestiere.

Mentre è la prima donna a inaugurare la stagione, rispettando la convenzione, le parole delle altre attrici esplicitano un ventaglio di problemi concreti. Sebbene Eleonora - Vittoria Falchi, la terza donna che proviene dal Sant'Angelo, sembri timorosa, insiste sul tema della bontà e gentilezza degli uditori veneziani. Subito dopo introduce una riflessione sulle differenze interpretative, legate al temperamento artistico: «Confesso non essere buona per certe parti o troppo gravi, o troppo languenti, ma per un caratterino di

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, pp. 4-5. Caterina Bresciani, l'attrice che di lì a poco sarà la protagonista assoluta delle commedie goldoniane, così prosegue: «non già perché internamente non mi credessi onorata con un tal fregio, ma per paura che mi dicessero: Va pure, che Venezia sentirà in te qualche cosa di buono! la bella figura che tu farai su que' teatri! a rivederci l'anno venturo a Chiozza. In verità, credetemi, me ne vergognava. Basta, ci sono venuta, e ci sono. Farò quel poco ch'io so, e se di più non farò, sarà segno che di più non so fare. Mi basta essere compita» (*ibid.*, p. 5).

mezzo m'ingegno anch'io»³⁷. Più che sulla posizione gerarchica dei rispettivi ruoli, si ragiona sulla declinazione del temperamento in una prospettiva rappresentativa mutata. Spetta, quindi, di dichiararsi alla servetta Argentina, che ha il vantaggio di essere una figlia d'arte cresciuta proprio in quel teatro: «Queste tavole mi hanno allevata, e su queste tavole ci ho da venire vecchia vecchia col bastoncello»³⁸. Il versante dei commedianti è variegato per sensibilità e tipologia artistica: Goldoni sembra compiere un inventario dei caratteri in modo esplicito, anche a beneficio degli spettatori più attenti.

Applicando la tecnica della rotazione del punto di vista, collaudata in testi esemplari, a partire da quelli interpretati dalla travolgente Corallina Maddalena Mariliani al Sant'Angelo³⁹, nella scenetta d'avvio Goldoni pone a confronto i recitanti con un tipo bizzarro, vale a dire con l'impertinente Giannaria-Zamaria. Ne deriva un gioco di autoironia, quando l'attore-osservatore infila nel suo eloquio una domanda rivolta a se stesso: «Cossa xe de quel vostro Leandro? de quello che fa le parti da matto?»⁴⁰ e, più oltre, qualche considerazione d'affetto per Flaminia, sua moglie e prima innamorata in scena⁴¹. Sul piano drammaturgico trova conferma la lucidità esemplificativa dello scrittore, che utilizza costantemente la tastiera meta-teatrale per rafforzare il potere riflettente della scena; in tal modo, nonostante i successivi ripensamenti e le ulteriori rimodulazioni per le edizioni a stampa delle sue opere, la scrittura mantiene intatta una buona percentuale del suo potere evocativo. Come è già accaduto con l'invenzione dialogica degli intermezzi, che contraddistinguono l'esercizio creativo di Goldoni nel periodo della collaborazione con la compagnia di Giuseppe Imer presso il Teatro di San Samuele, anche nel caso della stesura di introduzioni-congedi stagionali la struttura dell'azione drammatica tende a cambiare continuamente direzione, definendo tanti livelli interpretativi e allusivi. Si va dalle osservazioni sul mercato teatrale veneziano alle condizioni del mestiere teatrale, dai riferimenti ai cartelloni dei carnevali ai fatti quotidiani e alle carat-

³⁷ Ivi. E continua: «Il passare da un teatro piccolo ad un teatro maggiore certamente può recarmi del disavvantaggio, pure mi lusingo di essere tollerata».

³⁸ *Ibid.*, p. 6.

³⁹ Mirandolina, ad esempio, è una serva, promossa locandiera, che spiazza persino il suo autore, assumendo la gestione dell'azione comica, fino all'estremo limite; per far questo il carattere rafforza l'asse di relazione tra palcoscenico e sala, escludendo invece gli altri personaggi. Cfr. C. ALBERTI, *Goldoni*, cit., pp. 156-158.

⁴⁰ C. GOLDONI, *Introduzione per l'apertura del Teatro Comico*, cit., vol. V, p. 6.

⁴¹ «FLAMINIA Ha da favorire anche di me qualche critica? Si sfoghi. ZAMARIA No, fia, de vu no posso dir mal anca che volesse. Gh'ho un certo impegno per vu, che no posso dir gnetre» (*ibid.*, p. 9).

teristiche personali dei commedianti e del poeta comico, senza tralasciare esitazioni e insicurezze; e si continua a ravvivare il legame con gli spettatori e con le loro esigenze. Il tutto è misurato attraverso le abilità esecutive dei migliori attori che, mettendo a profitto le tecniche della commedia dell'arte, hanno acquisito una duttilità espressiva autonoma. Nel costruire giorno per giorno un procedimento riformistico il commediografo sa che non può prescindere dall'apporto dei suoi interpreti, non può accantonare le possibilità offerte dalle singole fisionomie artistiche. Ciò che sembra un condizionamento, si traduce, invece, in una sfida, misurata dalla complessità dei problemi posti in campo, quei problemi che nella fase del San Luca si acuiscono per la presenza di proprietari particolarmente partecipi alla gestione del teatro, come sono i Vendramin.

Nel testo goldoniano l'allusione alle migrazioni d'attore permette di aggiornare la mappa dei teatri di Venezia, facendole passare per novità. È possibile, perciò, rammentare i loro transiti da una sede all'altra, come accade, ad esempio, a Ottavio-Majani, il quale ha agito nel Teatro di San Giovanni Grisostomo e ora partecipa nel ruolo di primo amoroso con Francesco Falchi. Quest'ultimo, che è stato un bravo Pasqualin nella *Putta onorata* e nella *Buona moglie*, è giudicato troppo piccolo di statura per fare da innamorato accanto ad una prima donna alta; gli si riconosce, invece, una potenza vocale ben adatta alla vastità del San Luca. Il gioco di sottintesi di Zamaria risulta esplicito per gli spettatori che seguono le vicende dei teatri e dei comici, restituendo la parodia del critico pettegolo, che staziona nei caffè e nelle piazze cittadine⁴². La caricatura dell'osservatore petulante è verificata pure sul registro dell'estro linguistico-vocale, come si può notare nello scambio di battute tra il flemmatico Zamaria e Argentina, frettolosa nel parlare⁴³.

⁴² «CLARICE Chi è questo signore? (a Lelio). LELIO È uno di questi caporioni di piazza; di quelli che tengono cattedra per botteghe sui difetti dei commedianti. CLARICE (Sto fresca io), (da sé) Signore, mi raccomandando alla sua protezione; sono una povera principiante. ZAMARIA Gente, fia, lassé far a mi. Vegnibò coi mi Bragolani e colle mie Bragoliane, e ve sbatterete le mani. CLARICE Delle battute di mani mi preme poco. Nelle botteghe, nei caffè, nella Piazza non vorrei che si dicesse male di me» (*ibid.*, pp. 8-9).

⁴³ «ARGENTINA Oh via, signori, andiamo, che l'ora è tarda. ZAMARIA Oh, vu sè qua colla vostra furia: bru, bru, bru, bru; no voggio che parlè tanto in pressa [una nota di pugno di Goldoni aggiunge: "L'eggerissimo difetto di questa brava servetta"]. ARGENTINA Quando recito, fo il mio dovere. Ora voglio parlare come mi piace. ZAMARIA Poverazzi! sè tutta foga. ARGENTINA Sì, che farò come voi! [nota goldoniana: "Lo carica nel suo difetto"] tutta flemma (con caricatura). ZAMARIA Vardè che, se no gh'averè giudizio, ve farò bu bu [nota goldoniana: "Mannera con cui il partente insulta i personaggi che sono in odio"]. ARGENTINA [...] Una cosa mi consola, che se due o tre fanno bu, ve ne sono cento che a quelli gridano: zitto, baroni» (*ibid.*, p. 9).

La discussione approda, infine, alla questione del repertorio: si inizierà «con una commedia nuova di carattere, di quella mano medesima che è stata compitata per cinque anni», ma se ne annunciano almeno altre otto, tutte di Goldoni. Da subito lo scrittore intende prendere le distanze dal costume dei poeti di portarsi dietro i propri testi, rimarcando la stretta correlazione tra invenzione drammatica e prerogative interpretative. Le commedie scritte per il Sant' Angelo appartengono alla compagnia di Medebach e contrastano con il «dovere» dei recitanti del San Luca⁴⁴. È necessario, poi, provvedere al completamento del cartellone, ricorrendo inevitabilmente alle consuete *pièces* del mestiere:

ZAMARIA Stassera xela commedia de carattere?

FLAMINIA Sì signore.

ZAMARIA Ho gusto da galantuomo. No vederemo sempre el Moretto, la Statua e el Spazzaccamin [nota goldoniana: "Solite commedie che diconsi del mestiere"] (parte)⁴⁵.

Il finale sancisce il ritorno alla consuetudine: Flaminia ripassa ad alta voce i versi con cui dovrà salutare il pubblico; quando li dice, la scenetta metateatrale si congiunge senza scosse al tradizionale inizio di stagione: pazienza se lo stile poetico risulterà un po' ridondante. Goldoni segnala la necessità di superare una cattiva abitudine che intanto è costretto a mantenere; eppure la scelta è rafforzata dalle successive introduzioni, che tendono sempre più a inglobare la convenzionalità fino a renderla formalmente inerte. Ne offre una soluzione esemplare nell'*Introduzione* del 1754⁴⁶, in cui Flaminia si presenta indaffarata a ripassare il *Complimento* poetico inaugurale, che fin dall'attacco risuona retorico e distante dall'accentuato realismo della conversazione di scena e dalle prime notizie allarmate sullo stato di

⁴⁴ «OTTAVIO Otto ne avremo, e forse più, dell'autore medesimo, ma la stagione è lunga: otto o dieci commedie, ancorché fossero fortunate, non pongo supplire al corso delle nostre recite. ZAMARIA Perché no feu de quelle altre? de quelle che xe stampae, e che s'ha da stampar [nota goldoniana: "parla di quelle fatte dall'autore medesimo negli anni avanti per il Teatro di Sant'Angelo"] OTTAVIO Oh signore, sappiamo il nostro dovere» (*ibid.*, p. 10).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶ C. GOLDONI, *Introduzione per la prima recita dell'Autunno dell'anno 1754*, in *Tutte le opere*, cit., vol. V, pp. 597-611. Il testo è quello dell'edizione Pitagorici (t. m, 1758), mentre si trovano delle varianti nel codice Cicogna 2395 (già Swaier) conservato presso la biblioteca del Museo Correr di Venezia. In questa presentazione giungono in scena nell'ordine: Teresa Gardini-Flaminia, Caterina Bresciani-Clarice, Francesco Magani-Ottavio, Francesco Falchi-Fiorindo, Giustina Cavalieri Campioni-Argentina, Giuseppe Lapy-Dottore, Pietro Gandini-Sior Zamaria dalla Bragola; quindi i nuovi arrivati: Antonio Martelli-Brighella e Pietro Rosa-Parlatone.

salute del commediografo⁴⁷. S'intersecano, ancora una volta, abitudine scenica e invenzione, la cui sintesi diviene una proposta di soluzione strutturale, laddove innesta il tradizionale saluto in martelliani con le osservazioni sulla vita e sulla morte, con la necessità di ricominciare una nuova stagione e di guardare avanti.

Nel prosieguo della scena il ripasso delle cinque ottave introduttive si alterna ai dialoghi con i comici che sopraggiungono e ingloba le lineari osservazioni di Clarice-Bresciani sul significato dei versi e sull'effetto che hanno sull'umore degli uditori. Non manca un'allusione alle solite preoccupazioni dei commedianti e la fretta di dare avvio alla prima rappresentazione. Emergono dal testo tanti segnali interessanti sull'arte dell'attore, insieme alle reticenze e alle speranze di una professione perennemente esposta al giudizio del mondo; ancora una volta i fatti sono distorti dalle parole tanto esplicithe, quanto irrivenenti di Zamaria dalla Bragola. L'intruso affonda il collo nelle piaghe prodotte dalla crisi della compagnia. Sul registro della malinconia s'innesta la presentazione dei nuovi arrivati Pantalone e Brighella, accompagnato dall'inventario dei problemi quotidiani e da una panoramica sociologica sulla valutazione del consenso. Saprà il nuovo Pantalone, Pietro Rosa, essere degno del «complanto» Francesco Rubini, «pieno di merito, di grazia, di brio e di ottimi, illibati costumi»⁴⁸? Zamaria ne dubita:

ZAMARIA Xe un pezo che el fa da Pantalon? Dove xelo stà? Da dove vien-lo?

FLORINDO Dirò, signore: in accademie ha recitato più volte; ma con i comici non è mai stato.

ZAMARIA Ho inteso: schiavo, siori. (*In atto di partire*)

OTTAVIO Non è persuaso forse che abbia a riuscire?

⁴⁷ «FLAMINIA Oh, quest'anno il nostro poeta ci ha fatto penar davvero: fra le sue malattie e fra le disgrazie della compagnia [nota goldoniana: "Intende lagnarsi per la morte di due personaggi" il Pantalone ed il Brighella, tutti due di merito particolare, mancati pochi mesi prima, uno in Genova, l'altro in Milano"] stiamo bene. Ma chi sa? Niente paura. Suggestore, proviamo: Torno ai lidi dell'Adria, e guido in porto / nave da venti combattuta e scossa. / D'uo po abbiamo d'aita e di conforto, / onde al primo vigor tornar si possa. / Più non vù comparir col viso smorto, / più non sento il timor scorrer per l'ossa. / Tutti abbiamo a morir; non mi confondo: / chi è morto è morto, e non finisce il mondo. [...] CLARICE Provaite voi qualche cosa di nuovo? FLAMINIA Stava provando il prologo, o sia il complimento. CLARICE Cara amica, potreste risparmiarlo. FLAMINIA Perché? CLARICE Perché in oggi nessuno lo ascolta più» (*ibid.*, p. 599).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 603. Nel testo Goldoni aggiunge una nota significativa: «Elogio ben dovuto alla memoria di Francesco Rubini, il quale quantunque di nascita mantovano, e non del tutto in possesso della lingua veneziana, ha saputo tanto piacere in virtù del suo talento e della sua buona grazia» (ivi).

ZAMARIA Gnente: una maledetta. Accademico diletante: come volen che el sappia i vostri lazzi, i vostri soggetti, le vostre commedie? Poverazzi! Sè ruvinai.

OTTAVIO Se non saprà fare per ora le commedie che noi chiamiamo dell'arte, basterà ch'egli riesca in quelle che si dicono di carattere, le quali in oggi hanno dell'altre maggior incontro.

ZAMARIA Saralo mo bon?

OTTAVIO Sì spera.

ZAMARIA Colla maschera, o senza maschera?

OTTAVIO In una maniera, e nell'altra. [...]

ZAMARIA E de Brighella come avèu ripiegà?

FLAMINIA Nella stessa maniera come si è fatto del Pantalone.

ZAMARIA Un altro accademico?

FLAMINIA Per l'appunto⁴⁹.

La discussione, ben calibrata nell'uso dei termini e densa d'informazioni, prelude alla sorpresa per l'apparizione dei due comici, i quali si scopriranno acuti nel discorrere del mestiere e prudenti nel fare promesse artistiche. Ma il ficcanaso accende una diatriba sulla moda delle commedie in versi, perché «co le commedie no xe in versi, no le piase più»⁵⁰. La frase pungente di Zamaria recupera un aspetto nodale della scrittura goldoniana e rivela una ragione in più per preferire la poesia a teatro: la simmetria lirica sollecita gli attori a imparare «più facilmente» le composizioni premeditate, evitando di infarcire le recite con gli abituali passaggi a soggetto⁵¹.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 603-604.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 606. Ottavio-Majani, interpellato da Zamaria, aggiunge: «Io dico, signore, che le commedie in versi sono piacevoli, sono veziose; ma sarebbe peccato che si perdesse il bel dialogo naturale della nostra prosa. Il solletico del verso e della rima ha incantato il mondo; ma quest'incanto forse non durerà lungamente» (ivi); nel codice Cicogna 2395 (cit.) il testo così prosegue: «ma quest'incanto non può durare lungamente. Ancora noi abbiamo una Commedia in versi, e ne avremo dell'altre, ma il nostro Poeta viene eccitato da valent'uomini a non abbandonare la prosa; ed egli, a costo di piacer meno, sarà costretto di far giustizia alla verità» (*ibid.*, p. 1372, nota 38). Zamaria aggiunge un ulteriore elemento di contraddizione: «Se adesso tutti scrive in versi! Mi credo che i meta in versi anche la lista della lavanderia. El xe pur sta elo, el vostro poeta, che i ha, se pol dir, inventati, che i ha messi in credito. Ghe xeli fursi [forse] vegnui in odio, dopo che el li ha visti dai altri imitari? Gh'alto rabbia, perché a far ghene noi xe solo?» (*ibid.*, p. 606).

⁵¹ Cfr. ivi. Nel corso della discussione si ricorda la trionfale rappresentazione della *Sposa persiana*, un successo che lo sollecita a scrivere un seguito alle avventure di Ircana, ma che Goldoni ha dovuto congelare per le rivalità fra la prima e la seconda donna. Si rammenta, inoltre, la vicenda della *Madre Ammosa*, composta in ritardo per rientrare nella precedente stagione ma presentata nel corso della tournée estiva, dove «fu compatita», visto che si tratta di un'opera «fondata sopra una virtuosa passione, ma poco ridicola, e senza quei caratteri forti, giocosì, che in oggi sogliono far brillar le commedie» (ivi).

Se si leggono con attenzione le parole di presentazione rivolte da Brighella e da Pantalone direttamente al fastidioso rappresentante degli spettatori, seppure sia definito con enfasi ironica «dilettantissimo di commedia, affezionato assai al nostro teatro», emergono delle preziose indicazioni sulle modalità d'ingresso nella professione degli attori mossi per inclinazione. Il primo zanni Antonio Martelli sostiene con dignità di essere «un povero principiante [...] che s'ha determinà a far per mestier un esercizio fatto fina al dì d'ancu per diletto; [...] un comico diletante intraprende tutto con facilità; ma col se trova a fronte de professori, el trema, el suda, nol sa in che mondo che el sia»⁵². Le parole della maschera evidenziano le difficoltà connesse al recitare insieme con interpreti già emancipati, valutando consapevolmente la scelta di correre il rischio in un contesto scenico rilevante. La stessa trepidazione accompagna l'azione del poeta di compagnia, il quale conosce bene l'alterna fortuna a cui è sottoposta la propria vocazione.

Il Pantalone-Rosa sviluppa un duetto ridicolo con Zamaria, sul registro dei due veneziani che si conoscono già e, insieme, dei due attori di una medesima compagnia. È una scena esilarante, affidata alle forzature della lingua, al gesto che allude senza svelare, alla spiegazione di un noto passaggio poetico tassiano⁵³. Il fatto di essere un abitante della città lagunare accresce la temerarietà della scelta di esibirsi sopra le tavole di un palcoscenico tra i più prestigiosi d'Europa; ecco perché l'esordiente chiede compimento.

Son venezian, e i Veneziani tanto amorosi, tanto indulgenti coi forestieri, no i sarà manco facili con un patrioto. Son cognossù in sto paese; se sa che unica-

⁵² *Ibid.*, p. 607. Sulla vita di Martelli, scrive il biografo dei comici Francesco Bartoli: «Travagliando nell'arte del sarto nella sua patria, divertivasi a recitar commedie qualche volta con alcuni giovani dilettanti. Inammorato della comica professione, entrò nella compagnia di Antonio Marchesini, e mostrò per la maschera del Brighella molta abilità, esercitandosi nel tempo istesso in altri parte di tragiche, e comiche rappresentazioni. Mancando alla compagnia del Teatro a S. Luca di Venezia il celebre Giuseppe Angelieri, fu chiamato in sua vece da essa truppa il Martelli, che s'espose per la prima volta in quella Dominante l'autunno dell'anno 1754. Fu conosciuta la sua abilità per il personaggio di Brighella non solo, ma altresì per certi caratteri caricati, e per altri non meno interessanti. Il Goldoni cominciò a scrivere per quest'uomo il *Totaro brontolone*; il Fabrizio ne gli *Imamoviti*; il d. Policarpo nella *Sposa sagace*; il d. Mauro nell' *Anante di se stesso*, ed altre cose» (F. Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781-1782, ed. anast. Bologna, Forni, 1978, vol. II, p. 30).

⁵³ «PANTALONE No savè quel che dise el Tasso? Che nel mondo mutabile e leggiero / costanza è spesso il variar pensiero» (C. GOLDONI, *Introduzione per la prima recita dell'Autunno dell'anno 1754*, cit., vol. V, p. 609). I versi sono tratti dal canto V, stanza III della *Geniale liberata*.

mente per un trasporto de genio, de inclinazion, me son risolto de montar su ste tole, de metterne sta maschera al viso, de esporne al pubblico in sto carattere de Pantalón. [...] Ma ghe vol tempo, patron, ghe vol tempo. Sto personaggio de Pantalón xe più difficile de quello che ve podè immaginar. Bisogna qualche volta far da padre severo con un fio discolo, disubbidiente, correggerlo, ammorino, manazzarlo se occorre con parole de autorità, con ose grave, con forza, con spirito e con calor. E po all'incontro, quando capita l'occasione, far l'amor colle donne, far el vecchietto grazioso, dir delle barzellette, buttar lepidò, maneroso, bizzarro, e ballar anca una furlana se occorre. Bisogna po esser boni da cavarse la maschera, se fa bisogno. Far un poco da cortesan, un tantinetto da bulo, stricarla in tutto [...].

Per entrar in battaglia ho za provvisie
catapulte, monton, gatti e baliste⁵⁴.

Il discorso del Pantalón è decisamente notevole sia per la sintesi sul ciclo che Goldoni sperimenta nel corso degli anni per quel ruolo, convincendo i suoi interpreti a smascherarsi⁵⁵, sia per la sintonia che si avverte nell'esperienza personale del commediografo veneziano, disposto con la «protezione» degli amici a sfidare «tutto el mondo». È tempo di alzare il sipario sulla prima rappresentazione dell'autunno 1754, vale a dire sulla commedia *La madre amorosa*, pronta già nella precedente stagione ma rimandata per le liti tra la prima donna Teresa Gandini e la seconda donna Caterina Bresciani, a causa della differenza d'età tra il personaggio della madre e quello della figlia.

A tal proposito, si registra la stesura in martelliani di un *Ringraziamento dopo la recita della commedia che ha per titolo la Madre amorosa 1754*, che sviluppa nella forma metateatrale consueta un commento critico e una

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 609-610. I versi finali sono ancora di Tasso, *Gerusalemme liberata*, canto XVIII, stanza LXIV. Le note di Bartoli su Pietro Rosa così dicono: «Fu questi per fattore impiegato presso una famiglia nobile di Venezia, ed avendo sortito dalla natura un bel genio per esercitarsi nella maschera da Pantalón, entrò nella truppa del Teatro a S. Luca, dopo la morte di Francesco Rubini. Si mostrò ben presto un utile, e bravo personaggio, essendo molto facendosi nel parlare, ed esercitandosi nella sua maschera con del valore. Il dottor Goldoni scrisse per lui diverse parti in lingua veneziana, ed in ispecie quella del sig. Tomio nel *Torquato Tasso*, F. BARTOLI, *Notizie istoriche de' comici italiani*, cit., vol. II, p. 130).

⁵⁵ Fin dalle composizioni del Sant'Angelo per i Pantaloni Golinetti, D'Abes e Collalto, Goldoni sperimenta alcune varianti del ruolo, al punto da tracciare uno sviluppo sequenziale, che sonda le possibilità di recitare senza il volto e di ricoprire tipologie già presenti nella drammaturgia cittadina veneziana di fine Seicento. Cfr. per il sistema dei «cycles» G. HERY, *Goldoni Konconi. La serva amorosa (La Servante aimante)*, Paris, Dramaturgie, 1987; inoltre, C. ALBERTI, *Goldoni*, cit., pp. 72-78; cfr., inoltre, P. SPEZZANI, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Eserdra, 1997, pp. 219-267.

valutazione del lavoro scenico. È un testo degno di attenzione, in cui la parodia poetica accomuna l'omaggio alla «benigna udienza», il discorso sull'interpretazione, le notazioni riformistiche, la mania per le opere in versi, anche in relazione all'invadenza degli scritti dell'abate Pietro Chiari⁵⁶. Un altro *Prologo* utile, sul finire della stagione successiva, a presentare la recita dei *Viaggiatori*, testo poi stampato con il titolo *Il cavalier Giocondo*, un altro ancora che precede la commedia *Terenzio* e il *Complimento* per le *Massere*⁵⁷, fa comprendere perché l'accompagnare le singole rappresentazioni con specifiche prefazioni possa essere considerata una variante della convenzione. Inoltre, nel periodo trascorso al San Luca Goldoni accentua i segnali di vigilanza e di valutazione sull'andamento del proprio lavoro teatrale.

Con l'*Introduzione per la prima recita dell'Autunno dell'anno 1755* si attenuano i toni grotteschi e le rivalità gerarchiche, mentre emerge una sorta di rassegnazione, come se l'autore sia stato costretto a scriverla per volere dei Vendramin. L'apertura vede la compagnia in attesa delle ultime notizie;

⁵⁶ Cfr. C. GOLDONI, *Ringraziamento dopo la recita della Commedia che ha per titolo la Madre amorosa 1754*, in *Tutte le opere*, cit., vol. XII, pp. 998-1000. Il commediografo stampa il componimento, recitato la sera del 7 ottobre 1754, nel t. iii del *Nuovo teatro comico*, uscito presso l'editore Pitteri (Venezia 1757, pp. 17-20), intitolandolo *Complimento dopo la commedia*. Goldoni assegna l'apertura e la chiusura della commedia a Teresa Gandini, a Caterina Bresciani il lamento di dover «far sempre da cattiva», a Francesco Magiani la tirata di un conte Ottavio che si fa trascinare dall'armonia dei versi inseriti in una «commedia melanconica» piena di «caratteri cattivi»; poi è la volta di Lelio (Bartolomeo Camerani), particolarmente polemico contro «il solletico dolce della graziosa rima». Argentina-Giustina Cavalieri, invece, si beffa di se stessa che da servetta è «capace di far versi da camera e cucina; / e chiederà perdono a chi la soffre e onora / con quattordici piedi, e con sedici ancora. / Che se quei di quattordici son versi Martelliani, / potranno quei di sedici chiamarsi Argentiniani». Uscendo entrambi a volto scoperto, come segnala lo stesso Goldoni nelle note al testo, BrigHELLA-Martelli critica il fatto che il finale è «senza maschere in scena» e Pantalón-Rosa elogia il parlato veneziano. Spunta nuovamente Zamaria, stavolta per incoraggiare a far meglio, lasciando il saluto conclusivo a Flaminia-Gandini, che a nome del poeta garantisce che si faranno commedie inedite, studiate a dovere.

⁵⁷ Cfr. C. GOLDONI, *Prologo che precede la commedia intitolata i Viaggiatori*, in *Tutte le opere*, cit., vol. XII, pp. 1001-1002; si tratta di un breve discorso in versi, apparso sotto forma di foglio volante, raccolto non autografo nelle Miscellanee Correr, codice 352, presso la biblioteca del Museo Correr di Venezia. Nello stesso stile è il *Prologo* della commedia *Terenzio*, in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. V, pp. 685-686. Invece, nel *Complimento fatto al popolo dalla prima donna l'ultima sera di Carnevale, dopo la precedente Commedia delle Massere, continuando anche in questo il medesimo vernacolo Veneziano* (in C. GOLDONI, *Tutte le opere*, cit., vol. XII, pp. 1003-1004), l'autore ribadisce l'impegno a continuare a ispirarsi alla vita di Venezia: «Pol esser che dai libri una al più el ghe ne toga, / ma l'altre el le torà da quel che xe più in voga, / dal mondo, da la zente, e da la verità / che tutti persuade, che tutti intenderà» (*ibid.*, p. 1004).

un primo segnale sui cambiamenti è dovuto al fatto che «Giammaria dalla Bragola» non s'intrufolerà come di consueto nella loro discussione. Il compito di togliere l'indugio spetta a Pantalone che comunica «una piccola bagatella»: «la prima donna co so mario i ha tolto le viole e i se l'ha batua»⁵⁸. Un significato particolare assume l'assegnazione del dialogo scenico a Caterina Bresciani, qui nei panni di Clarice, che però rinuncia al ruolo di prima innamorata: «non lo merito, e non lo voglio», dichiara, aggiungendo di essere stata accolta bene come seconda donna: «non so quel che di me possa essere, se avanzo il passo»⁵⁹.

Anche sulla pagina Goldoni tende a accentuare l'atteggiamento di modestia che già si è notato in questa commediante, sebbene il suo successo sia inconfutabile per le simpatie che il pubblico dimostra nei suoi confronti. E, comunque, un rifiuto provvisorio, perché la scelta cadrà su una certa Angiola, che risulterà inadeguata e sarà impiegata in una sola commedia. La stessa attrice nell'*Introduzione* non nasconde la sua paura, al punto da rifiutare l'impegno di iniziare le recite stagionali. L'episodio di Angiola, piovuta all'improvviso e, subito, svanita nel nulla per incompetenza dopo il fallimento della recita della *Buona famiglia*, segnala la difficoltà di agire con efficacia sulla formazione del San Luca, che Francesco Vendramin governa al ribasso, ingaggiando gli attori singolarmente e negando ogni investimento migliorativo. Ancora una volta il testo parateatrale svela l'imbarazzo dinanzi a un'emergenza non facile da risolvere.

C'è, quindi, un'assenza di materiali esplicativi dal 1756 al 1759. Il successivo passaggio nel sistema dei testi introduttivi e consuntivi, posto in essere da Goldoni alla stregua di una tessitura intrinseca all'intero disegno

⁵⁸ C. GOLDONI, *Introduzione per la prima recita dell'Autunno dell'anno 1755*, in *Tutte le opere*, cit., vol. V, p. 1104. Goldoni inserisce accanto a «i se l'ha battua» la seguente traslazione: «sono fuggiti». Difatti Pietro e Teresa Gandini hanno interrotto il loro rapporto contrattuale con i proprietari del teatro, partendo alla volta di Dresda. In una lettera da Venezia del 3 agosto 1755 Goldoni preavverte Francesco Vendramin: «cerchiamo se sia vero, che il Gandini vada in Sassonia, e se anche ciò fosse vero, non si perda V.E., che di tutto si può fare a meno. Se Gandini è accordato, sarà probabilmente per l'anno venturo; ma quando anche fosse in quest'anno, pazienza, cerchi ella di farsi pagare, e lasci pensare a me al rimanente» (*Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca a Venezia. Carteggio inedito (1755-1765)*, a cura di D. Mantovani, Milano, Treves, 1885, rist. con introduzione di N. MANGINI, Venezia-Padova, Marsilio, 1979, p. 68). Alle parole di Pantalone-Rosa, seguono le osservazioni di Ottavio-Majani: «Si diceva che forse se ne sarebbero andati; ma non mi sarei mai creduto, che ad onta di una scrittura di quattro anni, in una stagione in cui non si possono ritrovar comici da rimpiazzare, volessero cagionare alla compagnia un simile precipizio» (C. GOLDONI, *Introduzione per la prima recita dell'Autunno dell'anno 1755*, cit., vol. V, p. 1104).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1006.

reformistico, è costituito da *Il monte Parnaso*⁶⁰. È un altro tentativo per ridare vitalità all'applicazione della propria visione drammaturgica, arenatasi per le contraddizioni del mercato teatrale veneziano. Per ripartire alla crisi di consenso della stagione 1758-1759 al San Luca, durante il viaggio di ritorno da Roma il commediografo comunica a Francesco Vendramin di aver ideato una «novità» tale da far «strepito». Si tratta di definire un cartellone basato su un ciclo di nove composizioni, in «vari metri, e vari pensieri», legate per affinità alle Muse e precedute da un dialogo dal titolo *Il monte Parnaso*. Goldoni chiede al nobile proprietario di tenere segreta l'«idea, per non essere prevenuti dagli avversari», per garantirsi dalla concorrenza. La risposta di Vendramin testimonia l'impermeabilità di un sistema produttivo che guarda solo agli incassi e ai successi immediati, evitando di investire sul futuro.

Circa la sua idea, da me sarà custodita con il maggior dei secreti; ma la prego a riflettere, che le commedie in presente piacciono quando sono teatrali, e non di parole, o di solo carattere. Nulla più le dico, perché ella ha veduto, che la sola *Dalmatina* ha avuto l'assenso del popolo; sicché la conseguenza è chiara. Per l'impegno, ch'ella vuol prendere con il pubblico, io lo sospenderei. Sento, che le commedie devono essere 9; il Carnovale è corto. Li comici hanno ad impararle; chi sa quanti accidenti possono nascere, e non si possono effettuare⁶¹.

Il patrizio-proprietario si esprime con la decisione di chi è preoccupato delle condizioni amministrative, intervenendo con autorità nel merito delle questioni artistiche e indicando un confine invalicabile alle sperimentazioni, un confine stabilito dalle preferenze del pubblico. Goldoni replica con una lunga lettera, che costituisce un importante consuntivo della sua attività come poeta di compagnia, dopo aver superato la fase di smarrimento cominciata nel 1754.

Anche la breve esperienza romana, tra la fine del 1758 e il luglio del 1759, chiude un tentativo di fuga dalla gabbia veneziana. A Roma ha incontrato attori arroganti e indisciplinati, bloccati ancora entro lo schema artifi-

⁶⁰ C. GOLDONI, *Il Monte Parnaso. Introduzione alle recite per la prima sera dell'Autunno dell'anno 1759 e susseguente Carnovale dell'anno 1760, da rappresentarsi nel Teatro di San Luca de' Nobili Uomini Vendramini in Venezia, dell'avvocato Carlo Goldoni, poeta di S.A.R. il Serenissimo don Filippo Infante di Spagna duca di Parma, Piacenza, Giustizia, ecc.*, in *Tutte le opere*, cit., vol. XII, pp. 1005-1015. Tale testo è stampato in fogli volanti da Pitteri per l'avvio della stagione 1759, dopo il rientro di Goldoni da Roma. È invece ristampato nell'edizione Zatta (C. GOLDONI, *Commedie e tragedie*, Venezia, Zatta, 1793, vol. X, t. xxxii) con qualche integrazione, che potrebbe testimoniare la derivazione da una diversa fonte.

⁶¹ *Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca*, cit., pp. 117-118.

ziale della recitazione delle maschere. Il progetto di un ciclo allegorico, che proponga un legame tra ciascuna musa del Parmaso e un genere scenico, trasferisce la riforma sulla pagina, fuori dalla correlazione carattere-personalità d'attore. Gli anni del San Luca costituiscono per la drammaturgia goldoniana un laboratorio del personaggio, affidato prevalentemente alla scrittura. Le opere di «vario stile» ricercano una motivazione letteraria rigorosa, persino accademica, sotto l'ala della mitologia. Presentando il dettaglio del piano comico 1759-1760, Goldoni prova a dare una risposta organizzata sulle varianti dei generi e sulla ripartizione delle forme. S'avverte, insomma, la consapevolezza che esistono infinite possibilità d'incrocio tra prassi teatrale e materiale letterario⁶².

La «concatenazione» ciclica, pensata da Goldoni, affidava all'*Introdu-*

⁶² A partire dallo schema goldoniano, espresso nella lettera a Francesco Vendramin (Bologna, 21 agosto 1759, in *ibid.*, pp. 122-132), a Clio «la Musa, che presiede all'Istoria» è attribuita la tragicommedia di cinque atti in versi *Gli amori di Alessandro Magno*, che va in scena in autunno in apertura di stagione, con scarso successo; a Tersicore, che «presiede al ballo», è associata *La scuola di ballo*, «scritta in un stile novissimo sul teatro, cioè in terza rima, o sia in terzetti, che è il metro più confacente alla danza»; purtoppo con questo lavoro, come annota Goldoni «ho riscosso poco meno che le fischiate» (C. GOLDONI, *Prefazione dell'edizione Pasquati*, I, cit., vol. I, p. 627). A Melpomene, «Musa delle Tragedie», collega *Artemisia*, rappresentata nel novembre 1759, per tredici sere, con buon esito. Erato, musa «a cui si adattano nell'introduzione *Il monte Parmaso* la commedia viene assegnata a Talia (cfr. C. GOLDONI, *Il monte Parmaso*, cit., vol. XII, p. 1009). Erato, invece, «Da barbara nazione, in cui Cupido / pianta non men la gloriosa insegna, / tra l'argomento all'azion s'impegna. Usar vorrebbe i carmi / strucciolati, un tempo usati, ma paventa / i luttuosi esempi / di tal verso seguiti ai nostri tempi. / Pria di vederla ad eseguire intesa, / teco, Signor [Apollo], consiglieri l'impresa» (*ibid.*, p. 1010). Euterpe, «inclina alla Musica», presuppone i versi martelliani, come si vede ne *L'impresario delle Smitime*, lavoro ben accolto dal pubblico per nove sere fra il dicembre 1759 e il gennaio 1760. Urania che «presiede all'Astronomia», governa sulla tragicommedia in ottava rima *Zorastro*, rimandata all'anno successivo, che rimane in scena per due repliche dal 24 novembre 1760. Calliope è «la Musa dell'eloquenza, della poesia eroica, e del poema epico», pertanto scrive Goldoni nella lettera a Vendramin - «ho pensato trar l'argomento dall'alcuni versi chiamati eroici ad imitazione dei latini esametri, di che ne abbiamo l'esempio in Annibal Caro nelle sue poesie varie, ed in altri scrittori, volendo togliere qualche novità a detto verso, che lo renda singolare, e nuovo» (*Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca*, ottobre 1760 per quattro sere. Per Talia, musa della commedia, occorre pensare a una composizione «giocosa, interessante, amena, e sarà scritta in prosa, che è il vero stile, che esigono le commedie buone» (ivi). Polymnia «presiede alla retorica, al bello stile, al dir figurato. Qui si farà una commedia mista di chi parla bene, e di chi usa caricature, appoggiata sulla verità, sulla critica, ed anche sul magnifico, e sorprendente. Questa commedia sarà scritta in versi, chiamati *liberti*, cioè che ora saranno sciolti, ora rimati, ora terzetti, ora martelliani» (ivi).

zione il compito di armonizzare gli scompensi fra i testi; la molteplicità di stili, invece, serviva a stimolare la curiosità, spingendo «il popolo ad intervenire». La difesa del proprio progetto artistico spinge Goldoni a tutelare un principio basilare; lo dichiara a Francesco Vendramin: «Lo stile drammatico, creda pure, che in teatro fa bene», si tratta, semmai, di adeguarlo ai tempi. Il capitolo che riguarda i comici emerge, invece, come il più arduo; l'esigenza di accrescere gli organici, facendo ricorso agli «spesati», non interferisce con un'utilizzo completo di chi ha «parte» nella compagine ufficiale⁶³. L'impegno programmatico che il testo sul *Monte Parmaso* registra recupera il patto con gli spettatori, come un modo utile a garantire anche la credibilità del poeta e del teatro in cui lavora; la sottolineatura è posta in bocca a Clio, la musa storica, colei che può garantire il perdurare dell'opera poetica oltre la mera quotidianità:

«Eccomi, o spettatori,
sola rimasta a ragionar con voi
dell'azion primiera
che il genio vostro diletta si spera [...].
Udiste già lo stravagante impegno
di quel meschino ingegno,
che si lusinga dei superni auspicj,
fidando solo nei vostri cuori amici?»⁶⁴

Nella parte finale del prologo il commediografo ragiona a cuor aperto promettendo di riconquistare la consueta «grazia» e difendendo il valore di un teatro ideale.

Anche attraverso gli scritti d'occasione e di convenienza Carlo Goldoni ricerca una soluzione attiva per una particolare forma parateatrale, che si può collocare lungo la linea di confine tra il dialogo letterario, che tanta

⁶³ «Vero è, che chi ha parte va preferito allo speso, ma nelle mie commedie, si è sempre cercato la proprietà, e non l'etichetta. Per costume poi dei comici stessi la serva non si preferisce mai a uno speso, quando si tratta di parte seria. Io ho dato alla Catroli la parte più ridicola, e credo non le farà gran servizio a cambiargliela in una parte più seria. La parte della Maiani è di una giovinetta alquanto innocente; la Catroli non pare fatta per questo. Quando si dovesse cambiare, piuttosto la parte della Maiani converrebbe alla Cavaleri, ma anche ciò meriterebbe la critica. Nove commedie possono soddisfare tutti i comici; per altro poi se V. E. ha dei motivi particolari per fare diversamente, Ella è padrone di tutto. Se in queste due commedie ho adoprato tutti i personaggi, nelle altre mi regolerò diversamente. Ma sa, che le ho sempre detto, che la mutazione de' personaggi non mi spaventa, e che chi fa li orologi li sa accomodare, se son guasti» (*ibid.*, pp. 128-129).

⁶⁴ C. GOLDONI, *Il monte Parmaso*, cit., vol. XII, pp. 1012-1013.

importanza riveste nel Settecento europeo, e la tradizione dei comici, impigliata spesso nelle false metamorfosi del mestiere. Seppure, a prima vista, tali testi sembrano un prolungamento dello schema della commedia, la lettura attenta delle battute evidenzia la contiguità con le abitudini dialogiche della scena pre-goldoniana, quella che gioca, talvolta, sul filo della semplificazione espressiva⁶⁵. Si tratta, dunque, di facilitare l'applicazione delle prassi poetiche o retoriche per agevolare un transito dell'azione artistica, estendendo anche alla pagina – quando il testo va in stampa – la funzione paratestuale.

Nello stesso tempo, nella ricerca del consenso presso gli spettatori più attenti s'avverte la tendenza a stabilire una qualche distanza tra l'autenticità della vocazione artistica, la valorizzazione dei comici e la disposizione a polemizzare. Per meglio capire quali siano i punti esterni di riferimento si dovrebbe rammentare il noto *Prologo apologetico alla commedia intitolata la Vedova scaltra contro le critiche contenute nella commedia La scuola delle vedove*, diffuso attraverso la stampa di fogli volanti nell'ottobre del 1749⁶⁶, mentre nella seconda fase dell'attività teatrale veneziana, occorre tener conto di un ampio e prezioso manoscritto intitolato *Composizioni uscite su i Teatri, Commedie, e Poesi nell'Anno MDCCCLIV in Venezia* e, appartenuto a Amedeo Swager, mercante di Augusta e console della nazione alemanna a Venezia⁶⁷.

Sotto lo schema dei dialoghi filtrano rimandi all'impianto della comunicazione letteraria e pubblicistica del Settecento, sfruttando l'ambiguità del *pamphlet* polemico e della confessione morale, magari espressa sotto l'egida di una schietta passione per un'arte a tratti vacua, effimera, instabile.

⁶⁵ È quanto sostengono, a proposito dell'arte scenica, Carlo Gozzi e i Granelleschi, in questi anni; cfr. G. LUCIANI, *Carlo Gozzi o la ricerca di un rinnovamento del teatro comico italiano*, in *Carlo Gozzi scrittore di teatro*, a cura di C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 13-32.

⁶⁶ Cfr. C. GOLDONI, *Prologo apologetico alla commedia intitolata la Vedova scaltra contro le critiche contenute nella commedia La scuola delle vedove*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1973, vol. II, pp. 409-414.

⁶⁷ *Composizioni uscite su i Teatri, Commedie, e Poesi nell'Anno MDCCCLIV in Venezia*, Museo Civico Correr, codice Cicogna 2395 (già 1882), ora in parte pubblicato in C. ALBERTI, *Gare e contrasti fra due «poeti comici» negli anni 1753-1756. Per una ricostruzione documentata delle vicende goldoniane: ricerche e annotazioni tratte dalle «carte» di Amedeo Swager*, in *Tra scena e libro*, Carlo Goldoni, a cura di C. Alberti e G. Henry, Venezia, il Cardo, 1996, pp. 61-101. Il fascicolo comprende le trascrizioni di materiali sulle polemiche teatrali negli anni 1754-1756, anche se i reperti non seguono sempre la scansione cronologica: vi si possono leggere i poemi e i sonetti satirici, le lettere e altri scritti sul contrasto Goldoni-Charri.

Inoltre, tale produzione, apparentemente di cornice che oscilla tra il dialogo faceto e l'enuciatazione programmatica, s'incrocia con altri sistemi comunicativi, adoperati da Goldoni nei suoi scritti d'occasione. Infatti, nelle *Introduzioni* s'intravedono talvolta i traccianti delle sue composizioni parateatrali, descritti come divertimenti, zibaldoni, licenze, lettere-manifesto.

Ancora una volta il laboratorio goldoniano recepisce il significato dell'azione culturale e intuisce le articolazioni progressive del dibattito artistico europeo, mentre prefigura già la necessità di estendere l'attenzione al prima e al dopo-teatro, come teorizzerà Denis Diderot nei suoi scritti teatrali⁶⁸. La strategia di un poeta di compagnia che guarda in avanti, verso soluzioni avanzate, che crede nella dignità letteraria della creazione teatrale, passa anche da un quadro di testi e di elaborati necessari per precisare, documentare e trasmettere i singoli passaggi di una vocazione scenica davvero esemplare.

⁶⁸ Cfr. D. DIDEROT, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980. Il discorso sulla metamorfosi dei generi teatrali, sulla recitazione degli attori e sulla ricezione da parte degli spettatori è sviluppato da Diderot a partire dai suoi testi teatrali (*Il figlio naturale*, *Il padre di famiglia*) e dai suoi saggi scenici (*gli Entréeiens*, il trattato *Sulla poesia drammatica*), sviluppati intorno agli anni Sessanta del Settecento, prima del *Parallosso sull'attore*. Un altro riferimento necessario è da fare alla *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-1769) di Gotthold Ephraim Lessing.

piccolo Carlo Goldoni aveva imparato dal padre, e per indurre il marito ad ingurgitare «un licor mirabile / chiamato oro potabile / che in italian vuol dire oro bevibile», e che non è altro che «arsenico» (TO X, pp. 107-109). Nell'intermezzo *La bottega da caffè* (1736)⁴⁸ un'affascinante avventuriera romana, Dorilla, si accorda immediatamente con il caffettiere Narciso per beffare e pelare il giovane Zanetto, «veneziano figlio di mercante» (*ibid.*, p. 156): ma, quando finalmente compare tra i personaggi un membro della classe mercantile, non è certamente l'onesto mercante a venire in scena ma un giovanotto scioperato dominato dal vizio diabolico del gioco («credo che el diavolo / l'abbia inventà») (*ibid.*, p. 168). In *L'amante cabala* (1736)⁴⁹ Filiberto tenta di sedurre contemporaneamente due donne e finge ogni volta di essere un altro («ma per poterla / maggiormente adescar, finger conviene / un altro personaggio, / cangiar nome, paese ed il linguaggio») (*ibid.*, p. 198)⁵⁰. Anche in questo intermezzo la figura del mercante entra come caricatura, quando Filiberto finge di lavorare in una merceria e ironizza sulla morale mercantile («La perdona, / mi non abbado a putte / e son un botteghier / che tende zorno e notte al so mister: / no son de quei mercanti / che consuma in le donne el capital.») (*ibid.*, p. 209), finché verso il finale esplode nell'innò alla ciarlataneria: «Il vivere d'inganno / è mestiero alla moda; ogni nazione, / ogni arte e professione / procura d'ingannar e tutti sanno / dar il nome d'industria al loro inganno» (*ibid.*, p. 225). Qui Goldoni, sotto la maschera del personaggio, va un po' oltre le convenzioni del genere e, equiparando «industria» ad «inganno», lancia una dichiarazione generale abbastanza inquietante: quella del ciarlatano non è l'attività marginale di pochi individui che praticano l'inganno per necessità di sopravvivenza, ma costituisce il fondo comune ad ogni «professione» ed è quasi il fondamento della civiltà. La ciarlataneria è dunque la verità sociale e teatrale che segna tutti i ceti, tutte le figure sociali, tutti i mestieri.

⁴⁸ *La bottega da caffè. Intermezzo in musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di San Samuel l'autunno dell'anno 1736*, in Venezia, presso Valvasense, 1736.

⁴⁹ *L'amante cabala. Intermezzo in musica da rappresentarsi nel Teatro Grimani di San Samuel l'autunno dell'anno 1736*, in Venezia, presso Valvasense, 1736.

⁵⁰ Nella seduzione di due donne si può rintracciare «la riscrittura di un lazzo già scritto da Molière nel *Don Giovanni*». Non si tratta di un eco casuale: si può ipotizzare che nel seduttore dell'*Amante cabala* Goldoni sia riuscito a realizzare quell'immagine di Don Giovanni che «contemporaneamente» egli aveva tentato di rappresentare in *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*, il cui «fallimento» si riscatta «con la riuscita del "suo" Don Giovanni, cioè l'amante cabala» (F. ANGELINI, «In maschera voi siete [...]», cit., pp. 127-128). Sul *Don Giovanni* goldoniano, mi permetto di rimandare al mio *La seduzione moltiplicata. Il «Don Giovanni Tenorio» di Carlo Goldoni*, in *L'Europa e il teatro 2. Il mito e il personaggio*, Bari, Edizioni dal Sud, 1998, pp. 305-324.

Indice

Studi

- 7 ALESSANDRO CINQUEGRANI
Una diagnosi per la dama malinconica di Carlo Gozzi.
Per una lettura allegorica dei primi drammi d'argomento spagnolo

GOLDONI E I GENERI TEATRALI DEL SUO TEMPO
Roma, Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere, 7-9 febbraio 2008

- Introduzione: BEATRICE ALFONZETTI e MARIASILVIA TATTI
- 51 FRANCA ANGELINI
Goldoni: età della ragione e ragioni del teatro
- 61 ROBERTA TURCHI
Dall'intermezzo alla commedia, ovvero da Rosalba a Caterina, ossia le mutazioni della "Pupilla"
- 79 FRANCO PIPERNO
Lessico musicale e 'metamusicalità' nei libretti goldoniani
- 113 MARIASILVIA TATTI
Goldoni e Metastasio
- 133 BRUNO CAPACI
Donne vendicate, donne "brave" e donne che comandano. Drammi giocosi, ma non troppo, di Carlo Goldoni
- 153 DANIELA QUARTA
Le metamorfosi del "villano": Bertoldo, Bertolino e Cacasemmo di Carlo Goldoni
- 177 GIULIO FERRONI
Nel Mondo della luna

189	PAOLA TRIVERO <i>Eroine tragiche</i>
201	ALBERTO BENISCELLI <i>Una storia "spagnola" per l' "Enrico" goldoniano</i>
221	ELEONORA VISCIGLIO <i>Don Giovanni Tenorio ossia il dissoluto: autocensura o pentimento?</i>
233	BEATRICE ALFONZETTI <i>Zoroastro e gli ultimi eroi tragici</i>
259	FRANÇOISE DECROISSETTE <i>I semi della riforma nel Goldoni sacro: l'oratorio Magdalenae Conversio (1739)</i>
275	CECILIA CAMPA <i>Dall' opéra-comique alla cantata e ritorno: Goldoni a Parigi e i dibattiti sui generi</i>
303	MIRELLA SAULINI <i>Dal "baule" del Teatro, i costumi che travestono il Mondo: le "rappresentazioni allegoriche"</i>
315	CARMELO ALBERTI <i>Dialoghi per commedianti. Note sulla vocazione comica goldoniana nelle Introduzioni e nei Congedi alle stagioni teatrali</i>
345	BARTOLO ANGLANI <i>I ciarlatani negli Intermezzi per musica</i>

Finito di stampare
nel mese di settembre 2009
per A. Longo Editore in Ravenna
da Tipografia Moderna