

# SESTANTE

---





CARMELO ALBERTI

# GOLDONI



SALERNO EDITRICE  
ROMA

ISBN 88-8402-463-3

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2004 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

## PREMESSA

La storia artistica di Carlo Goldoni appartiene interamente alla sfera della teatralità ed è affidata ad una miriade di scritti, testi, opere, componimenti d'occasione, lettere e memorie, che costituisce di per sé un sistema complesso e che fin dagli esordi si proietta sulla scena. Con il progredire degli studi appare chiaro come l'avventura goldoniana non possa ridursi ad una formulazione univoca, e tanto meno ad un passaggio della storia della letteratura. Nella sua produzione confluiscono fattori tra di loro distinti e, insieme, convergenti; altrettanto variegata è la natura delle imprese a cui si dedica contemporaneamente Goldoni, ciascuna delle quali comporta un'azione continuativa di aggiustamento sul piano della poetica e sul terreno della codificazione. Il suo è l'itinerario di un intellettuale settecentesco, che intende affermare la coerenza del mestiere teatrale nell'ambito della società veneziana ed europea. In tal senso, l'impegno goldoniano va di pari passo con l'intervento di un nutrito gruppo di uomini di cultura, di appassionati sostenitori di un'idea estesa di conoscenza, nata all'interno delle accademie e dei circoli scientifico-letterari, ma elaborata in riferimento all'uso che è possibile farne in seno alla società.

L'idea che guida l'intenso lavoro artistico di Goldoni è enunciata nella *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie*, pubblicata nel 1750; con uno stile fluido e incisivo l'autore s'immerge subito *in media res*, evitando di stabilire a priori le linee di discendenza del suo teatro, o la filiazione dagli scrittori dell'antichità, per affrontare invece un nodo intrinseco all'azione di scrivere commedie o libretti per musica. Si tratta, anzitutto, di rendere conto al proprio pubblico, a quanti seguono con attenzione la sua carriera, della qualità del suo impegno, della serietà del progetto di riformare la scena del suo tempo, in una città che ha uno stretto legame con la pratica del teatro. Il «genio», che segna le scelte di ciascun individuo fin dall'infanzia, è già una prerogativa necessaria per far ricadere la propria

passione in seno alla comunità degli uomini. Vocazione e studio costituiscono gli argini lungo i quali scorre il flusso della creazione poetica; ciò basta a garantire la dignità dell'esperienza, anche in presenza di tante sollecitazioni e curiosità giovanili. Gli studi di medicina, prima, di giurisprudenza, poi, non limitano l'attrazione verso l'arte drammatica, anzi costituiscono la controprova di una scelta accettata consapevolmente e vissuta con determinazione.

Un altro fattore significativo è dato dal rapporto stretto che lega Goldoni a Venezia, la città-mondo che rimane un punto fermo nel tentativo di riformulare la funzione del teatro. Entro il labirinto lagunare si coagulano modelli eterogenei di umanità, cittadina e *foresta*, veneziana e cosmopolita; persino la riproduzione della realtà assume un significato ambiguo, quando indossa la maschera dell'illusione teatrale e dell'ebbrezza carnevalesca. La peculiarità della città sollecita lo studio della quotidianità, fornisce esempi illimitati di linguaggi tra loro mescolati e rimanda di continuo ad un altrove lontano, fuori dalla mappa dei canali, eppure già presente in ciascuno dei suoi luoghi deputati. Neppure l'esercizio della politica, neppure l'arte di governare le trasformazioni prodotte dal tempo, né l'importanza di coniugare la gloria del passato con l'incertezza del futuro, sono estranei alla dinamica della disposizione urbana e al perpetuarsi dei cerimoniali pubblici. Alle radici della sua civiltà s'avverte la curiosità verso le mille usanze delle nazioni, si scorge la disponibilità a scambiare non solo merci e denari, ma anche lingue e sistemi di pensiero. Venezia, i suoi territori, e più oltre l'itinerario che Goldoni percorre negli anni della formazione e della maturità, forniscono i prototipi alla creazione teatrale e, insieme, le regole per trarne insegnamenti morali. Indipendentemente dall'ambientazione spazio-temporale delle sue opere, Goldoni persegue l'utopia di una "drammaturgia di Venezia", secondo la felice definizione coniata da Mario Baratto, che è ad un tempo forma e rappresentazione, invenzione scenica e rigore etico, analisi linguistica della quotidianità e giudizio sul comportamento civile.

Goldoni è convinto che l'arte della commedia proceda dalla ca-

pacità di osservare lo stato di natura e abbia il compito di restituire l'essenza del mondo, in relazione alle attese degli spettatori e alle capacità dei commedianti; essa si vanifica quando si va in cerca delle scorciatoie insite nei facili applausi e nelle blandizie delle cattive consuetudini: «Quando si studia sul libro di natura e del mondo, e su quello della esperienza, non si può per verità divenire maestro tutto d'un colpo; ma egli è ben certo che non vi si diviene giammai, se non si studiano codesti libri». Tra le righe della *Prefazione* filtra-no, gradualmente, i nomi degli innovatori, coloro ai quali è bene rivolgersi per trarre una giusta sollecitazione, per evitare d'incorrere nel pericolo di comporre testi vacui, affidati magari alla magnificenza degli apparati e alla meraviglia delle trasformazioni. Zeno, Metastasio, Conti, Maffei, insieme alle letture dei grandi scrittori francesi ed europei, gli hanno indicato la strada da percorrere.

La vita di Goldoni si snoda lungo un arco di tempo segnato dalla riformulazione dell'impegno letterario e dalla conquista della sapienza. La scelta d'impegnarsi sul versante della scena teatrale non è disgiunta da un progetto di osservazione della realtà, dalla formulazione di una morale funzionale al suo secolo, dallo studio ravvicinato delle strutture familiari. Nello stesso tempo, risulta apparente la contraddittorietà fra la necessità di affermare la dignità del mestiere di poeta di compagnia e il desiderio di essere riconosciuto, o consacrato, nella comunità letteraria. Goldoni possiede e sviluppa un'originale passione per il teatro, che si presenta come una concezione forte, come un sistema di riferimento, un metodo d'indagine e d'intervento sul mondo. L'immagine che meglio sintetizza le sue convinzioni è quella di un teatro che, almeno sul piano ideale, ha perduto i limiti dell'architettura all'italiana, per apparire già nella definizione testuale – ma non solo – come una macchina mobile e mutevole, in grado di recepire le suggestioni esterne, di elaborarle e di rilanciarle, e di modificare, di volta in volta, le coordinate della comunicazione scenica. Al di là, dunque, della questione del verosimile e del naturale, la poetica goldoniana continua a guardare a due grandi prontuari che contengono materia sufficiente per scri-

vere un numero infinito di opere; sono i libri del mondo e del teatro: «Il primo mi mostra tanti e poi tanti vari caratteri di persone, me li dipinge così al naturale, che paion fatti apposta per somministrarmi abbondantissimi argomenti di graziose ed istruttive commedie»; il primo contiene le manifestazioni più evidenti delle passioni umane. «Il secondo poi, cioè il libro del teatro, mentre io lo vo maneggiando, mi fa conoscere con quali colori si debban rappresentar sulle scene i caratteri, le passioni, gli avvenimenti, che nel libro del mondo si leggono; come si debba ombreggiarli per dar loro il maggior rilievo, e quali sien quelle tinte, che più li rendono grati agli occhi delicati degli spettatori».

Un'altra questione incide sul lavoro di scrittura poetica per il teatro, quella della lingua e delle sue infinite combinazioni: anche stavolta, sulla base del paragone costante con il modello naturale, conta per Goldoni la coesione tra ispirazione e linguaggio, laddove è necessario valutare sia le capacità degli attori, sia l'attesa del pubblico, sia la capacità d'inventare una soluzione contestuale al tema e un'appropriata sistemazione nello spazio e nel tempo. Se dapprima il commediografo s'ingegna a ideare gli idiomi per i singoli interpreti, per alcune maschere, per certe personalità d'attrice, in seguito matura la necessità di congegnare sistemi collettivi, di determinare il parlato di una micro-società, di una comunità cittadina o di un casggiato. Ogni volta la qualità della parola condiziona la specificità della forma, garantisce l'equilibrio tra narrazione e rappresentazione, prelude alla rielaborazione da consegnare all'attenzione di uno spettatore-lettore più distante e silenzioso.

Nel corso degli anni si sono accentuate le letture critiche sulla drammaturgia di Goldoni, mentre le sue commedie hanno mantenuto una presenza costante nei cartelloni dei più importanti teatri italiani ed europei. La novità è costituita dal fatto che sempre più, dal primo Novecento ad oggi, l'interpretazione goldoniana ha avuto impulso dagli esiti delle messinscene, da ciò che i registi e gli artisti hanno sperimentato direttamente sui palcoscenici. Sul fronte delle ricerche si sono raffinate le tecniche d'indagine storico-filolo-



## PREMESSA

gica, mai slegate dalle finalità espressive, in grado di valorizzare i piccoli slittamenti testuali nell'infinita variabilità delle edizioni. Però è dai palcoscenici che, per lo piú, proviene la sollecitazione a riaprire di continuo il caso Goldoni, a riannodare i fili di una vicenda umana e artistica davvero esemplare, che non smette ancora di sorprendere e di interessare.

★

Nel presente volume sono confluiti alcuni saggi apparsi, nel corso degli anni, in varie raccolte, e sono stati rielaborati studi e riflessioni sviluppati in occasione di convegni internazionali.

Venezia, 27 luglio 2004

CARMELO ALBERTI

## TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

Le edizioni delle opere di Carlo Goldoni si susseguono, fortunatamente, nel corso degli anni sempre con maggiore cura. Mentre la crescente attenzione filologica sta producendo una mappa attendibile delle stampe goldoniane, si conferma la disposizione del commediografo veneziano a trascrivere, stampare, correggere e ristampare soprattutto i testi destinati al palcoscenico, alla stregua di un lavoro ininterrotto quanto necessario, in virtù dell'estrema labilità della parola rappresentata, che comunque deve passare attraverso la mediazione degli attori e il vaglio degli spettatori.

Si è scelto di far riferimento, oltre che alla due collezioni complete, l'edizione del Municipio di Venezia e l'edizioni Mondadori, coordinate da Giuseppe Ortolani e da altri studiosi, a partire dal 1907, ad alcune raccolte più recenti, qui segnalate con abbreviazioni:

- EIN (seguito dall'indicazione del vol.) = C. GOLDONI, *Teatro*, a cura di M. PIERI, Torino, Einaudi, 1991, 3 voll.
- MAR (seguito dall'anno di pubblicazione) = C. GOLDONI, *Le opere* («Edizione nazionale»), Venezia, Marsilio, dal 1993.
- MON (seguito dall'indicazione del vol.) = *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. ORTOLANI, Milano, Mondadori, 1935-1956, 14 voll.
- MUN (seguito dall'indicazione del vol.) = *Opere complete di Carlo Goldoni*, edite dal Municipio di Venezia nel II centenario della nascita, Venezia, Tipografia Commerciale, 1907-1960, 40 voll.; vol. *Indici*, a cura di N. MANGINI, ivi, id., 1971.
- SAL = C. GOLDONI, *Commedie*, a cura di C. ALBERTI, Roma, Salerno Editrice, 2001.

Si avverte che nella bibliografia in nota Goldoni sarà indicato con il solo cognome in maiuscoletto (GOLDONI), e che per quanto riguarda i suoi scritti si ometterà, dopo la prima citazione completa di tutti i dati, il «cit.» di rito.

# I

## LA SOCIETÀ E L'AMBIENTE CULTURALE NELLA VENEZIA DEL SETTECENTO, DALLO SPLENDORE ALLA CADUTA DELLA SERENISSIMA

### I. LA REPUBBLICA E L'EUROPA

Nell'età di Carlo Goldoni, che si estende per la gran parte del secolo XVIII, la Repubblica di Venezia ha subito una trasformazione determinante, da «stato da mar» a dominio di terraferma, sviluppando contraddittorie forme d'investimento nelle campagne, che evidenziano da un lato l'impegno per l'ampliamento dei possedimenti agricoli, dall'altro, in genere, il disinteresse verso le comunità residenti. Tale comportamento produce un intreccio quasi inestricabile tra le prerogative e i privilegi del patriziato lagunare e le condizioni economico-sociali dei territori, una situazione che si riflette anche nella letteratura e nel teatro di questi anni. Si consideri, ad esempio, la trilogia goldoniana, dedicata alle tensioni, alle incongruenze e all'intemperanze della villeggiatura, la migrazione estiva che sposta i cittadini veneziani verso le ville circostanti, per intendere quanto fragile sia nella Serenissima l'equilibrio tra il centro e le periferie.

Eppure la prudenza è sempre stata la dote da cui Venezia ha tratto una condizione duratura di pace, ma che con il trascorrere del tempo si è tradotta in un fattore d'inerzia; è una quiete superficiale, che non può nascondere la progressiva emarginazione dello stato veneto rispetto alle corti dove si decidono le sorti del mondo. Pur mantenendo attivo lo scambio di diplomatici e di residenti con le nazioni e gli imperi, pur continuando ad ospitare le legazioni straniere, di fatto Venezia non ha più peso nel sistema delle alleanze; persino i corrispondenti veneti risultano spettatori, e sempre

meno artefici, degli avvenimenti internazionali, mentre le rappresentanze stabili della città sono formate da delegati secondari, di scarso rilievo politico. La progressiva emarginazione dallo scacchiere delle grandi potenze è di certo legata alla scelta della neutralità che la Serenissima ha compiuto, forse per evitare il rischio di restare schiacciata dalla scarsa affidabilità dei singoli alleati.

Fino al 1718 l'impegno prioritario della Repubblica era stato quello di arginare la pressione dei Turchi. Nel conflitto contro gli Ottomani, dal 1645, data della guerra di Candia, fino al 1711, anno d'inizio di un terzo scontro bellico, Venezia si trova accanto alla casa d'Austria, sebbene la sua flotta sia esausta e meno efficiente delle altre marinerie europee; eppure tale patto non porta alcun beneficio, ma semmai accentua gli svantaggi. Nel 1718 la pace di Passarowitz sancisce una situazione di stanchezza militare e una diffusa impotenza nelle trattative finali, tanto che lo stato veneto dovrà rinunciare al possesso della Morea. L'ossessione del "turco" determina una pressoché totale distrazione dalle trasformazioni territoriali che si stanno attuando nella penisola italiana, e ancor più un'inspiegabile disattenzione dinanzi ai guasti connessi alla successione di Spagna e dall'espansione della nazione francese.<sup>1</sup>

Sul versante interno la precarietà degli scambi commerciali, la contrazione della produzione manifatturiera, la stagnazione demografica, la crescita dei prezzi e l'aumento delle tassazioni accentuano, intorno alla metà del secolo, la crisi economica, fino a raggiungere livelli preoccupanti; l'impoverimento, dovuto all'inefficienza del governo, colpisce anche la classe patrizia: si accrescono le schiere degli aristocratici caduta in disgrazia, dei «barnaboti», detti così perché localizzati in gran numero nella parrocchia di San Barnaba. Agli occhi degli osservatori il ceto mercantile risulta oramai un lon-

1. Cfr. M. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento. Stato, architettura, territorio*, Torino, Einaudi, 1980; inoltre, i saggi compresi in *Storia della cultura veneta*, v. *Il Settecento*, a cura di G. ARNALDI e M. PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1985-1986, 2 voll. Infine, cfr. A. STUSSI, *Carlo Goldoni e l'ambiente veneziano*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, VI. *Il Settecento*, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 877-933.

tano ricordo, paralizzato com'è dal timore di rischiare capitali e dall'incapacità di mettere a frutto i buoni rapporti con le contrade del mondo. Come scrive nel 1751 Andrea Tron, una delle personalità più attive della politica repubblicana, i rappresentanti dello stato veneto, «rinchiusi nel recinto delle nostre lagune, separati da ogni commercio con le nazioni forestiere, si formano essi certe idee veneziane, le credono infallibili e su quelle lavorano».<sup>2</sup>

Eppure la memoria di Venezia si snoda ancora lungo il tracciato di un'invidiabile e inimitabile storia del diritto che, sviluppatasi nel secolo precedente, si mantiene costante nel corso del Settecento con i necessari aggiustamenti, alla stregua di un'unità di misura per le «istituzioni utili e necessarie».<sup>3</sup> Inoltre, il Palazzo si preoccupa sempre di codificare gli eventi istituzionali, affidandosi all'opera di solerti osservatori delle proprie vicende storiche. Marco Foscarini, lo storiografo amato dal Senato della Repubblica, stampa nel 1752 *Della letteratura veneziana*, un trattato in cui trapela la diagnosi sul malessere che ha colpito lo stato veneto: è la disaffezione dei patrizi e degli uomini pubblici che occorre contrastare, innestando nei loro comportamenti l'orgoglio per una civiltà, capace di estendere i propri influssi sopra le nazioni dell'Europa continentale e che dalle sponde del Mediterraneo sconfinava sino all'estremo Oriente. Il modello da seguire è quello dell'età cinquecentesca, il cui ricordo basta a ridare fiducia a quanti non riescono più a scrollarsi di dosso l'inettitudine politica.

In tal senso l'idea di cultura diviene inseparabile da quella di pa-

2. G. TABACCO, *Andrea Tron e la crisi dell'aristocrazia senatoria a Venezia*, Udine, Del Bianco, 1980, p. 31.

3. È il titolo di un trattato dell'avvocato veneziano Leone Ongarini, stampato a Venezia nel 1775. La peculiarità del foro veneto nell'amministrazione delle leggi e nell'organizzazione del diritto, che investiva ad es. il ministero dei notai oppure il sistema di deduzioni e contro-deduzioni procedurali, costituisce una forma di coesione delle strutture della Serenissima. Cfr. E. GARINO, *Il diritto civile*; E. BASAGLIA, *Il diritto penale*; A. BARZAZI, *I consultori in "iure"*, in *Storia della cultura veneta*, v. *Il Settecento*, cit., vol. II pp. 142-62, 163-78, 179-99.

tria; lo storiografo sostiene, infatti, che è inscindibile l'evoluzione civile, la «prudenza de' consigli», dalla «professione delle belle arti» e dall'affermazione «in ogni liberal disciplina». Richiamando alla memoria l'insegnamento di Paolo Sarpi, i cui scritti sono ristampati e commentati durante il Settecento, Foscarini sollecita le forze vive della città a comprendere il «vero spirito delle leggi». <sup>4</sup> Quando, il 31 maggio 1762, Marco è eletto doge sembra che sia possibile ancora realizzare il sogno della Serenissima trionfante: la sua azione storiografica non era stata forse improntata al recupero della tradizione veneziana per segnalare quanto fosse profondo il legame tra politica e conoscenza?

Quasi a sottolineare la preminenza del ruolo dei cronisti di stato nel dettare la linea di comportamento istituzionale, la scelta di Vettor Sandi come pubblico storiografo avvia l'ultima stagione della progettualità veneta sulla strada dell'impianto legislativo; sarà autore di nove volumi sui *Principii di storia civile della repubblica di Venezia* (1755-1769), attraverso i quali ripercorre l'impianto dell'antica civiltà legislativa lagunare e indica la prospettiva futura di un edificio governativo autarchico, in grado di sfruttare le sue doti «civili» – un aggettivo che ricorre continuamente accanto ad ogni prerogativa della città – e in grado di garantire la partecipazione attiva dei suoi sudditi migliori. Non ci vorrà molto per accorgersi che la linea finora mantenuta dagli interventi degli storiografi statali tenda a distogliere lo sguardo dalle incrinature e dai guasti che insidiano le basi repubblicane. Nicolò Donà, il successivo cronista insediato nel 1764, autore de *L'uomo di governo*, trattato riscritto dal 1734 al 1767, e degli inediti *Ragionamenti politici intorno al governo della Repubblica*, nel breve tempo in cui esercita la sua mansione si sforza a rendere manifeste le fratture e le differenze di peso politico che esistono nelle classi veneziane. Negli anni successivi gli annali della Serenissima

4. Cfr. G. BENZONI, *La cultura*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, VIII. *L'ultima fase della Serenissima*, a cura di P. DEL NEGRO e P. PRETO, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 861-962, a p. 867.

stentano a trovare estensori sapienti che sappiano coniugare passato e presente, mentre nel panorama europeo Venezia è divenuta un'entità statale marginale, seppure rimanga nota per le sue seduzioni edonistiche.

Accanto alla cura della sfera civile è possibile osservare un alto livello di considerazione interna per l'erudizione, le raccolte, le collezioni, le gallerie e le biblioteche specializzate. In questo ambito si fanno strada intelligenze non sempre appartenenti al patriziato, spesso legate al clero, oppure sorte da un felice connubio di studio e azione civile. Sono tanti i dotti che classificano, raccolgono e stampano i risultati delle loro lunghe indagini. Nelle tipografie della città e in quelle dei dintorni, si pensi ad esempio a Bassano, si preparano con cura tomi e libri di vario interesse, sotto l'ala protettiva e vigile dei revisori alle stampe, di quei censori che a detta del patriziato piú conservatore non prestano la dovuta attenzione alle idee perniciose che s'immettono nel dibattito cittadino. Così il francescano Carlo Lodoli, responsabile delle stampe dal 1723 al 1741, è giudicato troppo tollerante e permissivo, al punto da essere allontanato. In effetti l'azione del frate ha una benefica influenza sul "commercio" editoriale e sulla circolazione delle idee. Appassionato di architettura, trasmette l'interesse per soluzioni di sintesi tra teoria e prassi, tra "rappresentazione" e "funzione", al giovane aristocratico Andrea Memmo, all'inquieto Francesco Algarotti, ad altre figure di rilievo della Repubblica, sempre pronto a richiamare gli allievi incerti o compiacenti per le distorsioni prodotte dal culto dell'antico o per le fascinazioni palladiane. La sua influenza è di fatto un insegnamento indelebile, come accade con Memmo, ben presto passato a mansione governative; divenuto procuratore di S. Marco, la mente del patrizio non smette di essere pungolata dal pensiero del maestro, un uomo da troppi giudicato frettolosamente nefasto e stravagante.

È Lodoli che sollecita l'abate Angelo Calogerà a pubblicare l'*Autobiografia* di Giambattista Vico nella «Nuova raccolta d'opuscoli scientifici e filologici» (to. I 1728). E ancora Lodoli ad incidere sul-

l'atteggiamento di un filosofo impegnato qual è Gianmaria Ortes, giudice severo dei tentativi di far rendere di più le terre agricole a discapito della felicità degli uomini, a svantaggio della disumana fatica a cui sono sottoposti gli umili. Non si pensi ad una esagerazione di stampo democratico, visto che all'abate economista dispiace soprattutto la prepotenza dei patrizi e dei governanti che sovvertono il perfetto stato di natura. L'azione culturale di Ortes si spinge ad esaminare le contraddizioni della religione cristiana, che ha perduto l'antica coerenza dell'unità della fede, presente invece nella chiesa "ministra" dell'età medievale.

Come si vede, entro i confini lagunari si sviluppa una curiosa dinamicità tra l'austerità repubblicana, intrisa dal culto per gli splendori del Cinquecento, e le novità culturali, le idee che attraversano il pensiero europeo. In tal senso, un ruolo di rilievo è svolto dalla stampa periodica che, al pari dei libri, invade il territorio della Repubblica. Dalla «Gazzetta Veneta» di Gasparo Gozzi al «Giornale enciclopedico» di Domenico ed Elisabetta Caminer, l'arte di osservare i fatti della vita e di ragionare sui problemi del mondo si raffina e si amplia a dismisura. Nonostante l'attenta censura dei revisori i testi circolano, e quando non si possono editare sotto l'indicazione di Venezia si fingono stampati altrove. Anche il pensiero illuminista entra nel dibattito cittadino, senza dispiacere più di tanto al Palazzo; al massimo occorre registrare l'astio inestinguibile del conte Carlo Gozzi, oppure le frecciate gergali di un altro patrizio, Giorgio Baffo, graffiante osservatore delle faccende cittadine. La stessa considerazione si ha per le scienze e per le scoperte mediche; non si dimentichi del ruolo attivo che svolge l'ateneo di Padova sul versante dell'ampliamento delle conoscenze applicate. Sono tanti i nomi di intellettuali e letterati che segnano con la loro attività la vita civile e letteraria della traballante Serenissima, con alcuni ambiti di rilevanza, oltre a quelli ricordati, nel settore delle arti figurative, plastiche e architettoniche. E in ogni momento le polemiche e le discussioni non mancano di dare un qualche sussulto allo scorrere incessante delle stagioni veneziane.



## 2. I LETTERATI E IL TEATRO

L'atteggiamento dell'intellettualità veneziana verso il teatro è segnato dalla duplicità: da una parte s'avverte il distacco verso un'arte considerata poco consona alle regole della repubblica delle lettere, dall'altra dalla consapevolezza che i generi dello spettacolo costituiscono un elemento portante del sistema civile ed economico della Serenissima; è un sistema già consolidato nel corso degli anni, soprattutto lungo il XVII secolo, rimasto comunque subordinato alla supremazia del valore della poesia e alle regole dettate dall'accademia.

Desti meraviglia la grande quantità di testi di ogni genere, che nel corso del Settecento denigrano la condizione dell'uomo di teatro. Quasi all'unisono si condanna la scarsa affidabilità di comici, cantanti, ballerini: sono soliti tradire la fiducia perché troppo presi dall'interesse per se stessi. Eppure, un numero crescente di romanzi insistono nel mettere alla prova la virtù dei loro protagonisti, ponendoli a confronto con la scena. È un ambito propizio alla conoscenza della realtà: la compagine dei commedianti si presenta come una micro-società, nella quale si concentrano le tensioni e le contraddizioni della vita quotidiana. Al di là della genuinità dell'inclinazione naturale, lo scrittore di teatro s'affretta ad esaltare la dignità delle sue origini, specialmente quando esiste una discendenza nobile, la congruenza dei suoi studi, l'integrità del suo comportamento.

Anche nel progettare la propria autobiografia l'uomo di teatro si comporta con reticenza.<sup>5</sup> Non è casuale che nelle varie soluzioni, proposte per la riforma del meccanismo teatrale settecentesco, è più facile riscontrare riferimenti biografici, spesso nemmeno filtrati dalla metafora, tra autore e dramma. Per tutto il secolo s'incontrano con puntuale insistenza testi metateatrali, che oltre il facile riflesso delle misere condizioni in cui versa il teatro, non risparmiano nep-

5. A proposito della reticenza goldoniana, cfr. F. FIDO, *I 'Mémoires' e la letteratura autobiografica del Settecento*, in ID., *Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 117-57.

pure il mestiere di «poeta comico», sebbene appartenga ad una nuova categoria di letterato. Il primo livello di definizione autobiografica impone all'autore una scelta di campo decisiva sul terreno della professione. Non a caso una delle questioni che vedono in una posizione contrapposta e inconciliabile Carlo Goldoni e Carlo Gozzi è quella del compenso dovuto alle prestazioni comiche. Il fatto è già stato sollevato in modo garbato da Luisa Bergalli, moglie di Gasparo Gozzi, coinvolta direttamente nel tentativo di gestire un teatro, quello di Sant'Angelo, fra il 1747 e il 1748.

Nella sua commedia *Le avventure del poeta*, scritta nel 1730,<sup>6</sup> Luisa pone l'accento sul cambiamento di referente nella produzione artistica: dal mecenate per elezione, dall'aristocratico che non ha più l'attitudine a sostenere le arti, si passa gradualmente ad un committente diretto, al commerciante, al mercante, al buon borghese che paga le prestazioni poetiche al pari degli altri servizi. Il riflesso s'avverte in modo pesante sui contenuti stessi del lavoro intellettuale. Ciò non toglie che, in un'epoca di transizione, permangano ancora le protezioni e il sostegno di nuclei del patriziato: il caso Goldoni lo dimostra. Un poeta stipendiato da capocomici e da nobili proprietari è comunque tenuto a tutelare i rapporti con alcune zone del potere repubblicano: anzitutto perché parla a quegli stessi patrizi presenti come spettatori nei palchi dei teatri; e, poi, perché prolunga attraverso la stampa dei suoi lavori un rapporto di corrispondenza ideale che va continuamente rilanciato e giustificato. L'importanza delle dediche, delle lettere, dei componimenti d'occasione, oltre alla necessità di compilare liste di sottoscrittori paganti, è perciò rilevante.

L'azione di un autore drammatico, insomma, non si esaurisce entro la sfera della creazione, e neppure nel segno della rappresentazione, ma si sviluppa prima e dopo l'evento. Il conte Carlo Gozzi ha coscienza dell'insidioso effetto che può avere la linea di riforma goldoniana, perché rileva la compiaciuta attenzione che a quel bor-

6. L. BERGALLI, *Le avventure del poeta*, Venezia, Zane, 1730.

ghese rivolgono ampie zone del patriziato veneziano. E la sfida che mette in pratica mira a distogliere gli sguardi dalla scena-dibattito con cui Goldoni invita a ragionare sulle degenerazioni del mondo contemporaneo; si tratta di interrompere non solo l'azione prezzolata, ma ancor piú dimostrare come l'invenzione critica del quotidiano, la filosofia del buon senso civile, il degrado nei rapporti interpersonali che Goldoni ha introdotto nel progetto di trasformazione della macchina scenica, siano innocue «fole», invenzioni da contrastare, in modo diretto, con le vere favole, quelle che le nonne sono solite raccontare ai bambini.

## II

### CARLO GOLDONI. UNA VITA PER LE SCENE

#### I. LE VIE DELLA VOCAZIONE TEATRALE

Il legame che esiste tra Venezia e Carlo Goldoni esula dalla nascita, avvenuta il 25 febbraio 1707 da genitori veneziani, seppure la famiglia paterna provenga da Modena; gli esiti della sua avventura teatrale confermano la qualità di un intreccio profondo e sentito con la città lagunare: «je suis né a Venise, l'an 1707, dans une grande et belle maison, située entre le pont de Nomboli et celui de Donna Onesta, au coin de la rue de Ca' Cent'anni, sur la partisse de S. Thomas».<sup>1</sup> Nel 1668 Carlo Alessandro, il nonno di Goldoni, figura leggendaria e uomo appassionato di teatro, si trasferisce alla volta delle lagune, dove ricopre l'incarico di notaio presso il Magistrato dei Cinque Savi alla Mercanzia. Oltre a Carlo, la madre Margherita Savioni, o Salvioni (1676-1754), e il padre Giulio (1683-1731), che si uniscono in matrimonio nel 1703, avranno cinque figli, ma tra di essi solo Giampaolo raggiunge – insieme al futuro commediografo – l'età matura; gli altri quattro muoiono poco dopo la loro nascita.

L'infanzia di Carlo è segnata dalle difficoltà economiche e dai continui spostamenti del padre, che nel 1712 a Roma compie un periodo d'apprendistato in medicina, senza conseguire, però, la laurea; di fatto, eserciterà a suo modo l'arte di curare i malati, specializzandosi nel trattamento dei disturbi urinari. Intanto, a Venezia il piccolo vive con la madre e la zia materna Marietta: è il periodo in cui – come racconta egli stesso – si diletta a comporre qualche bre-

1. [GOLDONI,] *Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre, dédiés au roi*, Paris, Duchesne, 1787, MON, vol. I pp. 11 («Sono nato a Venezia, nell'anno 1707, in una grande e bella casa, situata fra il ponte dei Nomboli e quello della Donna Onesta, all'angolo della calle di Ca' Cent'anni, sotto la parrocchia di S. Tomà [trad. dell'autore]»).

ve commedia, sul modello dei testi di Giacinto Andrea Cicognini. Nel biennio 1719-1720 segue il padre a Perugia, dove inizia a studiare retorica e grammatica presso il collegio dei Gesuiti. È qui che ha modo di prendere parte alla rappresentazione de *La sorellina di don Pilone* di Girolamo Gigli: la finzione scenica prevede che si presenti sotto spoglie femminili. Nel 1720, quando Giulio si reca a Chioggia, Carlo è a Rimini, dove segue i corsi di filosofia di padre Candini, presso i Domenicani. Nei primi giorni di giugno del 1721 lascia Rimini alla volta di Chioggia per raggiungere i suoi genitori, viaggiando in barca con i comici di Florindo de' Maccheroni; e qui, ottenuto un benevolo perdono, in estate accompagna il padre nel giro di visite terapeutiche.

A quattordici anni sperimenta già la necessità di viaggiare, sulla scia dell'interminabile vagabondare paterno, imparando tra un istituto e l'altro a trarre profitto dalle letture che più lo appassionano, rifiutando lo studio di discipline da lui considerate vane. Nelle sue pagine di memorie Goldoni si sofferma spesso a sorridere sulla distanza che scorge tra l'erudizione e l'esperienza: è un giovane vitale, come altri protagonisti e avventurieri, figli della Venezia settecentesca, che non esiteranno a descrivere la propria istruzione come il primo banco di prova nel confronto con il mondo. È già possibile scorgere i punti di una geografia della formazione, contrassegnata da una varietà di città e di luoghi che lasceranno il segno sul suo comportamento futuro. Dopo aver viste Perugia, Rimini, Chioggia e dopo una parentesi veneziana, tra il 1721 e il 1722, durante la quale è apprendista nello studio legale dello zio Gian Paolo Indrich, nell'autunno del 1722 va con il padre a Milano per chiedere l'appoggio del senatore marchese Pietro Goldoni Vidoni al fine di entrare nel Collegio Ghislieri di Pavia. Il 5 gennaio 1723, previa tonsura, è ammesso nella prestigiosa Università per seguire i corsi di giurisprudenza.

Trascorso il periodo estivo, da giugno a ottobre, a Chioggia, inizia per il quattordicenne Carlo il tempo delle scoperte letterarie, delle poesie giovanili e delle letture teatrali, a cominciare dalla *Mandragola* di Niccolò Machiavelli, una commedia vietata, perché – a

detta del padre – scandalosa e illecita. Poi, s'accende per le opere di Plauto e di Terenzio, senza smettere di prediligere l'efficacia descrittiva del drammaturgo seicentesco Giacinto Andrea Cicognini. Anche l'esperienza nell'istituto Ghislieri è destinata ad interrompersi bruscamente: nel maggio 1725, infatti, è espulso dal Collegio per aver composto *Il colosso*, una satira in versi contro le donne di Pavia; non rimane che ritornare a Chioggia.

Tra il 1725 e il 1726 continuano le peregrinazioni da una città all'altra, al seguito del padre: è a Udine, dove stampa *Il Quaresimale in epilogo* (38 sonetti) ed ha le prime esperienze amorose; a Gorizia e a Vipacco, dove è ospite del conte Lantieri, per il quale esegue lo spettacolo di marionette *Lo starnuto di Ercole* di Pier Jacopo Martello. Nel 1727 si reca a Modena per continuare gli studi giuridici; a causa di un attacco di ipocondria mistica, che lo spinge a farsi frate, è ricondotto dal padre a Chioggia. La cittadina della gronda lagunare gli offre nel 1728 l'impiego di coadiutore aggiunto del podestà Francesco Bonfadini, presso la cancelleria criminale. Così si delinea il tragitto formativo che lo sospinge verso la professione forense: nel maggio 1729 è nominato vice-cancelliere del podestà Paolo Spinelli a Feltre. Frattanto intensifica la sua attività letteraria e teatrale, che si manifesta nel 1730 nella stesura e nella recita di due intermezzi, *Il buon padre* e *La cantatrice*.

Mentre si trova con la famiglia a Bagnocavallo, il 29 gennaio 1731 muore a 47 anni il padre Giulio. Tornato a Venezia, riprende gli studi giuridici presso l'avvocato Francesco Radi; il 22 ottobre si laurea in legge presso l'Università di Padova. Subito dopo svolge il praticantato nello studio di Carlo Terzi; finalmente il 20 maggio 1732 è nominato avvocato del foro veneziano. In estate prepara l'intermezzo *Gli sdegni amorosi o sia Il gondoliere veneziano* per la compagnia dell'Anonimo Buonafede Vitali, il cui testo è stampato a Milano. Da qui in avanti la vita dell'avvocato Carlo Goldoni intreccia incessantemente genio comico e incombenze professionali, in un connubio di vocazione e necessità quotidiane.

Nel 1733, dopo aver composto il melodramma *Amalásunta*, all'ini-

zio di gennaio, forse per evitare un'incauta promessa di matrimonio, parte da Venezia alla volta di Milano, sostando a Vicenza, Verona, Brescia e a Bergamo presso il podestà Bonfadini. A Milano è accolto come gentiluomo di camera del segretario Orazio Bartolini, Residente della Repubblica. Prepara dei pezzi teatrali per Gaetano Casali e per altri attori dell'Anonimo; va con il Residente a Crema, dopo che è scoppiata la guerra tra Francesi e Austriaci, per cui assiste all'assedio di Pizzighettone. Nel giugno dell'anno successivo lascia il suo incarico per dissapori; passato a Parma, è testimone della battaglia di San Pietro. In agosto, fuggendo a Casal Pusterlengo s'imbatte in una schiera di disertori tedeschi, che lo derubano di ogni avere; faticosamente, prosegue per Brescia e Verona.

Una volta giunto a Venezia incontra il capocomico Giuseppe Imer, che recita al San Samuele. In ottobre si presta a fare da poeta e librettista per i Teatri Grimani di San Samuele e San Giovanni Grisostomo; il 25 novembre al San Samuele si rappresenta con fortuna la sua tragicommedia in versi *Rosmunda*. La fase creativa, per lo più legata al teatro musicale, s'intensifica, anche per l'apprezzamento manifestato da parte degli interpreti e dei musicisti; nel 1735 appronta gli intermezzi *La pupilla* e *La birba*, adatta il libretto della *Griselda* di Apostolo Zeno e Pietro Pariati per Antonio Vivaldi. L'anno dopo compone la tragicommedia in versi *Don Giovanni Tenorio* e l'intermezzo *Monsieur Petiton*.

Il 22 agosto 1736, a Genova, sposa la diciannovenne Nicoletta Connio, figlia di Agostino, notaio del Banco di San Giorgio. Nel biennio 1736-1737 appaiono la tragicommedia *Rinaldo di Montalbano* e l'intermezzo per musica *La bottega da caffè*; dal 1737 al 1741 cura le opere per musica per conto del San Giovanni Grisostomo: per la stagione 1738-1739 appronta le tragicommedie *Enrico re di Sicilia* e *Giustino*, unica opera della quale è pervenuto fino a noi il manoscritto. Per il Truffaldino Antonio Sacchi prepara gli scenari *Le trentadue disgrazie di Truffaldino* e *I cento e quattro accidenti in una sola notte*. Nel carnevale 1738 si rappresenta al San Samuele *Momolo cortesan*, la prima commedia di Goldoni, in parte a soggetto, poi stampata con

il titolo *L'uomo di mondo*, scritta per il Pantalone Francesco Golinetti. Visto il successo di *Momolo*, scrive una seconda commedia, *Momolo sulla Brenta*, rielaborata successivamente con il titolo *Il prodigo*. Per la Fiera della Sensa (dell'Ascensione) prepara il dramma *Gustavo primo re di Svezia*, con la musica di Baldassare Galuppi, il *Buranello* (1706-1785).

Nel 1740 è nominato console della Repubblica di Genova a Venezia; intanto prepara la commedia *Il mercante fallito* (poi intitolato *La bancarotta*) e i drammi *Oronte re de' Sciti*, musicato da Galuppi, e *Statira*, musicato da Pietro Chiarini. Tra il 1743 e il 1744 al Teatro di San Samuele si esegue *La contessina*, dramma giocoso, con le musiche di Giacomo Maccari, mentre sottopone alla compagnia di Imer *La donna di garbo*, prima commedia regolare, scritta per esteso. A causa dei debiti, per lo piú dovuti al fratello Giampaolo, incorre in un imbroglio che lo costringe in giugno ad abbandonare in fretta Venezia, insieme alla moglie, alla volta di Bologna e, poi, di Rimini. Nella città romagnola, nel 1744, dirige gli spettacoli del teatro locale durante l'occupazione austriaca. Si reca, quindi, in Toscana, a Firenze, a Siena, a Volterra. Alla fine dell'anno è a Pisa, città in cui per tre anni, fino al 1748, svolge la professione di avvocato; in inverno è accolto nella locale Colonia Alfea degli Arcadi con il nome di Polisseno Fegejo. In agosto riceve la visita del Pantalone Cesare D'Arbes; in autunno prepara, sotto forma di canovaccio, il *Servitore di due padroni* e *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato* per Sacchi e *I due gemelli veneziani* per D'Arbes; poi, in settembre incontra a Livorno il capocomico romano, forse di origini tedesche, Girolamo Medebach (o Metembach), con il quale stabilisce un impegno di collaborazione per l'anno successivo. Nell'aprile del 1748 decide di interrompere la carriera forense, parte da Pisa e, sostando a Firenze e a Bologna, raggiunge la compagnia a Mantova.

In settembre torna a Venezia, città dalla quale manca da cinque anni. Il 26 dicembre nel Teatro di Sant'Angelo si recita *La vedova scaltra*, interpretata con successo da Teodora Medebach. Nel 1749 sottoscrive un impegno di quattro anni come poeta comico di com-



pagnia, con l'impegno di preparare otto commedie e due opere sceniche a stagione, per la somma di 450 ducati. Scrive *La putta onorata*, che si rappresenta nel periodo del carnevale; durante l'Ascensione ha luogo al Teatro di San Moisè la prima esecuzione dell'*Arcadia in Brenta*, dramma giocoso musicato dall'amico Baldassarre Galuppi. Si esegue anche l'altra opera *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*. In ottobre è la volta della commedia *La buona moglie*, seguito della *Putta*, mentre ha inizio la rivalità con Pietro Chiari, poeta del Teatro di San Samuele, dopo la presentazione de *La scuola delle mogli* in polemica con l'apprezzata *Vedova scaltra*. Goldoni ribatte con *Il prologo apologetico*, ma il governo veneto avvia un'azione di censura che d'autorità pone fine ai contrasti.

È il tempo delle commedie *Il cavaliere e la dama*, *La buona moglie*, *L'avvocato veneziano*, *La famiglia dell'antiquario*, e dei drammi giocosi *Arcifanfano re de' matti* e *Il mondo della luna*, musicate da Galuppi. Sul finire della stagione di carnevale deve subire l'insuccesso de *L'eredità fortunata*, a cui reagisce lanciando per la stagione 1750-1751 la sfida delle sedici commedie nuove. In settembre esce il primo tomo dell'edizione Bettinelli. I sedici componimenti promessi e realizzati in una sola stagione sono: *Il teatro comico*, *Le femmine puntigliose*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *L'adulatore*, *Il poeta fanatico*, *La Pamela*, *Il cavaliere di buon gusto*, *Il giuocatore*, *Il vero amico*, *La finta ammalata*, *La dama prudente*, *L'incognita*, *L'avventuriere onorato*, *La donna volubile*, *I pettegolezzi delle donne*. I nuovi drammi giocosi sono *Il mondo alla roversa*, musica di Galuppi, e *Le donne vendicate*, musica di Gioacchino Cocchi. Si sposta, quindi, con la compagnia a Torino e si reca con la moglie Nicoletta a Genova. Compone *Il Molière*, la prima commedia in versi, *La castalda*, *L'amante militare*, *Il feudatario*, *Le donne gelose*, e i drammi giocosi *Il conte Caramella* e *Le virtuose ridicole*, musica di Galuppi, e *Le pescatrici*, musica di Ferdinando Bertoni.

Il 15 febbraio 1752 firma il primo contratto che lo lega per dieci anni al Teatro di San Luca, di proprietà del patrizio Antonio Vendramin, con un compenso mensile di 50 ducati, impegnandosi a presentare otto commedie l'anno. Mentre si rappresenta *La serva*

amorosa, prepara *La figlia obbediente*, *I mercatanti*, *Le donne curiose* e i drammi per musica *I portentosi effetti di madre Natura*, musicato da Scarlatti, e *La calamita de' cuori*, musicato da Galuppi. Nei mesi della primavera e dell'estate è al seguito dei comici a Bologna, Milano, Ferrara, Modena, Reggio; frattanto escono i primi tomi dell'edizione Paperini di Firenze.

Nel 1753, a carnevale, la Corallina Maddalena Marliani recita al Sant'Angelo *La locandiera*, mentre il poeta passa al San Luca. Medebach ingaggia al suo posto l'abate Chiari. Inizia un periodo di attività non sempre fortunata, segnata anche da una grave malattia nervosa che lo colpisce a partire dal 1754. Presenta le commedie *Il geloso avaro*, *La donna di testa debole*, *La sposa persiana*, che riscuote un notevole consenso, *La cameriera brillante*, *Il filosofo inglese*. Mentre si sfidano chiaristi e goldonisti, in febbraio cade *Il vecchio bizzarro*; reagisce componendo *Il festino*. Sempre più a disagio per la malattia, si reca a Modena e a Milano. Nel 1754 si rappresenta con successo *Il filosofo di campagna*, con la musica di Galuppi; scrive *Terenzio*, *Torquato Tasso*, la tragicommedia *La Peruviana*. Per il carnevale del 1755 appronta *Il cavalier Giocondo* e *Le massere*, e i drammi giocosi *Lo speciale*, con la musica di Pallavicini e Fischietti, e *Il povero superbo*, con la musica di Galuppi. Pietro Verri gli dedica il poema *La vera commedia*.

In autunno sono pronte le commedie *I malcontenti*, *Le donne de casa soa*, *Ircana in Julfa* (è la continuazione della *Sposa persiana*), e l'opera *La diavolessa*, musicata da Galuppi. Per il carnevale 1756 fa rappresentare *La villeggiatura*, *Il campiello*, e il dramma giocoso *La ritornata di Londra*, musicato da Fischietti. In questo periodo compone *L'avarò*, commedia in un atto messa in scena dalla nobile compagnia del marchese Francesco Albergati Capacelli, in un teatrino privato di Bologna. Si reca a Parma, dove il duca Filippo I di Borbone lo elegge poeta di corte, assegnandogli una pensione annua.

Nel 1756 rinnova il contratto con Francesco Vendramin per altri dieci anni: s'impegna a comporre sei commedie a stagione per un compenso di 100 ducati per commedia, oltre a 200 ducati di donazione. Scrive *Il medico olandese*, *Ircana in Ispana*, terzo episodio del

ciclo della *Sposa persiana*. In novembre torna a Parma; prepara la commedia per musica *La buona figliuola*, insieme al compositore Duni, *Il festino*, musicato da Ferrandini, e *Il viaggiatore ridicolo*, musicato da Mazzoni. Mentre a Venezia il conte Carlo Gozzi apre le offensive contro Goldoni e Chiari pubblicando *La tartana degli influssi*, nel giugno 1757 a Parigi si accende una polemica intorno al *Fils naturel* di Denis Diderot, accusato di aver plagiato *Il vero amico* di Goldoni. Compone *Lo spirito di contraddizione*, *La bella selvaggia*, *Il mercato di Malmantile*, musica di Fischietti, e per il teatro di Albergati *L'apatista* e *La donna bizzarra*. Nel novembre 1758 si recitano al San Luca *Le morbinose* e *La Dalmatina*. Dal 23 novembre fino al 1° giugno dell'anno seguente soggiorna a Roma e agisce al Teatro di Tordinona, dove cade *La vedova spiritosa*, mentre risulta apprezzata la rappresentazione della *Pamela* al Teatro Capranica. Nella città papale rende omaggio a Clemente XIII, appartenente alla famiglia patrizia veneziana dei Rezzonico, e compone le ottave *La visita delle sette chiese*.

Per il cartellone dell'anno teatrale 1759-1760 appronta *Gl'innamorati*, *L'impresario delle Smirne*, *La guerra*, *I rusteghi*. Il 6 febbraio si rappresenta a Roma, con successo, *La buona figliuola*, musicata stavolta da Piccinni. Il 16 febbraio al Teatro di San Luca si recitano *I rusteghi*, che Gasparo Gozzi approva con una felice recensione sulla «Gazzetta veneta». L'11 ottobre 1760 ha luogo la prima rappresentazione di *Un curioso accidente*; l'11 dicembre è la volta de *La casa nova*. Intanto, il 25 gennaio la compagnia di Sacchi recita con ampio successo al Teatro di San Samuele *L'amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi; qualche giorno appresso, il 31 gennaio, al San Luca Goldoni propone *La buona madre*. Il 1° aprile appare il manifesto delle opere complete di Goldoni presso l'editore Pasquali. Mentre si apre la fase dei grandi capolavori, contrassegnati dalle commedie della maturità, dalla trilogia della *Villeggiatura* a *La scozzese*, da *Sior Toderò brontolon* a *Le baruffe chiozzotte* e *Una delle ultime sere di carnevale*, il conte Carlo Gozzi fa rappresentare con buon esito *Il corvo*, *Re cervo*, *Turandot*.

Il 22 aprile 1762 il commediografo parte per la Francia, sostando a Bologna, per ragioni di salute; qui scrive il libretto de *La bella*

*verità*. Il 22 agosto, dopo un viaggio lungo e travagliato, arriva a Parigi, dove è stato ingaggiato dal Théâtre Italien per scrivere scenari e qualche commedia; propone testi di mediazione, quali *L'amor paterno* e la trilogia *Les aventures de Camille et d'Arlequin*; intanto, per onorar il contratto che lo lega ai Vendramin, invia a Venezia *Il matrimonio per concorso*, la trilogia di *Zelinda e Lindoro*, *Gli amanti timidi*, *Il ventaglio*, *Chi la fa l'aspetta*. L'unica consolazione proviene dall'incontro nel 1764 con Denis Diderot. A Pasqua del 1765 interrompe la collaborazione con gli Italiani, mentre per intervento della Delfina è nominato insegnante d'italiano al servizio delle figlie di Luigi XVI, incarico che lo costringe a trasferirsi nella reggia di Versailles. È il periodo in cui affiora una fastidiosa malattia agli occhi.

Nel 1769 Goldoni è di nuovo a Parigi, sostenuto da una pensione reale di 3.600 lire francesi. Ottiene qualche altra consolazione, data dall'incontro con Rousseau nel 1771 e, soprattutto, dal fatto che il suo *Bourru bienfaisant* è rappresentato con buon esito alla Comédie Française. Tra il 1775 e il 1780 si trova ancora a Versailles, in qualità di precettore d'italiano delle sorelle del re. Nello stesso tempo, nel 1776, il suo *Avare fastueux* cade a Fontainebleau. Nel 1778 visita Voltaire a Parigi, nel maggio 1780 torna definitivamente nella capitale: qui comincia a stendere, a partire dal 1783, i *Mémoires*, che saranno pubblicati nel 1787. Nella sua casa parigina riceve nel 1784 Vittorio Alfieri. A Venezia l'editore Zatta inizia nel 1788 la pubblicazione di tutte le opere goldoniane. Per raggranellare qualche somma utile a sanare i numerosi debiti, nel 1791 traduce l'*Histoire de Miss Jenny*, romanzo di Madame Riccoboni. Ma nel giugno dell'anno successivo la decisione dell'Assemblea Legislativa rivoluzionaria di sopprimere la sua pensione reale lo pone in uno stato d'indigenza. Il 6 febbraio 1793 muore con accanto l'inseparabile moglie Nicoletta. Gli attori del Théâtre National mettono in scena una recita straordinaria del *Bourru*, in omaggio al *citoyen* Goldoni e a beneficio della vedova, che scompare a sua volta il 9 gennaio 1795.<sup>2</sup>

2. Cfr. F. ANGELINI, *Vita di Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

## 2. LE MEMORIE DALL'INFANZIA ALLA MATURITÀ

La storia della mia vita non è quella di un uomo che vaglia d'interessare il pubblico per risaperla; pure di tutti gli uomini che hanno scritto si legge dopo morte la loro vita, e se alcuno vorrà prendersi un giorno per me tal cura, avrà facilitata la guida al suo amichevole pensiero.<sup>3</sup>

L'avventura teatrale goldoniana si snoda attraverso una gran quantità di testi editi, ai quali in varia forma lo scrittore affida gli elementi, talvolta contraddittori, della sua autobiografia, fino a progettarne una prima sistemazione incompleta nelle *Prefazioni* ai volumi dell'edizione Pasquali, che sono pubblicate dal 1761 al 1778 e corredate da incisioni illustrative, e a realizzarne una seconda ben architettata, i *Mémoires*, scritta in francese.<sup>4</sup> Tali scritti sono in linea con la tendenza condivisa dall'esperienza memorialistica settecentesca, nel cui ambito matura una visione laica della missione artistica, che assume caratteristiche peculiari quando entra in gioco il mondo del teatro. Lungo tutto il secolo, e oltre la soglia dell'Ottocento, si susseguono tante soluzioni letterarie, che mantengono inalterato il gusto per l'autobiografia come un itinerario-resoconto lungo il quale intrecciare la trama dei ricordi alla descrizione dei luoghi e alla rilevanza degli scambi interpersonali. Nei casi migliori ne risulta un impianto che può riflettersi direttamente sul dibattito teatrale che attraversa il secolo.

3. GOLDONI, *Prefazioni ai diciassette tomi delle commedie edite a Venezia da G.B. Pasquali, 1761-1778, Prefazione*, to. II 1762, MON, vol. I p. 628.

4. Dopo la dedica a Luigi XVI, nella *Préface* difende la scelta di informare chi – a distanza di anni – avesse la curiosità di conoscere le vicende di un uomo che « a visé à la réforme du Théâtre de son pays, qui a mis sur la scene et sous la presse cent cinquante Comédies, soit en vers, soit en prose, tant de caractere que d'intrigue » (GOLDONI, *Mémoires*, MON, vol. I p. 5). Inoltre, giustifica la suddivisione tra la *Première partie*, in cui narra le sue vicende dall'infanzia fino all'emergere del suo « génie comique », la *Deuxième partie*, nella quale si sofferma sulla storia segreta delle sue *pièces*, sulla loro sorte scenica, sulle critiche e sulle rivalità, sulle « tracasseries », sui fastidi creati dai commedianti, e la *Troisième partie*, dedicata alla « émigration » in Francia.

L'episodio con cui Goethe apre il racconto della vocazione teatrale di Wilhelm Meister ha, ad esempio, il sapore dell'evento continuamente ripetuto sulla scena della memoria; nella casa di un commerciante onorato, in una città della Germania, «alla vigilia di Natale del 174...» la vecchia nonna ha preparato, com'è consuetudine, un teatrino di marionette con cui rappresentare una commedia tratta dalla storia sacra. L'avvenimento colpisce profondamente la fantasia del piccolo Wilhelm: lo affascina il meccanismo attraverso il quale semplici pupazzi di stoffa possano raccontare la mitica sfida tra il «nanerottolo» Davide e il gigantesco Golia. «Una volta a letto, non fece che ripensare oscuramente a quanto era successo, divertito ma insoddisfatto, pieno di speranze, di slanci e di oscuri presentimenti». <sup>5</sup> Alla scoperta di una forma di teatro ingenuo ed elementare segue inevitabilmente, qualche anno appresso, la pratica diretta del recitare e, dopo, l'esordio in una cerchia privata, che costringe a fare i conti con le regole non scritte della microsocietà degli eletti.

L'indelebile ricordo di uno spettacolo di marionette e la traccia di una precocità interpretativa costituiscono dei punti fermi nella memoria di tanti autori di teatro. Di per sé non si tratta di un fatto eclatante: nella vita di ogni ragazzo è possibile registrare l'incontro con le meraviglie della scena. Ma, sulla scia di una scrittura di ricordi sempre più organizzata, che sconfinava senza preoccupazione alcuna nella sfera del romanzesco, ogni uomo di genio pone i singoli tasselli, che concorrono a comporre il quadro della propria esperienza esistenziale, in una luce di assoluta verità. Lo stesso Rousseau, che definisce le proprie *Confessions* intorno al 1770, leggendole per qualche tempo nei salotti parigini, prima di stamparle fra il 1782 e il 1789, esalta il principio del libro-ritratto unico, fedele e veridico; il contenuto è ordinato sullo schema del graduale rivelarsi, spesso in modo controverso e negativo, di una vocazione sofferta, mai scon-

5. J.W. GOETHE, *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, trad. di M. BIGNAMI, Milano, Garzanti, 1977, p. 10.

tata. Perciò, anche le briciole di memoria assumono un peso rilevante.<sup>6</sup> Passa, generalmente, per tale via la scoperta dell'illusione scenica, ancorata alle radici della formazione individuale e all'attivismo fantastico mediante la sublimazione del gioco. È, insomma, il ricordo, piú che la vicenda in sé, che ha la funzione di rintracciare in modo retroattivo lo stacco fra genialità e comportamento comune.

Nei *Mémoires* di Goldoni l'episodio delle marionette giunge subito, nel primo capitolo, e si collega alla passione familiare per lo spettacolo: «J'étois le bijou de la maison: ma bonne disoit que j'avois de l'esprit; ma mere prit le soin de mon éducation, mon pere celui de m'amuser. Il fit bâtir un Théâtre de Marionnettes: il les faisoit mouvoir lui-même, avec trois ou quatre de ses amis; et je trouvois, à l'âge de quatre ans, que c'étoit un amusement délicieux».<sup>7</sup> Nel caso di Carlo Gozzi, invece, il contatto con il teatro accomuna, inevitabilmente, tutta la schiera dei fratelli, in un esercizio declamatorio e parodistico ininterrotto.<sup>8</sup> La passione per lo spettacolo in tutte le sue forme e l'attenzione per i destini della scena, considerata metafora del mondo, secondo un'idea che definisce in maniera incisiva il mondo come una commedia, coinvolgono la maggior parte degli intellettuali e degli artisti che agiscono nel XVIII secolo. Lo stesso luogo fisico dell'evento, la sua architettura, non risulta essere uno spazio isolato e circoscritto, ma tende a prolungarsi oltre i confini dell'edificio, fino a divenire simbolo di un'età in continua mutazione; non a caso al pari delle forme pittoriche e di quelle romanze-

6. Cfr. J.-J. ROUSSEAU, *Confessioni*, trad. di F. FILIPPINI, Milano, Rizzoli, 1978, p. 43.

7. GOLDONI, *Mémoires*, MON, vol. I p. 12 («Ero la delizia della casa: la mia governante diceva che avevo talento; mia madre si assunse la cura della mia educazione, mio padre quella di divertirmi. Fece costruire un teatro di marionette: le faceva muovere lui stesso, insieme a tre o quattro amici; e questo, a quattro anni, mi sembrava un passatempo delizioso»).

8. Cfr. [C. GOZZI,] *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, a cura di G. PREZZOLINI, Bari, Laterza, 1910, vol. I p. 35.

sche, i generi della rappresentazione ambiscono a restituire allo spettatore dell'Europa settecentesca una "visione fedele" della natura. Il paragone con i meccanismi della scena svela al libero pensatore, all'*artifex* illuminato, il misterioso fascino che possiede il contrasto fra ipotesi opposte.

Oltre la stagione della erudizione accademica, assunta alla maniera di Pier Jacopo Martello, le generazioni degli anni Trenta e Quaranta mostrano di apprendere rapidamente l'uso di un vocabolario agile, attraverso il quale le conquiste della filosofia e della scienza sono tradotte in principi pratici, utili ad interpretare gli avvenimenti quotidiani. È cambiato il punto di vista: dalle certezze della conoscenza, costretta entro la rigidità delle regole, sviluppata in maniera prolissa da tediosi trattati, i pensatori-enciclopedisti s'affrettano a comparare ambiti geografici, culturali, linguistici e tematici fra loro distanti; i risultati appaiono dirimpenti.<sup>9</sup>

La zona del teatro, con i suoi protagonisti, risulta immersa in tale sistema di confronti linguistici. Un segno del fascino che emana da un itinerario d'artista teatrale s'avverte, ad esempio, nella biografia di Molière rivisitata da Voltaire; è una *Vita*, raccontata in maniera antiretorica, in una forma fin troppo essenziale e concisa, che segue la pista delle notizie e, soprattutto, la cronaca delle sue commedie. È un saggio che si oppone alle vacue lungaggini del resoconto letterario, mentre s'accanisce a spiegare passo dopo passo il sorgere e il manifestarsi di un'inclinazione naturale.<sup>10</sup> L'itinerario molièriano, che evidenzia come mediante il teatro sia possibile enucleare con efficacia la tipologia dei vizi, serve a Voltaire per un raffronto inevitabile con la moralità del suo tempo. Il filosofo si chiede cosa sia mutato rispetto all'età di Molière nel modo di scrivere commedie.

9. Con le *Lettres persanes* (1721) di Montesquieu, ad es., il tracciato del viaggio si sdoppia, esaltando in tal modo il confronto fra mentalità. Lo stesso avviene con le *Lettres philosophiques* o *Lettres anglaises* (1734) di Voltaire.

10. Cfr. VOLTAIRE, *Vita di Molière e cronaca del suo teatro*, Milano, Rosellina Archinto, 1993, p. 7.



Qualche *pièce* offre lo spunto per esprimere in modo sintetico un giudizio in evoluzione; avviene nel caso de *L'amour médecin*, in cui si deride in modo raffinato il comportamento dei medici.

Voltaire sembra sancire un cambiamento decisivo per l'affermarsi di un *esprit* di mestiere; cade, perciò, il motivo fondamentale che giustifica la satira. Le conclusioni, poi, confermano la distanza che si è determinata tra la grandezza di un commediografo-censore e l'attenzione del pubblico: oggi i teatri che rappresentano i lavori di Molière restano deserti. L'amarezza di Voltaire deriva dalla difficoltà di «cancellare il marchio infamante che un pregiudizio ingiusto lega alla professione di teatrante». Senza assoggettare la vita di Molière agli effetti della maldicenza, il *philosophe* mira ad una considerazione risolutiva: quella vicenda scenica, alterna negli esiti, dimostra con certezza che l'arte drammatica possiede una natura davvero complessa.

Dalla semplicità di uno spettacolo di marionette alla travagliata storia di Molière l'avventura del teatro diviene una pietra di paragone imprescindibile. Basterebbe ripercorrere la vicenda culturale di una personalità atipica, qual è l'abate veneziano Antonio Conti (1677-1749), poligrafo e tragediografo, filosofo e scienziato, cultore delle cose di Francia, un temperamento anti-accademico fino al parossismo, mentalmente disposto verso il territorio del sogno e dell'artificio. Le sue opere sono un compendio di temi che caratterizzeranno il secolo, rivelando i segreti del mirabile e l'emozionalità della visione fedele. Il poeta contiano è il «creatore», è colui che possiede «la facoltà civile» di produrre opere volte «all'utile della società»; invece, «la poesia è un sogno della filosofia, che vuol dire sogno di sogno».<sup>11</sup>

Tali passaggi, in apparenza frammentari, riaffiorano nelle forme

11. Cfr. A. CONTI, *Prefazione a ID., Prose e poesie*, Venezia, Pasquali, 1739, to. I pp. I-XXXI. Cfr. M. ARIANI, *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 249-50; B. ALFONZETTI, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989, in partic. *La vista rimossa*, pp. 135-200.

più strane lungo i sentieri in cui si attua uno scambio culturale di effettiva consistenza; non è un fenomeno circoscritto ad una regione, perché deriva dalla interrelazione fra tante polarità ideative, tutte egualmente motivate. Le capitali sono quelle consuete della mappa europea: Venezia, Roma, Napoli, accanto a Parigi, Vienna, Dresda, e così via. Il «sogno del sogno», come in uno specchio, rimanda al mito del genio teatrale, scagliato sulla scena dell'esistenza. Già prima di Goethe si considerano attentamente i presupposti della vocazione, si esamina la convenienza di dare libero sfogo all'inclinazione naturale. Un caso davvero significativo, per la personalità che l'incarna, giunge ancora una volta dalla città lagunare.

Nell'introduzione al suo *Saggio sopra la pittura* (1756) Francesco Algarotti, spirito cosmopolita e ambasciatore culturale veneziano presso le grandi corti europee, stabilisce un principio elementare di necessità nell'esercizio di ogni attività umana, un principio secondo il quale conviene assecondare in ciascun individuo l'«inclinazione della natura». <sup>12</sup> Il ragionamento di Algarotti investe la sfera dell'educazione, la formazione giovanile, in un modo che continua a stupire, per la capacità di precorrere le grandi elaborazioni dei *philosophes*; eppure, l'analisi degli impedimenti posti al libero palesarsi delle vocazioni naturali in ciascun uomo risuona come un segnale d'allarme, una sollecitazione ad interrompere consuetudini nefaste, basate sulla rigidità della tradizione contro il manifestarsi del progresso. Al pari di un viaggiatore curioso e interessato, in grado di rendersi utile, pur nelle differenti situazioni ambientali in cui s'imbatte, il giovane va lasciato propendere «a qual professione gli viene più in fantasia», adeguatamente sollecitato da abili « esploratori delle varie inclinazioni ». L'utopia formativa di Algarotti associa «genio» e «organizzazione», convinto com'è che l'utilità collettiva si raggiunga attraverso l'esaltazione del proprio estro. Concludendo il lungo ragionamento didattico sulla pittura, l'erudito vene-

12. Cfr. F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, in ID., *Saggi*, a cura di G. DA POZZO, Bari, Laterza, 1963, p. 57.

ziano si rammarica del declino e della «noia» in cui versa questa sublime «arte divina» per l'ignavia dei suoi artefici.

La tesi di Algarotti, che deriva da una lettura personale della filosofia di Pope, si concretizza in un principio dirompente: «non istà nell'arbitrio di niun principe il poter conferire ad altrui». <sup>13</sup> Dopo aver fornito la strumentazione utile a definire una linea di sviluppo autonomo, volta a rianimare gli spenti territori dell'arte e della scienza, è giusto tutelare ogni libera scelta. L'obiettivo è quello di censire le migliori forme civili e culturali presenti nelle società europee; per realizzare tale progetto Algarotti profonde la sua abilità comparativa, derivatagli dalla frequentazione diretta di ambienti culturali diversi. Di volta in volta, l'azione del raffinato intellettuale veneziano conferma la trasformazione intervenuta nella zona dell'erudizione primo-settecentesca, che nega, ormai, le manifestazioni di un sapere accademico, rimasto sterile e senza sbocco alcuno.

In alternativa si afferma una formula enciclopedica della conoscenza, rivolta ad una fascia di pubblico più ampia e affidata ad una oculata azione divulgativa, simile a quella che lo stesso Algarotti esercita attraverso i suoi scritti. <sup>14</sup> L'ideale algarottiano prevede un artefice, che sia in grado di misurare l'ingegno con l'esperienza del mondo. L'inclinazione naturale non nasce mai in contrasto con lo slancio verso forme di comunicazione duttili, tali, cioè, che non s'arrestino dinanzi alle barriere linguistiche. Peraltro, la mappa delle irradiazioni culturali settecentesche ha, già da tempo, fissato primati e caratterizzazioni. Se il francese rappresenta la lingua di relazione per eccellenza, l'italiano si diffonde nelle corti d'Europa come lingua del teatro musicale. <sup>15</sup> L'eclettismo linguistico impone un con-

13. Ibid. «Honour not confer'd by Kings», scrive A. POPE in *One thousand seven hundred and thirty eight, Dialogue II* [= *Epilogue to the Satire, in Two Dialogues*, v. 243].

14. È quanto avviene, ad es., con il *Newtonismo per le dame*; cfr. G. DA POZZO, *Tra cultura e avventura: dall'Algarotti al Da Ponte*, in *Storia della cultura veneta*, v. *Il Settecento*, cit., vol. I pp. 522-25.

15. Cfr. G. FOLENA, *L'italiano come lingua per musica nel Settecento europeo*, in ID., *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 219-34.

tinuo aggiustamento delle fonti, costringe il filosofo, l'artista, il letterato, lo scienziato, gli *spiriti forti*, a confrontarsi con il tracciato del mondo. Non resta che assumere, in una sorta di oscillazione continua, il flusso delle mode e le sollecitazioni tematiche provenienti da altri luoghi. Esiste una materia plasmabile dalla quale attingere, senza alcuna preoccupazione d'ordine estetico, per rilanciare la trama di una visione fedele, continuamente sospesa tra idea della natura e punto di vista personale.

Per affermare il proprio ruolo intellettuale lo scrittore di teatro s'affretta, in vario modo, a raccontarsi. Senza ribadire, ancora una volta, gli elementi di valutazione già acquisiti attraverso contributi critici importanti, estendendo l'analisi ad un vasto *corpus* autobiografico costituito non soltanto dai libri di memorie, è possibile stabilire come la pregiudiziale della veridicità, presente in buona parte della letteratura di ricordi e degli autoritratti, acquisiti nel caso di un autore teatrale una rilevanza maggiore, perché fin dall'inizio si pone come una verità impossibile. Carlo Goldoni ne è fin troppo consapevole:

Ho intrapreso a scrivere la mia vita, niente per altro che per fare la storia del mio teatro, ma il preliminare è sì lungo, e la mia vita sí poco interessante, ch'io mi vergogno d'aver impiegato le Prefazioni di dieci tomi per raccontarne gli aneddoti. Non è l'amor proprio che mi ha condotto a far ciò, poiché non ho raccontato le mie virtù, ma piuttosto le mie debolezze, e qualche volta le mie pazzie, ed è unicamente l'amore della verità, che mi ha fatto dir per minuto tutto quello che la memoria mi ha suggerito.<sup>16</sup>

Eppure, lo slancio del commediografo veneziano verso il travestimento teatrale della propria vicenda umana vanifica continuamente la coerenza interpretativa degli avvenimenti biografici, sminuisce il valore delle affermazioni critiche, attenua i giudizi di merito. Ancor più evidente è il contrasto fra il tracciato dell'esperienza e il resoconto della «missione» per riformare il teatro italiano. Basta con-

16. GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, to. XII 1774, MON, vol. I p. 699.

frontare alcuni passi delle *Prefazioni* Pasquali e la loro trascrizione nei *Mémoires* per cogliere una distanza d'umore inequivocabile. Valga l'episodio in cui si narra la distruzione del manoscritto dell'*Amalassunta*,<sup>17</sup> un'autentica composizione iniziatica in cui confluisce lo slancio di un giovane che sogna l'opera immortale. Con il manoscritto sotto il braccio all'inizio del 1733, forse per sfuggire ad una incauta promessa di matrimonio,<sup>18</sup> il giovane apprendista avvocato lascia la città lagunare seguendo l'itinerario che compiono i commedianti, facendo tappa a Vicenza, dove è ospite del conte Parmenione Trisino,<sup>19</sup> a Verona, dove non trova Scipione Maffei, a Brescia, presso Alessandro Novello di Castelfranco, conosciuto durante la permanenza a Feltre, a Bergamo, dove soggiorna dal podestà Francesco Bonfadini, e finalmente a Milano, dove s'imbatte nel celebre conte Francesco Prata, scrittore milanese, che gli elargisce una severa lezione sulle regole del buon melodramma, alla fine della quale l'aspirante artista prende il «proponimento di non comporne mai piú». Si confronti, dunque, il racconto relativo alla decisione finale:

Così fu fatto; me ne ritornai al mio albergo, feci accendere il foco, ed avendo ancora la bile in moto, bruciai a poco a poco la mia *Amalassunta*, l'unica copia che mi restava. Fatto il gran sacrificio, rimasi stupito qualche

17. «Composi un dramma per musica, intitolato *Amalassunta*, opera di mia testa, di mia invenzione, ma per la quale avea spogliato bastantemente la *Didone* e l'*Issipile* di Metastasio» (ivi, to. x 1768, MON, vol. I p. 675).

18. «Un amore, o per meglio dire, un impegno ha originato questa catastrofe, non so s'io dica per me sfortunata o felice [...]. Un amore dunque ne fu la causa, ma siccome nella mia giovinezza ero io soggetto facilmente ad innamorarmi, e con altrettanta facilità mi disnamorava, ne attribuisco dunque il motivo, piucché all'amore, all'impegno». Diventa il preferito di una donna di trentacinque anni, dilettante di musica e di poesia, amante della conversazione; la storia si snoda tra gelosie, ripicche, serenate e corteggiamenti, durante i quali entrano in campo la nipote della signora e un altro amante; Carlo è diviso tra zia e nipote, ma quando avverte che il gioco di seduzione lo sta conducendo al matrimonio, abbandona rapidamente Venezia. Cfr. ivi, pp. 679-83.

19. Al patrizio vicentino Goldoni dedica *Il giuocatore*, pubblicandolo nel to. v 1754 dell'ed. Paperini di Firenze.

tempo. Venne a scuotermi il camerier colla cena. Lo rimandai bruscamente, chiusi la porta della mia camera, e mi abbandonai intieramente alla riflessione delle speranze perdute, e della situazione nella quale mi ritrovava.<sup>20</sup>

La trama goldoniana agisce su piú livelli interpretativi, alla stregua di un testo destinato alla scena; da un lato, infatti, lo scrittore mette in campo una pluralità di elementi informativi, dall'altro punta alla teatralizzazione di tali esperienze; Goldoni medesimo s'impone come personaggio del suo teatro e del racconto della sua vita. Nella terza parte dei *Mémoires*, quando la scrittura registra direttamente la sfera di un vissuto ravvicinato, divenendo il resoconto del trasferimento a Parigi, ogni passo lascia trasparire il desiderio di continuare a progettare per la scena: il fatto è evidente quando, per esempio, nel salotto di una madame è costretto a parare l'impertinenza di un nobile di provincia che lo ridicolizza chiamandolo Goldoni di Molière (III x); oppure quando traccia la sceneggiatura di un dramma mai composto, *La bouillotte* (III XIII-XIV); oppure nel corso della visita, descritta nell'ultimo capitolo del libro, del giovane tragediografo Vittorio Alfieri, venuto a trovarlo nella sua casa parigina. La natura dell'inclinazione teatrale fa sí che il racconto dell'esperienza vissuta rientri nell'alveo dell'utopia scenica, nella tendenza a rilanciare continuamente la sua sfida riformistica.

Esiste una sostanziale differenza nel modo di raccontare la propria carriera teatrale fra Carlo Goldoni, Pietro Chiari e Carlo Gozzi, i tre rivali intorno ai quali s'accende, nella seconda metà del XVIII secolo, un effettivo scontro sulla qualità della riforma scenica. Se Pietro Chiari non ha lasciato libri di memorie, non per questo nei suoi testi non s'avverte una trama narrativa autobiografica. La sua particolare visione della letteratura, che diviene un esercizio da praticare sotto ogni forma possibile, trasforma l'opera dell'abate bre-

20. GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, to. x 1768, MON, vol. 1 p. 689. Cfr. anche GOLDONI, *Mémoires*, I XXIX, MON, vol. 1 pp. 129-30.

sciano in un sistema di auto esaltazione eccessiva, che forse non trova corrispettivi nel panorama settecentesco. La sua penna non si ferma neppure dinanzi alle contraddizioni. Nel confronto fra due brani, il primo compreso in un romanzo teatrale, il secondo in una lettera-riflessione, si passa da un giudizio di merito sull'esperienza, considerata alla stregua di un componimento teatrale, alla negazione della plausibilità di una tale correlazione.<sup>21</sup>

Nella prima parte delle *Memorie inutili*, libro-verità, il conte Carlo Gozzi si prodiga per innalzare tra la rievocazione della propria esistenza ed il lettore una serie di filtri disorientativi, con lo scopo di mascherare la scelta dell'autoanalisi. Gozzi non vuol affidare alla scrittura un compito di scambio diretto tra letterato e destinatario; tanto meno vuole far pensare ad una pratica di mestiere. Cosicché, anche quando s'accosta ad un genere ben preciso, fa di tutto per sfuggire dalla gabbia delle classificazioni. La scelta di Carlo Gozzi segue un principio inequivocabile, quello di negare le aberrazioni della modernità, sia sul terreno filosofico, sia sul versante del quotidiano. È una scelta di campo difficile e solitaria; ma la sua concezione etica tende a incidere tanto nello stile, nel comportamento, nel ruolo intellettuale, quanto nella preferenza dei generi da praticare. Mentre gli scrittori e i poeti contemporanei inseguono il consenso pubblico e il riconoscimento dei potenti, il conte si mostra consapevole della propria superiorità di classe. Con il mondo, allora, non può che sussistere un rapporto di conflittualità; ancor più, quando si tratta di rammentare le sue «inutili» vicende umane, soprattutto quelle vissute a contatto con il mondo della scena: «Il miglior capi-

21. «Veramente chi leggerà queste memorie, anche senza vederne il titolo, confesserà che sono d'una commediante: perocché la storia mia ha un intreccio così da commedia, che sulle scene comiche non si potrà desiderare di meglio» (P. CHIARI, *La commediante in fortuna o sia Memorie di Madama N.N. scritte da lei medesima*, Venezia, Pasinelli, 1755, to. II p. 55); «[...] il dire, che il Mondo è una commedia vien ad essere un paradosso mille volte più grande» (P. CHIARI, *Di tragici, comici e ciarlatani [Dal mondo della Luna, 22 gennaio 1751]*, in *Lettere scelte di varie materie, piacevoli, critiche ed erudite, scritte ad una dama di qualità*, Venezia, Pasinelli, 1751, to. III p. 111).

tale che contenga il mio libro è una candida verità, [...], perch'io non scrivo le memorie della vita, delle debolezze e degli errori altrui, che non so quanti sieno, salvo ciò ch'ebbe con me relazione». <sup>22</sup>

Inevitabilmente il percorso del conte s'incontra con il teatro; individua in esso uno strumento di vanificazione del senso e un sistema espressivo adeguato. Pertanto, le *Memorie inutili* si accostano alla teoria artistica che mescola il pensiero esistenziale e la tematica letteraria della «vocazione», approdando ad un concetto di teatro come avventura, senza per questo sconfinare in ambito metaforico. La scelta antirealistica ben s'addice al temperamento di uno scrittore che osserva gli eventi con uno sguardo di innata superiorità e con il disinteresse dell'appartato, dell'«absent». <sup>23</sup>

Le tensioni, che si sono accumulate intorno al teatro, a Venezia nell'età di Goldoni, tra il 1748 e il 1762, hanno contribuito a produrre una letteratura densa di umori personali. Ogni volta sembra che il poeta di compagnia scelga di manifestarsi, per vie piú o meno palesi, per affermare il proprio ruolo in piú direzioni: nei confronti del suo pubblico, dei suoi comici e dei suoi rivali. Alla maniera di Diderot, che prolunga i suoi componimenti drammatici utilizzando la categoria degli *Entretiens*, <sup>24</sup> anche nella cultura italiana settecentesca acquista rilievo la rete di elaborazioni che avvolge il lavoro per la scena. Con Goldoni si giunge ad una condizione editoriale mai definitivamente stabilizzata. A dispetto di Chiari, il commediografo veneziano, sempre pronto a rilanciare la sua sfida in un ambito inconsueto, mostra quanto vasto sia lo spazio che il teatro, e in particolare la commedia, riescono a contenere. Lo stesso concetto, ma in senso opposto, afferma Carlo Gozzi, in direzione, cioè, di una delegittimazione del mestiere di autore teatrale.

22. C. GOZZI, *Dedica*, in ID., *Memorie inutili*, cit., vol. I p. 4.

23. Cfr. J. STAROBINSKI, *Ironie et mélancolie (I): le théâtre de Carlo Gozzi*, in «Critique», 227, aprile 1966, pp. 291-308. Cfr. C. ALBERTI, *Carlo Gozzi e Antonio Sacchi: il drammaturgo e il suo doppio*, in «Ariel», II 1987, n. 5 pp. 65-86.

24. Cfr. D. DIDEROT, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. GRILLI, Firenze, La Nuova Italia, 1980.



La corrispondenza fra esistenza e commedia risulta, dunque, un problema non eludibile. L'uomo di genio, nell'età in cui si stanno sperimentando le modalità più adatte per dialogare con le molte fisionomie del mondo, è costretto a narrare, a travestire sotto forma di racconto, l'attenzione nei confronti della sua azione artistica, perché la sua «missione» non s'interrompa.

### 3. L'IMMAGINE E L'UTOPIA DI VENEZIA, CITTÀ-MONDO

Goldoni ama Venezia, come può amarla chi ha sospinto la sua conoscenza oltre il mito che contrassegna il destino della Serenissima; città delle meraviglie e palcoscenico del mondo, possiede una dimensione quotidiana, inscindibile dalla sua atipicità e altrettanto mutevole nel corso degli anni. Venezia ha la fisionomia di un ambiente spazio-temporale ideale, perché possiede le caratteristiche di una capitale aperta verso l'Europa e di porta di transito fra Oriente e Occidente. È un luogo mentale, soggetto ad una metamorfosi inarrestabile, al pari del suo degrado; come il pensiero, talvolta, entra in conflitto con la rigidità di quanti non avvertono la sua fragilità, o non si lasciano trascinare nel gioco dell'apparenza e dell'illusione: per tale via la città lagunare vive in simbiosi con la sfera dello spettacolo.

Quando nel 1784 inizia a scrivere i *Mémoires*, Goldoni non smette di rivolgere il suo pensiero a Venezia; né potrebbe essere altrimenti. Il vecchio commediografo sa quanto la città lagunare sfugga ad ogni tentativo di classificazione; ha potuto comprendere attraverso la sua stessa esperienza come essa rimanga un luogo multiforme, da un lato propensa ad una continua metamorfosi, dall'altro ancorata, oltre il fluire del tempo, alla sfera del mistero e della sorpresa:

Venise est une ville si extraordinaire, qu'il n'est pas possible de s'en former une juste idée sans l'avoir vue. Les cartes, les plans, les modeles, les descriptions ne suffisent pas, il faut la voir. Toutes les villes du monde se ressemblent plus ou moins: celle-ci ne ressemble à aucune; chaque fois que je l'ai revue, après de longues absences, c'étoit une nouvelle surprise pour

moi; à mesure que mon âge avançoit, que mes connoissances augmentoient, et que j'avois des comparaisons à faire, j'y découvrois des singularités nouvelles et de nouvelles beautés.<sup>25</sup>

Nel confronto con l'Europa delle corti Venezia mette in campo soltanto la propria differenza: nelle grandi capitali, in cui si definiscono le mode, si continua a vagheggiare la città dei dogi. Nel Settecento il continente europeo, mentre procede verso quella scoperta della libertà che cancellerà d'un colpo la leggenda del secolo frivolo e immaginoso, si lascia attrarre dal mito dell'eterno carnevale veneziano, seguito dalla ricerca della vertigine che può dare l'estrema liceità: «Mascherati, si può osar tutto e dire tutto».<sup>26</sup> Già nel secolo precedente la Serenissima ha assunto la fisionomia del paese degli incantesimi, è un luogo magico che provoca stupore nell'animo dei viaggiatori d'ogni nazionalità, che accorrono a visitarla; e costoro, puntualmente, sottolineano la distanza che esiste fra le descrizioni tramandate dai libri, l'immagine affidata ai quadri, alle stampe, alle incisioni, e l'impatto effettivo con la città. Sembra quasi che non sia possibile farsene un'idea attendibile senza averla conosciuta. Quasi volesse spezzare l'incanto della visione artificiale, Venezia mostra un panorama incerto e desolato. Montesquieu, che la visita nel 1728, avanza un'ipotesi convincente per spiegare la sua corrosione fisica, sembra intuire qual è il tarlo che la divora. «L'acqua salata – scrive – (e l'aria che ne è impregnata) fa molti danni a Venezia. Calcina, per così dire, i muri, guasta tutti i quadri».<sup>27</sup>

Leandro de Moratín, invece, quando vi giunge nell'ottobre 1794, avverte il rischio che presenta la sua struttura labirintica: «Occorre un'arte speciale per camminare per tali strettoie dove l'affluenza di

25. GOLDONI, *Mémoires*, I VII, MON, vol. I p. 35.

26. Cfr. J. STAROBINSKI, *La scoperta della libertà*, Genève, Skira, 1964, p. 90.

27. MONTESQUIEU [C. DE SECONDAT, BARONE DI LA BRÈDE E DI MONTESQUIEU], *Viaggio in Italia*, a cura di G. MACCHIA e M. COLESANTI, Bari, Laterza, 1971, p. 32. Cfr. C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del Gran Tour*, in *Storia d'Italia. Annali*, 5. *Il paesaggio*, a cura dello stesso, Torino, Einaudi, 1982, pp. 178-80.

gente è continua e numerosa».<sup>28</sup> Ma già Goethe ha espresso a suo modo tale smarrimento nelle pagine del *Viaggio in Italia*, giudicando il tracciato lagunare unico e incomparabile, simile ad un reticolo mutevole e intricato.<sup>29</sup> L'artista tedesco ha un contatto prolungato e insistente con la città assaporando il piacere di smarrirsi nell'intreccio delle calli: se da una parte svela al lettore il risvolto nascosto della città magica, dall'altra mostra l'immagine del suo deterioramento.

Mentre Goldoni ripensa ad una Venezia *extraordinaire*, percorrendone mentalmente gli itinerari piú consueti e trasferendo sulla pagina autobiografica il rimpianto per un'atmosfera festosa, da *foire perpétuelle*, oramai perduta, gli intellettuali e i viaggiatori, che continuano ad esserne attratti, non mancano di evidenziare i segni di un degrado inarrestabile, soprattutto dopo che si è sbiadito il lucente *maquillage* dei giorni migliori; e la corrosione non risparmia neppure le persone. A ben guardare, però, i germi del decadimento sono già perfettamente individuabili all'interno del grandioso meccanismo della meraviglia; il reticolo di edifici, di calli e di campielli, che la dimensione festiva ricopre di fastosi *décors*, forse con l'intento di occultare, d'illudere, s'incrocia con la via dei Teatri, definendo un tragitto privilegiato che costeggia il Canal Grande tra San Giovanni Grisostomo e San Moisè, prima di incontrare la Piazza, il luogo deputato per eccellenza, il centro su cui converge ogni percorso, dove la *bagarre* della stagione carnevalesca s'alterna alla febbrile ritualità della Sensa, della festa dell'Ascensione. Le stesse commedie veneziane di Goldoni segnalano come lo spazio urbano, al pari dei personaggi, si articola in tante sezioni obbligate, necessarie per

28. *Quattro spagnoli a Venezia*, a cura di A. MARIUTTI DE SANCHEZ RIVERO, Venezia, Ongania, 1957, p. 154.

29. « Venezia non può essere comparabile se non con se stessa. [...] Mi lanciai senza guida, consultando soltanto l'orizzonte, nel labirinto della città, la quale, benché tutta frastagliata da canali e canaletti, rimane sempre riunita per mezzo di ponti e ponticelli. Non si può immaginare una tale angustia e ristrettezza senza averla vista coi propri occhi (29 settembre 1786) » (J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia*, a cura di E. ZANIBONI, Firenze, Sansoni, 1924, pp. 73-74).

definire in modo concreto l'intreccio, la *fabula* comica. Infatti, mentre l'indagine goldoniana sulla vera natura del genere commedia procede di pari passo con lo studio dei meccanismi scenici, con l'intento, soprattutto, di sfruttare le possibilità espressiva dell'attore, la scelta ambientale tende, in moltissimi casi, a definire un'inedita «drammaturgia di Venezia», anche attraverso un continuo aggiustamento testuale; tale calibratura del linguaggio diviene un'attendibile lettura, una perfetta radiografia della realtà ambientale, che il teatro restituisce sotto forma di rappresentazione adeguata alla sensibilità del pubblico di ogni epoca.<sup>30</sup>

La complessità dell'ideazione scenica goldoniana poggia, intanto, sopra un sistema socio-linguistico ideale, fino dagli anni dell'esordio, quando l'autore gioca una sfida rischiosa con le consuetudini teatrali del suo tempo. Analizzando, ad esempio, *La bottega del caffè* (1750) si scorge come la funzione dinamica del campiello veneziano si rifletta sui comportamenti di quanti transitano in questo angolo di mondo. Con il trascorrere degli anni e con il mutare delle condizioni creative, il poeta accentua la fluidità del dialogo drammatico con la città: i *Rusteghi* (1760) è la commedia nella quale Venezia diviene l'interlocutrice invisibile della compagnia dei «selvadeghi», sebbene sia tenuta ostinatamente fuori dalle stanze della casa e sia evocata soltanto come un ricettacolo di vani divertimenti e d'innumerevoli insidie per l'inflessibilità familiare. Anche l'indicazione più

30. L'annotazione è di Mario Baratto: «[Goldoni] costruisce, anno dopo anno, in un contesto culturale ricco di problemi e di contrasti, di aperture e di contraddizioni, una sorta di concreta, originale *Drammaturgia di Venezia* (se posso prendere l'immagine dal titolo di una notissima opera di Lessing) fatta di opere e di continui interventi sulla sua opera, di scatti in avanti, di finte, di costanza persuasiva» (M. BARATTO, *Litinerario della commedia goldoniana*, in ID., *La letteratura teatrale in Italia (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza, 1985, pp. 33-45, a p. 41). Cfr. l'approfondimento del concetto che si trova nel saggio di Baratto intitolato *Goldoni, vent'anni dopo* (ivi, pp. 258-59), pubblicato per la prima volta in *L'interpretazione goldoniana. Critica e messinscena*, a cura di N. BORSELLINO, Roma, Officina, 1982, pp. 9-31. Cfr. G.E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, Bremen, Cramer, 1769, 2 voll.; trad. it. *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. CHIARINI, Bari, Laterza, 1966.

sfumata del reticolo lagunare, che «s'indovina appena dietro le mura della casa», determina nel *Sior Toderò brontolon* (1762) un disagio e una afasia nel rapporto fra i personaggi.<sup>31</sup>

Molte commedie di Goldoni, a cominciare da quelle veneziane, stabiliscono una perfetta sintesi spazio-temporale con la vita cittadina al punto che la vicenda trasmette una convincente percezione della vita reale, fino a significarla attraverso una riflessione critica sulla qualità del quadro sociale. Il palcoscenico si dilata fino a stabilire un collegamento puntuale con la mappa della città-mondo.

Si osservi, ad esempio, l'incipit de *Le massere*, un testo in versi martelliani, rappresentato nel 1755: bastano pochi elementi visivi e, soprattutto, poche battute perché lo spettatore colga il gelo di una mattinata invernale, mentre la piccola umanità dei garzoni e dei servitori si risveglia e inizia una consueta giornata lavorativa. Ebbene, la commedia non solo racconta un episodio di esaltazione carnevalesca, che coinvolge una micro-società di *massere*, donne di fatica, ma la fa coincidere con il tempo effettivo della festa: la rappresentazione ha luogo negli ultimi giorni di carnevale, quando è consuetudine che anche le persone più umili vadano alla commedia. Vita e teatro risultano amalgamati a tal punto da smarrire ogni segno del limite che c'è tra le prerogative dell'una e l'immagine dell'altro.<sup>32</sup>

A partire dalla *Drammaturgia, divisa in 7 indici* (1666) di Leone Allacci<sup>33</sup> l'attenzione rivolta alle modalità del comporre i drammi e all'analisi della loro «fattura» si raffina in un contesto filosofico, influenzato dall'illuminismo europeo, prima di affidarsi alle teorie

31. Cfr. M. BARATTO, «*Le café*» et le théâtre de Goldoni, *Il sistema dei 'Rusteghi'*, *Lettura del 'Toderò'*, in ID., *La letteratura teatrale*, cit., pp. 69, 166, 183.

32. Cfr. C. ALBERTI, *Maschere raggelate. Lettura de 'Le massere' di Carlo Goldoni. Esercizio di drammaturgia: dal testo al copione*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. ALFONZETTI, D. QUARTA e M. SAULINI, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 107-38; rielaborato con il titolo *Il linguaggio delle massere sulla scena di Carlo Goldoni*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. BRUNI, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 203-30.

33. La *Drammaturgia* di Allacci è ristampata nel 1755 a Venezia dall'ed. Pasquali, in una versione accresciuta, curata da G. Cendonì.

ottocentesche e al processo di “teatralizzazione” primo-novecentesco. L’impegno di fondare un teatro nazionale trova in Lessing l’intellettuale che incarna negli anni Sessanta del secolo la funzione del *dramaturg*, con il compito di essere consigliere culturale e artistico, e critico della produzione scenica nella Germania dei teatri cittadini. La *raison* illuministica postula attraverso un conflitto storicamente e socialmente significativo fra i personaggi, che agiscono sulla scena, il progresso, prefigurando, di fatto, un nuovo assetto sociale.

Goldoni sta all’inizio di tale processo culturale in una situazione non lineare e fortemente contraddittoria. Si tratta di individuare gli agganci precisi tra cronologia veneziana e itinerario goldoniano; conta il riferimento alle condizioni economico-sociali del tempo: gli anni 1748-1752 sono un periodo di recessione, pertanto è possibile recuperare le consonanze fra alcune commedie e il pensiero di importanti esponenti della classe dirigente, i loro scritti sull’involuzione dei costumi, sulla crisi familiare, sulla degradazione morale.<sup>34</sup> L’invenzione goldoniana, fin da subito, stabilisce una corrispondenza dinamica fra l’ideale borghese del mercante e la moralità del patriziato d’origine mercantile. Goldoni vive le tensioni della città-stato, il confronto tra Italia ed Europa, avverte il ritardo dell’Italia, come si può verificare proprio nei *Mercatanti* (1753); è una sfasatura che si riflette per intero sulle strutture teatrali.

Venezia risulta, dunque, «un problema non eludibile»,<sup>35</sup> nella sua duplicità di città dalla forte componente teatrale e di città del teatro. La dislocazione degli edifici teatrali nel tessuto urbano segue la grande ansa che il *canalazzo* compie da Rialto a San Marco: qui, uno accanto all’altro, sono situati il San Giovanni Grisostomo, il San Luca, il Sant’Angelo, il San Samuele e il San Moisè, formando la struttura portante di un intenso itinerario dell’illusione, che s’intreccia con i luoghi del carnevale, delle feste e delle cerimonie; ed

34. G. COZZI, *Note su Carlo Goldoni: la società veneziana e il suo diritto*, in «Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXVII 1978-1979, pp. 141-57.

35. BARATTO, *Goldoni, vent’anni dopo*, cit., p. 249.

è un percorso che si confronta da presso anche con i luoghi della politica. Completano la mappa della «vita felice» veneziana il ridotto, i casini da gioco, le sale da conversazione, il *liston* dove sfilano in maschera dame e cicisbei, i campi in cui si gareggia con i tori oppure si gioca a palla; inoltre, esiste il reticolo di rii e di canali, lungo i quali navigano durante le passeggiate notturne cortei di gondole.<sup>36</sup> Per tutto il secolo XVIII la grande macchina del divertimento condiziona l'evoluzione dei generi della rappresentazione e delle forme d'intrattenimento, a iniziare dal teatro.<sup>37</sup>

Impegnandosi completamente nella «professione di scrittore di commedie»,<sup>38</sup> Goldoni si mostra consapevole del fatto che il teatro è un congegno da riformare, sia facendo leva sui suoi stessi protagonisti, i comici, gli impresari, i poeti, sia affermando la dignità del testo drammatico, alla pari di quello letterario. Si tratta, inoltre, di accrescere la consapevole partecipazione degli spettatori, superando le cattive abitudini in voga nelle sale teatrali, dove si sperperano risorse economiche ed impegno, senza educare.

La correlazione Venezia-Goldoni, una delle capitali dello spettacolo e uno degli intellettuali che si guadagna da vivere scrivendo per il teatro, si presta ad una lettura a più livelli, una lettura che

36. Cfr. G. DAMERINI, *La vita felice*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. BRANCA, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 715-34. Sui teatri veneziani cfr. N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974; F. MANCINI-M.T. MURARO-E. POVOLEDO, *I Teatri del Veneto, Venezia*, to. I. *Teatri effimeri e nobili imprenditori*, to. II. *Imprese private e teatri sociali*, Venezia, Corbo e Fiore, 1995-1996.

37. La riflessione più esauriente sulla correlazione Goldoni-Venezia è quella proposta da Ginette Herry, nel cap. *Goldoni et Venise* del suo libro *Goldoni à Venise. La passion du poète*, Paris, Champion, 2002, pp. 15-33. La studiosa dimostra come si tratti di due nomi «indissociables», che si richiamano di continuo: «aujourd'hui encore, dans ces réductions que sont les stéréotypes et dans les stylisations qu'opèrent volontiers l'imagination et la mémoire culturelle, Goldoni, c'est Venise, et Venise, théâtralement du moins, c'est Goldoni» (p. 15). L'efficacia di tale giudizio s'affida ad una controprova: nessuno associa il nome di Molière a Parigi, e neppure Shakespeare a Londra.

38. GOLDONI, *Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie*, Venezia, Bettinelli, 1750, to. I, MON, vol. I p. 763.

coinvolge interamente l'idea della scenicità settecentesca. Né l'analisi può limitarsi soltanto all'impegno goldoniano verso il genere commedia, ma concerne anche l'ampia produzione di drammi per musica, di intermezzi, di opere giocose, di testi letterari, e la scrittura di memoria. Altri elementi d'indagine sono da individuare negli addentellati fra rappresentazione e quotidianità, oppure negli sconfinamenti oltre il labirinto lagunare seguendo le tappe di quel circuito teatrale centro-settentrionale, detto di Lombardia, lungo il quale si sviluppa, quasi in modo obbligato, l'attività delle compagnie: sono i luoghi in cui nella stagione estiva si attua il rodaggio delle nuove composizioni sceniche. Un capitolo importante, in tal senso, è offerto dalla piazza di Verona, dove nel teatrino costruito *en plein air* al centro dell'Arena si collaudano i testi destinati alla grande stagione veneziana.<sup>39</sup>

Durante i quattordici anni della sua attività veneziana, suddivisa nei due periodi di collaborazione, la prima dal 1748 al 1752 con il Teatro di Sant'Angelo e con la compagnia di Girolamo Medebach, la seconda fino al 1762 al servizio di Francesco Vendramin e del San Luca, Carlo Goldoni sperimenta diversi linguaggi comici e molteplici soluzioni sceniche, ma sotto vari aspetti permane l'indagine sulla città-mondo. Venezia potrebbe avere ancora la forza di competere con le altri capitali d'Europa, è la Repubblica che potrebbe reggere il paragone con i grandi stati nazionali. *La vedova scaltra*, commedia nata nel 1748, intorno a cui si sviluppa una polemica aspra di natura letteraria e una gara per la supremazia con l'abate bresciano Pietro Chiari,<sup>40</sup> esalta il confronto fra uomini di nazionalità diverse, messi alla prova da Rosaura sul terreno dell'onorabilità e dei sentimenti: la sfida della vedova finisce per infrangere un livello di apparente

39. Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, I XXXIV, MON, vol. I p. 155; la descrizione completa riecheggia il resoconto che Lalande fa nel suo libro *Voyage en Italie* (1768-1769).

40. Cfr. Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza, 1986; A. MOMO, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari, Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992; L. RICCÒ, «Parrebbe un romanzo». Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni, Chiari, Gozzi, Roma, Bulzoni, 2000.



svagatezza, perché tenta di disattivare il meccanismo dei comportamenti consueti e lo schema dei *dichés* nazionali, procedendo dai luoghi tipici, interni ed esterni, della città.

Il teatro di Goldoni dialoga con il mondo, spesso a partire dalla ricerca di un incontro necessario con il modo di pensare di una parte del patriziato veneziano, nella quale, peraltro, trova utili appoggi.<sup>41</sup> I caratteri goldoniani, mentre si misurano con una visione originale del cosmopolitismo settecentesco, sono coerenti con l'ordinamento civile della Serenissima. Ne *L'avvocato veneziano*, commedia della stagione 1749-1750, lo scontro presso il tribunale di Rovigo fra Alberto Casaboni, avvocato del tribunale di Venezia, e il Dottore Balanzoni avvocato bolognese, l'uno in difesa di Florindo Aretusi e l'altro della nipote Rosaura, chiama in causa non solo la correttezza professionale, ma un sistema giuridico, quello su cui ha fondamento la potenza stessa della Repubblica. È un problema che ritorna continuamente nell'opera di Goldoni sotto l'aspetto dell'affermazione e della tutela di una civiltà morigerata e giusta. L'avvocato Alberto pronuncia la sua arringa a braccio, secondo le abitudini del foro veneto; prima della tenzone, però, ha chiarito al suo assistito su quale base poggiano i suoi principi.<sup>42</sup>

Da una parte, dunque, l'onorabilità forense, ma dall'altra il prestigio di una nazione che ha consegnato alla storia la propria civiltà politico-giuridica: il complesso capitolo dei rapporti fra Venezia e le altre società sta a dimostrarlo. Il valore del lavoro goldoniano è verificabile in una particolare forma di sperimentazione teatrale,

41. Cfr. Cozzi, *Note su Carlo Goldoni*, cit., pp. 149-50.

42. «Cossa diria Venezia de mi, se là tornasse senza aver trattà quella causa, per la qual tutti sa che son vegnudo a Rovigo? [...] Se diria per le piazze, per le botteghe, per i mezzai ['studi'], per i tribunali: Alberto xe vegnú a Venezia senza trattar la so causa. Perché? Perché el s'ha innamorà della bella avversaria; e el so cliente, diffidando della so onoratezza, della so pontualità, el gh'ha levà le carte, el l'ha cazzà via. Bell'onor, bella gloria che me saria acquistà a venir a Rovigo!» (GOLDONI, *L'avvocato veneziano*, MON, vol. II pp. 761-62, a. II sc. 11). Il personaggio di Alberto è interpretato, dapprima, dal Pantalone Cesare D'Arbes e, poi, da Antonio Mattiuzzi Collalto, che lo sostituisce nel 1749.

condotta sulla contemporaneità, riferibile ai fatti ordinari, alle storie locali e alle riflessioni morali. Ogni volta emerge sullo sfondo la presenza di un ambiente civile che Goldoni tende a depurare dalle incongruenze mediante la sua elaborazione scenica, prima ancora di fissarlo come un modello ideale. Si tratta di stabilire fino a che punto l'idea dell'avvocato veneziano si renda conto dell'anomalia civile della città lagunare, soprattutto quando prospetta una coesione "illusoria" tra gli appartenenti al ceto mercantile in un'economia che da tempo ha mutato i suoi meccanismi a causa di numerose congiunture; è, semmai, attendibile l'impegno a mettere in relazione tra loro le zone della "laboriosità", senza confine alcuno, dal patriziato agli artigiani e agli operai.<sup>43</sup>

In tal senso, una sorta d'incisiva recensione della società veneziana è offerta da due commedie esemplari, *La putta onorata* e *La buona moglie* (1748-1749). In esse si osserva l'evolversi ideale di una mentalità cittadina, proiettata verso la libera determinazione del sentimento, che è in grado di secondare il vero temperamento di ciascuno e che si presta a far decantare gli elementi innaturali – quello del vecchio Pantalone verso una giovane fanciulla, per esempio – e a soppiantare del tutto i privilegi di un ceto aristocratico, irrimediabilmente corrotto e senza utilità alcuna. Tutto ciò avviene in una Venezia viva e attiva, che mette alla prova la sua stessa tenuta linguistica e che si evolve in ogni direzione, anche in altezza, quasi verso una dimensione spaziale e mentale fuori dal mondo; lo si può osservare nella celebre scena di Bettina sull'altana: «Oh caro sto sol! Co lo godo! Sia benedeto st'altana! Almanco se respira un puoco. Mi, che no son de quele che vaga fora de casa, se no gh'avesse sto liogo, morirave de malinconia. E po qua semo fora dei petegolezzi. In sta corte no ghe sta nissun; nissun me sente, nissun me vede».<sup>44</sup>

Stando lassù, in un luogo che la innalza al di sopra delle miserie e dei pettegozzetti da campiello, Bettina sembra parlare direttamen-

43. Cfr. BARATTO, *L'itinerario della commedia goldoniana*, cit., pp. 37-38.

44. GOLDONI, *La putta onorata*, MON, vol. II pp. 429-30, a. I sc. 5.

te alla mente dello spettatore solitario, a colui che sa intendere il senso dirompente di una semplice espressione proverbiale, pronunciata dalla giovane per affermare la sua peculiarità di carattere: «mal no far, e paura no aver». Poco prima, invece, Menego, gondoliere di casada del marchese Ottavio, si è lamentato per la durezza dello «star in pope» senza sosta. Ma il ventre della città pare un deposito di rottami: è ciò che sostiene nei suoi discorsi Pasqualino, innamorato dell'onorata Bettina; il giovane dimostra una disposizione naturale per il commercio, perciò non vuol fare il barcaio, come pretenderebbe Menego, colui che crede essere suo padre.

Catte, sorella sposata di Bettina, lo scoraggia perché – come recita un altro proverbio – «la farina del diavolo la va tuta in semola». Pasqualino, allora, pensa di aprire una bottega da caffè, uno dei luoghi deputati della Venezia cosmopolita, dove s'incontrano cittadini di ogni nazione, in grado di essere veramente liberi; sono quegli spiriti forti che sanno accettare per casa una locanda, e per salotto un caffè. Anche quando il gestore è un onorato Ridolfo, premuroso e riconoscente, la bottega e la locanda rischiano di trasformarsi talvolta in zone insidiose: vi s'aggirano giocatori, avventurieri e banditi. La città del divertimento e del gioco li attrae in continuazione, per questo è necessario denunciare ogni ambiguità e, quando occorre, prendere subito le distanze. Se Don Marzio, il maldicente de *La bottega del caffè* goldoniana, oltrepassa il limite, è naturale espellerlo in modo inequivocabile, almeno nelle battute finali, dove l'esito positivo è stabilito per convenzione:

Qui non serve il giustificarmi. Ho perduto il credito e non lo riacquisto mai più. Anderò via di questa città; partirò a mio dispetto, e per causa della mia trista lingua, mi priverò di un paese<sup>45</sup> in cui tutti vivono bene, tutti godono la libertà, la pace, il divertimento, quando sanno essere prudenti, cauti ed onorati.<sup>46</sup>

45. Nell'ed. Bettinelli si legge: «del piú bel paese del mondo».

46. GOLDONI, *La bottega del caffè*, a cura di R. TURCHI, MAR 1994, p. 80, a. III sc. ultima.

Sia nella *Putta*, e ancor piú ne *La buona moglie*, affiorano le tante sfaccettature di una città viziosa, che scommette su tutto e manda alla rovina la migliore gioventú: vi sono cortigiane, malfattori, birbe, arraffatori; cosicch  Lelio, il figlio scambiato, diventa l'emblema di una educazione mal riuscita. Mandato da ragazzo a Livorno, al ritorno rivela la sua vera natura: egli   il figlio di Menego che la moglie, donna Pasqua, per eccesso d'amore ha sostituito nella culla con il figlio di Pantalone. Lelio, come avverr  nel *Bugiardo*, ha mantenuto le incertezze di una formazione anomala, compiuta lontano da Venezia e in contrasto con gli impulsi del suo sangue, impulsi che si manifestano nella passione per la voga. Il suo destino   segnato da una tragica realt : finir  ucciso in una rissa d'osteria. «L'ha volesto far tropo da bulo», dichiara con afflizione Pasqualino ne *La buona moglie*, poi aggiunge piú oltre: «La vita de Lelio xe stada quela che m'ha fato prevaricar. La morte de Lelio xe quela che me fa iluminar». <sup>47</sup> I litigi dei gondolieri, che si insultano per questioni di precedenza, si sciolgono in commozione quando s'accorgono di essere un «corpo de zente, che no se trova in nissun altro paese del mondo», una casta che sa riconoscersi in una mentalit  e un modo di agire caratteristico di una citt  d'acqua, un nucleo agguerrito che all'occorrenza darebbe il sangue per difendere «la nostra Venezia, che xe la regina del mar». <sup>48</sup>

Dalla citt -*laberinto*, cos    definito l'ambito cittadino non solo per la forma urbana, ma anche per i rischi che si corrono nella *Buona moglie*, <sup>49</sup> spesso   difficile uscire: se ne accorge Pasqualino, che dovr  vedere dinanzi ai suoi occhi il cadavere di Lelio prima di recedere dalla vita nefasta che ha intrapreso. Ci  accade nella citt  del teatro, e nella *Putta* vi   una presenza soverchia del teatro, seppure visto dall'esterno. In una sequenza del terzo atto, trapelano fuori soltanto le grida e gli applausi degli spettatori, mentre le didascalie

47. GOLDONI, *La buona moglie*, MON, vol. II p. 609, a. III sc. 13.

48. GOLDONI, *La putta onorata*, MON, vol. II pp. 451-52, a. I sc. 18.

49. Cfr. GOLDONI, *La buona moglie*, MON, vol. II p. 571, a. II sc. 7.

alludono alla visione del Canal Grande con le gondole in sosta dinanzi al botteghino del teatro.<sup>50</sup> È ammirevole la bravura con cui il commediografo descrive un perfetto intreccio tra le due sfere, quella della quotidianità, con le sue storture e le sue tensioni, e quella del teatro, pensato come luogo di decantazione, apprezzato e riconosciuto dai vari personaggi. Dice Menego: «gavemo gusto de quele comedie che gh'a del sugo»,<sup>51</sup> confermando nel progetto di Goldoni il valore universale di un teatro rivolto a correggere ed educare.

Nonostante in entrambe le commedie riaffiori anche l'immagine di una Venezia caliginosa, metafora della confusione e dell'inganno, con il flusso e il riflusso degli spettatori dinanzi al teatro, la città acquee continua a tutelare una condizione di libertà e di convivenza che funziona come misura per confrontarsi con il resto del mondo. Ne *La buona moglie* Brighella, che consiglia al marchese Ottavio di girare per le «calesele», per le callette, onde sfuggire all'assalto dei troppi creditori, esaltandosi per la possibilità che ognuno ha di apparire alla stregua di un cavaliere e di star bene, proclama contento: «chi non sa viver a Venezia, no sa viver in nissuna parte del mondo».<sup>52</sup> A partire da qui, dunque, s'avvia nelle opere successive un confronto ravvicinato fra differenti mentalità e fra diverse idealità in grado di salvare Venezia dal precipizio: è questo il sogno attraverso il quale Goldoni immagina sulla scena il futuro della sua amata città.

50. Cfr. GOLDONI, *La putta onorata*, MON, vol. II p. 498, a. III sc. 12; cfr. più oltre le animatissime scene 13-20.

51. Ivi, p. 502, a. III sc. 16.

52. GOLDONI, *La buona moglie*, MON, vol. II p. 571, a. I sc. 8.

### III

## GLI ANNI DELL'ESORDIO DAGLI SCENARI ALLE COMMEDIE REGOLARI

### I. LE PRIME COMPOSIZIONI PER LA SCENA

È lo stesso Goldoni che nella prefazione al tomo XI dell'ed. Pasquali indica la via attraverso la quale, al di là della passione infantile, s'accosta alla pratica delle scene. Il racconto dell'esordio teatrale avviene sulla scia dell'esaltazione drammatica: nel 1733, infatti, a venticinque anni Carlo compone la tragedia per musica *Amalasantia* che, secondo la sua stessa testimonianza, viene bruciata in uno scatto d'orgoglio dper le critiche del conte Prata, al cui giudizio si era sottoposto in un pellegrinaggio d'iniziazione, da Venezia a Milano.<sup>1</sup> Nello stesso periodo in cui Carlo si dichiara deluso per le incongruenze del sistema professionale e le incomprensioni da parte dell'accademia, ha modo di confrontarsi con una teatralità meno sofisticata, quanto diffusa nel mondo quotidiano; infatti, entra in contatto con il complesso fenomeno della ciarlataneria, collaborando con il geniale Buonafede Vitali. Non si sa con precisione se l'incontro abbia avuto luogo nella città lombarda, oppure – più probabilmente – l'anno prima, nel 1732, a Venezia;<sup>2</sup> il resoconto goldoniano mostra una dubbia sicurezza nel collocare l'evento.<sup>3</sup>

1. Le prime prove letterarie a stampa di Goldoni sono *Il Quaresimale in epilogo*, scritto a Udine il 26 aprile 1726 (cfr. MON, vol. XIII pp. 33-70) e il lunario *L'esperienza del passato fatta astrologa del futuro. Almanacco critico del 1732*, per il quale guadagna 12 zecchini, pagati dallo stampatore (cfr. *Prefazioni Pasquali*, to. X 1768, MON, vol. I pp. 675-76).

2. Vitali è spesso a Venezia, anzi per conto della Repubblica dirige per qualche tempo le miniere di Schio.

3. «Giunse a Milano il famoso Anonimo, il quale, provveduto di bastante scienza e di pratica sufficiente per fare il medico, sedotto da una vanità sconsigliata, per far pompa della sua eloquenza e della sua erudizione, si era abbandonato all'eser-

Vitali ha alle sue dipendenze una «compagnia completa di commedianti, che montavano in banco con esso lui, e si frammischiava egli nelle loro burlette»; si tratta di una compagine «volante» tra le più apprezzate in Italia. Nel 1733 vi fanno parte attori eccellenti, quali il Pantalone Francesco Rubini e Gaetano Casali, detto Silvio; per l'Anonimo Goldoni scrive uno dei suoi primi intermezzi per musica, *Il gondoliere veneziano ossia gli sdegni amorosi* (1732), basandosi anche sulle abilità canore dei comici, essendoci tra di loro «due o tre persone che cantuzzavano passabilmente, ed eravi un suonator di violino veneziano, che montava in banco cogli altri e sapeva compor di musica». Poiché in quel periodo alcuni teatri milanesi sono inattivi, i commedianti dell'Anonimo sono invitati a recitarvi nel corso della primavera e dell'estate, «lavorando (com'essi dicono) dentro e fuori, terminate le loro farse in Piazza, davano le Commedie dell'arte in quel gran Teatro».<sup>4</sup>

La collaborazione che il giovane avvocato instaura con gli attori

cizio del ciarlatano. Era il suo vero nome Buonafede Vitale, nato in Parma di civile ed onesta famiglia, ed aveva occupata in Palermo una cattedra di medicina. Dodici anni prima l'avea io veduto in Fossombruno, al ritorno mio di Perugia. Saliva egli allora in banco con due semplici sonatori per invitare il popolo ad ascoltarlo, indi lo tratteneva egli solo col facile ed erudito suo ragionare, invitando il pubblico a proporgli de' quesiti difficili, e gli scioglieva felicemente; e per evitare il titolo e la taccia di ciarlatano, diceva che ciarlatani son quelli che si espongono al pubblico con de' buffoni sul palco, e ch'egli all'incontro montava solo, affidato alla bontà de' suoi medicamenti, i quali per verità erano universalmente apprezzati» (GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, to. XI 1768, MON, vol. I p. 692).

4. Ivi, p. 693. Goldoni si riferisce al Teatro Regio Ducale, inaugurato nel 1717. Tra gli scritti di Vitali (1686-1745) si ricorda la *Lettera scritta ad un cavaliere suo padrone dall'Anonimo in difesa della professione del saltimbanco, coll'aggiunta in fine d'una raccolta di segreti utili e dilettevoli a qualsivoglia stato di persone* (Milano, Malatesta, 1732), che ha svariate edizioni, una delle quali è stampata a Venezia dall'editore Biasio Caldura (s.i.d.). In essa Bonafede si dichiara a favore dell'utilità della «professione» del saltimbanco, vero esperto della scienza medica, quando si esercita con rigore, in maniera «onestissima» nel dispensare «medicamenti sicuri»; e quando fa ricorso ai «personaggi buffoneschi», si consideri che la scelta è imposta dalla «corrutela del secolo», che usa «il divertimento per allettare i popoli». Cfr. A. D'ANCONA, *Bonafede Vitali, l'Anonimo*, in Id., *Viaggiatori e avventurieri*, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 105-15.

di Vitali dà i suoi frutti su più fronti; ma, prima di tutto, può dare prova della sua abilità poetica, attraverso alcuni interludi musicali di stampo popolare, a partire dal duetto sul tema del contrasto d'amore, certamente pubblicato per la prima volta a Milano con il titolo *I sdegni amorosi tra Bettina putta de campiello e Buleghin barcarol venezian in lengua veneziana*.<sup>5</sup> Un altro esperimento teatrale collegabile, più o meno direttamente, al rapporto con il gruppo dell'Anonimo è costituita dall'intermezzo per musica *La birba*, di certo messa in scena il 24 novembre 1734, nel Teatro di San Samuele, dalla compagnia di Giuseppe Imer.<sup>6</sup>

## 2. IL SEGRETO DI UN TRUFFALDINO

Carlo Goldoni incontra il Truffaldino Antonio Sacchi nel 1738, quando costui è scritturato dal Teatro di San Samuele nella compagnia Imer, insieme alla sorella Adriana, Smeraldina, e alla moglie Antonia, la seconda donna, in arte Beatrice. Affascinato dalla loro bravura, prepara alcuni «scenari» all'improvviso: *Cento e quattro accidenti in una notte* e *Le trentadue disgrazie di Arlecchino*. Sono intrecci congegnati in modo da moltiplicare le situazioni ridicole e il gioco degli equivoci, sono storie utili a mettere in risalto le loro doti inventive. Nel 1742, poi, il gruppetto dei Sacchi lascia bruscamente il teatro, violando le clausole del contratto che li lega alla famiglia Grimani; anche se non si conoscono le ragioni di tale repentina partenza, si può supporre che l'irrequietezza e l'esuberanza spingano Antonio a seguire le orme dei suoi antenati. Infatti, si pone in viaggio alla testa di una sua compagnia verso la Russia, dove però rimane soltanto un anno.

Un fatto merita di essere ricordato: nel 1745, mentre si trova a Pisa per esercitare la professione di avvocato, Goldoni ricevette cer-

5. Milano, «per Richino Malatesta, Stampatore Regio Camerale», 1732 (in 16°, pp. 16).

6. Cfr. GOLDONI, *La birba*, MON, vol. x pp. 79-99.



tamente una richiesta di collaborazione da parte del bravo Truffaldino, che era tornato a recitare al San Samuele. È in tale occasione che il poeta prepara *Il servitore di due padroni*, un testo in parte dialogato, in parte lasciato a soggetto. Quando nel 1753 Goldoni decide di stampare la commedia, dopo averne completato le parti mancanti, ribadisce come, nel vedere la commedia recitata da altri Zanni, non abbia riscontrato più la fine prontezza di spirito e la sorprendente naturalezza di Sacchi, nonostante la sua abitudine ad eccedere nell'uso di «parole sconce» e «lazzi sporchi». Sebbene l'arte di questo interprete poggi saldamente sulla grande tradizione, i tratti di genialità e di trasgressione presenti nella sua personalità lo collocano oltre le secche di un sistema scenico già al tramonto.

Dietro le quinte dei teatri settecenteschi, nei quali i comici ripropongono senza tregua le trame delle loro favole paradossali, oppure nelle stanze delle locande dove sostano, si perfeziona l'apprendistato dei nuovi attori. È un lavoro silenzioso e costante, che non si scorge dall'esterno perché rientra nell'ambito della quotidianità dell'arte; se ne possono cogliere i segni soltanto quando un vecchio commediante consegna la maschera o passa il proprio ruolo al suo successore. L'abitudine a collaborare si lega alla necessità di affinare le tecniche d'improvvisazione, di verificare il controllo dei tempi rappresentativi, di adattare la recitazione ai differenti pubblici a cui lo spettacolo è destinato. Gaetano Sacco, «comico degno di qualche elogio» che indossa i panni di Truffaldino, inizia l'educazione artistica del figlio Antonio, nato nel 1708 mentre la compagnia si esibisce a Vienna presso la corte di Leopoldo d'Austria, non appena costui è in grado di reggersi in piedi. Lo racconta Francesco Bartoli, un commediante-letterato che raccoglie le biografie degli attori vissuti a quel tempo nelle sue *Notizie storiche de' comici italiani* (Padova 1781-1782): «Ebbe da lui un'educazione studiosa, e gli fece apprendere l'arte del ballo, in cui si esercitò qualche tempo».<sup>7</sup>

7. F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni nostri*, Padova, Conzatti, 1782, vol. II p. 143 (*ad vocem*).

Il destino del figlio d'arte segue le orme della tradizione comica italiana, quella che le corti europee del XVIII secolo dimostrano di apprezzare. Gaetano, ad esempio, finirà i suoi giorni in Russia dov'era stato chiamato dalla zarina Caterina I; vi giunge percorrendo uno dei due grandi itinerari teatrali, quello che conduce oltre i confini dell'Austria e dei possedimenti polacchi fino in Moscovia. Nelle reggie e nei palazzi di Vienna, Dresda, Varsavia, Mosca, si recita e si canta in italiano, ma talvolta l'eco degli spettacoli si prolunga fuori, fino ad influenzare la nascita dei teatri nazionali. Lungo l'altra via di comunicazione, quella che conduce verso la Francia, l'Inghilterra, la Spagna e il Portogallo, il confronto avviene secondo modalità piú complesse.

Anche l'apprendistato può essere considerato un viaggio che ogni bravo attore compie, fin dal suo ingresso nella compagnia, allo scopo di sviluppare un'ampia gamma di virtù sceniche; se da un lato occorre specializzarsi in un ruolo fisso, dall'altro è necessario dare al proprio carattere un'impronta personale, saper parlare un linguaggio immediatamente riconoscibile dal pubblico. Alle spalle di Antonio Sacchi s'avverte non solo l'insegnamento paterno, ma anche la genialità artistica dello zio, il napoletano Gennaro Sacco, apprezzato sotto le spoglie di Coviello, come pure in veste d'autore. È certo, però, che fin dagli esordi la carriera di Antonio è contrassegnata da una particolare capacità mimico-acrobatica. Secondo le cronache di Francesco Bartoli, alla sua abilità di funambolo corrisponde una naturale esuberanza di «spirito». Sacchi, come la maggior parte degli attori settecenteschi, ambisce ad affermarsi sui palcoscenici di Venezia. La città lagunare ha da tempo sperimentato una formula efficace di gestione teatrale, un meccanismo basato sulla vendita dei palchi e sul pagamento di un ingresso per assistere agli spettacoli. Al di là della singolarità, il palcoscenico veneziano offre lungo tutto il XVIII secolo un confronto serrato fra tradizione e innovazione. Antonio Sacchi appartiene interamente al mondo del recitare all'improvviso, al punto che nessuno dei tre grandi poeti comici del Settecento lagunare, Goldoni, Pietro Chiari e Carlo

Gozzi, con i quali Truffaldino collabora in tempi diversi, riuscì a piegarlo alle loro regole; ciascuno di essi, comunque, dovette riconoscere in lui le qualità della migliore scuola rappresentativa.<sup>8</sup>

Anche l'abate bresciano Pietro Chiari, quando tra il 1749 e il 1752 assume l'impegno di scrivere commedie per i teatri dei Grimani, per il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo, ha modo di verificare l'eccezionale natura istrionica di Sacchi; le parti a lui destinate debbono restare necessariamente sotto forma di indicazione didascalica. Lo sottolinea, ad esempio, in una delle *Lettere scelte*, quella del 27 settembre 1751, ricordando la buona accoglienza ottenuta dalle sue commedie: «La truppa, da cui furono recitate, aveva degli attori abilissimi; e tra questi una donna, qualche personaggio serio, ed un Zanni, che oso dir francamente non aver pari nel loro mestiere, se li cercate con la lanterna di Diogene per tutta l'Europa».<sup>9</sup> Sono giudizi che nascondono, spesso, contrasti profondi sulla centralità del commediante e su altre questioni di preminenza; oltre l'involucro della sicurezza scenica, Antonio Sacchi dispone di una sapienza pratica, in cui si mescolano spunti rubati dai libri; non mancano neppure i riferimenti alla cultura classica, alla poesia e alla filosofia, ai pensieri di Seneca, Cicerone e Montaigne. Il suo segreto consiste, forse, nel sapere amalgamare gli spunti colti con il linguaggio quotidiano, i modelli letterari con il parlato diretto. La misura di un tale febbrile procedimento creativo, che si realizza direttamente sulla

8. «Antonio Sacchi, celebre Arlecchino, il migliore Arlecchino d'Italia, che recitando col nome di *Truffaldino* unisce alle grazie del suo personaggio tutto il talento necessario ad un bravo comico, e dice le cose le più brillanti e le più spiritose del mondo» (GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, to. xv 1774, MON, vol. I p. 736). È Goldoni a tracciare tale giudizio; altrove, lo colloca tra i più eccelsi protagonisti della scena settecentesca: «Notre siècle a produit trois grands Comédiens presqu'en même-tems: Garrik [sic!], en Angleterre, Préville, en France, Sacchi, en Italie. Le premier a été conduit au lieu de sa sépulture par des ducs et pairs. Le second est comblé d'honneur e de récompenses. Le troisieme, tout célèbre qu'il est, ne finira pas sa carrière dans l'opulence» (GOLDONI, *Mémoires*, III IV, MON, vol. I p. 454).

9. CHIARI, *Lettere scelte*, cit., to. III pp. 247-48 («Dal mondo della Luna, li 27 settembre 1951»).

scena dinanzi agli occhi del pubblico, è data da un bisogno di mobilità, che lo spinse da un luogo all'altro, fino alla conclusione della sua vita; in linea con tanta irrequietezza, infatti, Sacchi si spegnerà nel 1788 sulla nave che lo conduce da Genova a Marsiglia.

Il Truffaldino, stanco forse delle chiosose polemiche lagunari, accetta nel 1753 l'invito a recarsi a Lisbona, al servizio del re del Portogallo, senza badare, neppure stavolta, ai vincoli contrattuali. Radunata la compagnia, nella quale agivano, oltre alle donne della famiglia Sacchi, Gaetano Casali, in arte Silvio, e Antonio Vitalba, in arte Florindo, durante il giro primaverile passa da Venezia a Milano, da Milano a Genova; da qui, appena è possibile, s'imbarca verso la nuova meta. Dalle annotazioni di Bartoli nelle *Notizie storiche* si comprende l'importanza del trasferimento in Portogallo; la decisione viene presa, a quanto pare, dopo aver valutato la situazione teatrale veneziana, che proprio in questi anni registra una sostenuta concorrenza fra le compagnie comiche, tutte di buon livello. Il ricordo della permanenza nella bella e accogliente Lisbona di metà Settecento è consegnato, ancora una volta, alla penna di Bartoli; fra le corti d'Europa, quella del Portogallo mantiene un fascino mitico, tale da diventare quasi un miraggio, infranto dalla «fatalissima disgrazia del terremoto».<sup>10</sup>

In poche righe è sintetizzata la vita artistica di una compagnia che in terra straniera s'impegna a variare il suo repertorio, ricorrendo a trovate originali. Eppure l'immagine di un nucleo di piccoli attori che recitano testi goldoniani assume un significato ambiguo: da un lato, i loro giochi teatrali divengono un pretesto per far conoscere il commediografo veneziano in terra portoghese, dall'altro, però, rivelano come Sacchi agisca a suo piacimento sui testi poetici fino alla mistificazione. E considerando la forza riformistica del lavoro di Goldoni, una simile scelta sembra ribadire la supremazia assoluta dell'attore-protagonista, che dispone a suo piacimento di un bagaglio scenico più o meno illimitato. Lo stesso accadrà in altri

10. Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche*, cit., vol. II p. 144.

casi; ad esempio, quando l'eclettico Cesare D'Arbes, per il quale Goldoni crea *I due gemelli veneziani*, si recherà a Dresda, al servizio dell'Elettore di Sassonia, il suo virtuosismo recitativo lo spingerà a triplicare i gemelli in scena.<sup>11</sup>

Una volta a Venezia la compagnia di Antonio Sacchi torna a trionfare al Teatro di San Samuele; il rientro del Truffaldino, la cui recitazione improvvisata nessuno è riuscito ad imbrigliare, è salutato con eccessivo entusiasmo dal conte Carlo Gozzi, che gli rivolge un omaggio poetico con la *Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*. Quando la sera del 21 gennaio 1761 lo scenario *L'amore delle tre melarance*, recitato con insolita energia da Antonio e dai suoi compagni, ottiene un sorprendente successo, molta è la meraviglia di Carlo Goldoni; lo stupore è dovuto al fatto che le stramberie di un «rustego» come Carlo Gozzi trovino rispondenza tra il pubblico. Ma il conte sa come spiegarsi l'accaduto: lo si legge nelle *Memorie inutili gozziane*:

Chi avrebbe predetto che quella favilla fiabesca dovesse debilitare l'andazzo dell'opere sceniche ch'erano prima tanto ammirate, e rialzare sopra a quello l'andazzo, acclamatissimo per tanti anni, d'una mia serie successiva di fiabe fanciullesche? Così va il mondo.<sup>12</sup>

Ma, anche, a Gozzi, com'era accaduto ai suoi rivali, resterà precluso il segreto di un Truffaldino, che con la sua presenza segna la storia del teatro settecentesco, guadagnandosi per i suoi meriti di comico eccellente una «memoria indelebile», densa di mistero.

### 3. RITRATTO DI UN «UOMO DI MONDO»

Durante la fase di collaborazione con la compagnia di Giuseppe Imer, a partire dal 1738, Goldoni sperimenta alcune soluzioni sceni-

11. Al suo ritorno a Venezia, anche D'Arbes entrerà a far parte della compagnia di Sacchi, nel 1755.

12. C. Gozzi, *Memorie inutili*, cit., 1 xxxiv, p. 231.

che originali, collocandosi a metà strada fra il professionismo dei comici e l'elaborazione di una commedia cittadina veneziana, diffusa e apprezzata in ambito lagunare. L'ampia fioritura di opere pubblicate dal libraio Lovisa costituisce una zona interessante di confronto fra un modello drammatico locale e la ricerca continua di nuovi copioni. Dal punto di vista tematico e, ancor più, sul terreno linguistico si mette alla prova la tenuta del tradizionale schema dei ruoli fissi; trattandosi di una produzione rivolta all'ambito veneto, una delle figure su cui si addensa l'attenzione è quella di Pantalone. La perdita di slancio della commedia dell'arte ha raggelato la maschera del mercante veneziano nell'immagine di un vecchio avaro e ridicolo, sempre pronto a correre dietro le giovani donzelle, sospinto più da un impulso a dominare – quello che è connesso alla sua caratteristica di padre – che da sollecitazioni erotiche.

Gli scrittori di commedie veneziane, quali Domenico Balbi, Giovanni Bonicelli e Tommaso Mondini, oppure gli altri lavori che corrono sulla scena in forma anonima, come la ben nota *Le putte de Castello*, tendono a esasperare i singoli caratteri, per piegarli alle incongruenze della realtà quotidiana, una realtà in cui si trasgrediscono le regole, s'incorre nelle sanzioni della legge e si pagano le colpe con la prigione. Sono forme che si trovano in sintonia con gli eccessi farseschi del mestiere comico; contemporaneamente, si dilatano i confini della teatralità fino a coinvolgere in modo diretto il mondo popolare, gli abitanti dei sestieri veneziani più periferici, dove prevalgono le regole del *cortesan*, prima ancora delle leggi civili.

Il giovane commediografo ha già dato prova di sapere cogliere gli spunti che provengono dalla vita di ogni giorno, riversandoli nei ritratti che animano i suoi intermezzi, destinati alla compagine di Imer.<sup>13</sup> Ora, seguendo lo stesso procedimento, si cimenta con una

13. Goldoni comincia a scrivere intermezzi per musica nel periodo 1729-1730, quando si trova a Feltre al servizio del podestà Paolo Spinelli in qualità di coadiutore criminale; a beneficio di una «compagnia di giovani dilettranti» che si esibisce durante il carnevale nel palazzo Pretorio, l'avvocato stende *Il buon vecchio* e *La cantatrice*. Il primo intermezzo, che non è giunto fino a noi, «consisteva in tre personaggi: un

rappresentazione ben piú strutturata, fidando sulle qualità degli interpreti. Nelle annotazioni autobiografiche Carlo evidenzia l'attenzione che pone nel studiare i tratti distintivi di ciascun attore. Nelle *Prefazioni Pasquali* offre un resoconto dettagliato degli individui presenti nella compagnia;<sup>14</sup> nel 1738, quando fa il suo ingresso nel gruppo Francesco Bruna, detto Golinetti, Goldoni non esita a rivelare il suo entusiasmo per tale acquisto:

Passabile era il Golinetti colla maschera di Pantalone, ma riusciva mirabilmente senza la maschera nel personaggio del veneziano giovane, brillante, giocoso, e specialmente nella commedia dell'arte, che chiamavasi il *paroncin*. Il *paroncin* veneziano è quasi lo stesso che il *petit-maitre* francese: il nome almeno significa la stessa cosa; ma il *paroncin* imita il *petit-maitre* imbecille, ed evvi il *cortesán* veneziano, che imita il *petit-maitre* di spirito. Il Golinetti era piú fatto per questo secondo carattere, che per il primo.

L'osservai attentamente sopra la scena, l'esaminaí ancora meglio alla tavola, alla conversazione, al passeggio, e mi parve uno di quegli attori che io andava cercando. Composi dunque una commedia a lui principalmente appoggiata, col titolo di *Momolo cortesán*. Ecco la prima commedia di carattere ch'io ho composto; ma siccome non poteva ancor compromettermi delle altre maschere, non abituate a recitar lo studiato, scrissi solo la parte di Momolo, e qualche dialogo fra lui e le parti serie, lasciando gli altri, e

Pantalone, padre semplice, una Figlia accorta ed un Amante intraprendente», dice Goldoni nella *Prefazione* al to. ix dell'ed. Pasquali (MON, vol. I p. 663), e aggiunge: «Io faceva quest'ultimo personaggio, mascherato con diversi abiti, e coll'uso dei linguaggi, tutti però italiani». Il secondo, invece, confluìscie rielaborato nella *Pelarina* (1734), sebbene intorno all'intermezzo si accenda il confronto con un primo rivale, l'avvocato Antonio Gori, anch'esso autore di tali composizioni. Tra gli intermezzi scritti da Goldoni per Imer si ricordano nel 1734-1736 *La pupilla*, *La birba*, *L'ippocondriaco*, *Il filosofo*, *Monsieur Petiton*, *La bottega da caffè*, *L'amante cabala*; nel 1735 il poeta veneziano compone anche un divertimento per musica, *La fondazione di Venezia*, e una tragicommedia in versi, *Rinaldo da Montalbano*. Ma l'attività prosegue negli anni successivi. Cfr. P. VESCOVO, *Carlo Goldoni: la meccanica del vero*, in I. CROTTI-P. VESCOVO-R. RICORDA, *Il "mondo vivo". Aspetti del romanzo, del teatro e del giornalismo nel Settecento italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2001, in partic. cap. II. *Tra baronezzo e teatro; gli anni del mezzoservizio*, pp. 63-70.

14. Cfr. GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, to. XIII 1775, MON, vol. I pp. 712-16.

l'Arlecchino principalmente, in libertà di supplire all'improvviso alle parti loro. Malgrado la volontà ch'io aveva di riformare questo improvviso, che producea delle dissonanze notabili e rovinose nella commedia, non osai di mettermi tutto ad un tratto a navigar contro la corrente, sperando a poco a poco condurre i comici e gli uditori al mio intento, come mi è riuscito qualche anno dopo felicemente.

La commedia riuscì a perfezione. Il Golinetti la sostenne con tutta la desiderabile verità, ed il bravo Sacchi Arlecchino lo secondò sì bene, ch'io ne fui estremamente contento. Se tutte le maschere avessero il talento del Sacchi, le commedie all'improvviso sarebbero deliziose; onde ripeterò quel che ho detto altre volte: io non sono inimico delle commedie a soggetto, ma di que' comici, che non hanno abilità sufficiente di sostenerle.<sup>15</sup>

È un passo decisamente esplicito, che segnala l'applicazione di un metodo artistico in continua evoluzione; sulla base di una trama narrativa di ambientazione cittadina, dunque, l'occhio del poeta comico dapprima scopre le doti di un interprete, poi le affina, fissando le coordinate di sviluppo in una successione di componenti teatrali. Essendo irrecuperabile la stesura del copione costruito sulla pelle del protagonista, si sconta – qui come in molti altri casi – lo scarto che c'è tra l'ideazione e la scrittura destinata alla stampa. La trilogia di commedie per Golinetti, vale a dire *Momolo cortesan*, *Momolo sulla Brenta* e *Il mercante fallito*, subirà una profonda trasformazione a molti anni di distanza, tra il 1755 e il 1757, non solo nel titolo – *Momolo cortesan* diventa *L'uomo di mondo*, *Momolo sul Brenta* si chiama *Il prodigo*, *Il mercante fallito* s'intitola *La bancarotta* –,<sup>16</sup> ma soprattutto nella vicenda e nei tratti dei personaggi. Lo segnala lo stesso autore nell'avvertimento al lettore, dichiarando la necessità di eliminare e di ripulire sulla pagina le intemperanze orali e le tirate d'attore. «Nel riformare questa commedia – scrive a proposito dell'*Uomo di mondo* – ho seguito il sistema nostro più che ho potuto.

15. Ivi, to. xv 1776-1777, MON, vol. I pp. 738-39.

16. Le commedie appaiono a stampa per la prima volta nel to. x dell'ed. Paperini nel 1757.



Non ho risparmiato la critica, la moralità, l'intreccio, il costume. Bramo che il pubblico si assicuri del mio rispetto, e i miei associati non siano malcontenti di me». <sup>17</sup>

Nel lavoro di rifacimento, il commediografo veneziano esalta una vocazione letteraria degna di considerazione, perché prende le distanze dalle esagerazioni di rappresentazioni rivolte a spettatori di varia estrazione, non sempre disposti a cogliere lo slancio di un esperimento drammatico e più propensi ad essere blanditi da una recitazione allusiva. Intanto, sulla pagina stempera l'impegno espressivo che, a partire dalla coppia Sacchi-Golinetti, si era tradotto in un buon successo sul palcoscenico del San Samuele; nello stesso tempo, lo scrittore sembra rifiutare i modelli precedenti, tacciandoli di contenere le immoralità da cui, invece, si preoccupa di restare immune.

Entro la cornice di un'accesa venezianità, segnata dall'elemento acqueo, dal labirinto urbano e dalla presenza di figure caratteristiche, il giovane mercante Momolo fa il suo ingresso sulla poppa di un « battelletto », cantando proprio quel *Tasso alla veneziana* elaborato da Mondini, quasi si trattasse di un'ambigua citazione riservata ad una fonte primaria della trilogia. Pantalone rivela, fin dalle prime battute, un temperamento di cittadino gaudente, la cui filosofia oscilla fra la generosità verso gli amici e la crudeltà verso i furbi e gli affettati. La sua giornata si svolge tra Rialto, dove incontra altri mercanti, e le case del piacere e dell'amore; Momolo non esita a farsi avanti per difendere i *foresti* dalle grinfie dei profittatori, qui simboleggiati da Ludro, un maneggione perennemente in agguato; <sup>18</sup> accudisce, interessato, la lavandaia Smeraldina che vuole emancipare trasformandola in ballerina, mentre l'astuta serve flirta con il bene-

17. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *L'uomo di mondo*, MON, vol. I pp. 781-82.

18. Ludro sarà il modello del protagonista della trilogia di Ludro (*Ludro e la sua gran giornata*, 1832; *Il matrimonio di Ludro*, 1836; *La vecchia di Ludro*, 1837) scritta da Francesco Augusto Bon, considerato un commediografo-attore erede di Goldoni.

stante Lucindo, figlio scapestrato del Dottore; sa tirare di scherma quanto basta per abbassare la boria di Ottavio, sussiegoso corteggiatore di Eleonora, la figlia savia del Dottore a cui Momolo tende, sebbene non abbia alcuna fretta di sposarla.

Quello di Momolo è un ritratto a tutto tondo, è un individuo che ama porsi al centro del suo ambiente, felice di sapersi libero e rispettato; è un fine pensatore, che possiede una propria sicurezza morale, frutto di una saggezza popolare istintiva. Al Dottore che lo spinge ad accettare Eleonora con la proposta di una dote, risponde sicuro: «El ponto principal consiste, che co se xe maridai, s'ha perso la so libertà».<sup>19</sup> Il suo ragionare ha il respiro del parlare schietto, perché nasce da una sincerità esibita, da una lezione appresa direttamente dalla vita; e Momolo è forte del principio che ogni scelta e ogni decisione abbiano un proprio tempo. Nel testo non manca neppure un agguato in piena regola, nel corso del quale due ceffi pagati per picchiarlo riconoscono in Momolo un uomo da rispettare e accettano di restituire la bastonatura al mandante, ad Ottavio. Via via che il testo si snoda verso la conclusione prende forma una duplicità non risolta sul piano rappresentativo: la linea dell'emancipazione morale del mercante-*cortesan* non si fonde con la compiacenza di non praticare il malaffare e l'inganno, ma rimane sospeso nella continua enunciazione della propria onorabilità: «Un cortesan onorato xe stimà da tutti; e anca in miseria, co no s'intacca la puntualità, se pol dir a tutti l'anemo soo, e no xe mai perso tutto, co resta el capital dell'onor».<sup>20</sup>

Il matrimonio finale non consacra l'effettivo affrancamento sociale e neppure la trasformazione di un cocciuto dissipatore delle proprie sostanze in un onorato padre di famiglia. Si continua ad avvertire la distanza tra la prima rappresentazione perduta, quella completamente affidata all'estro inventivo dei comici, alla loro arte mimica e alla coloritura linguistica, e l'ossessione di uno scrittore

19. GOLDONI, *L'uomo di mondo*, MON, vol. I p. 812, a. II sc. 2.

20. Ivi, p. 841, a. III sc. 5.

che in un periodo cupo e difficile, come risultano gli anni in cui riscrive le commedie, mal concilia gli slanci della riforma con il progetto d'indagine sui mali della società. *L'uomo di mondo* si scolora in una conclusione convenzionale, fino a perdere la freschezza delle pagine piú audaci e trasgressive.

Anche la storia della commedia successiva, *Il prodigo*, rappresentata nella stagione 1739-1740 al San Samuele, segue le orme della prima, sebbene non ne costituisca il mero proseguimento narrativo. Un fatto degno d'attenzione è costituito dall'ambientazione nelle campagne del Brenta, in una situazione a metà tra l'ordinaria amministrazione dei beni e i tormenti della villeggiatura che ritornerà in altre proposte drammatiche goldoniane. Non per questo, però, Venezia è assente; anzi, si mette alla prova la contraddittorietà della cortesaneria di Momolo in uno dei luoghi deputati dell'immaginario settecentesco. Il giovane mercante ha lasciato la città lagunare mentre si discute una «lite importantissima» (a. I sc. 1), per andare a sperperare i denari in maniera esagerata, al pari di tanti patrizi che non possono rinunciare al rito delle vacanze in villa. Al solito, però, intorno al protagonista si danno da fare figure ambigue di profittatori e di scrocconi, di vedove ambiziose e di fattori disonesti: sullo sfondo si muovono in silenzio le sagome di contadini, servitori e barcaioi. Si ha la sensazione che Pantalone sperimenti qui uno spostamento di ruolo verso la zona dell'innamorato, ma alla fine del lavoro si dimostra l'impossibilità di tale progetto, anche perché la convenzione scenica impone di mantenere fermo il gioco delle corrispondenze comiche.

La riscrittura del 1757 raggela i tratti scuri che s'intuiscono nel comportamento dei singoli personaggi; si può dire che nel *Prodigo* Goldoni provi a isolare il suo protagonista in una coerenza mentale tutta propria, in un candore poetico che a malapena nasconde la malinconia della solitudine; Momolo ha bisogno d'amore, ma l'arrivo in villa della vedova Clarice rende evidente quanto difficili siano diventati i rapporti fra amorosi, quanto sia impossibile che un estraneo possa modificare la natura degli affetti umani. A que-

sto punto del viaggio nel mondo del mercante-*cortesán* risulta ben distinto il procedimento artistico seguito dal poeta comico, che nel tragitto tra la rappresentazione e la stampa s'impegna caparbiamente a precisare la materia di cui sono fatti i suoi protagonisti. Costoro, precipitati al centro di un inarrestabile deterioramento morale della società, paiono sempre piú degli esseri prigionieri delle proprie ossessioni mentali, fin troppo fiduciosi dell'ideale di vita di cui sono portatori; la distanza che separa il solitario dal consesso umano esalta il suo fantastico stordimento, la sua inequivocabile identità.

Sul piano drammatico tale operazione colloca la scena veneziana in sintonia con i tentativi di riforma che maturano nell'ambito culturale europeo; non si può certo negare l'attenzione che Goldoni presta alle sollecitazioni che provengono dai contatti e dalle letture d'Oltralpe. Sul versante della poetica, invece, si comprende come alla scrittura goldoniana stia davvero stretta la forma-commedia, racchiusa negli schemi di un esito compiacente e, ancor piú, nella linearità della struttura rappresentativa. Mentre guarda alle doti dei singoli comici, Goldoni sviluppa per iscritto la funzione della caratterizzazione, fuori dalle abitudini teatrali. Momolo, dunque, gioisce nel veder contenti gli altri; e poco gl'importa se tale prodigalità lo stia sospingendo verso il fallimento. Interrogato sui piaceri della villeggiatura, propone un quadro di vita felice, nel quale si sente totalmente incluso in virtù della sua prontezza a spendere e spendere.<sup>21</sup>

L'esito della commedia è oltremodo forzato; mentre smaschera le malefatte dei disonesti, apre gli occhi al protagonista sopra il « donar senza sugo », lo « spender senza misura », l'essere prodigo senza criterio né bontà.<sup>22</sup> In contraccambio avrà la certezza di rimanere

21. « In somma procuro di star alegro, me devertò; co son qua, son contento, e per stabilir e redopiar la mia contentezza, no me manca altro che una novizia » (GOLDONI, *Il prodigo*, MON, vol. I p. 880, a. I sc. 11).

22. Cfr. il monologo di Momolo, *ivi*, p. 925, a. I sc. 13.

da solo, senza denaro, a meno che la «lite» che si discute a Venezia non volga a suo favore, come di fatto accade. Si risolve meccanicamente persino l'ambiguità della vedova Clarice, alla quale Momolo si unisce in matrimonio, mentre intorno gioiscono le poche persone che l'hanno ben consigliato. Il finale sancisce la perdita della distinzione della maschera, mentre emerge una innaturale rassegnazione a seguire la via della moralità: «no vôi balli, no vôi feste», è l'ultimo grido del *cortesano* in villeggiatura, ma la rinuncia suona malinconica quanto improbabile.

In molte parti della composizione emergono spunti tematici e tratti individuali che animeranno i grandi capolavori degli anni Sessanta; anche Momolo troverà un esito nelle figure di qualche vecchio al tramonto, mentre i litigi amorosi tra Clarice e Leandro somigliano molto a quelle di Giacinta e Guglielmo nelle *Villeggiature*, le tirate di Colombina hanno le radici nel comportamento delle serve amorose, e così via. Non è piú la commedia recitata da Golineti, non è l'incubazione di un metodo creativo legato agli esordi della drammaturgia goldoniana. Colpisce semmai la notizia che nel 1755, mentre Goldoni rielabora il testo per la stampa Paperini, la trama del *Prodigo* divenga lo spunto per uno scenario da rappresentare nell'ozio della villa di Bagnoli dei nobili Widmann, come scrive nella dedica al patrizio veneto Pietro Priuli. La notizia è associata dall'autore all'affermazione di come esista una distanza incolmabile tra le opere a stampa e le soluzioni dei «recitanti». Scrive: «Chi ha veduto rappresentare questa commedia a Bagnoli, si ricorderà di aver veduto una bella commedia, perché animata da cavalieri e dame, pieni di spirito e di talento, che l'hanno fatta comparire quel che non è». <sup>23</sup> Mentre il commediografo insegue le corrispondenze tra i caratteri e le qualità interpretative, da parte dei commedianti si presta meno attenzione a tale rapporto, finendo per favorire un'irrimediabile frattura tra testo poetico e messinscena.

23. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Pietro Priuli patrizio veneto, dedica a Il prodigo*, MON, vol. I p. 859.

#### 4. IL CONFRONTO CON LA TRADIZIONE, DALLA COMMEDIA POPOLARE AL LINGUAGGIO CITTADINO

Nel 1741 il Teatro di San Samuele accoglie senza eccessivo calore la terza commedia di Goldoni, *Il mercante fallito*, costruita sulla duttilità recitativa del Pantalone Golinetti. Rispetto alla precedente coppia di lavori su Momolo, stavolta si è dinanzi ad un prototipo teatrale ricavato dalla tradizione della commedia cittadinesca veneziana, anzi, per via diretta dal *Pantalone mercante fallito* di Tommaso Mondini.<sup>24</sup> Lo strappo che Goldoni compie rispetto alla tradizione precedente e al testo che lo ha ispirato è davvero forte.

Il fenomeno della commedia d'ambientazione e di carattere che si diffonde nelle contrade italiane del Seicento riguarda anche l'ambito veneto; tale produzione «ridicolosa» si colloca in un territorio di scambio tra mestiere comico e diletterantismo e per lo più si presenta associato alla diffusione editoriale.<sup>25</sup> I temi derivano dalla sintesi tra i repertori della commedia all'improvviso e la letteratura realistica, una sintesi che si attua anzitutto sul piano linguistico. L'intreccio semplice sfrutta le combinazioni dialogiche a due o più protagonisti, utilizzando le differenze e le concordanze tra ruoli e linguaggi, poggiando interamente sulla strutturazione comica della compagnia, dando spazio al protagonismo delle maschere e alla dinamicità farsesca del plurilinguismo.<sup>26</sup> Torna di frequente la contrapposizione tra i due vecchi, Pantalone e il Dottore, ai quali è affidato il compito di motivare lo sviluppo dell'azione.

Giovanni Briccio, lo scrittore romano rappresentativo di tale fenomeno, la cui fortuna si estende in ogni regione italiana,<sup>27</sup> sfrutta –

24. Cfr. S. TOMADONI (T. MONDINI), *Pantalone mercante fallito*, Venezia, Lovisa, 1680.

25. Cfr. L. MARITI, *Commedia ridicolosa. Comici di professione diletteranti editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. LXXI-CXIX.

26. Cfr. G. PADOAN, *La commedia rinascimentale veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1982, capp. IV-VI; ID., *L'esordio di Goldoni: la conquista della moralità*, in «Lettere italiane», I 1983, pp. 46-52.

27. *La Tartarea*, uno dei lavori più noti di Briccio, è stampata a Viterbo (Discepo-

al pari di altri commediografi dilettanti – le possibilità di capovolgere l'etica corrente attraverso il gioco caricaturale. La figura del mercante usa un parlato veneziano vicino ai modi popolari, ricco di prolungamenti gestuali e percorso da infiltrazioni erudite. Nel sistema della lingua-carattere acquistano rilevanza le infrazioni verbali, i contrasti volgari e un vocabolario che ripesci formule del gergo lagunare e allusioni metaforiche.<sup>28</sup> In area veneziana tale letteratura teatrale, legata alle modalità dell'arte, presenta un legame con la commedia «cittadina», che si era affermata in laguna a partire dal Cinquecento.<sup>29</sup>

Gli autori più significativi sono il trio Balbi-Bonicelli-Mondini, sulla cui produzione è opportuno soffermarsi. Con la commedia *Il Lippa ovvero el Pantalon burlao*, Domenico Balbi<sup>30</sup> riporta al centro il

li) nel 1614, nel 1620 e nel 1627; le successive edizioni conosciute sono quella di Venezia (Salvadori) nel 1637, di Milano (Ghisolfi) nel 1639, di Bologna (Pisarrì) nel 1674, di Roma (Tizzoni) nel 1677. Cfr., inoltre, G. BRICCIO, *Il Pantalone imbertonao. Comedia nuova di G. B. romano; dove con ridicole scene si mostra spesso esser vero quel proverbio qual dice, che un disordine accomoda un ordine*, Bologna, Pisarrì, 1668; la commedia è ambientata a Venezia.

28. Cfr. P. SPEZZANI, *Il linguaggio del Pantalone pregoldoniano*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXI 1962-1963, pp. 643-710; ora rivisto in ID., *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997, pp. 219-67. Il saggio prende in esame *La dipettosa moglie* e *Il Pantalone imbertonao* di Giovanni Briccio, e *El Pantalon spetier* di Giovanni Bonicelli.

29. Cfr. PADOAN, *La commedia rinascimentale*, cit., pp. 41-62; P. VESCOVO, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, in «Quaderni Veneti», v 1987, pp. 37-80.

30. D. BALBI, *Il Lippa ovvero el Pantalon burlao. Comedia honestissima piena di sottili inventioni, e tanto per rappresentarla, quanto anco per semplicemente legerla: tutta ridicolosa. Con alcune composizioni accademiche in prosa, et in rima ad essa concernenti intrecciate con ariette musicali da cantarsi*, Venezia, Valvasense, 1673. Le notizie sulla vita di Balbi sono poche; è, quasi certamente, un ecclesiastico, che ha prodotto *Lo sfortunato paziente* (Venezia, Corti, 1667), un'«operetta morale con ariette musicali da recitarsi [...] sopra piazza S. Marco», un nucleo di commedie «ridicolose» in prosa; oltre *Il Lippa*, ha scritto *Il primo Zanne disgraziato mezzano di matrimoni* (Venezia, Didini, 1677), *Il secondo Zanne detto Bagattino favorito da Amore* (ivi, id., 1678); inoltre, sono di sua penna due operette morali dialettali in rima: *Il castigamatti* (Venezia, Curti, 1668) e *Il ligamatti* (ivi, id., 1675), alle quali, pare, s'ispirò Goldoni per il dramma giocoso

contrasto padre-figlio, che dal punto di vista scenico equivale al confronto Vecchio-Innamorato. Pantalone è contrario all'unione tra Giacinto e Hippolita, figlia del calzolaio Bagattino; nella prima scena Balbi inventa un meccanismo *in media res*, che rivela l'antefatto non mediante un resoconto, ma con un'azione scenica. Lo scontro di mentalità e di ruolo si risolve attraverso la beffa messa in atto dal famiglio, ruffiano e astuto consigliere Bagolino. La sua provocazione verso il vecchio mercante oltrepassa il limite del contrasto fra maschera alta e maschera bassa; sul versante del linguaggio la commedia recupera, più o meno consapevolmente, spunti letterari cinquecenteschi e modi delle rappresentazioni dell'arte. La recita che Bagolino monta per attribuire il soprannome di *lippa* ('minchione') a Pantalone occupa per intero il terzo atto, deride l'enfasi del parlare tragico, ridicolizza una seduta accademica, ironizza sulle esagerazioni della retorica e fa la parodia del dramma musicale.

Mentre il buffonesco aggira la convenzionalità teatrale lungo il sentiero della trama parodistica, si moltiplicano le invenzioni d'autore, le trovate gergali e persino le conclusioni morali. La pubblicazione di commedie «mimiche»<sup>31</sup> di matrice veneta registra una insolita fortuna editoriale, con l'intervento del libraio Domenico Lovisa, che ha bottega «a Rialto in Ruga d'Oresi», il cui catalogo annovera una discreta varietà di titoli divulgativi e d'utilità.<sup>32</sup> Molte

*Arcifanfano re de' matti*. Cfr. N. DE BLASI, s.v., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Ist. dell'Enciclopedia Italiana, vol. II 1963, p. 361; N. MANGINI, *Il teatro italiano tra Seicento e Settecento: primi tentativi di riforma*, in «Italianistica», nn. 1-2 1984, pp. 11-20.

31. Il termine è usato in V. PANDOLFI, *Le commedie mimiche*, in *La Commedia dell'Arte*, a cura di S. FERRONE, Firenze, Sansoni, 1988 (1959<sup>1</sup>), vol. III.

32. L'elenco delle opere edite da Lovisa appare spesso nelle ultime pagine dei suoi volumi. Si rammentano, fra l'altro, il *Trattato della Ciocolata*, *L'Historia di Maria Stuarda*, *Il Cembalo d'Erato*, cioè *cento Sonetti in Lingua Veniziana*, *Secreti di Medicina di Missier Agresto de Bruschi*, *Il Gioco Romano*. *Il Gioco del Cuco*. *Dell'Occa*. *Del Baron*. *Del Gambaro*. *Del Giardin d'amor*. *Del Pelachiú*. *Del scarica l'Asino*. *Del Pitoco*. *Del Matto*. *Scachiero overo Dama*, *Compendio d'Avvertimenti per conservarsi sani con un Trattato di Fisionomia dell'Uomo, e della Donna*, *Trattato del beber in giaccio*, *Arte del pescare*, ecc. Cfr.



sono le varianti di genere, a partire dal modello tragicomico, che tanta fortuna ha nei teatri. Tommaso Mondini, ad esempio, è conosciuto per essere il volgarizzatore in lingua veneziana della *Gerusalemme Liberata*, stampata nel 1691 e riproposta ripetutamente da vari editori.<sup>33</sup> Nella prefazione a *La bancarotta o sia il mercante fallito*, vale a dire la rielaborazione tra il 1755 e il 1757 della commedia, originariamente con parti a soggetto, ideata per il Pantalone Golinetti e per la compagnia Imer, recitata al San Samuele durante il carnevale 1741, Goldoni rammenta la commedia *Pantalone mercante fallito* di Mondini, definendola «pessima», perché denigra la figura del mercante, riducendolo ad un vecchio dissipatore e senza regole che finisce dietro le sbarre, «a cantare in musica la sua disgrazia, accompagnato da un coro di malviventi».

A Goldoni l'argomento pare degno di essere riscattato, avendo come protagonista Pantalone, un ruolo presente in tutte le compagnie: il proposito drammaturgico della prima versione del *Mercante fallito*, quella lasciata all'estro recitativo dei comici, si concretizza nell'accortezza di non forzare il passaggio dall'improvviso al premeditato: «Ho soddisfatto a questo mio pensiero molti anni sono, allora quando erano per me le commedie esercizio ancora novello, e la riforma non avea preso piede: onde pensando ad un metodo nuovo, non mi dovea del tutto allontanare dall'antico. Non erano avvezzi i comici, e molto meno le maschere, a rappresentare le commedie studiate, ed io non potea contentarmi di quello che dir potevano all'improvviso, onde ho accomodata la cosa dividendo il piacere a metà per uno, parte cioè scrivendola a modo mio, e parte lasciandola in libertà degli attori».<sup>34</sup>

B. GAMBA, *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*, Venezia-Roma, Ist. per la collaborazione culturale, 1959<sup>2</sup>.

33. Cfr. *El Tasso stravestio da Barcarol venezian, ovvero el Tasso tradoto in lengua veneziana dal Signor Simon Tomadoni*, Venezia, Lovisa, 1691. Cfr. GAMBA, *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*, cit., pp. 151-52.

34. Cfr. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *La bancarotta o sia il mercante fallito*, MON, vol. I p. 943; appare nel to. X 1755 dell'ed. Paperini.

A ben guardare la proposta di Mondini, al pari delle altre del periodo, concentra l'attenzione sulle caratteristiche della maschera, mentre l'intreccio si snoda tra le secche dell'immoralità e del vizio: Pantalone sperpera il patrimonio per correre dietro a Beatrice, colei che lo ha completamente conquistato. Anche Celio non è meno stravagante del padre: svende la merce di bottega, va dietro ad Angela, un'amante «pelarina», 'imbrogliosa', al pari di Beatrice. Eppure, al di là dello schema rappresentativo consueto, nella proposta di Mondini quel che colpisce è la qualità del linguaggio di ciascun ruolo, visto che nel parlato si rileva sia lo *status* comico, sia l'effetto parodistico. Nel secondo atto l'autore porta in primo piano il paesaggio della città (la Piazza, la Ruga), popolata da maschere e *cortesani*. Mentre Pantalone conduce Beatrice in gondola, con i musicanti, intonando ottave del «Goffrieddo del Tasso cantà alla Barcariola», proprio quello di Mondini, stampato da Lovisa, s'accende una zuffa con gli occupanti di un altro battello. È una lite dai toni crudi, con insulti, minacce ed esibizione di pugnali, alla fine della quale il Vecchio precipita in acqua.<sup>35</sup>

S'avverte, nel corso della scena, l'artificio d'affermare il proprio «lenguazo» alla stregua di un parlare poetico in grado di reggere il confronto con un modello elevato; nello stesso tempo, l'autore sembra voler ancorare la prova linguistica ad una matrice popolare e quotidiana. Viene in mente il litigio fra i gondolieri Menego Cainello e Nane ritratto da Goldoni ne *La putta onorata* (a. II sc. 21). Pantalone esprime l'eccitamento amoroso cantando; quando la maschera finisce in prigione tra i malfattori, non sembra stare a disagio, evidenziando, sia nel modello di Mondini, sia nella soluzione goldoniana, l'animo da *cortesan* e la matrice popolare del mercante veneziano. Ebbene, nella solitudine della galera il vecchio innamorato trasferisce il sentimento e la delusione in una canzone costruita sull'aria del *flon*, un motivo diffuso a quel tempo; è un lungo canto malinconico, di chi da dietro le sbarre riflette su «quel baron d'Amor,

35. Cfr. TOMADONI (MONDINI), *Pantalone mercante fallito*, cit., pp. 35-36, a. II sc. 5.

/ che xò per ogni lai / i spande 'l so suor / de sangue, e bezzi, e robba / per qualche bon boccon». <sup>36</sup> La soluzione finale positiva, effetto di una inattesa quanto provvidenziale eredità, è risolta in breve, come un evento privo di rilevanza nella dinamica della commedia; risulta efficace sino all'ultima battuta il realismo dell'ambientazione, un tratto che certamente attrae il giovane commediografo Goldoni.

Nei testi di Giovanni Bonicelli, che si firma talvolta Bonvicini Gioanelli, la maschera del mercante è collocata nella zona d'intersezione tra commedia «ridicolosa» e «cittadina». L'autore, che si distingue dagli altri perché predilige una comicità ripulita dagli eccessi popolari, dopo *Pantalone bullo*, in cui riemerge la nota *bulesca* del protagonista, un rissoso capofila di un gruppo di spavaldi, <sup>37</sup> scrive *Pantalon spetier*, in cui il ruolo del Vecchio è sottoposto alla verifica di un ventaglio di vizi caratteriali, quali l'ira, l'avarizia, la sentenziosità. <sup>38</sup> Anche stavolta spicca la trama ambientale, con i riflessi di una città-universo che si anima d'improvviso nell'immagine della «Spetiarìa» di Pantalone. Il canto sull'aria del *flon*, eseguito da un giovane di bottega impegnato a mescolare ingredienti con il «tamiso» ('setaccio'), accende una lite tra garzoni; poi si allarga tra la gente che va e viene (a. II sc. 8-22).

La distanza che corre tra il quadro d'ispirazione e la versione a stampa della *Bancarotta* goldoniana non lascia alcun margine al lavoro di mediazione scenica compiuta dal commediografo all'atto della prima rappresentazione del 1741. La commedia, quando è rielaborata per le stampe, risente della visione drammaturgica negativa degli anni difficili: lo conferma, tra l'altro, la frattura che esiste tra lo sviluppo della storia, percorsa dalla sfiducia nel carattere del mercante ormai del tutto privo dei tratti di un uomo pru-

36. Ivi, p. 65, a. III sc. 10.

37. Cfr. G. BONICELLI, *Pantalone bullo ovvero la pusillanimità coverta*, Venezia, Pittoni, 1688 (e poi Venezia, Lovisa, 1710).

38. Cfr. SPEZZANI, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, cit., pp. 27-120.

dente, e la chiusura positiva, che emerge meccanicamente senza giustificazione. Sono elementi presenti nelle composizioni goldoniane del periodo 1755-1759, caratterizzate da finali convenzionali, poco in linea con l'analisi implacabile sviluppata nel corso della vicenda. I problemi di transito dal copione al testo nascono, poi, da una presa di distanza dalla centralità degli interpreti e dalla maggiore rilevanza data all'invenzione linguistica.<sup>39</sup> La sfida a determinare una soluzione scenica consona alle doti degli attori prefigura una fase di sperimentazione continuativa, né si può dimenticare come la struttura della compagnia sia una gabbia che non può essere ignorata. Si può dire che *La bancarotta* sia divenuta una commedia in cui Goldoni propone abbozzi di caratteri, nel comportamento dei quali il disordine che si respira nei domini della Serenissima; tra le righe dei dialoghi affiorano affondi sulla mutabilità del vizio, della falsità e della finzione, giudizi sull'instabilità della scena nell'esercizio di una indagine efficace sulle condizioni del mondo.

##### 5. *I DUE GEMELLI VENEZIANI* TRA ROMANZO E TEATRO

La composizione de *I due gemelli veneziani* si colloca all'incrocio di un vasto sistema di relazioni teatrali. Intanto tiene conto della tradizione moderna e dei suoi presupposti classici: a partire dal modello plautino dei *Menaechmi*, infatti, l'itinerario dei fratelli continuamente scambiati è sviluppato nel Cinquecento, come rammenta lo stesso Goldoni, da Agnolo Firenzuola (*I lucidi*, 1540) e Gian Giorgio Trissino (*I Simillimi*, 1548), nel Seicento da Bernardino Azzi (*Le due Francesche*, 1603) e Giovan Battista Andreini, in arte Lelio (*La turca*, Venezia 1620, e *Li due Leli simili*, Parigi 1622). È un percorso che manipola e complica lo spunto originario, pur rimanendo sempre

39. Cfr. P. SPEZZANI, *Per un'analisi critica e linguistica della 'Bancarotta'*, in ID., *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, cit., pp. 317-41. Cfr. quanto riferisce lo stesso commediografo in GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, to. XVI 1777-1779, MON, vol. 1 p. 745.

ancorato ad uno stesso modello. Anche il referente piú vicino a Goldoni, individuato in Niccolò Amenta e nella commedia *Le gemelle* (1718), nata in ambito veneziano, risente fortemente dell'influenza cinquecentesca. Insomma, è come se la storia teatrale tendesse a dilatare la *fabula*, a ingarbugliarla: prevale, cioè, la propensione a giocare sulla variabilità dell'intreccio, quasi fosse l'unico elemento d'innovazione possibile.

L'altro aspetto tematico, decisamente collegato al primo, discende dall'esercizio dell'arte comica, chiama in causa i grandi zibaldoni e le raccolte di canovacci della commedia dell'arte: negli *Scenari* (1617) di Basilio Locatelli si può trovare una lunga catena di soggetti intorno al tema dell'assoluta somiglianza.<sup>40</sup> Ancora una volta prevale la moltiplicazione del ruolo, utile per ravvivare l'attenzione degli spettatori e per esaltare l'abilità degli interpreti. Goldoni è consapevole del rischio che comporta l'immettersi in tale sviluppo drammatico, destinato inevitabilmente a degenerare: «accade anche sovente – scrive nella prefazione dei *Gemelli* – che impastricciandosi da' comici molte di esse commedie insieme, ne furon formati dei mostri»; troppi Leandri, Eularie, servi, padroni e altri personaggi simili hanno finito per distorcere e alterare l'invenzione di Plauto. Pur accettando che la buona tradizione possa servire da illustre copertura, il poeta comico da un lato tende a riportare il mito dei *Menaechmi* dentro lo stampo originario, dall'altro ambisce a garantire uno sviluppo contemporaneo all'invenzione scenica.

Mentre nelle varie soluzioni sembra emergere un prototipo unitario del doppio gemellare, le due figure sono perfettamente uguali, non solo nelle sembianze, ma anche nel comportamento, il commediografo veneziano, al contrario, sperimenta un'opposizione di carattere in quello che fisicamente e teatralmente rimane un solo protagonista. Il suo primo interprete, Cesare D'Arbes, sostiene difatti

40. *Li due simili, Le due simile, Li due simili di Plauto, Le due schiave, Li tre schiavi, Li dui fratelli simili, Le due sorelle schiave, Li dui fratelli rivali, Li sei simili* sono alcuni dei titoli ricorrenti.

entrambi i ruoli; la novità deriva da un aggancio diretto con le potenzialità dell'attore: il Pantalone D'Arbes è un comico capace di recitare senza maschera con rara abilità. Nello stesso tempo possiede una doppia personalità che lo abilita a «fare il diverso personaggio dello spiritoso e dello sciocco». <sup>41</sup>

Nel disegno goldoniano contano da una parte le possibilità offerte dalla macchina del teatro, a cominciare dalla valorizzazione delle doti d'attore, dall'altra una visione duttile del naturale, che mantenga un legame con la letteratura precedente attraverso un'azione di studio, di interpretazione. Nel 1747, quando scrive la commedia a Pisa, l'autore non rinnega l'attrazione per il filone epico-narrativo, come dimostra il primo impegno di scrittore d'intermezzi e di tragicommedie: *La Griselda* (1735), *Don Giovanni Tenorio* (1736), *Rinaldo da Montalbano* (1736) sono opere sottratte alla degenerazione del recitare all'improvviso, depurate dall'artificiosità morale e ricomposte persino in uno stile alto, che impone l'uso del verso. I modelli ricorrenti in tali prove sono quelli offerti dalla drammaturgia barocca e, soprattutto, dalle opere di Giacinto Andrea Cicognini. Nel giro di un decennio, però, l'intervento d'autore pende sempre più verso la centralità e la valorizzazione della struttura del teatro. È il periodo in cui Goldoni elabora – come si è visto – una tipologia di personaggio riconoscibile in alcuni ambiti della vita veneziana, quale il *cortesan*.

Nei *Due gemelli veneziani* Tonino, il fratello «spiritoso», esclama: «Vardè che caso!... El par un accidente da commedia», <sup>42</sup> quasi intenda spezzare il gioco teatrale che ha retto finora la trama: a questo punto la storia s'avvia già verso la soluzione finale. Si delinea, infatti, la tanto attesa agnizione che investe non solo i due gemelli, ma anche una terza sorella della cui esistenza si era avuto qualche accenno soltanto. È proprio Tonino ad assumere il ruolo del *raison-*

41. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *I due gemelli veneziani*, MON, vol. II p. 155.

42. Ivi, p. 225, a. III sc. 19.

*neur*, un ruolo che nella prima parte del testo affiora qua e là attraverso le continue allusioni morali; ora, invece, mostra a pieno la capacità di staccarsi dall'intreccio, via via che gli eventi evolvono. Non solo il protagonista tende a definire il clima etico della rappresentazione, ma pone domande, avanza dubbi, ricerca soluzioni. In una vicenda che si snoda secondo i canoni della scena comica barocca, il gesto indagatore di Tonino capovolge le prospettive dell'interpretazione, che Goldoni ha avviato fin dalle prove d'esordio verso una mutazione necessaria.

Nelle sequenze centrali dell'atto III (sc. 11-17) ben due donne, Rosaura e Beatrice, vittime entrambe della confusione generata dalla perfetta somiglianza tra i gemelli, rispettivamente accusano d'infedeltà Zanetto e gettano in faccia a Tonino la scrittura di matrimonio. Mentre il primo, il gemello sciocco, vive in uno stato d'inconsapevolezza, in linea con il prototipo del secondo Zanni con il quale condivide l'origine bergamasca – proviene, difatti, dalla Val Brembana, culla della diabolica maschera zannesca che fa da tramite fra gli uomini e la morte –,<sup>43</sup> l'altro «leva di terra i pezzi» dei contratti e, «unendo questi a quelli», ricompono il mosaico. I frammenti di carta costituiscono le tessere simboliche di un romanzo i cui ingredienti essenziali sono stati disseminati negli atti precedenti, un romanzo che è affidato all'immediatezza del teatro.

Tra la molteplicità degli elementi costitutivi della drammaturgia veneziana di Carlo Goldoni un peso rilevante acquista nei *Due gemelli* la propensione a sondare le tecniche di una teatralità romanzesca; lo denuncia la tendenza a dilatare i soliloqui fino a dar loro una funzione di resoconto e d'incremento narrativo all'azione scenica. I personaggi segnalano direttamente allo spettatore gli antefatti della propria storia, oppure fissano i parametri di una moralità tipica della tradizione letteraria europea. Si pensi alle fonti inglesi e francesi che sorreggono una passione diffusa nei confronti del romanzo av-

43. Cfr. A. MIGNATTI, *Zanni, la fame e il diavolo*, in «Quaderni di teatro», n. 17 1982, pp. 30-55.

venturoso a sfondo etico, a partire da Defoe, Fielding, Richardson, Marivaux, Prévost e altri ancora, autori tradotti e diffusi dall'editoria veneziana del primo Settecento. Goldoni non è immune da tali influenze, a giudicare dai successivi interventi teatrali che trasferiscono in scena Pamele, pupille e belle selvagge.<sup>44</sup>

Il testo dei *Due gemelli veneziani* è stampato per la prima volta nel 1750,<sup>45</sup> a pochi anni di distanza dalla presentazione sul palcoscenico del Teatro di Sant'Angelo da parte della compagnia di Girolamo Medebach. Ciò permette di gettare uno sguardo ravvicinato nell'officina goldoniana negli anni della sperimentazione. Intanto nel progetto originario l'enunciazione della moralità che, per quanto riguarda la commedia, il dibattito sulla funzione del teatro assegna ad un finale che in genere premia la virtù e punisce il vizio, non si traduce in un comportamento coerente: insomma, si predica bene e si razzola male. In una commedia atipica che si conclude in maniera drammatica il catalogo dei caratteri si snoda con grande ampiezza. Mentre gli innamorati parlano come i protagonisti di un dramma serio per musica, si verifica per ciascuno di essi una soluzione scenica ben definita. Rosaura ambisce a ristabilire il suo retroterra familiare: quasi presagendo la conclusione, chiede a Brighella di nararle la storia della famiglia Bisognosi, alla quale appartiene Zanetto, suo promesso sposo e verso il quale prova sentimenti di comprensione (a. I sc. 5). La rivalità d'amore tra Lelio e Florindo si muta in alleanza quando entra in campo Tonino; Florindo riconosce che ha compiuto un atto di tradimento, eppure non riesce a dominare gli impulsi della passione: «So che manco al dovere e l'amicizia tradisco, ma amore comanda con troppo arbitrio al mio cuore».<sup>46</sup>

44. Cfr. I. CROTTI, *Libro, Mondo, Teatro. Saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000, in partic. *Le seduzioni della virtù*, pp. 143-68.

45. È compreso nel to. I 1750 dell'ed. Bettinelli e nel to. IX 1755 dell'ed. Paperini: non vi sono differenze notevoli tra le due edizioni.

46. GOLDONI, *I due gemelli veneziani*, MON, vol. II p. 175, a. I sc. 15 (d'ora in poi, ove possibile, le indicazioni relative a pagina dell'ed., atto e scena saranno date direttamente a testo).



Beatrice, poi, esalta il proprio ruolo di amante assoluta, visto che per amore ha abbandonato la propria casa, ha compiuto cioè un atto indecoroso e condannabile (a. I sc. 20). Su un altro fronte la figura di Pancrazio somiglia a Tartufo, e insieme ai perfidi manovratori d'intrighi o agli ingannatori della commedia *larmoyante* del primo Settecento europeo; Zanetto, invece, la figura piú prossima alla maschera dell'arte, rimane intrappolato in un'inguaribile confusione che lo sospinge verso la morte: «E pur drento de mi m'intendo, ma no me so spiegar» (p. 218, a. III sc. 11). Al centro di tale universo narrativo si colloca il *cortesan* Tonino, colui che antepone l'amicizia alla vita stessa, che si erge a tutore delle ricchezze di una società mercantile e sottolinea il valore etico della «fortuna» come un tracciato verso la civilizzazione.

Piú in dettaglio, poi, Goldoni elabora alcuni spunti ricavati dal grande teatro europeo, utili per scavare entro il sistema della finzione una traccia che porta alla definizione dei bugiardi e dei maldicenti. Si è visto, ad esempio, come Pancrazio contenga alcuni tratti del *Tartufo* di Molière; è una figura che si sviluppa in modo solitario, quasi in relazione con la propria coscienza, ma non per questo è meno nefasta. Inoltre, per buona parte della rappresentazione recita la parte dell'onesto consigliere. La stessa Rosaura, su cui Pancrazio ha posato uno sguardo fin troppo interessato e morboso e alla quale elargisce prediche sull'onestà del sesso debole, ha modo di enunciare tra di sé un giudizio positivo: «Che uomo dabbene, che uomo saggio ch'è questo! Felice mio padre, che l'ha in sua casa! Felice me, che sono ammaestrata da' suoi consigli!». Intanto, nei suoi soliloqui scenici il falso benpensante tende a forzare i limiti dell'onesta finzione: «In oggi chi sa piú fingere, sa meglio vivere; e per essere saggio, basta parerlo» (p. 167, a. I sc. 8-9).

L'inganno di Pancrazio funziona perché il Dottore, che non può dirsi un incauto e un ingenuo, ha sulla coscienza il peso di una colpa ben piú grave, quella di aver sostituito – per tutelare la sua eredità – alla perduta figlia una bambina ignota ritrovata in fasce da un pellegrino sulla via dopo un assalto di malandrini. Solamente

Colombina intuisce la doppiezza di Pancrazio, essendo un personaggio naturale, abituata a dire ciò che pensa, a giudicare per istinto, una donna che mal sopporta per casa lo strapotere di quel bacchettone sempre pronto ad allungare le mani. Si prospetta, dunque, una consonanza tra individui non raccomandabili, visto che il Dottore conferma con la serva il giudizio positivo sul simulatore: « Chetati bocca peccatrice. Non parlar cosí di quell'uomo, che è lo specchio dell'onoratezza e dell'onestà. Portagli rispetto e rendigli ubbidienza, come faresti a me medesimo. Egli è un uomo dabbene, e tu sei una ignorante, una maliziosa » (p. 188, a. II sc. 5).

A quanto pare l'interprete di Pancrazio è Girolamo Medebach, il capocomico, che in realtà è un primo amoroso, ma si presta volentieri a realizzare figure torbide; un altro Pancrazio s'incontra nella *Bottega del caffè* del 1750, dove è il tenentario di una bisca da gioco in cui perde il patrimonio un giovane mercante. L'importanza che questo tipo riveste nella dinamica della commedia si coglie soprattutto sul terreno dell'intreccio; è colui che si mostra ciò che non è, per ottenere quello che vuole, l'amore di Rosaura; ma quando s'accorgerà che non c'è nulla da fare, metterà in pratica la soluzione definitiva, l'eliminazione del suo rivale, Zanetto de' Bisognosi, il gemello che viene dalle vallate di Bergamo. Pancrazio è un personaggio da romanzo, tanto più che Goldoni gli mette in bocca una parlata aulica, ricca di svolazzi verbali e di citazioni letterarie. Viene allora il sospetto che la considerazione di cui gode non dipenda esclusivamente dal saper fingere, quanto dal possedere una capacità linguistica del tutto diversa da quella degli altri cittadini. Costui distilla saggezza in forma di parole ridondanti, che disorientano i suoi interlocutori, eccetto la schietta Colombina.

Ma anche la falsa onestà deve pagare il suo prezzo; lo si comprende dal rapporto tra entrambi i gemelli, Zanetto e Tonino, con Pancrazio. Nella relazione del finto savio con Zanetto si avverte la forza devastante del sentenziare: il discorso contro il matrimonio è una prefigurazione nefasta, torbida della vita coniugale, l'esasperazione di un vincolo che Zanetto nella propria ingenuità sente come

una necessità da consumarsi senza eccessive cerimonie. «Il matrimonio... sori sí... l'è, come sarave a dir... giusto... mario e muggier». E invece il saccente sentenza in tono definitivo: «Il matrimonio vuol dire una catena, che tiene l'uomo legato come lo schiavo alla galera» (p. 179, a. I sc. 18).

Indi passa a descrivere la donna come una «incantatrice sirena che alletta per ingannare», come un animale che incenerisce con lo sguardo, come una «furia» che lacera, come un demonio dell'inferno. È possibile che un uomo definito specchio della virtù ecceda a tal punto da smantellare le basi della società, svilendo il vincolo matrimoniale che sancisce l'unione familiare? Goldoni mette in scena un campionario di individui ostili e pericolosi, i quali alla fine della rappresentazione dovranno apparire disarmati e saranno resi inoffensivi.

Di fronte al *cortesan* Tonino il macchinatore Pancrazio si sente completamente spiazzato. Il secondo fratello parla e agisce alla maniera di un perfetto *cortesan* veneziano; dietro vi è l'invenzione del *Momolo* rispetto al quale dimostra di possedere una maggiore maturità espressiva.<sup>47</sup> Il confronto tra il tartufo e Tonino è fra l'apparente uomo di garbo e il sincero uomo di mondo, tra chi s'insinua nelle case per vivere alle spalle dei benefattori e chi agisce a viso aperto, considerando l'amicizia il primo dei doveri e tutelando ad ogni passo la propria onorabilità. Nell'atto II, dopo che Pancrazio ha convertito il gemello sciocco ad un'assurda misoginia, Tonino enuclea con naturalezza il decalogo della moralità civile e familiare, che comprende i principi basilari della civiltà moderna, fondata sul rispetto e sulla ricerca d'integrazione nella società tra l'autorità maschile e la presenza femminile. Da autentico *cortesan*, costui è accorto per istinto, mentre il Pantalone segue il buon senso; e Pancrazio,

47. Nel catalogo dei tipi goldoniani è detto «un uomo di mondo, franco in ogni occasione, che non si lascia gabbare sí facilmente, che sa conoscere i suoi vantaggi, onorato e civile, ma soggetto però alle passioni, e amante anzi che no del divertimento» (GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *Luomo di mondo*, MON, vol. I p. 781).

che da mistificatore e plagiatario delle altrui coscienze si tramuta in discepolo affascinato dalla coerenza etica di un interlocutore sorprendete, dovrà convenire: «Lodo la vostra delicatezza. Siete veramente un uomo onorato».<sup>48</sup>

Nel duplicare, dunque, una maschera, quella di un giovane Pantalone, mutandola d'abito e lasciandola oscillare tra la dabbenaggine zannesca e la mutazione cellulare dell'uomo di mondo, Goldoni punta sulla diversificazione linguistica. Zanetto si esprime a monosillabi, per sintesi di concetti, con la ripetizione delle frasi, attraverso risposte brevi e secche, oppure mediante domande e reticenze, poiché la sua mente è incapace di definire correttamente un discorso.<sup>49</sup> La condizione linguistica del personaggio si comprende nel confronto diretto con il servo Arlecchino: esiste fra i due una corrispondenza di stile espressivo, un'identica sostanza verbale, fattori che sono stati già collaudati nel Tonin Bellagrazia del *Frappatore*. È questo il primo testo che Goldoni scrive per il Pantalone Cesare D'Arbes, inventando la strana figura di un giovane veneziano, il discendente di un mercante, uno spirito debole di cervello.<sup>50</sup>

Nel corso dell'azione, il ridicolo Tonino, vittima di una situazione familiare avversa – il padre è morto, la madre si è risposata, il *barba* (lo 'zio'), suo tutore, pensa solo a spendere l'eredità, cade tra le grinfie di Ottavio, il *frappatore* (il 'frottoliere'), che lo trascina a Roma. Qui è salvato da Fabrizio, mercante romano, che gli promette in sposa la nipote Rosaura. La commedia è contrassegnata dalla dabbenaggine di Tonino e dal suo smarrimento nel trovarsi a

48. GOLDONI, *I due gemelli veneziani*, MON, vol. II p. 201, a. II sc. 12; cfr. il lungo colloquio Tonino-Pancrazio (pp. 197-201). Alla fine della sua lezione Tonino chiude con i versi «El matrimonio è cossa da prudente, / ma bisogna saverse regolar; / o quel che desconsiglia el maridar, / o l'è vecchio, o l'è matto, o l'è impotente» (p. 200).

49. Spesso le frasi di Zanetto sono spezzate dai puntini di reticenza.

50. La commedia, «parte a soggetto e a parte in dialogo scritta», è composta a Pisa e presentata con il titolo *Tonin Bellagrazia* a Livorno nel 1745, mentre a Venezia arriva forse nel 1748; è stampata nel to. X 1757 dell'ed. Paperini.

Roma, vale a dire lontano dal proprio ambito linguistico; e non riesce a comprendere le abitudini cittadine, perché è un'autodidatta che nel rifugio-prigione della campagna, dove lo zio lo ha relegato, ha imparato a cantare, a recitare Tasso e a sparare distorte sentenze latine: «Dirò co dise quello: *Lupus est in tabula*». <sup>51</sup> Non solo: l'esperienza di Tonino annovera una relazione con il teatro; ha anche recitato con attori dilettanti, ha cognizione di opere tragicomiche, che per caso sono quelle scritte da Goldoni, e così via. La storia si chiude con la punizione del *frappatore* e con un giusto contorno di birri.

L'importanza che assume lo scontro di mentalità differenti investe il tessuto stesso della commedia, ma riguarda anche le abitudini d'attore: si misurano sulla scena di Goldoni il comico disposto a rischiare – come D'Arbes, che per sana ambizione vuol diventare famoso uscendo dal ruolo del Vecchio – e quello che si nasconde dietro le consuetudini e le prerogative. Nei *Due gemelli* si avverte come il laboratorio goldoniano del personaggio sia l'ambito in cui si vagliano i caratteri, spesso fuori dalla gabbia recitativa dei commedianti settecenteschi. Le donne, Rosaura e Beatrice, ad esempio, restano interdette, stordite dalla confusione di toni, come se non comprendessero che cosa stia accadendo nel crogiolo dell'invenzione teatrale (vale a dire nello spazio della commedia in cui agiscono), forse perché la lingua dell'amore non prevede indecisioni o ambiguità, e predilige i toni della tragedia o del dramma serio. La morte finale, allora, unifica non solo il protagonista diviso, ma anche la fisionomia dell'attore. D'Arbes, dopo, tornerà ad essere un maturo Pantalone, mercante veneziano e uomo prudente, funzionale ai principi della goldoniana drammaturgia di Venezia. È una

51. GOLDONI, *Il frappatore*, MON, vol. II p. 133, a. III sc. 1. In a. I sc. 11, al suo arrivo a Roma, Tonino si permette parecchie libertà con Rosaura, che subito lo definisce «la cosa piú ridicola di questo mondo»; il giovane si esalta: «Mi son un putto che m'ha sempre passo le cosse... cussí... alla romana. Me piase toscaneggiar. No me piase sentirme a dir: sioria, patron, lustrissimo, la reverisso; gh'ho gusto che le me diga: serva sua, serva divota, sí signore, illustrissimo sí signore» (p. 113).

commedia in cui ciascuno vuole apparire ciò che non è, attraverso la finzione; tutti sono doppi, tranne i due gemelli veneziani, che ambiscono a ricomporsi in uno e, per tale ragione, gli altri non riescono a capire.

È in questo periodo che Goldoni accetta l'ingaggio di poeta di compagnia con l'impegno di ottemperare al fabbisogno di commedie per le stagioni e per le *tournées*; inizia così l'avventura di uno scrittore che ambisce a riformare il teatro a vantaggio del mondo.

## IV

### LA “RIFORMA” GOLDONIANA

#### I. L'OFFICINA DEL COMMEDIOGRAFO

Alla fine di aprile del 1748 Carlo Goldoni giunge nel territorio della città di Mantova; proviene da Pisa, dove ha abbandonato la professione forense per diventare il poeta comico della compagnia di Girolamo Medebach, il capocomico che in quel tempo ha in gestione la stagione del Teatro di Sant'Angelo. È costume delle compagnie comiche più prestigiose compiere in primavera e in estate, quando i teatri veneziani sono inattivi, una *tournee* che tocchi le principali città del circuito di Lombardia. Mantova ne fa parte: ospita, infatti, anche per lunghi periodi le rappresentazioni di commedie nel Teatro Vecchio.<sup>1</sup> Di solito gli attori utilizzano tali recite per collaudare le nuove produzioni, destinate prevalentemente al cartellone dei teatri veneziani. Tale scelta non diminuisce per nulla l'impegno esecutivo, anche perché ogni compagine ha interesse a mantenere la sua prerogativa sulla stessa piazza per gli anni seguenti. Lo dimostrano, ad esempio, le lettere che Medebach invia al conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti, nelle quali il capocomico chiede garanzie in merito all'ingaggio dell'estate 1750 presso il Teatro Ducale di Milano, che fino al 1749 ha ospitato, invece, gli attori del San Luca.<sup>2</sup>

La compagnia del Sant'Angelo si può considerare una formazione sperimentale. Una parte degli interpreti proviene, infatti, dallo spettacolo di strada, come Gasparo Raffi, l'altro responsabile del gruppo. A Venezia si esibiscono nei casotti di piazza San Marco

1. Cfr. G. AMADEI, *I centocinquanta anni del Sociale nella storia dei Teatri di Mantova*, Mantova, CITEM, 1973, pp. 60 sgg.

2. Cfr. A.G. SPINELLI, *Lettere di Carlo Goldoni e di Girolamo Medebach al conte Giuseppe Antonio Arconati-Visconti*, Milano, Civelli, 1882.

come saltatori di corda e acrobati. È proprio l'arrivo dell'attore Me-debach a spingerli a passare dalla piazza al teatro, seppure in un primo tempo preferiscano mantenere entrambi gli impegni.<sup>3</sup> Il fatto rilevante è rappresentato dalla scelta che la compagnia fa, attraverso il pressante invito del suo Pantalone Cesare D'Arbes, di acquisire i testi di un bravo autore di commedie. Ciò conferma l'interesse a primeggiare e la necessità di contrastare la concorrenza nella piazza teatrale veneziana, non solo mettendo in campo la propria bravura interpretativa, ma anche presentando lavori nuovi durante la lunga stagione del carnevale.

Goldoni vive a Pisa, dove tra il 1745 e il 1748 svolge l'apprendistato per l'avvocatura, quando un giorno viene a trovarlo il bravo attore veneziano.<sup>4</sup> Lo scrittore, già ben introdotto nei circoli culturali della città toscana, è stato accolto fra gli accademici con il nome di Polisseno Fegejo. Nel primo libro dei *Mémoires* ricorda come D'Arbes sia entrato teatralmente, sfoggiando un portamento autorevole e una «gesticolation pittoresque». La stessa conversazione assume un andamento scenico, quasi un dialogo perfetto tra il futuro poeta e l'attore in cerca di una consacrazione. D'Arbes interpreta se stesso; accarezzandosi il ventre dichiara: «Monsieur, je suis Comedien!»; poi, riassume l'antefatto: la fuga da casa e l'impegno a non tornare indietro prima di aver raggiunto la fama.<sup>5</sup> Gli ingredienti per avvalorare una leggenda teatrale vi sono tutti. Ora che ha sostituito l'«eloquente» Giambattista Garelli, Cesare ambisce al titolo di primo Magnifico del suo tempo. «Je sui comedien, je m'annonce a un auteur, j'ai besoin de lui». A Goldoni piace la franchezza del comi-

3. Cfr. GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, to. XVII 1777, MON, vol. I p. 752.

4. Cesare D'Arbes (o Darbes), nato a Venezia nel 1710, non è figlio d'arte: il padre, infatti, è il direttore della posta del Friuli. Nel 1749 lascia la laguna alla volta della corte di Augusto III, Elettore di Sassonia e re di Polonia, dove recita fino al 1756 nella compagnia italiana. Poi è di nuovo a Venezia con Antonio Sacchi al San Samuele fino al 1769, e al Sant'Angelo con Lapy fino al 1773. Muore dopo il 1776. Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., vol. I pp. 45-49.

5. GOLDONI, *Mémoires*, I LI, MON, vol. I pp. 228-32.



co, e – a suo dire – tra loro nasce una collaborazione creativa. A trentasette anni l'attore è in grado di recitare senza maschera, esprimendo una comicità sottile, fine, equilibrata; i testi a lui destinati saranno *Il frappatore* e, soprattutto, *I due gemelli veneziani*.

A partire da una sfida lanciata da un *comedien*, prima di tutto a se stesso, e volta a coinvolgere l'intellettuale Goldoni sul terreno dell'invenzione, ha inizio il percorso che sfocia nella scelta del mestiere di poeta di compagnia; è una scelta che matura, dunque, lontano dalla città dello spettacolo, dove la rivalità e lo scontro fra i teatri rimandano alle leggi d'un redditizio mercato dell'immaginario. Medebach e Goldoni s'incontrano dapprima a Livorno e, quindi, si danno appuntamento a Mantova per stipulare l'accordo di collaborazione, che sarà sancito, in modo dettagliato, il 10 marzo 1749 con una «scrittura d'obbligazione», valida fino al 1753, tra il «Signor Dottore Carlo Goldoni» e il «Signor Girolamo Medebach», con la quale si stabiliscono «patti e condizioni», relative alle prestazioni del «Poeta».

## 2. LA CITTÀ DELL'INQUIETUDINE

Colpisce il racconto dell'arrivo a Mantova alla fine del primo libro dei *Mémoires*. La meta mantovana diviene un punto d'arrivo necessario il cui ricordo resiste persino al naturale affievolirsi della memoria: la pagina ha la capacità di rendere palese, a dispetto del tempo, un evento cruciale. L'avvocato Goldoni sembra voler accelerare l'inizio del proprio impegno d'autore, tanto da abbreviare la sosta a Bologna, nonostante la stanchezza per il disagiabile viaggio. Giunto a Mantova, dunque, s'immerge subito nella vita attiva del teatro: prende alloggio nella locanda della Fragoletta, l'ottantacinquenne attrice Giovanna Calderoni, moglie di Francesco Balletti, colei che in gioventù con la sua avvenenza aveva fatto perdere la testa a Gaetano Casanova, padre di Giacomo. Giovanna è la madre di Elena Balletti, la famosa Flaminia, moglie di Luigi Riccoboni, l'interprete nel 1713 della *Merope* di Scipione Maffei e, poi, ammirata

prima donna della *Comédie Italienne*. Una dinastia d'attori, intorno ai quali ruotano progetti di rinnovamento, si avviano nuove soluzioni interpretative, si definiscono interessanti sistemi teorici.<sup>6</sup> È questa, ancora una volta, la via diretta per cogliere il comportamento del commediante settecentesco che, mentre sogna i trionfi della grande ribalta veneziana, pensa alla possibilità di ottenere una sistemazione duratura presso una delle grandi capitali europee. In tale mentalità ha le sue radici la tendenza a separare il progetto interpretativo dalla *routine* del mestiere comico. Ma per sognare un'effettiva emancipazione gli attori hanno bisogno dei poeti, degli scrittori e dei riformatori.

Il primo soggiorno mantovano di Goldoni, che si protrae per circa un mese, nel racconto dei *Mémoires* è contrassegnato da un profondo disagio mentale e dal fastidio di una persistente malattia che lo immobilizza a letto; l'atmosfera di una città paludosa non si confà alla sua salute cagionevole.<sup>7</sup> A tale patimento è da collegare un'altra più segreta preoccupazione, uno stato d'inquietudine che il novello poeta comico si porta dentro fin da quando ha deciso di abbracciare il mestiere del teatro. Nel ricordare la sua gioia per aver stipulato un buon accordo con Medebach, Goldoni appare consa-

6. Giovanna Calderoni, figlia di Francesco e Agata, nasce nel 1662 e muore a Mantova nel 1750. Per collegare i ricordi con la fase presente, il commediografo ricorda che la Fragoletta è la suocera di Rosa Giovanna Benozzi, in arte Silvia, moglie di Antonio Balletti, in arte Mario, attrice apprezzata sul palcoscenico della *Comédie Italienne* a Parigi; è, inoltre, la nonna del bravo ballerino-attore Antonio Stefano Balletti, figlio di Mario e, scrive Goldoni, Silvia « que je vis briller à Venise par le talent de la danse, et qui sut se distinguer en France par celui de la Comédie » (*Mémoires*, vol. cit., p. 239). Cfr. A. ADEMOLLO, *Una famiglia di comici italiani nel secolo decimottavo*, Firenze, Ademollo, 1885; S. CAPPELLETTI, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1989; C. ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, in partic. *L'avventura veneziana di Lelio e Flaminia*, pp. 45-62.

7. « Je passai un mois à Mantoue fort mal à mon aise et presque toujours dans mon lit; l'air de ce pays marécageux ne me convenoit pas » (GOLDONI, *Mémoires*, I II, MON, vol. I p. 239).

pevole dell’impegno che d’ora in avanti ricadrà sulle sue spalle.<sup>8</sup> A posteriori, nel rammentare il momento in cui s’interroga sulla scelta da compiere, avverte ancora la tensione che accompagna quel mutamento di stato professionale: la prospettiva di tornare a Venezia nelle vesti di poeta di compagnia sospinge la fantasia verso i territori della gloria.

A Mantova, dunque, mentre è intento a scrivere le commedie per la sua prima stagione veneziana, è facile immaginare come ai mali fisici si associ un’apprensione di natura artistica. È possibile supporre che durante la permanenza in questa città, Goldoni abbia rielaborato due commedie già realizzate a Pisa, vale a dire *L’uomo prudente* e *I due gemelli veneziani*, entrambe destinate a Cesare D’Arbes, l’attore preferito, sebbene nella prima vi compaia con la maschera di Pantalone e nella seconda si sdoppi nelle figure di Zanetto, il gemello sciocco, e di Tonin, il fratello *cortesan*. Sono due lavori che hanno una matrice romanzesca; sulla scia dei modelli francesi, l’autore tende a fermare l’attenzione dello spettatore intorno ad una trama che associ il gusto per la conversazione e il piacere del mistero. Ne *L’uomo prudente*, il disordine della famiglia si spinge fino alla macchinazione di un assassinio, mediante avvelenamento; soltanto per caso Pantalone riesce a sfuggire alle trame omicide della moglie Beatrice e del figlio Ottavio. Alla denuncia presentata da Florindo, amante di Rosaura, figlia del mercante, segue un processo, nel corso del quale Pantalone pronuncia un’arringa formidabile, che fa tesoro dell’intensa pratica legale compiuta da Goldoni in questi anni, e con cui prova l’infondatezza delle accuse rivolte ai suoi familiari. La prudenza di un padre virtuoso è confermata dall’aver preferito salvaguardare l’onore familiare alla condanna di un’azione seppure indegna, ma fortunatamente fallita. Una conclusione apparentemente felice, in cui tutti si riconciliano e promettono di mutar costume, non può cancellare il disagio che percorre tutta la commedia. La chiusa di Pantalone, oltre la convenzionalità, segnala il livello del-

8. Cfr. *ivi*, p. 236.

l'inquietudine: «Anca questa xe fatta. Adesso sí che son veramente contento; ma siccome a sto mondo no se pol dar un omo contento, cussí me aspetto a momenti la morte». La frase esprime in modo fulminante il grado di disagio: tanto che la successiva esaltazione della «prudenza», necessaria matrice d'ogni vera felicità, non convince affatto.

Già nel 1748, nell'attività di Goldoni s'insinua l'ombra di una vocazione malinconica: i fatti del mondo appaiono piú che mai viziati da una caduta della moralità. Il teatro riformato deve assumersi il compito di riconquistarla. A Mantova Goldoni ritorna nella primavera del 1750, per seguire la compagnia come prevedono gli accordi d'ingaggio; anche stavolta è intento a comporre alcune delle sedici commedie nuove, promesse agli spettatori del Teatro di Sant'Angelo. Qui è impegnato ad istruire il nuovo Pantalone, il vicentino Antonio Mattiuzzi Collalto, che a quel tempo ha compiuto trentatré anni e che dimostra di saper recitare con disinvoltura sia con la maschera, sia a volto scoperto. D'Arbes è partito alla volta della Sassonia, dove è stato chiamato al servizio del regno di Polonia. Durante l'estate, tra Bologna e Mantova il commediografo sottopone il nuovo acquisto ad un tirocinio accelerato, che trasforma profondamente la fisionomia del mercante veneziano, fino a ringiovanirlo, come è possibile verificare, in particolare, ne *La bottega del caffè*, commedia in cui Collalto interpreta il personaggio di Eugenio, il figlio di un Pantalone che non appare in scena.<sup>9</sup> Anche la maschera di Arlecchino risulta cambiata, sebbene di costui non si conosca neppure il nome e Medebach non manchi di elogiarlo.<sup>10</sup>

Sono passati già due anni dall'esordio al Sant'Angelo; l'accoglienza non è stata del tutto positiva: le polemiche e gli attacchi rivolti alla compagnia e all'autore si sono infittiti. Basterà ricordare il con-

9. Cfr. *ivi*, II VII, p. 267. Cfr., inoltre, A. GENTILE, *Carlo Goldoni e gli attori*, Trieste, Libreria Cappelli, 1951, pp. 37-39.

10. Medebach lo scrive al conte Giuseppe Arconati Visconti da Mantova, il 22 maggio 1750. Cfr. SPINELLI, *Lettere di Carlo Goldoni e di Girolamo Medebach*, cit., p. 60.

trasto esploso intorno alle recite de *La vedova scaltra* e quelle della *Scuole delle vedove*, l'opera scritta in risposta dal suo rivale Pietro Chiari. I clamori e le liti non aiutano certo a far decollare le linee della riforma; la stagione comica 1750-1751 richiede, perciò, un impegno maggiore, al punto che si prospetta un anno davvero terribile. «Voici une terrible année pour moi»,<sup>11</sup> scrive molto tempo dopo, eppure Mantova continua a riaffiorare nel grande mare della memoria come un luogo d'affanno e d'intenso lavoro.<sup>12</sup>

La città padana diviene il luogo ideale per il debutto di alcune tra le nuove commedie. Nel Teatro Vecchio saranno, infatti, collaudate, alla presenza degli spettatori mantovani, *Le femmine puntigliose* (18 aprile), *La bottega del caffè* (2 maggio), *Il bugiardo* (23 maggio), *L'adulatore*, *Pamela o la virtù premiata*. La scena della riforma conferma la continua ricerca di una verifica diretta, a contatto con un pubblico eterogeneo; al suo interno l'autore s'impegna a individuare uno spettatore attento ai segnali lanciati da una testualità estremamente mobile, in grado di adeguarsi a richieste non sempre ben definite.

Attraverso il resoconto memorialistico Goldoni insiste nel delineare il prolungamento della rappresentazione oltre la ribalta e oltre l'edificio: i contenuti della riforma sono desunti dall'osservazione della realtà, ma tendono a ricadere sul comportamento sociale sotto forma di modelli etici. Una macchina destinata a dispensare divertimento deve saper congegnare un'ipotesi di ripristino dei buoni costumi, deve poter diventare lo specchio nel quale mostrare le degenerazioni dell'immoralità. Non si tratta solamente di affermare la validità didascalica di quanto si dibatte sulla scena, ma ancor più di indicare soluzioni specifiche, legate all'evolversi di una moderna visione del mondo.

11. GOLDONI, *Mémoires*, II VII, MON, vol. I p. 266.

12. « Pendant les cinq mois que nous passâmes dans ces deux villes de la Lombardie [Bologna e Mantova], je ne perdis pas mon tems; je travaillai jour et nuit, et nous revînmes vers le commencement de l'automne à Venise, où nous étions attendus avec beaucoup d'impatience » (ivi, p. 267).

L'episodio de *Le femmine puntigliose* è, in tal senso, indicativo: mentre la commedia si svolge in scena, gli occhi degli spettatori si rivolgono verso il palco di una delle prime nobildonne di Mantova. Il pubblico mette in atto, immediatamente, un procedimento di identificazione fra la finzione e la quotidianità. Per fortuna, aggiunge Goldoni, quella dama possiede un temperamento spiritoso e mostra d'essere la prima a divertirsi. Anzi, ella applaude: la sua approvazione diviene nella mente dell'autore un segnale d'incoraggiamento, un sostegno al suo disegno innovativo, seppure la solitudine del ricordo diffonda un alone di rossore per quella che somiglia più ad una giustificazione. Lo stesso equivoco, conferma Goldoni, accade a Firenze, a Verona, in altre città: allineando le singole reazioni, si ottiene una mappa del consenso, che il commediografo riesce a mantenere attraverso una rete di relazioni personali, utilizzando canali extrateatrali. Lo provano le lettere di dedica, gli scambi epistolari, la letteratura d'occasione, le ottave e le rime di omaggio, le prefazioni, l'intera produzione a stampa, che Goldoni persegue, spesso con fatica, fuori dallo specifico ambito della rappresentazione.

La commedia ha, dunque, il potere d'interferire con la vita degli uomini. Così è naturale che ne *La bottega del caffè* uno sconosciuto, considerato dalla gente un maldicente, se la prenda a male e passi alle minacce. A Mantova, però, Goldoni è intento ad avviare un'impresa fin qui desiderata, ma continuamente rimandata, quella della pubblicazione delle sue opere. L'idea diverrà, anno dopo anno, un autentico rovello, come si comprende facilmente seguendo la complessa storia delle edizioni a stampa.

Proprio a Mantova sta per concretarsi l'avvio di tale impegno con la pubblicazione del primo tomo, edito da Giuseppe Bettinelli. Dalla città paludosa invia allo stampatore veneziano le prime due commedie, *La donna di garbo* e *I due gemelli veneziani*, accompagnandole con due missive davvero curiose. In esse Goldoni, rivendicando una precedenza affettiva per *La donna di garbo*, rinnova il frenetico attivismo di questi mesi: oltre alla stesura delle sedici commedie

nuove, infatti, lavora alla composizione di «varie operette facete per musica»,<sup>13</sup> e ad «altre commissioni straniere, fra le quali sono quelle di Parigi».<sup>14</sup> Tale indicazione risulta molto interessante per l'accento che fa ad un contatto artistico, probabilmente già avviato, con gli ambienti teatrali francesi, sebbene sia difficile comprenderne l'effettiva natura, perché non si hanno ulteriori riscontri. Ciò che colpisce è, invece, la garbata riluttanza che Goldoni esprime, mentre procede di malavoglia, alla stampa delle sue opere.<sup>15</sup> Alla fine della lettera, promette di inviare altre tre commedie per completare il disegno del primo tomo; le spedisce «mal corrette», confidando nella cura dell'editore e del suo «buon correttore», perché gli accordi teatrali lo costringono a trasferirsi rapidamente da Mantova a Milano. Nella seconda missiva, quella che accompagna *I due gemelli veneziani*, dopo aver spiegato le ragioni che l'hanno condotto alla composizione della commedia, sottolinea, in chiusura, la sua coerenza d'ispirazione e promette di approntare gli altri due testi, necessari per completare il tomo.

Conta nella seconda lettera a Bettinelli, anch'essa inviata da Mantova, l'insistenza sulla fedeltà ad una metodologia creativa, basata sull'interazione fra mondo e teatro; Goldoni lo sottolinea per via diretta, raccontando la genesi dei *Due gemelli*: la commedia, a differenza dei modelli del passato, realizzati sul tema dei fratelli simili continuamente scambiati, è stata definita tenendo conto delle doti dell'interprete, il Pantalone Cesare D'Arbes. Le sue qualità linguistico-mimetiche hanno permesso, infatti, di diversificare i due caratteri: «Se io abbia colto nel punto propostomi, tocca a' lettori il deciderlo [...]. Ma la commedia è poesia da rappresentarsi, e non è difetto suo ch'ella esiga, per riuscir perfettamente, de' bravi comici

13. Per la Fiera della Ascensione prepara al San Moisè *Il paese di cuccagna*; alla stagione autunnale del San Cassiano destina *Il mondo alla rovescia*, seguita, poi, nel periodo di carnevale da *La mascherata* e da *Le donne vendicate*.

14. GOLDONI, *Prima lettera dell'autore allo stampatore* (Mantova 1750), MON, vol. XIV p. 427.

15. Cfr. *ivi*, pp. 427-28.

che la rappresentino, animando le parole col buon garbo d'una azione confacevole».<sup>16</sup>

Si conosce già l'importanza della geografia teatrale goldoniana. Se Venezia è la città-mondo, microcosmo di un'utopia da realizzare, anche le altre città, quali Bologna, Modena, Milano, Firenze, assumono, di volta in volta, una funzione non omologa; contano, persino, quei luoghi più periferici, che racchiudono i tesori dell'esperienza diretta e che offrono modelli e sentimenti utili alla ideazione delle commedie. Mantova ha una parte centrale in questa mappa ideale. Verso la città Goldoni manifesta un gradimento alterno, sempre legato ad un attivismo creativo oramai maturo (nel 1750 ha compiuto 43 anni); assume la connotazione di luogo delle inquietudini, perché sembra assorbire la contraddittorietà della vocazione, pare riflettere l'umor nero in cui vive il poeta di genio.

Soprattutto, pesa sul soggiorno mantovano la determinazione a fissare in maniera ancora più chiara e, persino, eclatante i propositi riformistici. Se, poco tempo dopo, a Milano, metterà in prova la commedia *Il teatro comico*, in cui il commediografo illustra direttamente sulla scena la metamorfosi del meccanismo teatrale e la sua possibilità di leggere gli avvenimenti del mondo, a Mantova Goldoni istruisce l'attore al quale affiderà il compito d'incarnare l'ideale etico della sua riforma: il Pantalone Collalto sarà colui che si proporrà talvolta come elemento di mediazione contro il dilagare del disordine, come correttore dei danni provocati dai vizi umani, come modello di onorabilità e di coerenza. Purtroppo la fortuna non arriderà a tale disegno; dopo il successo delle sedici commedie, torneranno ad aggravarsi le tensioni, le rivalità e i contrasti di sempre. La bonomia di Goldoni, almeno per il momento, non sembra, comunque, risentirne.

A Mantova arriveranno ancora, dieci anni dopo, gli attori del Teatro San Luca e, forse, anche stavolta li accompagna il poeta comico:

16. GOLDONI, *Seconda lettera allo stampatore* (Mantova 1750), MON, vol. XIV p. 435.



Chi mai sa dirmi or che all'auguste scene  
 mi presento di Mantua, umil, divota,  
 se in sí colto terren luogo ancor tiene  
 di me memoria, o s'io ritorno ignota?<sup>17</sup>

### 3. IL MITO DELLA «VILLE MAGNIFIQUE»

Alla stregua dei comici, sospinti dalla natura stessa del loro mestiere a percorrere le vie d'Europa, anche per Carlo Goldoni contano, nel lungo racconto della propria avventura di poeta comico, le città che ha abitato, i luoghi che ha visitato, l'ambiente con cui si è misurato. La trama delle annotazioni, disseminate in un'ampia letteratura di dediche e commenti, che attraversano e amplificano la materia delle sue opere sceniche, sostiene l'originale drammaturgia del quotidiano, alla cui definizione concorre anche la ricerca di un territorio ideale. Da qui deriva una mappa dell'arte goldoniana in grado di collegare, ogni volta, le impressioni di un soggiorno e il respiro di una città ad un determinato stato d'animo.

Se Venezia è per il commediografo la «città-mondo», unica e straordinaria, Firenze appare «un paese incantevole» per la vivezza dello spirito edonistico dei suoi abitanti; di Bologna ammira la diffusa versatilità per le arti al punto da dirla «l'Athènes de l'Italie»; e così via. Milano, invece, risulta, fin dalla prima visita nel 1722, una «ville magnifique» amata e desiderata invano: Goldoni considera, infatti, la capitale della Lombardia un luogo privilegiato, il solo in cui sia possibile realizzare i sogni più alti. Nella visione di Milano si sommano più livelli di giudizio, a partire dal desiderio segreto d'emulare la *grandeur* del nonno Alessandro, una figura rimpianta di cui fin da ragazzo ha tanto sentito parlare. Inoltre, è proprio qui che trova, di volta in volta, un accogliente rifugio e una completa ospi-

17. Le ottave dette da Caterina Bresciani in apertura della stagione del Teatro di Mantova, sono riportate da Pietro Chiari sulla «Gazzetta Veneta» del 28 marzo 1761. Ora in GOLDONI, *Introduzione alle recite di Mantova per la Prima Donna della compagnia di San Luca*, 1761, MON, vol. XII p. 1019.

talità;<sup>18</sup> diventa, insomma, un riferimento obbligato nella biografia goldoniana.

È a Milano che si preciserà, seppure in maniera romanzesca, la natura della vocazione scenica. Nel 1733, dopo avere composto la tragedia per musica *Amalasuunta*, il venticinquenne Carlo si pone in viaggio verso la Lombardia; nelle sue memorie sottolinea di essere sospinto dall'ansia di offrire la sua composizione agli impresari milanesi. Compie, allora, una traversata iniziatica alla ricerca di un *imprimatur* poetico per ciò che l'entusiasmo giovanile considera un vero tesoro, «mon trésor», come lo definisce nei *Mémoires* (I xxvi). A Milano, però, la critica di un competente, Francesco Prata, non lascia alcuno spazio all'illusione: la sua opera è inattendibile perché non ha tenuto conto delle convenzioni «necessarie per servire alla musica, agli attori e ai compositori». <sup>19</sup> Il conte Prata invita il giovane autore a leggere il «profondo» Apostolo Zenò e l'«elegante e dottissimo» Metastasio per carpirne le «regole». Goldoni s'affretterà a distruggere il falso «trésor» e a ridefinire l'interesse per la commedia.

In questa città il giovane veneziano si ferma qualche tempo, impiegato come gentiluomo da camera presso Orazio Bertolini, Residente della Repubblica, attento a mettere a frutto quanto gli offre la vita teatrale e mondana milanese. Dovranno trascorrere diciassette anni, prima che Goldoni ritorni a Milano, stavolta in veste di riconosciuto poeta: infatti, nel giugno del 1750 lo scrittore vi giunge insieme alla compagnia del Teatro di Sant'Angelo, guidato dal capocomico che lo presenta al conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti; fra Medebach e il nobile diplomatico e amministratore del dominio lombardo esiste già una corrispondenza a carattere teatrale fin dal 1749. Da una prima lettera, datata 11 ottobre 1749, risulta chiaro come Arconati abbia assunto un compito di mediazione fra gli impresari del Teatro Ducale e la compagnia veneziana, invitandola a Milano per la primavera o per l'estate seguente; nella missiva

18. Cfr. GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, to. VII 1764, MON, vol. I p. 641.

19. Ivi, to. XI 1768, MON, vol. I p. 688.

si discutono le date e le condizioni d'ingaggio con un tono di fiducia e di reciproca stima: «Non serve – scrive Medebach – che io le notifici le qualità della compagnia, essendole ben note, solo dico che al presente vi sono in piedi tali commedie nuove, che con ogni sicurezza esiggon l'universale aggradimento».<sup>20</sup>

Se da un lato è confermata la continuità dei contatti fra l'attore romano e il conte, dall'altro colpisce l'enfasi con cui Medebach presenta il nuovo repertorio della sua compagine. L'offerta riguarda, certamente, la produzione goldoniana, che fin dalla stagione 1748-1749 è divenuta il punto di forza del repertorio del Sant'Angelo; tra le righe filtrano le preoccupazioni economiche di un'impresa che coinvolge molti soggetti, tra comici, mediatori, impresari, protettori e proprietari di edifici teatrali e che si basa su condizioni e proventi spesso incerti e mutevoli da una piazza all'altra. Ancora in un'altra lettera del 14 novembre 1749, il capocomico insiste sulla qualità delle «rare, e nuove commedie delle quali la compagnia è ben provveduta».<sup>21</sup> Come di consueto, nel giro primaverile-estivo i comici collaudano le commedie destinate alla grande stagione autunnale e carnevalesca di Venezia; tra le città del grande circuito di Lombardia Milano rappresenta una delle tappe più ambite: soprattutto nel Teatro Ducale è consuetudine che, durante l'estate, si esibiscano gli attori dei teatri veneziani. Nel 1749 è presente la compagine del San Luca, considerata in quel tempo la migliore. A giudicare da una supplica dell'attore Pompilio Miti, con cui chiede alle autorità il permesso di portare la spada per sé e per il Tracagnino Francesco Cattoli, la vita nella città lombarda non era certo facile, né sicura.<sup>22</sup>

20. SPINELLI, *Lettere di Carlo Goldoni*, cit., p. 48. Il conte Arcorati Visconti nasce nel 1698 e muore nel 1763.

21. Ivi, p. 51.

22. La lettera è riportata da A. PAGLICCI BROZZI, *Il Regio Ducal Teatro di Milano nel secolo XVIII*, Milano, Ricordi, 1894, p. 68, estratto dalla «Gazzetta Musicale di Milano», 1893-1894. A meno che non si tratti di un errore di trascrizione, il documento dell'Archivio di Milano (*Theatrica*, II) parla di Giacinto Cattoli, padre di Francesco, morto nel 1739.

In tale occasione sorgono contrasti d'interesse fra la compagnia e gli amministratori: dell'accaduto se ne riparerà persino a Venezia.<sup>23</sup>

Sebbene l'attore-impresario dimostri di saper trattare i suoi affari, stavolta si sottopone fiducioso alla tutela e s'affida alla passione teatrale del conte; lo conferma un carteggio che ha come referente il cugino, il principe Antonio Tolomeo Trivulzio. Costui, scrivendo da Venezia, lo tranquillizza – «gli ho fatto animo assicurandolo che venendo costí sotto la vostra protezione, sarà sicuro, e salvo come in una botte di ferro» (29 novembre 1749) – e, nello stesso tempo, elogia la scelta. «Mi rallegro – scrive il principe, in data 6 dicembre 1749 – che siavi riuscito di vostra soddisfazione l'accettazione del Magdeback [sic!] [...], mentre in verità la Compagnia di Sant'Angelo continua a sbancare gli altri teatri di Venezia».<sup>24</sup> Nella stagione autunnale del teatro milanese si rappresentarono nell'ordine le commedie di Goldoni *La putta onorata*, *commedia veneziana*, *Il cavaliere e la dama*, *La buona moglie*, *commedia veneziana in seguito dell'altra intitolata La putta onorata* e forse *L'avvocato veneziano*. Non è casuale, che proprio *La putta onorata* sia dedicata «a sua Eccellenza il signor conte don Giuseppe Arconati Visconti», trascrivendo di seguito la lunga lista delle mansioni politiche e i titoli nobiliari del diplomatico milanese:

Io, per dir vero, del numero di quei non sono, che possano a ragione della fortuna lagnarsi. Ella mi ha fatto sempre del bene, e me lo ha fatto anche quando meno lo meritavo, e mi ha ella porta la mano piú d'una fiata a risorgere, qualora ingrato a' suoi doni le voltai, per cosí dire, le spalle.<sup>25</sup>

Cosí ha inizio la dedica de *La putta onorata*, stampata nel to. II (1751) dell'ed. Bettinelli, quindi vicina all'incontro con il conte milanese,

23. Lo stesso Medebach menziona tali «difficoltà» nella terza lettera ad Arconati Visconti: cfr. SPINELLI, *Lettere di Carlo Goldoni*, cit., pp. 53-55. La lettera è datata Venezia, 29 novembre 1749.

24. Ivi, p. 54; le altre lettere sono riportate nelle pp. 52-54, in nota. Si ribadisce ancora tale giudizio in una lettera da Venezia del 13 dicembre (cfr. ivi, p. 55).

25. GOLDONI, dedica a *La putta onorata*, MON, vol. II p. 417.

avvenuto nell'estate 1750. Anche Goldoni ribadisce il privilegio di un così «alto patrocinio», vantaggioso per il suo lavoro; lo fa, però, affermando un'idea moderna della «fortuna», che non deve coincidere con l'acquisizione di vantaggi, d'oro e argento, di una «vita comoda», ma si nutre piuttosto di una cortese solidarietà e di un sostegno intellettuale. Il commediografo rilancia, tra le righe, un modello di professionismo culturale che esalta il sudore quotidiano e la fatica, elogia un'azione che attraverso il conseguimento della «virtù» e del «merito» mira ad acquisire il consenso della parte più illuminata della società. Nello stesso tempo, lo scrittore ripercorre con la memoria l'incontro avuto con Arconati Visconti nel giugno 1750, ricordando la grande «meraviglia» provata di fronte alla magnificenza della sua dimora estiva.<sup>26</sup>

Il novello poeta comico s'affaccia con ammirazione in una di quelle magnifiche residenze di campagna che avrà modo di frequentare anche in ambito veneto. Un posto di suprema rarità è la villa di Castellazzo, un luogo che assomma all'ordine di un ben architettato giardino il piacere di produrre stupore, manipolando con raffinati sistemi idraulici i getti d'acqua nelle fontane, esponendo un ampio e curioso bestiario e un «grato e scelto» frutteto. Ancor più attraggono l'ospite la zona scientifica e quella archeologica della residenza: una biblioteca invidiabile, un laboratorio sperimentale per lo studio delle scienze matematiche, colmo di «scelte macchine», una galleria di statue antiche con tanti pezzi originali. Tale repertorio del gusto e del godimento visivo si completa con il piacere dell'ospitalità, corredata dalla cura per il cibo, il riposo, la con-

26. «In fatti, se io sapessi descrivere le delizie della vostra villa di Castellazzo (ove in quel felice giorno vi trovai), cose avrei a scrivere degne di meraviglia, né poche pagine basterebbero a dare altrui un'idea vera di tutte quelle magnifiche cose, che formano un soggiorno degno di voi [...], e voi con tanta umanità e cortesia trattar solete i quotidiani numerosi ospiti vostri, ai quali non manca mai, nel tempo della vostra villeggiatura, né lauta mensa, né agiato riposo, né musica, né altri piaceri di questa vita, il condimento dei quali si è la vostra erudita, graziosa, amabile conversazione» (ivi, pp. 418-19).

versazione e l'ascolto musicale. Il paradiso dei nobili Arconati Visconti è un sito, celebrato dai contemporanei e cantato come culla di «delizie»,<sup>27</sup> che resterà impresso nella memoria di Goldoni. Subito dopo l'incontro felice, il dialogo fra i due s'affida alle lettere; già il 10 ottobre Goldoni descrive al suo protettore milanese il comportamento dei nuovi attori, il Pantalone Collalto, il Dottore e l'Arlecchino, spingendosi a fornire un giudizio di merito particolarmente preciso: se Collalto «ha fatto un grande incontro» e il Dottore è gradito al pubblico, «per l'Arlecchino le cose vanno assai male. Tutta volta – aggiunge – le mie commedie poco bisogno hanno di quella maschera». Quindi lo informa sull'imminente inaugurazione della stagione al Sant'Angelo:

Questa sera si dà principio colle *Femmine pontigliose*. Il mio *Teatro comico* è stato sentito due sere, ed ora fa parlare il popolo sui difetti delle commedie. Il Chiari ne ha esposta una intitolata *La donna di governo*, e andò a precipizio.<sup>28</sup>

È probabile che il riferimento polemico nei confronti di Pietro Chiari sia giustificato dalla preoccupazione che la produzione del suo rivale giunga gradita al conte. Di là dal fatto che non si conosce una commedia di Chiari dal titolo *La donna di governo*, sembra che Goldoni s'affretti a contrastare un avvicinamento fra Medebach e l'abate bresciano, che si concreterà davvero qualche anno dopo. Prima di riprendere i contatti epistolari con Arconati, è possibile che Goldoni attenda di sapere con certezza se il capocomico del Teatro di Sant'Angelo abbia ottenuto il permesso di tornare a recitare l'estate seguente nel Teatro Ducale.

La lettera, spedita da Venezia il 27 febbraio 1751, può considerarsi un consuntivo dell'esperimento delle sedici commedie; la recita de

27. Cfr. *Le delizie della villa di Castellazzo descritte in verso dall'abate Domenico Felice Leonardi, lucchese*, Milano, Luigi Richino Malatesta, 1743. La celebrarono, inoltre, Carlo Innocenzo Frugoni e Gian Carlo Passeroni (nel *Cicerone*).

28. GOLDONI, *Lettere varie. Al Conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti*, Venezia, 10 ottobre 1750, MON, vol. XIV pp. 173-74.

*Le femmine puntigliose* prosegue il ciclo delle rappresentazioni, andando in scena il 23 febbraio con gran successo.<sup>29</sup> Il commediografo veneziano fornisce ancora una volta dettagliate notizie teatrali, informando il conte che è stato ingaggiato l'Arlecchino Ferdinando Colombo, un interprete apprezzato forse più fuori dell'ambiente lagunare e, soprattutto, che è rientrata nella compagnia Maddalena Marliani, moglie del Brighella, un'attrice di «spirito» e di molta «abilità». Com'è preannunciato in questa lettera, Goldoni approfittò del viaggio a Torino per rendere omaggio, nel periodo pasquale, al patrizio milanese. La conferma si trova in un biglietto successivo, spedito da Torino il 30 aprile 1751. Sempre dalla città piemontese, poi, l'autore annuncia l'invio dei primi due tomi delle sue commedie, stampate dall'editore Bettinelli, il secondo dei quali comprende *La putta onorata* con la dedica ad Arconati. L'ultima missiva di quell'anno suona, invece, come un grido disperato:

Sono fitto al tavolino di giorno e di notte, e sono dodici sere ch'io non vado a teatro. Ho due teatri sulle spalle in Venezia, e di più un ordine di due commedie all'anno per Dresda, e due per Firenze. Sconto adesso il piacere di Milano. Io non ho ancora esposto il *Molière*, né altre mie commedie perché il mondo nobile è in villa. Frattanto trionfa San Gio. Grisostomo con delle novità che fanno bene al teatro, ma non molto all'autore. Romanzi, e poi romanzi. Li vedrà anche Milano nella primavera ventura. Milano sa discernere e criticar con ragione.<sup>30</sup>

Si tratta, come è facile comprendere, di un testo pieno di notizie rilevanti: si apprende, intanto, quanto intensa ed incalzante sia divenuta l'attività drammaturgica di Goldoni, perché oltre al Sant'An-

29. «Col terminare del carnevale, ho dato fine alle mie gravose fatiche, [...] la decimasesta commedia l'ho posta in scena l'ultima sera di carnevale, con un concorso sí numeroso che più di 300 persone ritornarono indietro per mancanza di luogo, e ho avuta la consolazione di sentirla universalmente gradire, e poter far credere che dopo quindici commedie e quattro drammi non avevo ancora stancata la fantasia» (ivi, Venezia, 27 febbraio 1751, MON, vol. XIV p. 174).

30. Ivi, Venezia, 22 ottobre 1751, MON, vol. XIV pp. 176-77.

gelo e alla collaborazione con il San Samuele per i drammi giocosi, è in atto la collaborazione con i teatri di Dresda e di Firenze. Purtroppo il riferimento all'ingaggio fiorentino non è verificabile, mentre è noto come sulle scene tedesche e polacche si stia consolidando la fama del poeta, prevalentemente attraverso i lavori musicali. Diventa ancora più aspro il giudizio sulla produzione di Chiari, sintetizzato in una frase davvero efficace – «romanzi, e poi romanzi» –,<sup>31</sup> mentre si conferma un'acuta preoccupazione per l'invito del rivale sulle scene milanesi.

Nella corrispondenza con Arconati Visconti Goldoni sembra costretto in una scomoda posizione, in equilibrio fra Medebach e Chiari; la decisione di passare dal Teatro di Sant'Angelo a quello di San Luca accentua la ricerca delle ragioni morali, delle giustificazioni plausibili, al punto che nella corrispondenza di questi anni s'insinua il disagio per una frattura divenuta profonda, una sfiducia che anticipa la confusione prodotta dalla malattia dello spirito, dalla malinconia, in cui incorrerà di lì a poco. La memoria del soggiorno milanese si presenta come una necessaria fuga dalle complicazioni veneziane. Al conte amico racconta il rientro nella sua città, dopo un viaggio a Bologna e a Milano al seguito della compagnia Medebach nell'estate 1752: un viaggio di nove giorni, compiuto per via fluviale, godibile per il tempo bello, l'allegria, la comodità. Ma, ormai, il piacevole ricordo lascia il posto alle preoccupazioni per l'avvenuta apertura della stagione teatrale; il pensiero segue, allora, la traccia degli impegni professionali.<sup>32</sup>

31. Secondo i *Notatori* di Pietro Gradenigo, il 9 ottobre 1751 va in scena nei Teatri Grimani *Catilina*, una tragedia di Pietro Chiari che dopo alcune repliche viene proibita. Nel 1751 l'abate bresciano aveva ricavato testi teatrali da romanzi francesi e inglesi: *La contadina incivilita dal caso* e *La contadina incivilita dal matrimonio*, tratti dalla *Paysanne parvenue* di De Mouhy; *Marianna o sia l'orfana* e *Marianna o sia l'orfana riconosciuta*, ispirati alla *Vie de Marianne* di Marivaux; la trilogia *L'orfano perseguitato*, *L'orfano ramingo*, *L'orfano riconosciuto*, ricavati dal *Tom Jones* di Fielding. Cfr. *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, a cura di C. ALBERTI, Vicenza, Neri Pozza, 1986.

32. «Martedì si aprirono i teatri. Al nostro di Sant'Angelo si diede principio con



Il 12 febbraio 1752 Goldoni ha firmato il contratto che lo lega ai Vendramin del San Luca; è un ingaggio pluriennale, che inizia dalla quaresima 1753. A controbilanciare i soprusi e le prepotenze perpetrati da Medebach, il nuovo accordo prevede un più ampio margine di libertà dell'autore: non solo i comici sono vincolati alla produzione del loro poeta, ma qualora pensino d'inscenare altri testi debbono chiedere il suo «assenso»; soltanto per i primi due anni il poeta ha l'obbligo di «seguire la compagnia suddetta nelle piazze di terraferma a proprie spese, per dirigere e assistere». Goldoni può disporre liberamente in merito alla stampa delle sue opere, dopo che siano trascorsi tre anni dalla loro rappresentazione.<sup>33</sup> Nonostante tutto ciò, come è noto, le difficoltà non mancheranno; intanto, il commediografo veneziano è costretto ad esorcizzare i rischi dell'insidiosa rivalità con l'abate bresciano.<sup>34</sup>

La volontà di mantenere salda la stima di Arconati spinge Goldoni a inviargli da Firenze, città dove si era recato per seguire la stampa delle sue commedie presso l'editore Paperini, copia del *Manifesto* che illustra la nuova edizione.<sup>35</sup> È una puntuale autodifesa e, con-

il *Tutore*, e la seconda sera si pose in scena la *Serva amorosa*, la quale si seguita tuttavia a rappresentarsi, e crescendo ogni sera il concorso, si può sperare non voglia stancar l'uditorio, tuttoché moltissima nobiltà sia in campagna, e il resto sia per andarvi. Il Chiari a San Gio. Grisostomo ha promesso 20 cose nuove, fra commedie, opere e farse. Le due prime hanno avuto poca fortuna; godremo le altre, e così se le goderranno l'anno venturo» (GOLDONI, *Lettere varie. Al conte Giuseppe Antonio Arconti Visconti*, Venezia, 7 ottobre 1752, MON, vol. XIV p. 178). Il *tutore* era già andato in scena il 4 gennaio 1752 per sette sere (come scrive Girolamo Medebach nel to. V dell'ed. Bettinelli, 1753). *La serva amorosa*, invece, segna il trionfo della Corallina Maddalena Marliani.

33. Cfr. D. MANTOVANI, *Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca a Venezia*, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 24-26.

34. Quello della polemica Goldoni-Chiari è un capitolo da riconsiderare, una questione che va corredata da una documentazione di archivio, specialmente in merito all'intervento dell'Inquisizione e per il costituirsi di contrapposti schieramenti di protettori. Cfr., ad es., in *Agenti segreti di Venezia. 1705-1797*, a cura di G. COMISSO, Milano, Longanesi, 1984, i resoconti di Manuzzi su Chiari (pp. 65-67).

35. La lettera è datata Firenze, 30 aprile 1753: «V. E. è protettore del Medebach;

temporaneamente, un deciso atto d'accusa verso l'attore-capocomico Medebach, che s'era appropriato con disinvoltura estrema delle sue opere, stampandole d'accordo con l'editore Bettinelli a scopo di lucro: le versioni non approvate – sostiene lo scrittore – risentono di una comprensibile «fretta e precipitazione». Un intervento durissimo, che provoca rumore, a giudicare dalla nota che un informatore del Tribunale dell'Inquisizione si premura d'inviare a Venezia:

Il dottor Goldoni, che era poeta comico al Sant'Angelo, e che pontamente si ritrova in Fiorenza, o Livorno con la compagnia comica di San Lucca con detto impiego, ha fatto stampare un manifesto in Fiorenza toccante certi di lui particolari interessi con il Medebac, capo della compagnia di Sant'Angelo, e sento che per essere detto manifesto assai sporco, siasi impegnato S. E. Condulmer, se ardirà detto Goldoni di mandarne in Venezia alcuno, che lui non lo farà piú passeggiare questa Piazza.<sup>36</sup>

Conta, in questo passo, l'accento ad Antonio Condulmer, il patrizio-inquisitore, uno dei proprietari del Sant'Angelo. A costui, nel 1750, quando ancora i rapporti erano buoni, Goldoni aveva dedicato *I due gemelli veneziani*: dopo il passaggio di teatro, invece, le attenzioni del senatore si sono rivolte al nuovo poeta, l'abate Chiari; perciò, è comprensibile la minaccia riportata da uno dei suoi agenti.<sup>37</sup>

è protettore mio, ma piú di tutti suol proteggere la verità e la giustizia. Io tratto la mia causa in faccia del mondo tutto coll'accluso mio Manifesto, e spero che V. E. non mi vorrà condannare» (MON, vol. xiv p. 180). Poi lo prega di procurargli altri sottoscrittori, informandolo che a Firenze la lista è già nutrita.

36. *Agenti segreti*, cit., p. 62. La nota è firmata dal confidente Nota Manus, vale a dire G.B. Medri di Bagnocavallo. La data indicata è certamente sbagliata; dovrebbe trattarsi, infatti, del 3 maggio 1753 (e non 1754). Cfr., anche, le note alla lettera-manifesto di Giuseppe Ortolani, in MON, vol. xiv p. 870.

37. Cfr. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Antonio Condulmer patrizio veneto e senatore amplissimo*, dedica a *I due gemelli veneziani*, MON, vol. II pp. 149-51; nei *Mémoires*, II v, il commediografo allude a Condulmer in modo efficace, quando espone la controversia intorno alla sua *Vedova scaltra* e alla *Scuola delle vedove* di Chiari: «Medebac avoit un protecteur du premier ordre de la noblesse, et dans les premieres charges de l'Etat; il auroit dû me favoriser: au contraire, il craignoit que ma témérité ne causât ma perte et celle de son protégé: il me fit l'honneur de venir me voir; il me

Nel tentativo di accrescere il consenso intorno all'edizione fiorentina, Goldoni invia lo stesso manifesto ad un altro suo corrispondente di Milano, il conte Gian Rinaldo Carli Rubbi, autore di una erudita dissertazione sull'*Indole del teatro tragico*, come ricorda il commediografo nella dedica de *Il poeta fanatico*, presente nel tomo VIII dell'edizione Paperini. La lettera d'invito, simile a quella spedita ad Arconati, contiene un riferimento al tipografo-editore Gian Battista Pasquali: costui «degnissimo – sostiene Goldoni – sa molto bene, e presso che tutti sanno, gl'imbarazzi ne' quali mi sono trovato in quest'anno».<sup>38</sup>

Negli anni cruciali Milano ricorre come uno dei luoghi cruciali della vicenda teatrale goldoniana. Non meraviglia, perciò, il compiaciuto riferimento alla città lombarda nella dedica del *Poeta fanatico*, rivolta al conte Carli Rubbi, rammentandosi di un momento esistenziale difficile, a partire dal 1754, anno in cui esplose la sua malattia nervosa. «Non mi scorderò mai, fin ch'io viva, con quanta cortesia e gentilezza mi ha ella trattato in Milano, e quanto nella pericolosa malattia di spirito, che colà mi affliggeva, i suoi consigli e i briosi concetti mi giovavano».<sup>39</sup>

La mappa dei dedicatari milanesi, peraltro, non si ferma qui: a Margherita Litta, giovane e ricca marchesa, appassionata di teatro, figlia di Antonio e di Paola Visconti, alla quale verrà offerta l'anno seguente *Il cavaliere e la dama*,<sup>40</sup> l'autore pare riconoscere una spiccata competenza teatrale:

conseilla d'abord de retirer mon *Prologue*; voyant que je résistois, il me confia que je courrois risque de déplaire au suprême tribunal qui a la grande police de l'Etat» (MON, vol. I p. 264).

38. GOLDONI, *Lettere varie. Al Conte Gian Rinaldo Carli Rubbi*, Firenze, 28 aprile 1753, MON, vol. XIV p. 179.

39. GOLDONI, *All'illustrissimo signor conte don Gian Rinaldo Carli Rubbi*, dedica a *Il poeta fanatico*, a cura di M. AMATO, MAR 1996, p. 121.

40. La lettera di dedica, che proviene da Ferrara, 29 aprile 1752, è stampata nel to. III dell'ed. Bettinelli (1752). Qui Goldoni sembra stabilire una correlazione tra la vicenda tracciata nella commedia e le ammirevoli virtù della nobile dama: «Se il fatto di donna Eleonora non fosse una favola [...] e per fortuna in Milano si ritro-

Soffriste tutte le sere le mie commedie al teatro, e nelle repliche di esse con sempre eguale bontà osservaste non solo voi, ma eccitaste ad osservar anche gli altri l'attenzione e il silenzio. E in casa mi concedeste di potervi leggere alcuna di esse opere mie, e questa precisamente, che ora ardisco di presentarvi, il *Teatro comico* intitolata, prima di esporla sulle scene (dubitando io con ragione dell'esito, per essere prefazione di commedie, piú che commedia), la sottoposi al savissimo giudizio vostro, e voi mi compiaceste di approvarla, animandomi a darla al pubblico, e presagendomi quel fortunato incontro, ch'essa in fatti ebbe in Milano.<sup>41</sup>

Goldoni ritorna a pensare alle glorie di Milano in altre dediche, a cominciare da quella de *La peruviana*, rivolta alla contessa Antonia Somaglia dei Barbiano di Belgioioso, conosciuta in un'occasione prestigiosa nel Palazzo Ducale di Venezia: «Sono parecchi anni che io conosco Milano; ebbi l'onore di essere benignamente accolto in case illustri». <sup>42</sup> Nello scritto si ricordano i legami parentali e culturali fra la nobildonna e il conte Pietro Verri, al quale è indirizzata la lunga dedica de *Il festino*.<sup>43</sup> È un discorso particolareggiato quello che l'autore rivolge a Verri, ricordando fra l'altro come nel 1755 il letterato lo avesse generosamente elogiato quale artefice della «vera commedia».

vasse, [...] troverebbe nella vostra bell'anima il suo asilo, la sua protezione» (MON, vol. II p. 623).

41. GOLDONI, *Alla nobilissima dama la signora marchesa donna Margherita Litta ne' marchesi Calderai*, dedica a *Il teatro comico*, MON, vol. II pp. 1041-42; alla fine della lettera dedicatoria, scritta a Torino il 24 aprile 1751 e premessa al to. II dell'ed. Bettinelli (1752), lo scrittore allude all'abilità di Margherita come «dotta parlatrice» e attrice nelle recite della sua villa di Turano (ivi, p. 1043).

42. GOLDONI, *Alla nobiliss. ed ornatiss. dama la signora contessa donn'Antonia Somaglia nata contessa di Barbiano di Belgioiso*, dedica a *La peruviana*, MON, vol. IX p. 740; pubblicata nel to. III dell'ed. Pitteri (1757).

43. GOLDONI, *Al nobilissimo ed ornatissimo cavaliere il signor conte don Pietro Verri patrizio milanese*, dedica a *Il festino*, in MON, vol. V pp. 431-36; pubblicata nel to. II dell'ed. Pitteri (1757). Cfr. A.G. SPINELLI, *Gli amici del Goldoni a Milano*, in *Pel 2° centenario della nascita di Carlo Goldoni*, fasc. del Teatro Manzoni, Milano, Società Editrice Teatrale, 1907, pp. 24-30.

Occorre, però, tornare nuovamente alla corrispondenza con il conte Arconati, che prosegue fino al 1757. In una missiva del 4 giugno 1753, spedita da Firenze, si ribadisce il cattivo servizio che l'editore Bettinelli continua a fargli in ambito veneziano, pubblicando senza approvazione le sue commedie: «Dio buono! Il quarto tomo del Bettinelli è vergognosissimo», scrive con sdegno. Un'altra lettera importante è quella inviata da Venezia il 5 aprile 1755, con cui lo informa come l'anno precedente sia stato «non poco calamitoso», pertanto ha dovuto ridurre il numero delle nuove composizioni; fra l'altro lo rattrista il fatto che Medebach e Chiari raggiungeranno presto Milano. Forse, con il trascorrere degli anni, sta scemando l'attenzione del conte milanese nei confronti del poeta comico, se il 30 ottobre 1756 quest'ultimo osa rimproverargli una certa freddezza: «Varie lettere ho scritto a Milano [...], e di nessuna ho avuto riscontro; è impossibile che tutti i padroni miei si siano scordati di me». Poi, in dicembre, si rianima, ricordando al suo interlocutore che le proprie composizioni teatrali sono «fortunatissime», che raccoglie consensi, specialmente con la trilogia della *Sposa persiana*, mentre «tutti gli altri teatri di Venezia sono finora sfortunatissimi, e non si sentono né gare, né strepiti, né partiti». L'ultimo scritto conosciuto, indirizzato ad Arconati in data 17 ottobre 1757, conferma che il conte è ancora un fedele associato dell'edizione a stampa del teatro goldoniano.<sup>44</sup>

Milano, la villa di Castellazzo, i nobili ammiratori lombardi, i contatti con i letterati di quella città compongono, attraverso le lettere di omaggio, le dediche e numerosi altri riferimenti, un quadro di riferimento da tener in considerazione sia sul versante del profilo biografico, sia per la comprensione delle motivazioni ideali goldoniane. Quando a Parigi trascriverà per il San Luca la versione italiana del *Ventaglio*, l'amarezza del distacco gli farà, forse, balenare l'idea di ambientare per necessità ideale la sua commedia-*pochade* in un piccolo borgo della Lombardia.

44. Le lettere qui indicate si trovano in *MON*, vol. xiv pp. 178-98.

## LE COMMEDIE DEL PERIODO 1748-1753

## I. PADRI, TUTORI E UOMINI PRUDENTI

Talvolta, nelle commedie di Carlo Goldoni l'idea di Venezia città-mondo resta racchiusa in una dimensione sottintesa; è una Venezia scontata, quotidiana, accettata come un fenomeno indissolubile che permane al di là della trama teatrale. È la città menzionata fra le pieghe dei dialoghi, indicata nei suoi itinerari meno conosciuti, che ha la valenza di un'immagine mentale, oppure emerge come emanazione di chi la pensa: è, insomma, un elemento interno al testo, anche quando la scena non è posta all'aperto e in strada, o quando, pur essendo l'ambientazione stabilita in un altro paese, emergono alcuni segnali che alludono in modo esplicito all'ambito lagunare. La mappa di tale presenza sotterranea appartiene alla natura di certi caratteri-base della commedia goldoniana, seppure affiori soprattutto in alcuni lavori, nei quali risulta più netto il disegno della moralità. Quando lo scrittore veneziano propone, negli anni d'avvio della riforma, quelli intorno al 1750, una soluzione equilibrata per la gestione della vita familiare, una soluzione che ruoti intorno alla presenza moderatrice di Pantalone, mercante onorato, si avverte oltre le finestre della casa borghese il respiro di una città complessa, disgregata, persino insidiosa. Il tarlo della dissoluzione s'insinua nel comportamento dei giovani personaggi, stravolge il contegno di mogli pretenziose e di figli esaltati; il loro agire confluisce nelle cattive abitudini diffuse, in una nefasta mentalità alla moda, in un costume sociale distorto.

Molte sono le commedie che riprendono tali sollecitazioni: si pensi, ad esempio, alla figura di Eugenio ne *La bottega del caffè* (1750), in cui peraltro è descritto un luogo peculiare di Venezia, in cui sono posti uno accanto all'altro il caffè, la bisca, la locanda. Il vizio assur-

do che rode il giovane mercante lascia intuire alla radice la solidità di una concezione morale che regola la città civile; è quel modo di agire che il giovane protagonista avrebbe dovuto ereditare dal padre scomparso e che è riconosciuto soltanto da Ridolfo-Brighella, il gestore del caffè. La piazzetta veneziana diventa l'ambito in cui il decadimento di una nazione si rivela senza sottintesi. In tre lavori cronologicamente ravvicinati, sia nella rappresentazione, sia nella stampa, Goldoni stabilisce l'evolversi della funzione paterna, dilata-ta fino al ruolo di tutore, nelle quali si delinea la prassi del governo familiare. Tale forma di governo si confronta con la concezione mitica di una città ben regolata, di un'austera Repubblica che esercita il potere con moderazione, in modo da ricomporre secondo giustizia interessi contrastanti.

La prima commedia è *L'uomo prudente*, realizzata nel 1748 e stampato nel primo tomo dell'edizione Bettinelli (1750); è ambientata a Sorrento, «principato del Regno di Napoli», ma è una localizzazione falsa, tanto da non essere mai citata nel corso dell'azione teatrale. Fin dalle motivazioni dedicatorie, destinate al nobile Andrea Querini, Goldoni rende esplicito un doppio livello di lettura. Accanto alla traccia teatrale, infatti, filtra il respiro di uno spettatore-lettore condiscendente.<sup>1</sup> Con tale lavoro Goldoni pare affiancarsi alla linea del moderatismo illuminato che la cerchia Balbi-Querini propugna nella gestione della vita pubblica della Serenissima. Ne deriva, dunque, una posizione che rischiera una dimensione della vita cittadina in apparenza meno esplicita, ma davvero essenziale nella storia della civiltà veneziana.

Il mercante Pantalone, accorto protagonista di una torbida vicenda familiare, compie dall'inizio alla fine una metamorfosi irreversibile, perdendo via via ogni residuo influsso della commedia dell'arte. Nel momento in cui la maschera enuclea le leggi della nuova moralità civile, usa la sua famiglia come il banco di prova del pro-

1. Cfr. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Andrea Querini, patrizio veneto e senatore amplissimo*, dedica a *L'uomo prudente*, a cura di P. VESCOVO, MAR 1995, pp. 85-87.

prio modo di agire e di pensare. *L'uomo prudente* può essere considerata una commedia sulla casa, vero microcosmo del nuovo assetto sociale: ciò comporta una sua difesa ad oltranza, senza esitazione alcuna, affinché prevalga il principio dell'integrità del casato. Dinanzi al cattivo comportamento dei familiari e degli altri frequentatori Pantalone, che spesso riflette tra sé a diretto beneficio degli spettatori, dapprima freme, poi reagisce con incredibile determinazione: «Oh poveretto mi! adesso scomenzo a tremar: la mia reputazion scomenza a pericolar. [...] Vaga la casa e i copi, ma che se salva la reputazion».<sup>2</sup>

Il ragionare di un uomo accorto parte dal principio che «la prudenza de l'omo supera ogni contraria fortuna» (p. 105, a. I sc. 5), ma riconosce anche, in linea con la concezione settecentesca del «dissimular onesto», che «el finzer, el dissimular quando giova, xe la vera virtù dell'omo savio e prudente» (p. 107, a. I sc. 6). Il disordine che invade la casa di Pantalone discende dal dissolversi delle regole civili: cicisbei e donne di facili costumi insidiano mogli e figli; servi senza scrupoli mancano di rispetto ai loro padroni; la corruzione spinge le persone oneste a progettare terribili delitti. Una violenta «tempesta» s'abbatte contro i più saldi baluardi d'una dimora, che viene comparata ad una nave «combattua dalla borrasca de tante contrarietà». In questa battaglia il vecchio mercante può contare soltanto sulla solidità della propria coscienza e sulla sua capacità di agire.<sup>3</sup>

Pantalone, mercante sagace, sperimenta in modo ambiguo la sue scelte di moderazione. La marcata cornice romanzesca diffonde nella commedia una caligine torbida che sprigiona vapori di morte; la vicenda è condizionata dalle presenze di Beatrice, una moglie sposata in seconde nozze da Pantalone perché i suoi figli non restino

2. GOLDONI, *L'uomo prudente*, MAR 1995, p. 136, a. II sc. 6.

3. «Col giudizio, coi ripieghi, coi bezzi e colla prudenza, spero superar le tempeste d'una cattiva mugier, el vento d'un cattivo fio, i scogi d'una pessima servitù, e arrivando al porto della pase e della quiete, contar con gloria i pericoli, e ricordarme con giubilo delle passae disgrazie» (ivi, pp. 161-62, a. II sc. 20).



privi della presenza materna, di Ottavio, figlio traviato, attratto da una vedova senza scrupoli a caccia di denari, e di Rosaura, figlia timorosa e obbediente,<sup>4</sup> trepidante al mutare dell'umore paterno, una giovane che aspira segretamente a sposare il suo Florindo. La divisione fra le ragioni dell'«uomo prudente» e il comportamento degli altri protagonisti corrisponde al solco profondo che separa due opposte mentalità: è un salto incolmabile fra generazioni diverse. Non a caso il commediografo colloca accanto al mercante un servitore antico, uno stanco Brighella, promosso al ruolo di giudice silenzioso nella pratica della prudenza.<sup>5</sup>

Nella casa di Pantalone, specchio di una città senza virtù, si tengono conversazioni illecite: Beatrice asseconda il corteggiamento di Lelio, damerino indeciso; Ottavio giura dedizione alla vedova ambiziosa; persino Rosaura tradisce la fiducia paterna, intrattenendosi di nascosto con l'innamorato. La scena è avvolta da una persistente oscurità che domina la prima parte della commedia: è una tenebrosità adatta alle trame più infide e, persino, alla perdita dell'innocenza. La disposizione delle stanze ricorda il tracciato di un labirinto e disegna una confluenza di strade note e di calli cieche, che gravitano intorno ad un centro ben riconoscibile. Nel gioco da *pochade*, che s'innesta lungo i passaggi della commedia, per cui molti personaggi continuano ad entrare e uscire dalle stanze, Lelio può esprimere la sua confusione con una battuta detta sottovoce: «Che labirinto è mai questo!» (p. 174, a. III sc. 7). Si sconfina, poi, in cortili, cucine e magazzini, prima di cadere nella palude di un'aula di giustizia.<sup>6</sup>

4. È così il personaggio centrale della commedia *La figlia obbediente* (1752).

5. Brighella ricorda un modo di dire popolare: «L'omo senza prudenza tanto val, / quanto val la manestra senza sal» (GOLDONI, *L'uomo prudente*, MAR 1995, p. 107, a. I sc. 7).

6. Dice Pantalone a Beatrice: «Casa mia xe diventada un redutto, la mia porta xe sempre spalancata; chi va e chi vien. Circa alle mode, sè diventada la piavola de Franza; se spende alla generosa» (ivi, p. 115, a. I sc. 12). La «piavola de Franza», scrive Goldoni in nota, è «la bambola, che vien di Francia in Italia per la moda di vestire», un manichino esposto dai merciai per mostrare le novità della moda.

Il tratto romanzesco impone che i maneggi di una madre indegna e di un figlio degenerare sfocino nel progetto di un assassinio per avvelenamento: come in altre commedie di questo periodo, il veleno diviene una soluzione drammatica.<sup>7</sup> In una Sorrento mai evocata, perché assente, si attua, alla fine, un dibattimento processuale sviluppato secondo i canoni del diritto penale, rivolto però ad esaltare l'idea della prudenza come tutela dell'onorabilità familiare; la difesa del casato segue la traccia della buona reputazione, alimentata dall'antica tradizione che sta nelle fondamenta della Serenissima, fin dal tempo in cui i mercanti veneziani sono ambasciatori di un costume economico ineccepibile e di una pratica degli affari fortemente rappresentativa. Si tratta, in verità, di una definizione mitica, utile a ricomporre la *societas* lagunare in uno dei momenti più delicati della sua storia. L'evocazione del passato serve a rilanciare una potenziale vitalità di Venezia, uno stato diventato già marginale sul piano commerciale. Nonostante tutto, è necessario inseguire ogni riforma possibile, perché continui ad essere una capitale del mondo. In tal senso la fazione più aperta del patriziato veneto rilancia un'azione amministrativa su più fronti, a cominciare da quello culturale. Il ruolo di molti intellettuali veneziani lo dimostra, l'importanza della stagione del carnevale è l'esempio di una proposta di vita felice, l'industria del teatro nel suo complesso ha un ruolo determinante in tale progetto, ma occorre riformarlo.

Pantalone, uomo prudente, insiste nell'avallare la metafora della casa esposta, come una nave, alle insidie delle avverse tempeste; è lo spazio da difendere saldamente contro gli attacchi della cattiva sorte e dalle trappole dell'immoralità. L'arringa del mercante veneziano è l'estremo tentativo di ricondurre in porto la barca familiare, squassata dalla bufera del discredito. Il novello Prospero si ribella agli eventi e sublima il racconto delle sue sventure. Tra scene notturne, popolate d'insidie e di fantasmi, e scene quotidiane, in cui la cucina diviene il laboratorio di un inaudito delitto, i tranelli dome-

7. Si vedano *I due gemelli veneziani* (1747) e *La moglie saggia* (1752).

stici s'infrangono contro la forza della virtù. In un'aula di tribunale, fra giudici e birri, l'uomo prudente pronuncia la sua accorta orazione che permette di salvare, insieme alla moglie e al figlio, l'onore del casato.

La conclusione convenzionale, necessariamente positiva, non dissolve, però, l'angoscia trasmessa da una condizione generale minacciosa; ancora una volta Pantalone, la cui presenza lungo l'arco della commedia assomiglia a quella di un solitario sopravvissuto, lascia intendere agli spettatori accorti quanti rischi restino ancora sospesi nell'aria. La quiete riconquistata è, insomma, instabile ed effimera:

Anca questa xe fatta. Adesso sí che son veramente contento; ma siccome a sto mondo no se pol dar un omo contento, cussi me aspetto a momenti la morte. [...] Sia dito a gloria della verità, questa xe tutta opera della prudenza, la qual, come calamita fedel, voltandose sempre alla tramontana del ponto d'onor e della giustizia, anca in te l'alto mar dei travagi insegna al bon nocchier a schivar i scogi delle disgrazie e trovar el porto della vera felicità.<sup>8</sup>

Poco tempo dopo, nel 1750, Goldoni torna sul tema della casa insidiata in una commedia ambientata a Venezia. Si tratta de *Il padre di famiglia*, un testo che presenta tre diverse versioni a stampa: l'ed. Bettinelli (to. II 1751) è la più prossima a quella che va in scena al Sant'Angelo con le maschere e i brani a soggetto; nell'ed. Paperini (to. VII 1754) scompaiono le maschere, ad eccezione di Arlecchino; nell'ed. Pasquali (to. VII 1764), infine, l'autore opera tagli consisten-

8. GOLDONI, *L'uomo prudente*, MAR 1995, p. 199, a. III sc. ultima. Nelle ed. Paperini (to. V 1753) e Pasquali (to. XIV 1774) alla fine della commedia Goldoni aggiunge una nota: «Avvertasi che il carattere che si forma in questa commedia è d'una prudenza non del tutto virtuosa e depurata da ogni vizio. Ove dunque i ripieghi da scaltro ingannevole procedono, tuttoché indirizzati sieno a buon fine, non si deggiono riputar né d'imitazione, né di lode. Vero è che Festo e Ulpiano distinguono *inter dolum malum et bonum*, nulladimeno l'autore si protesta che egli non approva qualunque astuzia che accompagnata sia coll'inganno» (ibid.).

ti.<sup>9</sup> Un disegno interno all'opera evidenzia una questione non eludibile, che riguarda l'intero sistema educativo della città-mondo; si ripropone una domanda fondamentale: qual è il modo migliore per formare i futuri cittadini della Repubblica? Qual è il confine lecito fra la tutela affettiva dei figli e la loro naturale emancipazione? Nella *fabula* agisce una famiglia simile a quella della commedia precedente; stavolta, però, una giovane madre è impegnata a difendere per eccesso d'amore il proprio figlio contro il diritto del primogenito. È uno scontro totale quello che Beatrice, seconda moglie del mercante Pantalone, sostiene per garantire il futuro di Florindo. Nel delimitare la zona del confronto Goldoni non dimentica di evocare un secondo vecchio, Geronio (il Dottore), a sostegno dell'azione moralizzatrice di Pantalone-Pancrazio. Il commediografo costruisce così una situazione familiare parallela, in cui ai figli-fratellastri del mercante corrispondono due giovani ragazze dal carattere opposto: Rosaura, la primogenita, allevata fuori dalle pareti domestiche, è lucidamente ambiziosa e falsamente moralista; Eleonora, la secondogenita, rimasta sotto l'occhio vigile e amoroso del padre, si dimostra, invece, spontanea e fidata. Fra tali contrastanti temperamenti s'insinua Ottavio, una losca presenza di precettore, in realtà giocatore, bugiardo e seduttore, sempre pronto ad assicurarsi possibili vantaggi; la sua fisionomia tartufesca ricorda quella di Pancrazio ne *I due gemelli veneziani*. Con il suo parlare laido («il zelo, il zelo mi fa parlare»),<sup>10</sup> Ottavio appare il modello del manipolatore delle coscienze e del cattivo insegnante, ma la sua viltà è destinata ad essere smascherata, ad essere punita in modo esemplare.

Grado a grado, la consapevolezza etica di Pantalone si confronta con gli eventi imprevisti: i nodi da sciogliere restano quelli della conduzione onorata della mercatura e della responsabilità familia-

9. Le tre versioni sono state stampate nel vol. GOLDONI, *Il padre di famiglia*, a cura di A. SCANNAPIECO, MAR 1996.

10. Ivi, p. 198, a. II sc. 10 (ed. Bettinelli). Nell'ed. Pasquali la battuta non appare, al suo posto si ha una risposta furbesca e servile: «OTTAVIO. Se prendete le mie parole in sinistra parte, non parlo più» (ivi, p. 591).

re, aspetti collegati poiché il primo rimanda immediatamente all'esterno, alla funzione da svolgere nella società veneziana. Lo conferma l'episodio in cui Ottavio e Florindo tendono una trappola a Lelio, sostituendo la borsa con i denari da lui riscossi per conto del padre con delle biglie di ferro. Pantalone si lascia convincere che il suo primogenito sia il ladro; valutando le circostanze, il colpevole non può essere altri che lui, cosicché lo caccia di casa: «me ferisce el cuor; me trafige l'anima de vederme sassinà dal mio sangue; vederme tradío da un fio, che me costa tanti spasimi, tanti suori». <sup>11</sup> La differenza linguistica che separa le diverse edizioni a stampa pesa sulla soluzione della vicenda. La prima approfondisce la consistenza del pensiero morale di Pantalone, ne esplora le possibilità di applicazione, meglio della seconda. Come ne *L'uomo prudente*, il governo della casa costituisce un livello preliminare per lo svolgimento di una professione onorata. <sup>12</sup> Una volta espulso il cattivo modello, Pantalone ritiene necessario, come ne *L'uomo prudente*, ricucire gli strappi prodotti nel tessuto familiare. <sup>13</sup>

La terza commedia propone un'ipotesi ulteriormente avanzata, perché sposta la questione verso una verifica extra-familiare. *Il tutore* è del 1752 ed è pubblicato l'anno seguente nel to. II dell'ed. Paperini. Pantalone compare, stavolta, in veste di garante patrimoniale e di padre putativo di Rosaura: tra il mercante e la famiglia dell'ingenua giovane non esistono legami parentali, ma soltanto un legato testamentario, che lo affianca alla tutela di Ottavio, uno zio indolente, esageratamente distaccato dai fatti quotidiani, e all'assistenza di Beatrice, madre intenzionata a procurarsi le attenzioni di giovani corteggiatori. Nella commedia riaffiora, ancora una volta, un universo familiare disordinato, in cui ciascun componente persegue il proprio vantaggio contro gli altri; se Rosaura è una ragazza ingenua, Lelio è un giovane scapestrato, privo di virtù; e Pantalone non esita a richia-

11. Ivi, p. 211, a. II sc. 18 (ed. Bettinelli).

12. Cfr. ivi, p. 229, a. III sc. 2 (ed. Bettinelli).

13. Ivi, pp. 249-50, a. III sc. 17 (ed. Bettinelli).

marlo duramente.<sup>14</sup> Il figlio non sembra intendere l'autorità paterna, se giunge a definire le intenzioni di Pantalone una « perfidia », una « vendetta » contro cui occorre porre rimedio: « giuro al cielo, non sono un balordo. Troverò io la maniera d'averla senza di lui » (p. 169, a. I sc. 20). Da tale vicenda paradossale emerge una città estrema, dilatata verso la periferia, il luogo in cui Lelio, senza esitare conduce Rosaura, dopo averla rapita con l'inganno (p. 182, a. II sc. 12):

TIRITOFOLO. Signor Pantalone, li ho ritrovati.

PANTALONE. Oe, el li ha trovai. (*ad Ottavio*) Dove?

TIRITOFOLO. A Castello.

PANTALONE. Oe, a Castello i xe. (*ad Ottavio*)

OTTAVIO. Ih! In capo al mondo.

PANTALONE. In gondola, femo presto.

Ancora una volta l'azione irresponsabile di un figlio, non consona con il rigoroso comportamento paterno, mette in crisi il naturale passaggio di ruoli e sottopone ad una prova severa la tenuta dei principi tradizionali, quelli che hanno sempre ispirato il buon governo della Repubblica. Pantalone, dopo aver raggiunto la « camera nella casa trovata da Lelio a Castello », mette in salvo Rosaura e, poi, affronta il figlio: « Via, furbazzo; indegno de nominar el nome de pare » (p. 123, a. II sc. 20). A dispetto dei legami di sangue, il mercante resta saldamente ancorato al rispetto della delicatissima funzione di mediatore, fermo sulla salvaguardia della dignità e del decoro sociale; cosicché, mentre si ristabilisce la coerenza dell'ambientazione, posta lungo una « strada con canale e casa, ove abita Rosaura », il mercante-padre si prodiga per tenere lontani dalla famiglia i birri e la giustizia, per non pregiudicarne l'onore; in tale situazione è lecito saper perdonare (p. 211, a. III sc. ultima).

Il bilancio di un tracciato tanto accidentato rimane sospeso. Gli anni di lavoro per la scena veneziana concludono in modo opposto il processo evolutivo del Pantalone-mercante onorato. Resta il ten-

14. Cfr. GOLDONI, *Il tutore*, MON, vol. IV p. 168, a. I sc. 20.

tativo serio di restituire attraverso caratteri esemplari la trama di una riforma che investe per intero il lavoro scenico. È un progetto che non cerca soluzioni immediate, ma offre, piuttosto, allo spettatore consapevole la possibilità di osservare in modo ravvicinato attraverso la lente della commedia quanto sta accadendo fuori dal teatro. L'impegno costante resta quello di elaborare i tasselli della sua «drammaturgia di Venezia», un sistema complesso di equilibrio drammatico elaborato tra la quotidianità e la convenzione scenica, tra la lingua della realtà e la lingua delle maschere. Oltre le pareti della casa borghese, dunque, Venezia torna ad essere il mito della Repubblica centro del mondo, il luogo dal quale è possibile rilanciare l'utopia di una vita felice.

## 2. LA CASA DELLE ANTICAGLIE

Ad un primo esame *La famiglia dell'antiquario o sia la suocera e la nuora* segue lo schema della commedia regolare; in essa i tipi comici si contrastano reciprocamente nel rispetto di un sistema scenico basato sul contrasto insanabile, fino all'incompatibilità, tra persone residenti in una stessa casa. Negli anni della sperimentazione, il poeta comico sembra voler dimostrare ai suoi polemici rivali di essere in grado di approntare un congegno scenico secondo il modello dei capolavori del teatro moderno e all'altezza delle opere di Molière. Affiora la necessità di ancorare il proprio ingegno alla pratica teatrale dei grandi riformatori, contro l'accusa di non disporre di un'investitura accademica tale da innalzare le sue farse al livello delle vere opere letterarie.<sup>15</sup> Alla stregua delle composizioni del re-

15. Nelle tre diverse prefazioni, che accompagnano le edizioni a stampa dell'opera, Goldoni insiste nell'indicare almeno una duplice lettura del lavoro; lo scrive nella *Lettera dell'autore all'editore*, premessa al to. III dell'ed. Bettinelli (1752), lo ribadisce ne *L'autore a chi legge* che accompagna la stampa dell'ed. Paperini (to. IV 1753), lo conferma nella versione corretta dell'ed. Pasquali (to. VII 1764): «Circa il titolo della commedia, io l'ho intitolata in due maniere, cioè, *La famiglia dell'antiquario*, o sia *La suocera, e la nuora*, lo stesso trovandosi in quasi tutte le commedie di

pertorio classico, o all'antica, e in sintonia con la migliore esperienza della commedia dell'arte, il testo rende esplicito come nella casa del conte Anselmo Terrazzani spiri un'aria malsana; affidandosi alla pluralità dell'intreccio, Goldoni recensisce sul campo le possibilità d'azione di ciascun personaggio.

Nelle osservazioni che giustificano a posteriori il trasferimento della commedia dal palcoscenico alla pagina scritta emerge con forza la necessità di circoscrivere l'anarchia delle maschere, di governare il loro recitare "in libertà". Si tratta di spingerle a ripetere parti studiate, e non più all'improvviso: la degenerazione della rappresentazione a soggetto stordisce il commediante perché, badando solamente al buon esito della propria esibizione, «non esamina quanto dice convenga al suo carattere e alle sue circostanze», cosicché «sovente, senza avvedersene, imbrogliava la scena e precipitava la commedia».<sup>16</sup> La commedia è, dunque, simile ad un terreno fertile dove si attua la trasformazione del «carattere». Durante la seconda stagione di lavoro a contatto con gli attori della compagnia Medebach Goldoni intende accertarsi circa la possibilità di utilizzare al meglio

Molier [sic], ed in altre d'antichi autori. I due titoli mi pare convenghino perfettamente». La suocera e la nuora sono le due persone che formano l'azione principale della commedia «e l'antiquario, capo di casa, per ragione del suo fanatismo per le antichità, non badando agli interessi della famiglia, non accorgendosi de' disordini, e non prendendosi cura di correggere a tempo la moglie e la nuora, dà adito alle loro pazzie e alle loro dissensioni perpetue, onde e nell'una e nell'altra maniera la commedia può essere intitolata» (GOLDONI, *La famiglia dell'antiquario o sia la suocera e la nuora*, SAL 2001, pp. 175-176). La prima rappresentazione veneziana ha luogo nel Teatro di Sant'Angelo nel carnevale del 1750. Una commedia di Nelli dal titolo *La suocera e la nuora* è stampata nel 1755; un intermezzo dell'abate Claudio Pasquini, *La lite fra la suocera e la nuora*, appare nel 1762. Si pensa che il commediografo possa essersi ispirato alla vicenda della signora Persico, moglie di un medico veneziano che nel 1743 si era fatto avanti per ricoprire l'incarico di console di Genova, dopo la rinuncia di Goldoni, una donna che non usciva di casa perché non poteva vestire come la nuora l'abito nero delle dame. Cfr. B. BRUNELLI BONETTI, *Un altro nemico di Carlo Goldoni*, in «Nuovo Archivio Veneto», xxxi 1916, pp. 1-28, a p. 25.

16. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *La famiglia dell'antiquario*, SAL 2001, p. 175.



un meccanismo caro alle compagini dell'arte, vale a dire quello del contrasto che nasce da differenti manifestazioni di una medesima «pazzia», quello in cui lo sviluppo della vicenda non può trovare soluzione alcuna. Lo scrittore, nella lettera di congedo e di giustificazione rivolta dal to. x (1757) ai sottoscrittori dell'ed. Paperini di Firenze, rammenta come durante il suo soggiorno presso la corte di Parma abbia assistito ad una rappresentazione de *La suocera e la nuora*, presentata da «una truppa eccellente di commedianti francesi», dalla compagnia di M.<sup>r</sup> Delisle.<sup>17</sup>

Luigi Collet, la cui traduzione non fu pubblicata, fa riconciliare le due dispettose contendenti; Goldoni, invece, rivendica la libertà di mantenere un epilogo sospeso, come accadrà per altri capolavori del suo teatro. Di fronte all'incalzante polemica che proviene dalla penna dell'abate Pietro Chiari, si giustifica con il ricorso al principio della naturalezza e della verosimiglianza; di fatto, nel momento in cui allinea sulla scena i resti di una tradizione scenica falsa e inerte, alla stregua dei vuoti monumenti di Anselmo e delle vane pretese di una suocera e di una nuora, il commediografo veneziano indica allo spettatore attento, al patriato illuminato che lo ascolta, la via di un'emancipazione necessaria. Oltre le regole che restaurano la sana autorità familiare e l'indispensabile equilibrio tra le mura domestiche, l'insidioso vento che spira dentro la casa delle anticaglie deve tramutarsi in un nuovo linguaggio, che si basi sulla disponibilità ad ascoltare le parole degli altri, fuori dalle gabbie di una mentalità oscura e maniacale. Pantalone, che è interpretato dall'eccellente Cesare D'Arbes, è colui che per prerogativa di mestiere e per opportunità sociale ha imparato a comprendere lingue distanti, persino quelle misteriose e arcaiche: sulla finta parlata armena di Arlecchino, rapidamente espulso dalla trama scenica, e sulla confusione linguistica degli altri protagonisti, una confusione sospinta con perizia d'autore oltre le secche della *pochade*, prevale la buona di-

17. GOLDONI, *Agli umanissimi signori associati alla presente edizione fiorentina*, MON, vol. xiv p. 463. Madama Infanta Padrona è Luisa Elisabetta, duchessa di Parma.

sposizione del mercante veneziano verso i «mattezzi», le stramberie, le follie degli altri: è tempo, oramai, che anche la vita di una famiglia soggiaccia alla forza di un conveniente contratto sociale:

GIACINTO. Madre collerica, moglie puntigliosa: due venti contrari. Voglia il cielo che non facciano naufragare la casa.

PANTALONE. Vòi veder se me riesse de far sto ben, de drezzar sta barca.<sup>18</sup>

Un ciclone si è abbattuto sulla casa-museo del conte Anselmo Terrazzani: su di essa soffia senza tregua il vento della pazzia e della stravaganza. La malattia, che ha contagiato quanti vi abitano e la frequentano, mostra sintomi apparentemente differenti: in realtà, fin dalle prime battute risulta evidente quanto il comportamento di ciascuno produca effetti analoghi. Il conte, prima di tutto, è un ostinato fanatico cultore dell'antichità; dissipando per intero il suo patrimonio, ha trasformato la propria dimora in una galleria di reperti inutili: statue, busti, codici, medaglie e cento altre cianfrusaglie s'affollano in una sorta di vacuo magazzino della memoria, nel quale Anselmo vorrebbe seppellirsi nel tentativo vano di collegare le sue misere futilità alle tracce della storia. Ogni volta che è costretto ad emergere dalla sua mania, Anselmo si rifiuta d'intendere la lingua degli altri; anzi, i loro discorsi finiscono per fargli venire «tanto di testa». Alla stregua di altri prototipi che popolano la scena goldoniana negli anni della riforma, il conte ambisce ad isolarsi in un suo inaccessibile spazio mentale: sogna di vivere da solitario, rinchiuso in un museo rivestito di vecchi monumenti e di preziose reliquie del passato; intanto, però, la sua frenesia, il suo fanatismo, la sua intransigenza hanno aperto una falla pericolosa nell'economia familiare.

All'atteggiamento del capo di casa corrisponde il disordine dovuto all'insanabile rivalità fra Isabella e Doralice, fra la suocera e la nuora. Se l'insania del conte tende a tradursi in un distacco visionario dai fatti quotidiani, il continuo litigio delle due donne blocca ogni possibilità di rimedio. Da una camera all'altra s'innalzano le

18. GOLDONI, *La famiglia dell'antiquario*, SAL 2001, p. 194, a. I sc. 7; p. 304, a. III sc. 8.

grida e le proteste delle due contendenti, esaltate dal confronto tra opposte ed inconciliabili concezioni della supremazia domestica. Mentre la suocera Isabella, che non vuol cedere neppure dinnanzi all'implacabile trascorrere degli anni, rivendica l'orgoglio della sua nobiltà, costretta ad essere avvilita dalla vicinanza di una nuora ricca ma borghese, da parte sua Doralice ha in mente di imporre in quella casa, dov'è entrata come sposa di Giacinto, nuove regole, volte a renderla padrona assoluta.

«Questa signora nuora – considera fra sé Isabella – è un'acqua morta, che a poco a poco si va dilatando; e se io non vi riparo per tempo, ci affogherà quanti siamo... In casa mia non voglio essere soverchiata. Non sono ancora in età da cedere l'armi al tempio» (p. 194, a. I sc. 10). La contessa difende con «albagia», con 'superbia', il «tesoro della nobiltà», contrapponendolo alla teoria di Anselmo, suo marito, secondo la quale il denaro «non guasta il sangue». In verità, l'insidia maggiore proviene dalla presenza di una giovane, che recando il fascino delle novità rompe l'equilibrio di un'austera vetustà: lo schermo della pazzia, espressa sotto forma di una collettica intransigenza, tende a nascondere i tarli della decadenza.

A sua volta Doralice non vuole correre il rischio di essere contagiata dal clima di decadenza presente in quella casa: persino Giacinto, suo sposo, non esita a propendere per una soluzione di buon senso, che mantenga di fatto inalterato lo stato d'imbalsamazione familiare. «In questa casa... io col tempo – dichiara la figlia di Pantalone – vi porrò la riforma... Un poco colle buone, un poco colle cattive, ha da venire il tempo che ho da essere io la padrona» (p. 222, a. I sc. 21). La polvere del passato sembra essersi depositata già sugli abiti di Doralice: «i miei vestiti sono anticaglie», lamenta alla volta di Anselmo e del marito. A differenza della rivale, i suoi puntigli non alterano un temperamento flemmatico: la giovane nuora pronuncia sferzanti insolenze senza scaldarsi; dispensa, persino, uno schiaffo «a sangue freddo» a Colombina, cameriera presuntuosa. Il vento che essa provoca è «leggero, leggero, ma fino ed acuto»; la sua malattia, dunque, alla lunga può divenire un'insidia da non sottovalutare.

Anche gli altri abitatori della casa-museo rivelano l'incongruenza di un comportamento antiquato. I servi, Brighella e Colombina, sono venali, maldicenti, infidi e senza scrupoli; sono, insomma, residui di un mondo ormai logoro, che stride con i nuovi tempi. I due cicisbei, il vecchio dottor Anselmi e l'incerto Cavaliere del Bosco, che invano s'affannano a dare un senso attivo alla loro presenza, appaiono autentiche larve di uno stile aristocratico inesorabilmente al tramonto. Persino Pantalone, colui che nel progetto di Goldoni ha il compito di rimediare ai guasti prodotti dalla caparbietà di tanti matti, non è immune da quella contagiosa insania: «Anca a mi me xe vegnù el catarro della nobiltà» (p. 256, a. II sc. 11). Ciascun personaggio, insomma, registra nei modi degli altri i sintomi inequivocabile dell'atmosfera di disagio che tutti respirano.

Lungo il tragitto dalla rappresentazione alla forma letteraria il viaggio della *Famiglia dell'antiquariato* mantiene, nonostante le varie stesure, i tratti di un esperimento d'autore che segnala l'interrelazione tra il disordine che regna all'interno della casa mercantile e la confusione che prevale all'esterno, lungo le strade della città-mondo.

### 3. *IL TEATRO COMICO* E L'ANNO DELLE SEDICI COMMEDIE

Ad inaugurare la stagione delle sedici commedie nuove al Teatro di Sant'Angelo a Venezia, nell'ottobre del 1750, è *Il teatro comico*: «piuttosto che una commedia, prefazione può dirsi alle mie commedie», scrive Carlo Goldoni nell'avviso, evidenziando la matrice di testo-manifesto della propria riforma in un esperimento metateatrale che mostra i comici nell'atto di svolgere le loro mansioni quotidiane, mentre provano il repertorio da rappresentare. La difficoltà di fare agire gli attori alla stregua di personaggi fa sì che la commedia giochi alquanto sui disagi e sulle cattive abitudini del teatro;<sup>19</sup> l'azione

19. *Il teatro alla moda* (1720) di Benedetto Marcello, seppure esamini in chiave ironico-grottesca le incongruenze del teatro per musica, può considerarsi un prototipo della denuncia implacabile dei mali della scena nel primo Settecento.

si affida ai casi di Lelio, il finto poeta che si rassegna a fare il comico, e di Eleonora, la cantatrice decaduta che per bisogno diviene commediante. Lo spettatore, chiamato in causa in varie occasioni, è posto in condizione non solo di prendere parte alla vita della compagnia, ma di gettare uno sguardo all'officina del commediografo:

PLACIDA. L'autore che somministra a noi le commedie ne ha fatte in quest'anno sedici tutte nuove, tutte di carattere, tutte scritte. Facciamone una di queste.

EUGENIO. Sedici commedie in un anno? Pare impossibile.

ORAZIO. Sì certamente, egli le ha fatte. Si è impegnato di farle, e le ha fatte.

EUGENIO. Quali sono i titoli delle sedici commedie fatte in un anno?

PLACIDA. Ve lo dirò io: *Il teatro comico. I puntigli delle donne. La bottega del caffè. Il bugiardo. L'adulatore. I poeti. La Pamela. Il cavalier di buon gusto. Il giuocatore. Il vero amico. La finta ammalata. La donna prudente. L'incognita perseguitata dal bravo impertinente. L'avventuriere onorato. La donna volubile. I pettegolezzi delle donne*, commedia veneziana.<sup>20</sup>

Goldoni si è impegnato in una sfida complessa, non tanto per l'ampio numero dei testi messi in campo, quanto perché impone di presentare una vasta campionatura di procedimenti rappresentativi e un articolato catalogo di caratteri. Anche la sottolineatura di commedia-manifesto per *Il teatro comico* accentua la complessità di un progetto, che certamente non può essere schiacciato sotto la giustificazione di una risposta contro i suoi denigratori. Lo schema delineato dallo scrittore veneziano diverrà, da qui in poi, un punto fermo nello sviluppo della propria drammaturgia, non scevra dall'intento didascalico. Si tratta, probabilmente, di definire meglio i limiti di oscillazione dei ruoli, di controllare i riflessi di un gioco specu-

20. GOLDONI, *Il teatro comico*, MON, vol. II p. 1051, a. I sc. 2. Tali battute rientrano nello schema della consueta presentazione della stagione, affidato alla prima donna della compagnia. È da notare come alcuni titoli delle commedie siano differenti dalla successiva definizione destinata alla stampa; in partic. *I puntigli delle donne* diventerà *Le femmine puntigliose*, *I poeti* avrà come titolo *Il poeta fanatico*, *La donna prudente* sarà *La dama prudente* e *L'incognita perseguitata dal bravo impertinente* verrà abbreviato in *L'incognita*.

lare di sdoppiamento sui comici che interpretano se stessi, mentre provano una commedia di Goldoni, *Il padre rivale del figlio*.<sup>21</sup> Ancora una volta si conferma la distanza tra la sperimentazione teatrale e la revisione letteraria, tra la prassi della rappresentazione scenica e la forma della scrittura drammatica. È il tempo in cui l'Italia accademica discute animatamente la questione delle supremazie tra impegno poetico e mestiere teatrale, con ricadute anzitutto sul versante del dramma serio per musica, considerato l'ambito tragico per eccellenza. Per quanto riguarda Goldoni, il proposito è chiaro: basta seguire passo dopo passo le dimostrazioni pratiche e i discorsi dei singoli comici per cogliere le linee essenziali – solo in apparenza tenui per non annoiare i suoi destinatari – della teoria teatrale del commediografo veneziano.

Orazio, il capocomico sapiente, non sempre esprime il pensiero dell'autore, ma è piuttosto un ritratto del direttore ideale: è una presenza equilibrata che possiede molte doti e altrettante certezze, a partire proprio dalla condizione economica. Il teatro è un'impresa in cui si deve fare attenzione alle spese, agli investimenti e alle intrusioni della concorrenza; perciò il capo della compagnia, che talvolta può anche cadere in contraddizione, mostra slanci riformistici accanto a esitazioni nell'applicazione delle novità. La compagine degli attori è una comunità difficile da governare; lo evidenziano le prove, che segnalano la buona o cattiva disposizione di ciascun individuo. Non è da sottovalutare, infatti, l'atteggiamento dei singoli dinanzi alle questioni quotidiane della loro professione, visto che sono i mediatori di una concezione del mondo. *Il teatro comico* è, in tal senso, pieno di suggestioni, anche se non si tralascia il riferimento ai cattivi comportamenti dei recitanti: l'obiettivo è quello di presentarli come uomini modello che incarnano le tipologie della vita e, nello stesso tempo, permettono attraverso la loro simulazione di esprimere un giudizio morale.

21. Cfr. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *Il teatro comico*, MON, vol. II p. 1046.

Accanto all'accorto direttore sta la presenza alquanto silenziosa, ma essenziale di Eugenio, un deuteragonista attento, alla stregua di un osservatore che si muove all'interno del procedimento scenico. Placida, la primadonna, seppure protesti per essere la sola ad arrivare puntuale, alludendo così all'indisciplina e alle pretenziosità della categoria, è colei che sollecita una prima discussione sull'opportunità di rappresentare soltanto « commedie di carattere ». La sua domanda ad Orazio è diretta ed esplicita: perché si sta preparando « una piccola farsa » mentre il loro autore ha composto ben sedici lavori interamente premeditati? La giustificazione ricade nella zona dell'organizzazione teatrale: poiché mancano due presenze per completare l'organico della compagnia, si è costretti a ripiegare sullo schema all'improvviso. L'attrice, « invaghita del nuovo stile » goldoniano, contesta persino il recupero d'autore di una modalità antica, già tramontata. Dice Placida: « Se facciamo commedie dell'arte, vogliamo star bene. Il mondo è annoiato di veder sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca ». <sup>22</sup> Al di là delle definizioni di genere, il punto di frattura fra consuetudine e innovazione consiste nella responsabilità di ben condurre l'azione, di « ben maneggiare gli affetti ».

Parte da qui l'inchiesta del capo compagnia che recensisce, intanto tra i suoi attori, i pareri diretti sulla sperimentazione goldoniana. Pantalone/Tonino veneziano, un dualismo che come si è detto tende a sondare una possibilità inedita di sviluppo per la maschera, si dichiara contrario. La sua scelta è dettata dalla sicura consapevolezza del mestiere, il suo giudizio sembra fin troppo severo, quasi definitivo:

Le commedie de carattere le ha buttà sottosopra el nostro mistier. Un povero commediante, che ha fatto el so studio secondo l'arte, e che ha fatto l'uso de dir all'improvviso ben o mal quel che vien, trovandose in necessità di studiare e de dover dir el premedità, se el gh'ha reputazioni,

22. GOLDONI, *Il teatro comico*, MON, vol. II p. 1052, a. I sc. 2.

bisogna che el ghe pensa, bisogna che el se sfadiga a studiar, e che el trema sempre, ogni volta che fa una nova commedia, dubitando o de no saverla quanto basta, o de no sostegnir el carattere come xe necessario (p. 1035, a. 1 sc. 6).

È la risposta di Orazio a segnare un ulteriore punto a favore della giusta soddisfazione d'attore; mentre si esigono «maggiore fatica e maggior attenzione», si restituisce una «maggior riputazione» rispetto alla commedia dell'arte: si ottiene un merito invidiabile, come è accaduto «nell'*Uomo prudente*, nell'*Avvocato*, nei *Due gemelli* e in tante altre, nelle quali il poeta si è compiaciuto di preeleggere il Pantalone» (ibid.). L'annotazione conferma il metodo di lavoro di Goldoni, che proprio in questo periodo verifica la tenuta della sua drammaturgia veneziana attraverso la figura del mercante, fidandosi della disponibilità culturale degli interpreti.

L'inchiesta prosegue con Colombina/Vittoria, che approfitta della brevità della sua parte per studiare il personaggio di Catte nella *Putta onorata*; il dibattito si allarga sulla moralità delle donne, come pretesto per uno scambio di battute dirette con una servetta non eccellente. Brighella ribadisce la ferma necessità di comportarsi da «comico onorato», a fronte della perenne incertezza dell'arte scenica; Arlecchino/Gianni esibisce un «umore» gioioso e burlesco, sottolineando una stretta rispondenza tra animo e carattere teatrale per chi è obbligato a suscitare il riso: «Mi faccio un personaggio, che ha da far rider; se ho da far rider i altri, bisogna prima che rida mi» (p. 1059, a. 1 sc. 8). Di fatto lo zanni attesta una continuità nel passaggio dal vecchio costume al nuovo corso. La sua permanenza tutela il basso-comico che, adeguatamente ripulito, va comunque mantenuto; la sua spigliatezza non è disgiunta da una coloritura culturale e da una specifica abilità tecnica.

A Brighella spetta il compito d'introdurre il poeta comico Lelio, che propone le sue composizioni alla compagnia; è in anticamera ad attendere: occorre riceverlo, non certo per curiosità, quanto perché verso gli uomini dotti si deve avere rispetto. Si ascolti alla presenza di tutti, perché i comici sanno distinguere la qualità delle



commedie, sebbene non posseggano l'“abilità” di comporre. Fin dal suo ingresso Lelio non nasconde di essere un falso poeta; ha i modi del cicisbeo, sempre pronto ad ossequiare le donne per averle sue alleate; s'ingegna malamente a proporre un soggetto all'improvviso dal titolo assurdo e improbabile: «Senta il titolo: *Pantalone padre amoroso, con Arlecchino servo fedele, Brighella mezzano per interesse, Ottavio economo in villa e Rosaura delirante per amore*. Ah, che ne dite? È bello? Vi piace? (*alle donne*)» (p. 1063, a. I sc. 11). Il canovaccio risulta fin troppo scontato e iniquo, le battute insopportabili: uno dopo l'altro gli attori escono di scena, quasi a voler ribadire la distanza che c'è tra loro e un cattivo poeta; persino l'invettiva di Lelio risuona sterile, inerte, vana: «Chi sono costoro, che pretendono tutto a un tratto di rinnovare il teatro comico?» (p. 1065, id.).

Dopo l'enunciazione delle questioni, è tempo di approfondire sul campo quanto è stato sollevato; nel secondo atto Lelio torna ad animare la discussione direttamente con i singoli comici, nel tentativo di trovare qualche alleato per risolvere la sua indigenza. È una sottolineatura delicata, che attraversa l'intera pratica del teatro, che coinvolge anche i commedianti come si comprende dalle parole di Brighella, unico disponibile a dare una mano concreta al questuante. Il primo zanni è un attento estimatore delle finalità educative del teatro. Lo scopo delle commedie è quello di offrire in scena la copia di una fisionomia riconoscibile nella realtà, in modo che ogni spettatore possa riconoscere l'originale. La crisi del genere teatrale coincide con il declino del ridicolo senza giustificazione, del riso senza passione. Se l'arte comica vuole essere utile agli uomini, tale missione richiede molta applicazione: «un comico ignorante non può riuscir in nessun carattere» (p. 1067, a. II sc. 1). Placida è poco disponibile ad assecondare l'ospite indiscreto. La cultura degli attori fa sì che si tralascino le esagerazioni contenuti nei «generici», negli zibaldoni e nei prontuari, in quei libri che contengono solamente spropositi; anche quando si recita all'improvviso, si adoperi «uno stile familiare, naturale e facile, per non distaccarsi dal verisimile» (p. 1068, a. II sc. 2).

La successiva lezione erudita che Orazio offre al finto autore procede dal proposito goldoniano d'incrementare una dignitosa commedia italiana rispetto, ad esempio, alle tante traduzioni che hanno invaso i palcoscenici. È ancora vivo il ricordo di un tentativo compiuto da Gasparo Gozzi e dalla moglie Luisa Bergalli di rilanciare il Sant'Angelo attraverso un cartellone di testi drammatici francesi, debitamente traslati.<sup>23</sup> Gli scrittori francesi sono dei trionfatori nell'arte della commedia, ma essi tendono a fissare l'intreccio intorno ad un unico carattere. I bravi autori italiani propongono, invece, una figura centrale, visibile, forte e originale, che sia circondata da altre personalità efficaci; inoltre, sono attenti a dosare le «facezie» e i «sali» con la «morale», mirano ad un fine tanto «inaspettato», quanto plausibile. Indi, si affronta la questione aristotelica, nel tentativo di applicarla alla commedia; così la scena stabile, come unità di luogo, si addice, secondo il pensiero di Goldoni, alla «commedia semplice», meno a quella «d'intreccio». Infine, Orazio insiste sulla qualità etica delle composizioni teatrali, su una capacità ideativa vigile e misurata, che sappia privilegiare i tratti virtuosi rispetto a quelli nefasti. Dinanzi alla linearità di tale pensiero teatrale s'infrange la pretesa di un inetto come Lelio, che a questo punto si propone come attore. L'ira del capocomico è alle stelle, perché un simile comportamento denigra la rispettabilità del poeta e quella del commediante.

Dopo lo smascheramento di un impostore, è tempo di dare allo spettatore un saggio della misura creativa, applicata ad una farsa recitata dalle maschere. Goldoni fornisce un modello di testo intermedio, che ripulisce la rappresentazione dagli eccessi dell'arte e ricerca, insieme, altri equilibri scenici. Nella trama si sviluppano, intanto, più livelli di lettura drammaturgica: Pantalone ama Rosaura,

23. Cfr. C. ALBERTI, *Il calamaio e la lucerna. I componimenti teatrali di Gasparo Gozzi dal modello all'invenzione*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, a cura di I. CROTTI e R. RICORDA, Padova, Antenore, 1989, pp. 331-56; M.G. PENSA, «Sotto il vel delle favole giocose il ver coperto»: *Gasparo Gozzi e il teatro*, ivi, pp. 357-71.

figlia del Dottore, che a sua volta ama Florindo, figlio del mercante; nel livello inferiore, quello dei servitori, si respira la medesima incertezza, visto che Colombina desidera sposarsi, ma è indecisa tra il geloso Brighella e il rassegnato Arlecchino. Sono, insomma, due livelli socialmente distinti che analizzano le possibilità di analizzare le dinamiche dell'esistenza sul versante del disagio e del disordine: da una parte c'è un padre rivale d'amore del figlio, dall'altra l'incapacità di scegliere tra due posizioni estreme.

Orazio interrompe le prove dopo una frase esageratamente retorica di Brighella, che gli offre l'occasione per insistere sulla necessità di vigilare sulle trasgressioni d'attore, perché non siano una porta per reintrodurre l'inverosimiglianza e le antiche abitudini. Che fare dunque delle commedie all'improvviso? Il capocomico sfodera una prudenza prossima alla contraddizione; la giustificazione per il mantenimento di una forma mista tra premeditato e improvviso s'appella al confronto con le altre nazioni. Il pregio del teatro italiano consiste nell'andare incontro alle preferenze del pubblico, abituandolo gradualmente a seguire parole sensate, parti serie, un intreccio sostenuto, una soluzione morale. Intanto le maschere «non bisogna levarle del tutto, anzi convien cercare di alloggiarle e di sostenerle con merito nel loro carattere ridicolo, anche a fronte del serio più lepido e più grazioso».<sup>24</sup> A metà percorso *Il teatro comico* sembra rovesciare l'assunto della scena goldoniana, che riesce a recuperare la teatralità in ogni frammento di esperienza: qui, entro i confini ben regolati dell'arte scenica è la realtà ad essere vagliata attraverso la lente del teatro. Più che commedianti si scorgono individui-personaggi, adusi a sconfinare dall'ambito quotidiano alla logica di mestiere, dal gioco delle illusioni all'interrogazione sulla verità.

Una seconda intrusa, altrettanto inconsistente e vacua di Lelio, oltrepassa il limite della segretezza di gruppo, mentre gli attori affinano la loro arte espressiva alla sorgente della propria sapienza. Si tratta di Eleonora, la cantatrice sussiegosa e vanagloriosa che intro-

24. GOLDONI, *Il teatro comico*, MON, vol. II p. 1081, a. II sc. 10.

duce il pregiudizio di un'altra gerarchia, quella che pone il teatro di commedia in posizione sottomessa per meriti e considerazione rispetto al teatro per musica. Anche stavolta la posizione di Goldoni, che opera su entrambi i fronti, oltrepassa il limite dei generi per segnalare il cattivo costume di un'arte svilita e denigrata dai suoi stessi artefici. Forse si tratta di lasciare spazio ai talenti autentici, siano essi virtuosi di musica o comici onorati; anche stavolta, la linea di demarcazione passa tra la consapevolezza dei bravi artisti e l'impostura di chi cerca di nascondere la propria mediocrit .   interessante segnalare un'uscita di Beatrice, che rivendica al teatro di commedia l'apprezzamento di un pubblico colto e raffinato: «È passato il tempo, che la musica si teneva sotto i piedi l'arte comica. Adesso abbiamo anche il teatro pieno di nobilt , e se prima venivano da voi per ammirare, e da noi per ridere, ora vengono da noi per goder la commedia, e da voi per far conversazione» (p. 1086, a. II sc. 15). La valutazione di ordine sociologico ha rilievo se si considera alla luce del disegno sperimentale di Goldoni e di quanti stanno elaborando un teatro di parola, sia esso affidato alla forma cantata, alla forma colloquiale, oppure al linguaggio mimico.

Dopo un abile gioco di contrappunto sul motivo della fame atavica che assedia gli attori, il terzo atto completa l'indagine sulle qualit  dei comici consapevoli, che studiano, provano, affinano le loro doti alla sorgente del naturale.   tempo di suggerire ai propri artisti alcuni principi tecnici essenziali, che appartengono alla tradizione di ogni tempo: il comico dimentichi la presenza degli spettatori, sappia dosare i monologhi in modo da valorizzare la profondit  dei pensieri insieme al progredire dell'azione. Per tutelare la credibilit  del racconto scenico occorre adeguare la recitazione, battere sulle ultime sillabe, caricare la voce sulle parti di forza, rifuggire dalla cantilena e dalla declamazione. Recitare naturalmente significa controllare la gestualit , tenere presente ci  che fanno i propri compagni, osservare i bravi comici quando si sta dietro le quinte in ozio, non misurare il proprio valore con la lunghezza della parte, giungere a tempo in teatro, non adulare n  denigrare. Come si nota,

si profila un decalogo della moralità artistica, le cui regole innalzano il prestigio dell'arte scenica. Mentre i commedianti riprendono le prove, dopo un viaggio utile entro la scatola della rappresentazione, la commedia si avvia verso una conclusione aperta: a trarne beneficio alla fine sarà la «riputazione del teatro italiano».

#### 4. LE «SPIRITOSE INVENZIONI» DI UN BUGIARDO PER VOCAZIONE

Durante la primavera del 1750, come di consueto, la compagnia di Girolamo Medebach presenta in alcune città del circuito lombardo le commedie che costituiranno le novità della stagione autunnale presso il Teatro di Sant'Angelo a Venezia. Tra esse *Il bugiardo*, una delle sedici commedie nuove scritte da Goldoni per onorare una sfida d'abilità, rappresentata dapprima a Mantova e poi, in estate, a Milano, in laguna ottiene un successo pieno, pari a quello della contigua *Bottega del caffè*. Nell'avvertenza al lettore, che accompagna l'edizione a stampa del 1753,<sup>25</sup> l'autore precisa con puntigliosa coerenza i modelli de *Il bugiardo*: lo fa per sfuggire ad un'eventuale accusa d'«impostura», che suonerebbe paradossale nel momento in cui il contenuto dell'opera ragiona intorno all'inganno. L'impianto è tratto dal *Menteur* (1642) di Corneille, che a sua volta l'ha tratta dalla *Verdad sospechosa* (1630) di Alarcón. Procedendo dall'«argomento» francese, il poeta complica al massimo l'intreccio, adattandolo al gusto del pubblico italiano. Per dare «risalto» ad un carattere devastante, vi ha contrapposto quello di un «timido». Inoltre, il lavoro sul congegno ha finito per aumentare a dismisura le stesse

25. *L'autore a chi legge* appare nel to. I dell'ed. Paperini; vi si trova un'altra stoccata polemica nei confronti di quella ed. Bettinelli che pubblica le sue commedie senza consenso alcuno, a beneficio di uno stampatore scorretto e di un capocomico avido: infatti, dopo i primi tre volumi tale ed. non è più curata dallo scrittore. Nella prefazione a *La donna vendicativa* (MON, vol. IV p. 1008) Goldoni sostiene come *Il bugiardo* abbia avuto una prima versione «cattiva, perché niuno scrittore promettere si può di far sempre cose buone»; quella destinata al Medebach è una rielaborazione a partire dal «soggetto».

qualità inventive del suo mentitore: costui, essendo in balia di un inguaribile vizio, non potrà fare a meno nel corso dell'azione di enunciare falsità una dietro l'altra, senza sosta, con una tale fecondità «che una ne suol produr piú di cento, e l'une han bisogno dell'altre per sostenersi».<sup>26</sup>

Come è facile immaginare, la spinta innovativa goldoniana si concentra su quelle parti sostenute da comici di valore. È la fase piú esaltante della riforma, quando s'intrecciano le novità e i recuperi, i sondaggi e i ripensamenti. Ha a sua disposizione un giovane e intelligente Pantalone, Antonio Mattiuzzi Collalto, e un Brighella stagionato ma acuto come Giuseppe Marliani; può contare sulle doti creative di Lucio Landi, il terzo amoroso.

«Bel paese ch'è questa Venezia!», esclama Lelio, il protagonista, non appena si presenta in scena, all'inizio della commedia, mentre nell'aria risuonano le ultime note di una struggente serenata. La città lagunare appare agli occhi dei tanti visitatori un luogo indefinibile, un labirinto fitto e intricato entro il quale si può cogliere il respiro della libertà, l'astrazione dell'edonismo, la complessità della meraviglia. Alla luce di quanto accadrà di lí a poco, la gioia di trovarsi nella città del divertimento e delle delizie rivela come l'ambientazione veneziana sia un palcoscenico eccellente sopra il quale Lelio si accinge a mettere in gioco il proprio inesauribile spirito inventivo: nulla di piú che un fondale ideale, un panorama universale.

Al pari dei personaggi entrati nell'immaginario collettivo, anche quello goldoniano esiste nel momento stesso in cui agisce, acceso com'è dal desiderio inesauribile di «godere il mondo». La sua natura si rivela nella risposta data ad Arlecchino, che si sorprende nel vedere come il suo padrone sappia dire tante bugie senza timore di confondersi: «Queste non sono bugie; sono spiritose invenzioni prodotte dalla fertilità del mio ingegno pronto e brillante».<sup>27</sup> Cosí, mentre corteggia contemporaneamente Rosaura e Beatrice, Lelio

26. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *Il bugiardo*, SAL 2001, p. 320.

27. GOLDONI, *Il bugiardo*, SAL 2001, p. 338, a. I sc. 4.

dimostra come sia possibile sovvertire la concezione ordinaria del tempo e dello spazio; le sue parole scrivono nell'aria i capitoli di un efficace romanzo d'avventura, a beneficio dei tanti esseri ordinari, spesso malati senza saperlo, che popolano la commedia. «Sarà ormai un anno, ch'io albergo incognito in questa città» (p. 334, a. I sc. 3), dichiara, presentandosi come un cavaliere napoletano e tessendo un'incredibile trama biografica. La «franchezza» rivendicata dal protagonista è sostenuta dalla capacità di lanciarsi nel vortice delle parole, dalla predisposizione a inseguire i geroglifici della fabulazione totale. È mosso dalla fede in se stesso, abituato com'è ad ascoltare i propri pensieri, perché – come confida a Rosaura – si sente sostenuto da un «cuore che meco non sa mentire» (p. 354, a. I sc. 11).

Lelio, figlio di Pantalone, è nato nella città lagunare, ma è cresciuto lontano, a Napoli. Quante fantasie teatrali si sviluppano, fra Sei e Settecento, lungo il percorso che collega Venezia a Napoli e viceversa, due ambiti metaforici dai contorni evanescenti, incerti al punto da sfuggire nell'attimo stesso in cui si crede di comprenderli! Ebbene, le vicende dell'incorreggibile mentitore sono sospese tra le virtualità di queste città-mondo. È tipico della concezione scenica di Goldoni collocare altrove la fonte di una turbolenza, le manifestazioni di un vizio, forse per sfuggire alle censure, alle polemiche. Quando pensa al tema del *Bugiardo*, ancora prima della sua rappresentazione nel 1750, anno in cui la commedia è presentata tra le prove di una sfida ambiziosa da lui stesso lanciata con sedici commedie nuove, il commediografo veneziano sta sperimentando il connubio tra recitazione e carattere. Dal campionario del mondo Goldoni trae i germi di tante individualità eccentriche, in grado di mettere alla prova il sistema morale della società; ma affinché i semi divengano attivi, occorre che i commedianti si smascherino, abbandonino lo schermo di un'arte male immaginata, smettano l'abito logoro di una recitazione priva di slancio e d'efficacia.

Lelio non inventa sopra il nulla, ma cerca sempre un sistema di riferimento, ha bisogno di un punto d'appoggio. Ecco allora che la sua mania, quello che gli altri giudicano un vizio, somiglia più ad

un'arte, un'insuperabile arte, praticata da chi sa dosare le rivelazioni, tenendo celato sotto forma di «arcano» l'oggetto delle sue attenzioni; ad esempio: chi sarà fra le due figlie del Dottore la prescelta? Basterà che Arlecchino gli sussurri in segreto il nome delle sue interlocutrici, perché il mentitore compia un balzo in avanti nel delirio della seduzione; è un guizzo che serve a dargli l'ebbrezza dell'avventura, quella che sta per iniziare sulla scena, mentre il servo commenta sottovoce, fornendogli un contrappunto comico, alla stregua del doppio Don Giovanni-Sganarello. Lelio stabilisce da sé quali siano le doti necessarie a chi vuol godere i benefici del mondo. Sulla scia di una mentalità etica diffusa, che considera positiva la pratica della «dissimulazione onesta», espresse nel trattato omonimo di Torquato Accetto,<sup>28</sup> le «spiritose invenzioni» risultano innocue, visto che sono adoperate per un fine amoroso. Eppure, c'è una zona oscura nel mentire del giovane, laddove, approfittando dell'ingenuità di un anonimo dispensatore di serenate e di doni, Lelio se ne appropria, spostandosi pericolosamente nella zona del furto. Arlecchino, invece, che ha il compito teatrale di svelare allo spettatore l'incongruenza morale del suo padrone, nello stesso tempo duplica il comportamento di Lelio, con Colombina, accentuando la natura comica dell'agire del bugiardo.

Ottavio, cavaliere padovano, è un personaggio a metà strada tra il giocatore accanito, che ha passato la notte al tavoliere perdendo «miseramente», e il rispettoso difensore della moralità e dell'ordine: è riconoscibile in altri prototipi goldoniani. Egli rigetta l'enfasi trasgressiva dei vantamenti di Lelio, al punto da denunciare al Dottore la sventatezza delle figlie, che il mentitore disonora raccontando di essere stato da loro invitato in casa, in assenza del padre. Attraverso Ottavio si scioglieranno molti equivoci prodotti dalle bugie di Lelio, ma anch'egli è un bugiardo in piccolo: finge di non sapere e di non conoscere le donne per scoprire le intenzioni del

28. Cfr. T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta* (1641), a cura di S.S. NIGRO e G. MANGANELLI, Genova, Costa & Nolan, 1984.



suo rivale; ma il suo mentire è accettato pienamente nel sistema della buona «reputazione». Lelio racconta con gusto le proprie conquiste, spesso inventate; trasgredisce così due volte una regola d'onore, poiché oltre a mentire, si compiace di mettere in piazza i suoi fatti d'amore. Qui si misura l'effetto del comportamento di figure asociali, come sono considerati i cicisbei e i libertini, sopra un sistema civile ben regolato, sopra una comunità che si regola attraverso il controllo del profitto e la logica del denaro ben impiegato.

Solamente nella scena sedicesima del primo atto appaiono i due Vecchi; nel pensiero goldoniano essi sono i depositari della moralità, dell'onorabilità familiare, oltre che di quella professionale, pertanto hanno il diritto di prestabilire l'unione matrimoniale dei figli. Nel ciclo familiare arcaico, infatti, è il padre a tutelare in qualsiasi modo la coerenza della discendenza, il figlio dovrà solo ubbidire al volere del genitore. Il Dottore e Pantalone, entrambi di ritorno dalla terraferma, da Padova l'uno, dove si è recato per un consulto, e dai territori di Mira l'altro, segnalando uno spostamento dei capitali verso l'entroterra, stabiliscono l'unione di Lelio, figlio atteso e ancora sconosciuto allo stesso Pantalone, e di Rosaura, la primogenita; poi si consigliano sul destino della seconda figlia, Beatrice, che il mercante propone di maritare con Ottavio, appartenente ad una buona famiglia: «cognosso so sior pare e tutta la so casa. Dèghela, che fe un bon negozio».<sup>29</sup> A parlare è un padre, attento difensore del proprio casato, unico garante del buon comportamento del suo erede. Sta qui la novità della mentalità borghese dei due Vecchi: oltre ad onorare le tradizioni patriarcali, le loro azioni sono rivolte a compiere un «bon negozio», un affare; non si dimentichi come l'oligarchia aristocratica di Venezia, che è di derivazione mercantile, tenda a controllare l'ingresso di altri soggetti fra le sue file, per evitare il rischio di soccombere. Da tale logica si comprende meglio come un gioco disordinato e torbido, com'è quello che conduce Lelio, possa recar turbativa.

29. GOLDONI, *Il bugiardo*, SAL 2001, p. 366, a. I sc. 16.

La scena del vetturino introduce l'incontro padre-figlio. È un intermezzo interessante, perché rivela il tallone d'Achille di Pantalone. Lelio si spaccia per un altro, ma nello stesso tempo loda l'immagine di se stesso, adoperando le parole come lo specchio di Narciso, a beneficio del padre che attende e chiede notizie. Sarà Ottavio, come s'è detto, a cancellare un inutile inganno e a svelare l'identità di Lelio. Pantalone appare deluso e contento con un atteggiamento a metà fra il rustego e il padre comprensivo. Si stabilisce un asse di corrispondenza fra il cattivo comportamento di Lelio e la platea, che è a conoscenza delle malefatte del bugiardo, a discapito degli altri personaggi della commedia. Goldoni valorizza tale duplice livello, quello della relazione che s'instaura nello sviluppo della vicenda tra un protagonista e gli spettatori, sconvolgendo la frontalità della visione all'italiana.

Dopo la pausa notturna, la luce del giorno comincia a svelare la trama degli inganni intessuta dal mentitore. Nel secondo atto le bugie di Lelio chiamano in causa gli altri personaggi: l'ombra che ha steso sull'onestà di comportamento delle sorelle è grave. Ottavio ha rifiutato la mano di Beatrice, mentre il Dottore vuol andare in fondo alla faccenda. Florindo assicura che nessuno è mai entrato nella casa del Dottore in sua assenza. È tempo di passare all'azione diretta. Rasaura sviene; Florindo, inviato in soccorso, sviene anch'egli di concerto; Rosaura rivela al padre il suo amore per Asdrubale-Lelio; Beatrice ascolta e protesta; Ottavio vuol discolarsi dall'essere stato un «mentitore» involontario: «Signore, il mentitore, il bugiardo, non sono io» (p. 386, a. II sc. 7), ma si prende gli insulti destinati al forestiere. Nella scena decima Lelio dichiara ad Arlecchino di essere innamorato: ma come si fa a credere ad un bugiardo, come si fa a capire se stia dicendo la verità? Ma Lelio insiste, perché il suo è un amore «straordinario» e «particolare». Tende al grandioso, al sublime il sistema in cui agisce Lelio, un bugiardo che a tratti si sposta quasi in una dimensione malinconica, dichiarandosi un ingannato dalle donne: è un inganno immaginario, che scaturisce da un mondo fantastico fortemente personalizzato. È ingrato

solo con una di esse, quella romana che ha abbandonata dopo la promessa di matrimonio.

È tempo di tornare ad esaltare le doti perverse del bugiardo: «Par che ti me conti un romanzo» (p. 401, a. II sc. 12), dice Pantalone al figlio, che per evitare di essere destinato ad una sposa sconosciuta – la sorte vuole, invece, che sia proprio Rosaura – s’inventa di essere sposato con una nobile e ricca napoletana, che sta per giungere in laguna. Il romanzesco – si sa – predilige il territorio dell’aristocrazia, l’ambito di una classe in declino che appare improbabile persino nei nomi: la duchessa Matilde, figlia del principe Astolfo, sorella del conte Argante, soprintendente alle cacce di sua maestà. Davvero un «parentà strepitoso»: in modo mirabile Goldoni colloca padre e figlio in due universi mentali e linguistici opposti e inconciliabili; anzi sembra godere, almeno nella fase della scrittura, nel delineare i livelli divergenti, scavando nel parlato pantalonesco un attornito risentimento e un piacere segreto, per quella pioggia di nobiltà che in fin dei conti esalta la sua casa. Lelio, intanto, non si preoccupa del futuro; saprà, all’occorrenza, trasformare la moglie napoletana in veneziana. Nella propria logica alle parole è concesso il potere di mutare l’andamento degli eventi. Sta qui la forza di un personaggio, che tenta di unificare la sfera dell’invenzione, spiritosa e geniale, con quello dell’agire. Il teatro gli dà la possibilità di spingere al massimo la magia della parola creatrice.

Un sonetto rubato mette alla prova la tenuta di un testo scritto passandolo al vaglio del parlato, mentre contrappone colui che non osa e non sa parlare d’amore a chi sa mettere a frutto, con intelligenza, il vantaggio di possedere la lingua. Florindo getta il sonetto sul terrazzo per dichiararsi a Rosaura, convinto che dai suoi versi risulti chiara la sua identità: egli comunica a Brighella il suo curioso ragionamento, esaltandosi per un biglietto in grado di rivelare un sentimento sincero, quanto pavido. Anche qui il servo ha il compito di fare da contrappunto giocoso ai sospiri d’un innamorato, seppure il livello comico appare più controllato rispetto a quello della coppia Lelio-Arlecchino. Anche stavolta, com’era avvenuto con la sere-

nata e con i pizzi regalati, Lelio si dichiara autore della lirica: la scena della spiegazione che Rosaura impone è un vero capolavoro di trasformismo verbale. Lelio innalza alle vette la sua creatività, facendole subire una vera e propria metamorfosi dinnanzi agli occhi della donna e degli spettatori. Ogni nuova bugia sembra un balzo verso la gloria, verso la sublimazione e il trionfo che il bugiardo vanitosamente si attribuisce, misurandosi ancora un volta con l'universo dell'invenzione narrativa: «Veramente mi sono portato bene. Gilblas non ha di queste belle avventure» (p. 414, a. II sc. 17).<sup>30</sup>

Qui si svela l'ambizione di un personaggio che vuole essere il protagonista di un romanzo realmente vissuto, di un romanzo scritto durante la rappresentazione. La girandola di frottole proseguirebbe anche dinanzi al Dottore («Vi dirò, caro amico...»), se non fosse troncato brutalmente dall'ingresso di Ottavio, innamorato spento. Allora Lelio riceve pubblicamente l'accusa che gli rivolge la società dei moralisti e che lo sbugiarda: «Bello il signor marchese! Il signor napoletano! Cavaliere! Titolato! Cabalone, impostore, bugiardo» (p. 416, a. II sc. 18).

Nell'atto terzo una lettera rivela a Pantalone i trascorsi poco onorevoli del figlio; un nuovo colloquio fra i due affronta la questione essenziale: «Come diavolo feu a insuniarve ste cosse? Dove diavolo trovèu la materia de ste maledette invenzion?» (p. 432, a. III sc. 5). La risposta allontana inequivocabilmente un «busiaro per natura» come Lelio da un mercante che mette la «fede» al primo posto nella scala dei valori della sua società. Mentre l'idea di "naturale" che si profila chiama in causa il pensiero francese e le aperture positive della civiltà europea del Settecento, il mercante leale continua a credere in ciò che ha costruito nel corso dei secoli, dalle origini della Serenissima in poi, convinto com'è di essere di casa in ogni angolo del mondo. Si confrontato due mentalità possibili, ambedue

30. La battuta testimonia la conoscenza, da parte di Goldoni, del romanzo *Histoire de Gil Blas de Santillana* di Alain-René Lesage, pubblicato tra il 1715 e il 1735.

presenti nella vita sociale del XVIII secolo; entrambe sono note a Goldoni, che comunque ha compiuto la sua scelta per la contemporaneità, per l'utopia che fa riferimento all'Europa, ad un cosmopolitismo non infetto, come appare agli occhi di molti pensatori, anarchico, senza legge, ma razionale e sottoposto di continuo alla verifica del pensiero.

È una lotta senza quartiere quella che s'ingaggia tra padre e figlio, sospinta fino alle piú estreme conseguenze. Lelio osa mettere in dubbio una verità conclamata, vale a dire l'integrità di Pantalone, dinanzi al Dottore, accusandolo di avidità, di preferire proposte matrimoniali piú vantaggiose, di mirare ad una dote piú ricca. Alla fine, mentre s'annuncia l'arrivo di Cleonice, la romana sedotta da Lelio che chiede ragione del torto subito, le altre coppie si compongono secondo un giusto e onorato disegno. Pantalone decreta la pericolosità della scellerataggine di quel figlio «traditor», «che a forza de busie mette sottosora la casa» (p. 456, a. III sc. 13). Lelio si automaledice, accusando la sua lingua mendace che gli provoca svantaggi, promettendo di chiedere perdono. Mentre Ottavio, innamorato severo, declina il discorso di chiusura, esaltando il rispetto della «bellissima verità» e decretando che «le bugie rendono l'uomo ridicolo, infedele, odiato da tutti» (p. 458, a. III sc. ultima), resta il dubbio, infine, che Goldoni non neghi una particolare simpatia per il suo bugiardo, come aveva fatto con il giocatore, con il maldicente e con altri individui isolati dal mondo. Forse riconosce in essi la fervida vitalità di chi vuol affermare la propria utopia a fronte di un insopportabile conformismo e di un'inconsistente moralità.

##### 5. *IL FEUDATARIO, OSSIA IL RIDICOLO E L'IRRAZIONALE*

Ne *La gastalda* (1751) le macchine che apparecchia un'intraprendente contadina, colei che cura la casa e gli interessi nei poderi di Pantalone in una villa sul Brenta, sono simili a quelle adoperate delle furbe serve di città; pertanto, al mercante, finito sotto il dominio della donna di governo, è concesso di apparentare il clima per-

missivo della città a quello della campagna.<sup>31</sup> Sembra anche plausibile che Pantalone subisca un trauma d'adattamento nel passaggio dalla pratica mercantile ai doveri di proprietario agricolo; in tal senso, dunque un'alleanza tra padrone e castalda non può che risultare positivo, tanto più che la paura di essere colpito, o personalmente, o in ambito familiare, dal morbo del disordine, lo sospinge ad appoggiarsi sull'intraprendenza della sua governante. Conta, allora, il sistema di riferimento: l'ambientazione, l'«aria di campagna», si traduce in materia comica, utile per trasformare i tipi in personaggi, offrendo molteplici e inconsuete possibilità di sviluppo.

*Il feudatario*, la commedia rappresentata al Teatro di Sant'Angelo durante il carnevale del 1752, ma approntata per le stampe negli anni del San Luca,<sup>32</sup> costituisce un episodio teatrale più rilevante nel rapporto fra l'opera goldoniana e il mondo del contado; essa rientra nel gruppo di quelle in cui si fa più stridente l'irrazionalità del comportamento umano. Né rassicura la scelta di collocare i fatti in un immaginario contado napoletano; solo in apparenza la storia si veste di grottesco perché la gente di campagna, che le villeggiature dei cittadini relegano ai margini del quadro, quando vuole difendere le proprie prerogative può diventare insidiosa, al punto da minacciare un intero sistema sociale.

Esiste una «questione» del *Feudatario* che dimostra come, all'interno di una prospettiva scenica lucidissima, «la commedia, costruendosi con ineccepibile pertinenza, finisce dunque per distruggere se

31. «PANTALONE. Là rigor grando, e qua libertadazza: se zoga, se spaziza, se chiaccola, e qualche volta se se incantona, e qua nissun dise gnente, e par che la campagna permetta quel che la città proibisse; e pur credemelo, fia mia, tanto l'aria de città, quanto l'aria de villa, quando no se se regola, produse le medesime malatie» (GOLDONI, *La castalda. La gastalda*, a cura di L. RICCÒ, MAR 1994, pp. 140-41, a. I sc. 14).

32. Mai come in questo caso è necessario tenere in dovuto conto le varianti testuali fra le edizioni dell'opera, che tra la stesura per l'ed. Paperini (1754), quella per l'ed. Bettinelli (1755) e quella per l'ed. Pasquali (1765) presentano differenze di sostanza, se non addirittura una profonda ristrutturazione proprio nella definizione dei caratteri.

stessa».<sup>33</sup> L'effetto di separazione, dietro al quale Goldoni tende a celarsi in questa commedia, produce un girare a vuoto che toglie responsabilità ai personaggi, collocandoli in uno schema di rapporti tanto improbabili, quanto pericolosi. Il testo goldoniano mette in scena una situazione non insolita nel panorama veneto settecentesco, quello di una comunità che si prepara ad accogliere secondo le proprie tradizioni il marchese Florindo, il nuovo feudatario di Monte Fosco, un nobile vacuo e superficiale, persino quando si esalta per effetto dell'inesauribile passione per le giovani donne.

Nell'impianto teatrale contano l'accavallarsi e l'elidersi a vicenda di motivi tematici presenti non solo nel teatro di Goldoni, ma in quello dei suoi immediati rivali e di altri autori contemporanei. L'atto di successione che porta Florindo a diventare il feudatario di Montefosco appare inficiato da un vizio di etica giuridica: non può dirsi giusto, perché il feudo è stato acquisito approfittando della disgrazia economica del suo legittimo proprietario. Si pone, dunque, una questione delicata, che coinvolge più il giurista, l'avvocato, che lo scrittore di teatro: ma, è pur vero, che non esiste distinzione alcuna fra i due livelli, perché il *cursus* legale che Goldoni ha seguito prima di diventare poeta di compagnia è parte integrante di una memoria dell'esperienza, che tende a ricomporre l'inventario quotidiano della realtà mediante lo strumento del teatro: è un tracciato lineare che conduce fino alla stesura dei *Mémoires*.

Non è un caso che ne *Il feudatario*, la commedia che assume per intero la «filosofia» degli «abitatori della campagna» come degna di comparire sulla scena, si concentri una miriade di temi e forme teatrali: mettendo in relazione le varianti e gli interventi, si va dalla vanificazione della presenza delle maschere (Pantalone, tutore emarginato, e Arlecchino, curioso doppio dei tipi della comunità di Montefosco) allo svuotamento dei meccanismi teatrali mutuati da fonti romanzesche (Beatrice, madre di Florindo, dispensa d'intorno gli

33. BARATTO, *La questione del 'Feudatario'*, in ID., *La letteratura teatrale in Italia*, cit., p. 104.

effetti di una fredda equità nobiliare, riconoscendo a Rosaura, figlia del legittimo proprietario, il diritto al possesso, riscattandone l'infelicità e la mortificazione), dall'importante tentativo di definire sul versante del ridicolo una varietà di tipologie umane, tratte dalla società contadina (i deputati e i sindaci della comunità sono straordinarie creazioni che hanno il loro corrispettivo nei personaggi delle *Baruffe*) alla caricatura farsesca alla Molière dei mediatori pubblici (cancellieri e notari). Anche il motivo base della commedia regolare, la trama d'amore, si contrae fino alla scelta automatica, scontata, di unire in matrimonio colei che ha diritto (Rosaura) e colui che usurpa (Florindo).

Due elementi, invece, acquistano un particolare risalto all'interno di quello che la marchesa definisce un ambiente irrazionale: «Io non li capisco, mi sembrano tanti pazzi».<sup>34</sup> A causa delle manie che bloccano i reggitori della comunità, in un vano disputare sul grado e sul cerimoniale, sono le donne a definire lo spazio dell'azione: Giannina, Olivetta e Ghitta, quest'ultima è l'unica ad essere sposata con il suscettibile Cecco, sono «villane che si dilettono di fare all'amore» (p. 521, a. II sc. 11), senza riguardo per le differenze di classe; anzi sono davvero soddisfatte di essere corteggiate da un aristocratico. Ancora una volta la possibilità di manovra diacronica, all'interno di una struttura comica gerarchizzata, è utilizzata dai personaggi femminili.

Un secondo aspetto riguarda, poi, il motivo della ribellione della comunità, determinata dalla disinvoltura con cui il neo feudatario calpesta le leggi dell'onorabilità; Florindo insidia le loro donne, siano mogli o figlie; il castigo dovrà essere inusitato ed esemplare. Cecco, maniaco dello schioppo, lo minaccia e lo bastona, sia pure sotto le sembianze di un pastore. La conseguenza si avverte soprattutto sul piano dell'ordinamento giuridico. I responsabili della comunità contestano l'atto di successione, scelgono la bandiera della difesa delle prerogative di discendenza, si schierano a favore dell'in-

34. GOLDONI, *Il feudatario*, SAL 2001, p. 492, a. I sc. 10.



felice Rosaura. Al di là del significato pre-rivoluzionario, il gesto è plausibile all'interno della tendenza goldoniana a sviluppare una forma inconsueta di personaggio-collettivo.

Ne deriva, forse, una tendenza all'irresponsabilità, un esaltarsi fuor di luogo, prima di rientrare nei ranghi per paura, oppure per convenienza. Dice Nardo: «Se il marchese Florindo ha tempo di vendicarsi, siamo tutti fritti. Bastonarlo? Diavolo!» (p. 552, a. III sc. 9). Quando i villici vogliono acclamarla marchesa, Rosaura li frena: «Giuste sono le vostre mire, giusta la ragione che mi assiste; ma le vostre passioni private distruggerebbero l'opera buona, e vi farebbero rei di un delitto» (pp. 553-54, a. III sc. 10). L'autorità di Beatrice pone fine alla confusione e alle contestazioni: «Non crediate già che le vostre minacce arrivino a spaventarmi, gente rustica, gente indiscreta! A voi non tocca giudicare i diritti di chi vi è destinato in signore. L'ardir vostro sarà noto alla Corte, e la vostra temerità sarà giustamente punita» (p. 555, a. III sc. 11). Il dado è tratto: ai rappresentanti della comunità non resta che spingere la sfida fino in fondo, contestando l'atto di designazione ufficiale del marchese Florindo. Il compito di sciogliere in modo apparentemente positivo la commedia spetta di nuovo al motivo amoroso: un matrimonio non preparato, senza attrazione né affinità reciproca, chiude una volta per sempre la partita. Nardo, il saggio di Montefosco, può in *extremis* riparare al danno, facendo mettere agli atti dal *notaro* una dichiarazione di conciliazione (p. 563, a. III sc. ultima). La scena teatrale raggela una disgregazione del reale che poggia sull'insania collettiva, su un'«idea irrazionale del mondo», sulle incongruenze del vivere quotidiano.

## 6. LA TRILOGIA DI CORALLINA, SERVA AMOROSA E LOCANDIERA

Per il commediografo veneziano ha una notevole rilevanza, nel 1751, il rientro nella compagnia di Medebach della Corallina Madalena Raffi Marliani, moglie del Brighella Giuseppe Marliani. Goldoni intuisce subito il grado di autonomia interpretativa della

servetta, tanto da assegnarle immediatamente un ruolo da protagonista ne *La gastaalda*.<sup>35</sup> Intorno alla commedia ruota un'intricata questione editoriale, collegata alla sua pubblicazione in doppia versione, quella spuria per Bettinelli e quella «intieramente rifatta» per Paperini.<sup>36</sup> La prima rappresentazione, avvenuta nell'autunno del 1751, sembra non avere successo:

Pochissimo incontro ha fatto sopra la scena, quantunque la parte principale della *Castalda* sostenuta fosse dalla celebre *Corallina*, tanto ne' fogli miei decantata e tanto universalmente applaudita [...]. Io ebbi sempre nello scrivere, ed ho tuttavia, un precetto asprissimo, che gli altri scrittori per lo passato non hanno avuto, quello cioè di adattare la commedia alla compagnia degli attori, e non potergli scegliere per la rappresentazione delle opere mie [...]. Per me nessun personaggio è inutile. Ciascheduno ha qualche carattere particolare, che può servire al teatro; chi più, chi meno, egli è vero, ma i mezzi caratteri son necessari ancora, come le mezze tinte ai pittori.<sup>37</sup>

È l'inizio di una tirata formidabile sugli artisti teatrali, che inevitabilmente risente della data di stesura, vale a dire il 1754, l'anno per-

35. Maddalena Raffi è rimasta a lungo lontana dal marito; lo annuncia lo stesso Goldoni in una lettera del 27 febbraio 1751 al conte Giuseppe Arconti Visconti, con cui lo informa dei mutamenti della compagnia, in vista del ritorno a Milano nell'estate successiva. «Questa compagnia ha cambiato Arlecchino, e sarà Ferdinando Colombo. Ha cambiato parimenti la serva, e sarà la moglie di Brighella, che fu assai buona, e si spera tale tuttoché sei anni sia stata in riposo, avendo dello spirito e dell'abilità» (MON, vol. XIV p. 175). La linea di sviluppo del carattere di Corallina prosegue con *L'amante militare*, *Le donne gelose*, *La serva amorosa*, *I puntigli domestici*, *La locandiera*.

36. Appare nel to. VII 1753 dell'ed. Bettinelli, ma poi è ristampata dallo stesso editore con varianti nel 1755. L'ed. Paperini esce nel 1755 (to. VIII). Un'accurata ricostruzione dei tormentati rapporti fra Goldoni e Bettinelli-Medebach in merito alla stampa non autorizzata delle sue opere, dopo il terzo volume, a partire proprio dal 1753, si legge nell'introduzione a GOLDONI, *La castalda*. *La gastaalda*, MAR 1994, pp. 9-67.

37. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *La castalda*. *La gastaalda*, MAR 1994, pp. 117-18.

nicioso e denso di angosce che sospinge il commediografo in una crisi davvero profonda. Seppure a distanza, in una situazione ambientale diversa, quella del Teatro di San Luca, le annotazioni grafianti di Goldoni denunciano una caduta di fiducia verso il gruppo di Medebach e la delusione per gli infelici rapporti con la nuova compagnia. Si accentua la centralità del poeta, l'unico che può trasformare una parte «debole» in una convincente, quando il commediante non si ostina a reclamare la «pretensione del primo luogo», una supremazia senza significato che provoca di solito la rovina della messinscena; non basta la supponenza a «nascondere i difetti».

Si tratta, dunque, di superare le prerogative gerarchiche – quelle che al San Luca sono uno scoglio insormontabile – a favore di una alternanza d'impegno. In modo esplicito invita i comici a rispettare le sue opere, pregandoli di «badar bene alla distribuzione delle parti, da che dipende l'esito fortunato della rappresentazione e il maggior onore di lor medesimi». La prefazione è una difesa del suo operare, è una risposta che investe più destinatari, ma procede proprio dagli attori con cui ha condiviso la sfida di un teatro sperimentale, è una puntualizzazione sulle responsabilità artistiche di ciascuna componente del lavoro teatrale. Anche una commedia piacevole alla lettura finisce per rovinare a causa di una incerta distribuzione.<sup>38</sup> Intanto Goldoni prova a dipanare, a suo modo, la possibile relazione maritale tra un Vecchio e una «donna di spirito», fra un uomo maturo e una castalda, che sta al suo servizio e che scaltromente sa approfittarne. Per non incorrere nella trivialità, lo scrittore accende una commedia degli equivoci, ambienta in un luogo quanto mai adatto, come può essere una villa, «un sito comodo per ragunar più persone insieme». Fuori dalla trappola labirintica della città-mondo si allentano gli obblighi e le convenienze, si aggirano le proibizioni nei contatti tra innamorati, s'infrange la distanza tra padrone e servitori.

38. Cfr. *ivi*, p. 119.

E per l'appunto nella villa di Pantalone sul Brenta si assiste alle garbate macchinazioni di Corallina, la «gastalda» che si destreggia bene nell'andirivieni di un bel campionario d'umanità: Ottavio, nobile «povero e superbo», perennemente affamato alla stregua del suo servitore Arlecchino; Lelio pazzo, «ricco e ignorante», che sciocchina un'incredibile quantità di spropositi semantici dopo uno studio durato appena cinque giorni; Florindo, un giovane amante impetuoso; Beatrice, cittadina burlona accompagnata da Brighella, servitore esageratamente cerimonioso; Rosaura, la figlia del mercante altrettanto ansiosa di sposarsi. Lo spunto della governante rozza ma simpatica, che mette da parte i risparmi e accetta con semplicità di unirsi al vecchio padrone, è inserito dallo scrittore nel sistema degli «accidenti» sul quale si sviluppa la commedia. L'intreccio si regge sul predominano delle stravaganze, sia quelle delle maschere, sia quelle dei ridicoli.

Non è così nella seconda versione, la quale vede il predominio di Corallina, messa a fuoco come serva-padrone calcolatrice, che sperpera gli averi di un Pantalone, un mercante avaro diventato un vecchio rimbambito, in balia di una donna che lo inganna. Corallina regala a tutti per comprare quella simpatia che altrimenti non avrebbe, se non aprisse la dispensa del padrone. Dopo il suo passaggio al San Luca Goldoni guarda con distacco alle possibilità espressive degli interpreti, mentre fissa sulla carta, quasi con rabbia, personaggi deformati dalla loro cattiveria. Quando l'avidità Corallina s'accorge che la situazione è mutata, dopo che Pantalone rivela l'intenzione di sposarla, dichiara: «Ora sí, mi conviene mutar registro. Chi me l'avesse mai detto, che io dovessi divenir padrona! Sciocca, ch'io sono stata!»; scaccia in malo modo il famelico pretendente che aveva tenuto in assenza d'altro e si esalta: «Che meraviglie? In un giorno si vedono dei cambiamenti piú grandi. *Il sole splendido diventa fosco. / Torrente arido si vede pieno. / I fiori nascono, e presto muoiono. / Ed una femmina non può cangiar?* Questa canzonetta viene a proposito».<sup>39</sup>

39. GOLDONI, *La castalda. La gastalda*, MAR 1994, pp. 175-76, a. III sc. 1.

Sull'onda di un motivo dispettoso la serva si trasfigura in un'affarista: «È vero che il signor Pantalone è vecchio, e questi è giovane, ma i denari fanno parer tutto bello. I denari hanno una forza indicibile; scemano gli anni, lisciano la pelle, raddrizzano le gobbe e coprono le magagne» (p. 179, a. III sc. 2). L'inno della serva-padrone tenta di giustificare una condizione amorale, in sintonia con quel disordine che sta rivoltando il mondo. Il personaggio ha già subito, nel passaggio di edizione, una metamorfosi complessa, assorbendo i cattivi umori delle figure femminili che Goldoni propone negli anni del San Luca; sono donne avidi e calcolatrici, che hanno soppresso l'impulso amoroso a vantaggio del benessere e della supremazia familiare.

Intanto, ritornando alla carriera di Corallina, l'arte di Maddalena Marliani si dispiega in una commedia esemplare, in cui il commediografo porta in primo piano le pulsioni affettive e positive della *soubrette*. Si tratta de *La serva amorosa*, un testo fortunato che è ideato e inscenato a Bologna nella primavera del 1752.<sup>40</sup> La dedica e la premessa sono stese nell'estate 1753, contestualmente al trasferimento nel Teatro di San Luca, pertanto non meraviglia il tono di distacco verso i commedianti; eppure non è passato molto tempo dall'ampia fiducia data loro nel *Teatro comico*. Rimane il credito verso Corallina, le cui caratteristiche appaiono funzionali all'indagine sul mondo;<sup>41</sup>

40. Nella dedica al marchese Francesco Albergati Capacelli il commediografo scrive che l'opera è stata «concepita» nel capoluogo emiliano, la città ideale per la sua atmosfera culturale, «in Paese sì colto, in un teatro ripieno di uomini dotti, di dame perspicacissime e di cavalieri eruditi». E «il clima felicissimo di Bologna» nella geografia goldoniana è la città propizia alla creazione, alla scrittura, è un rifugio piacevole. Cfr. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor marchese senatore Francesco Albergati Capacelli*, dedica a *La serva amorosa*, MON, vol. IV pp. 441-43. Lo scritto accompagna il testo a stampa nel to. I dell'ed. Paperini, uscito a Firenze nell'estate 1753, quindi relativamente vicino alla stesura, avvenuta a Bologna nel palazzo Albergati, nel maggio 1752, e alla prima esecuzione scenica; è poi ristampato nel to. III (1762) dell'ed. Pasquali.

41. Cfr. Goldoni Ronconi. *La serva amorosa (La Servante aimante)*, a cura di G. HERRY, Paris, Dramaturgie, 1987; la studiosa sostiene come sia possibile tracciare dei «cycles»

nello stesso tempo, anche la rivalità scoperta tra la prima donna Teodora Medebach, Rosaura, attrice valente ma emotivamente instabile, e l'esuberante servetta, che nella vita sono legate da un rapporto di parentela, essendo Maddalena zia di Teodora, si riflette nei testi composti sulle rispettive personalità, quali *La moglie saggia* e *La serva amorosa*.

La storia, piuttosto consueta, lascia intravedere sul palcoscenico un interno borghese in subbuglio, poiché Beatrice, seconda moglie del vecchio mercante Ottavio, trama per ottenere l'intero patrimonio del marito per testamento, a vantaggio di Lelio, un figlio frivolo nato da un'altra unione. Per eliminare l'ostacolo costituito da Florindo, figlio primogenito di Ottavio, lo scredita fino a farlo cacciare di casa; lo segue con «amorevolezza» la fida Corallina, una giovane vedova, che lascia intuire una passione nascosta per il coetaneo Florindo. Lo svolgimento della commedia, ambientata a Verona senza una ragione particolare, tende a rimettere ordine nella famiglia di un uomo onorato, stordito da un'infatuazione senile, smascherando la cattiva matrigna e procurando un'adeguata sistemazione matrimoniale al giovane ingiustamente perseguitato. Il turbine che scuote la famiglia del mercante si placherà per l'intervento di una serva fedele, pronta a sacrificare i suoi averi e la sua onorabilità, e di Pantalone, che svolge una funzione marginale, seppure si ponga come referente di una mentalità solida e onesta.

Più di una volta negli anni della sperimentazione il pensiero goldoniano si manifesta attraverso il sottile rimpianto di un'età per-

tipologici, basati sul rapporto fra attori ed autore: ricorda il ciclo dei Pantaloni, tra il 1734 e il 1753, da Francesco Golinetti a D'Arbes e Collalto, che va dal *cortesan* al mercante onorato; il ciclo di Arlecchino, tra il 1738 e il 1745, legato al Truffaldino Sacchi; poi ancora i cicli di Ottavio (Medebach), dei figli (il secondo e terzo Innamorato), di Rosaura (Teodora Medebach), della seconda innamorata (Caterina Bresciani). Il legame fra Goldoni e gli attori si pone a metà strada tra la scena e il cuore. L'episodio di Maddalena Marliani è davvero esemplare, come dimostrano *La serva amorosa* e *La locandiera*. L'opera teatrale goldoniana è segnata dai riflessi di tali serie, in cui si avverte il desiderio di scrivere un romanzo impossibile.

duta, quando dal comportamento dei padroni di casa traevano beneficio sia i figli, sia i servitori. E Corallina, che rammenda un paio di calze preziose, perché le sono state donate dalla prima signora, esclama tra sé: «Dove sono andati quei tempi!». L'attivismo della serva amorosa sopperisce all'inattività di Florindo: come nel caso della castalda allegra e affabile, anche stavolta nella relazione domestica-signora si coglie un riferimento metateatrale per chi ha l'abilità di oltrepassare i confini del proprio ruolo in un sistema drammatico imperniato sulla correlazione dei caratteri; insomma, non basta che il copione sia scritto per intero per garantire l'eccellenza di un personaggio sugli altri, occorre uno scambio creativo tra partitura testuale e interpretazione scenica. La *soubrette* Marliani possiede quella mobilità tecnica che le permette di mettere in crisi l'antico sistema dei ruoli, che le dà la facoltà di guidare il gioco della rappresentazione: «Lavorerò, venderò, impegnerò, m'ingegnerò. Ma allegramente, signor padroncino caro, non siamo morti. Chi sa! forti, coraggio».<sup>42</sup>

Il temperamento libero di Maddalena reca beneficio pure agli altri compagni, perché sembra rianimare quei ruoli che in qualche caso sembrano spenti, inerti. Fornisce a Pantalone lo slancio verso una moralità attiva, che non s'areni di fronte alla disapprovazione di chi giudica male un giovane e una serva che per necessità vivono sotto lo stesso tetto: lo convince ad intervenire presso Ottavio e a dare in moglie Rosaura, sua figlia, al diseredato Florindo. In una situazione in cui le mansioni risultano bloccate a causa dell'insania che offusca le menti di chi ha la responsabilità di governo, Corallina agisce su più livelli: è un padre affettuoso, una madre sollecita, una sorella premurosa, un'amante silenziosa. Persino Brighella, la cui parte è sostenuta da Giuseppe Marliani, abituato a comportarsi da consigliere e da amico con i suoi padroni, ritrova l'impulso a macchinare e infine la sposa, una soluzione che gioca sul fatto che i due attori nella vita sono marito e moglie. Resta soltanto da riconquista-

42. GOLDONI, *La serva amorosa*, MON, vol. IV p. 465, a. I sc. 7.

re la casa violata: per riuscirci Corallina si avvale del meccanismo teatrale; con una palese citazione del *Malato immaginario* di Molière, prepara una recita che permette lo smascheramento di Beatrice. Mentre si chiude il cerchio di una commedia morale, secondo l'insegnamento del grande commediografo e commediante francese, si consacra l'autonomia drammatica della servetta, che deriva dall'accortezza e dalla prontezza di spirito con cui agisce. Lo dichiara lo stesso Goldoni nella prefazione del 1753: «Io non imbarazzo questa mia serva in cose superiori al femminile talento: ella è una femmina piú accorta di molte altre, siccome lo è effettivamente l'attrice medesima, che ha tal carattere rappresentato». <sup>43</sup>

Il trionfo di Corallina si realizza compiendo un passo successivo lungo il tracciato già sperimentato, tramutandosi in *Mirandolina* e innalzandosi a maestra di vita, pur mantenendo la caratteristica del proprio ruolo. La dimostrazione che la servetta, divenuta locandiera, offre sul palcoscenico del mondo supera persino le raffinatezze della finzione teatrale, valorizzando una semplice commedia come «la piú morale, la piú utile, la piú istruttiva». «*Mirandolina* fa altrui vedere come s'innamorano gli uomini», sembra l'enunciato di un esperimento che inizia per burla, ma le cui conseguenze rischiano di sconvolgere gli equilibri della moralità:

Sembrerà ciò un paradosso a chi soltanto vorrà fermarsi a considerare il carattere della *Locandiera*, e dirà anzi non aver io dipinto altrove una donna piú lusinghiera, piú pericolosa di questa. Ma chi rifletterà al carattere e agli avvenimenti del cavaliere, troverà un esempio vivissimo della presunzione avvilita, ed una scuola che insegna a fuggire i pericoli, per non soccombere alle cadute. <sup>44</sup>

Sono parole chiare con cui il commediografo assegna alla servetta il compito di sostenere una lezione sull'innamoramento, una dimostrazione sul rispetto che si deve alla passione d'amore, a discapito

43. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *La serva amorosa*, cit., pp. 445-46.

44. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *La locandiera*, SAL 2001, p. 574.



di chi si dichiara un irriducibile spregiatore delle donne. Il Settecento è il secolo in cui la conoscenza si raggiunge anche attraverso l'indagine sui sentimenti e l'attenzione che si deve al versante femminile; è l'età nella quale in Europa, in Francia, a Venezia dilagano i salotti culturali animati da donne-guida.<sup>45</sup> Occorre aggiungere un ulteriore livello di lettura: Goldoni sembra volere utilizzare, più che in altre occasioni, il procedimento teatrale non solo per rappresentare una vicenda, ma per modificare nel corso della recita i meccanismi del teatro, facendo leva sull'esuberanza espressiva di un'interprete. La locanda-salotto, metafora del mondo, è un interno collocato in modo significativo a Firenze, connotato come un luogo fisico e linguistico ben riconoscibile; è una zona franca che agevola il contatto tra uomini abituati a vivere in movimento e in libertà; nello stesso tempo è un punto d'osservazione privilegiato per studiare il comportamento dei singoli soggetti.

Nella locanda di Mirandolina staziona un nucleo composto di nobili frequentatori, intenti a competere sulla preziosità dell'amore per la locandiera, sulla qualità della nobiltà e sul valore del denaro; ma i loro dialoghi possono dirsi una disputa sul significato e sulla

45. A Venezia agisce una donna colta e intraprendente, Caterina Dolfin, sposata nel 1736, a 18 anni, ad un vecchio Tiepolo di San Tomà, poetessa malinconica, che sceglie di diventare la convivente e, dopo nel 1772, la moglie di Andrea Tron di San Stae, il procuratore savio e ambasciatore della Serenissima, amico di sovrani e imperatori; Caterina è ammirata da Goldoni, come si legge nella prefazione a *La bella selvaggia* (rappresentata nel 1758, pubblicata nel to. VII 1761 dell'ed. Pitteri): cfr. GOLDONI, *A sua eccellenza la signora Catterina Dolfin Tiepolo*, dedica a *La bella selvaggia*, MON, vol. IX pp. 817-18. A Parigi, a metà secolo, un'ispiratrice dei *philosophes* è l'attrice-scrittrice Marie-Jeanne de Laboras de Mézières, moglie del comico François Riccoboni, a cui si rivolge Denis Diderot nel definire la propria poetica teatrale; dopo l'arrivo del commediografo a Parigi nel 1762, tra Madame Riccoboni e Goldoni nasce un rapporto di stima e di collaborazione, che sfocia nella traduzione in italiano dell'*Histoire de Miss Jenny*, curata dal vecchio Goldoni nel 1791: cfr. C. GOLDONI, *Istoria di Miss Jenny scritta da Madama Riccoboni*, pref. di F. VAZZOLER, Padova, Franco Muzzio, 1993; E. DE TROJA, *Carlo Goldoni e Madame Riccoboni: storia di un romanzo e di un'amicizia*, in ID., *Goldoni, la scrittura, le forme*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 141-70.

funzione dell'aristocrazia e degli altri ceti sociali, quello dei piccoli imprenditori e dei servitori. È un confronto a tutto campo fra le tipologie dell'umanità, che si sviluppa in margine alla disavventura del nobile Cavaliere di Ripafratta, nemico delle donne: costui è un titolato che vive in modo dinamico, si diletta con la caccia, viaggia, amministra i suoi beni, non esibisce il suo grado, pur senza rinunciare all'autorevolezza. Dispiegando per intero la sua autonomia economica e personale, Mirandolina usa la seduzione per umiliare l'avversario; al di là del garbo e delle convenienze, nella locanda si combatte una battaglia d'inaudita energia. Si fronteggiano prototipi estremi dei due sessi, che sono caratterizzati dal disprezzo maschile verso le donne e dalla «barbara crudeltà» femminile. Quando la locandiera si introduce la prima volta nella camera del Cavaliere, recandogli la più fine biancheria in dotazione, percorre la strada della cortesia professionale, dell'attenzione che è dovuta ad un avventore; insiste sul tasto dell'interesse d'impresa, che significa trattare bene tutti gli ospiti della locanda, ma anche saper distinguere tra chi ha merito e chi non ne possiede. E il Cavaliere le presta attenzione, quanto basta per spostarsi sul terreno più avanzato della filosofia del giudizio e del comportamento.<sup>46</sup>

I personaggi evolvono mentre procede il confronto, mentre si scioglie la vicenda sotto lo sguardo dell'autore. E già alla fine del secondo atto l'operazione può dirsi conclusa; il terzo imbocca una strada differente, sospesa tra la zona del romanzesco e l'apertura a ulteriori soluzioni, mentre all'interno dell'albergo la commedia si conclude in modo convenzionale con l'unione fra i due attori che ricoprono il ruolo di servi, Corallina e Brighella. Nel duplice percorso tra mondo e teatro neppure la macchina scenica è risparmiata dalla turbinosa sfida della locandiera. Accade quando Ortensia e Dejanira, le due commedianti che simulano di essere nobildonne,

46. Dice il Cavaliere: « Oh sí, la libertà è un gran tesoro »; risponde Mirandolina: « E tanti la perdono scioccamente » (GOLDONI, *La locandiera*, SAL 2001, p. 608, a. I sc. 15).

entrano nello spazio d'azione di Mirandolina; non solo costei scopre immediatamente quella finzione che esse stentano a reggere, in quanto la loro recita ha luogo fuori dalla scena, ma le degrada persino al rango di peline, di raggiratrici. Una competizione, che interessa direttamente il versante femminile, decreta il declassamento delle due amoroze rispetto alla serva che ha preso in mano l'andamento della rappresentazione, fino a sovvertire la gerarchia della compagnia e a guadagnarsi persino il coinvolgimento degli spettatori.

Mirandolina sorprende financo il suo autore; sembra incutergli timore, perché sa governare le azioni degli altri personaggi, piegandoli al suo disegno, alla stregua di un *deus ex machina*, di un regista *ante litteram*. Possiede una conoscenza attiva e alchemica, conosce la tecnica della manipolazione del cibo, gioca con l'ambiguità delle piccole occupazioni quotidiane; nei soliloqui, poi, fa sapere al pubblico quali siano le sue intenzioni e i suoi propositi. Dopo che il Cavaliere ha perduto il distacco e l'equilibrio, giungendo ad umiliarsi, con un guizzo di astuzia popolare scia la locandiera ripristina l'ordine sociale e sceglie di sposare Fabrizio, come una definitiva affermazione della propria libertà. La doppiezza e la falsità di Mirandolina per lo spettatore non sussistono perché è stato informato apertamente, e passo dopo passo, sull'intenzione di fingere, di recitare per innamorare il Cavaliere.

L'equilibrio testuale poggia sulla modificazione dei rapporti interni alla *pièce*, visto che prevale un asse di complicità locandiera-spettatore a discapito degli altri personaggi. Goldoni ha saputo creare una sintesi fra la descrizione della realtà e l'affermazione della verità, dalla quale tende a sfuggire l'intera umanità. I tratti di un'autentica serva-padrone<sup>47</sup> della scena goldoniana evidenziano come il poe-

47. Subito dopo che Mirandolina ha proclamato in un lungo monologo (a. 1 sc. 9) il proposito di innamorare il Cavaliere, Fabrizio la chiama «padrone» (a. 1 sc. 10). All'avvio del confronto, dunque, una battuta in apparenza sfuggita segnala come la posizione teatrale della *soubrette* si sia capovolta.

ta, nel 1753, mentre sta per abbandonare il gruppo di teatranti con cui ha sostenuto le ragioni di una teatralità attiva, s'avvia a disarticolare in maniera irreversibile – già con *La serva amorosa* – la struttura rigida della compagnia e la scala di corrispondenza gerarchica dei ruoli, per guardare all'autonomia del personaggio. Anche per questa ragione *Mirandolina* spiazza le intenzioni drammaturgiche del suo autore; il laboratorio dei caratteri ha dato esiti impreveduti allo stesso Goldoni.

## VI

### I SOSTENITORI DEL TEATRO DI GOLDONI

#### I. L'ONESTA COMPAGNIA

L'utopia goldoniana che sogna di trasformare gradualmente il sistema rappresentativo, a partire dai palcoscenici della Serenissima, non è un fenomeno occasionale, circoscritto al solo ambito teatrale. Goldoni, che nel 1748 ha già superato i quarant'anni di vita, fa proprie le posizioni riformiste di un particolare settore del patriziato veneziano. Il proposito di realizzare una metamorfosi etica del teatro si differenzia in maniera decisa dalle tesi coeve di letterati e di eruditi italiani; il suo disegno si confronta con la complessità dei meccanismi rappresentativi, in considerazione del fatto che il mestiere comico procede dalla inscindibilità del pensiero e della norma, della *fabula* e della recitazione. Non è casuale, quindi, che Goldoni utilizzi ogni occasione possibile per sperimentare il legame con un destinatario ideale, con uno spettatore-lettore congeniale al suo disegno. Dalle dediche alle prefazioni che accompagnano le edizioni a stampa delle sue opere, dagli scritti d'occasione alle rime, dalle lettere destinate agli associati ai testi memorialistici, l'autore definisce una trama sempre più ampia, volta a sottolineare non solo i tratti innovativi del lavoro artistico, ma prima di tutto le possibili affinità culturali con i suoi referenti:

A sua eccellenza il signor Niccolò Balbi, fu di S. E. Tommaso, nobile patrizio veneto. [...] Eccomi pertanto ridotto dalla forza delle stesse vostre beneficenze alla necessità di umiliarvi una delle mie commedie soltanto. Questa è quella povera *Scaltra Vedova*, che sin dalla sua prima comparsa sulle venete scene ebbe la fortuna d'incontrare la protezion vostra.<sup>1</sup>

1. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Niccolò Balbi fu di S. E. Tommaso nobile patrizio veneto*, dedica a *La vedova scaltra*, MON, vol. II p. 327; appare nel to. I dell'ed. Bettinelli (1750).

La lettera di omaggio sottolinea in modo esplicito come la prima prova teatrale impegnativa del commediografo sia stata accompagnata dalla benevola attenzione di un affettuoso patrocinatore e dal sostegno della cerchia dei suoi nobili amici. I rapporti con Nicolò Balbi della contrada di San Marcuola risalgono, a detta dello stesso Goldoni, all'autunno del 1734; a quando, cioè, si rappresenta al San Samuele la sua tragicommedia in versi *Belisario* con la compagnia di Giuseppe Imer, con la quale il giovane avvocato collabora in seguito ad un impegno sottoscritto con Michele Grimani:

Durarono lungo tempo le recite fortunate di questa tragedia, e intanto gli attori degl'intermezzi studiavano la *Pupilla*, la quale posta in iscena verso la fin dell'autunno, fu ben ricevuta e applaudita; e scorgendovi il pubblico uno stile nuovo, cercarono di sapere chi n'era l'autore, e sapendo che la medesima mano aveva composto la *Pupilla* ed il *Bellisario*, fu allora che cominciai a vedermi onorato di partigiani, di protettori ed amici. Fra gli altri preziosi acquiresti di tal natura conto a mia gloria e con estremo piacere la protezione accordatami da sua eccellenza il signor Niccolò Balbi, in oggi senator prestantissimo, al quale ho dedicato la mia commedia della *Vedova scaltra*, e di cui avrò frequenti ed onorevoli occasion di parlare.<sup>2</sup>

Seppure sia già distante il ricordo dell'episodio, quando Goldoni consegna la sua riflessione autobiografica all'editore Pasquali,<sup>3</sup> non nasconde una viva compiacenza nel descrivere l'inizio di una carriera densa d'incognite e, insieme, esaltante, oppure nel rammentare la bella prova offerta dai comici e la gioia per il successo ottenuto. Il fatto che i due esperimenti scenici innovativi ottengano il consenso della parte migliore del patriziato lagunare segnala quanto sia radicata la conformità tra l'azione di un autore di teatro e gli intenti politico-culturali di un nucleo omogeneo della nobiltà veneziana.

2. GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, to. XIII 1774, MON, vol. I p. 719.

3. Cfr. la lettera che Goldoni scrive a Giambattista Pasquali da Parigi il 15 luglio 1772, stampata alla fine del to. XII della stessa ed. (MON, vol. XIV pp. 367-68); dopo una lunga pausa, oltre il 1767, quando era già stato pubblicato il to. X, lentamente riparte la pubblicazione della raccolta più cara all'autore.

Anche nei *Mémoires*, là dove il commediografo annuncia l'arrivo a Parigi, nel novembre 1773, di Giovanni Mocenigo, in qualità di novello ambasciatore della Serenissima, non esita a ricordare con orgoglio la «bienveillance» di tutto il gruppo dei suoi preziosi sostenitori.<sup>4</sup> Goldoni nomina, uno dopo l'altro, i nobili veneti che professero, costantemente e piú da vicino, la sua avventura teatrale. Compongono l'onesta compagnia, oltre a Balbi, i patrizi Andrea Querini, Bernardo Valier, Nicola Berengan, Nicolò Barbarigo e, ancora, Giovanni Falier e Marcantonio Zorzi; ad essi, ai loro familiari, soprattutto fra il 1750 e il 1753, offre alcune commedie, stampate dall'editore Bettinelli. Ma la gratitudine nei loro confronti riemerge in alcuni componimenti di circostanza, nelle lettere e in altri scritti.

Un ruolo trainante, come s'è visto, spetta al senatore Balbi, una delle personalità piú attive della Venezia settecentesca. Il patrizio può essere considerato fautore di una politica innovativa, che trae fondamento dai piú antichi e sicuri valori della Repubblica. Uomo di vasta cultura, Nicolò trasforma il suo palazzo in luogo d'incontro fra nobili e letterati; dispone di una biblioteca che riunisce una raccolta di opere teatrali, codici di memorie veneziane, una collezione di monete e di medaglie; egli stesso è estensore, negli anni Settanta, di personali *Relazioni* di governo.<sup>5</sup> A Goldoni non può sfuggire come la coerenza politico-religiosa di Balbi sia in sintonia con la sua riforma scenica, una riforma che affidi al teatro un compito d'insegnamento, che tenda al ripristino di una solida moralità civile. Balbi, nel 1752, sottoscrive, in veste di testimoniaio, il contratto che lega

4. Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, III XXIII, MON, vol. I p. 537. A Giovanni Mocenigo Goldoni dedica *Il cavaliere di buon gusto*, nel to. III 1753 dell'ed. Paperini. A sua moglie Caterina Loredan l'anno prima aveva offerto il libretto del dramma musicale *I portentosi effetti della madre natura* (Venezia, Fenzo, 1752). Alla nobildonna Elisabetta Mocenigo Venier, sorella di Giovanni, intitola *Le donne gelose*, nel to. IX 1755 dell'ed. Paperini.

5. Tra i numerosi referenti di Balbi vi è il conte Gasparo Gozzi, che gli intitola le sue traduzioni del *Teatro comico francese* (Venezia, Carnioni, 1754).

Goldoni al Teatro Vendramin; firma la prefazione e la dedica del poema *La commedia* di padre Giambattista Roberti;<sup>6</sup> nel 1762 è patrocinatore dell'edizione Pasquali; nel 1787 è sottoscrittore dei *Mémoires*; a lui il commediografo, prima di partire per la Francia, dona il suo ritratto, dipinto da Alessandro Longhi. Inoltre, il legame investe la sfera familiare: alla moglie, la contessa Elisabetta Angaran, della contrada di San Pantalone, Goldoni intitola *La madre amorosa*. L'autore s'impegna a giustificare la diretta corrispondenza fra la protagonista della commedia, Donna Aurelia, e la nobile protettrice: «O Madre veramente amorosa! Quanto a voi giustamente conviene il titolo della commedia che or vi presento!».<sup>7</sup> In questa dedica Goldoni enumera le qualità intellettuali di Balbi; le elenca e le motiva:

Dovrei forse tacere la cognizione perfetta ch'egli possiede intorno alle opere teatrali di ciascun genere, quasi che una simile dilettazione indegna fosse di un uomo grande in lettere ed in governi? [...] Egli si è divertito moltissimo formando una sí ampia raccolta di tragedie, di commedie e di opere di ogni genere teatrale, antiche e moderne, che può passare in Italia per singolare e magnifica. [...] Si è divertito non solo a leggere e confrontare le opere teatrali di tutti i tempi; ma a tessere egli stesso una sí purgata tragedia, che se dalla sua modestia gli verrà concesso di pubblicarla, potrà servir di esemplare a quei che aspirano a un sí dilettevole studio.<sup>8</sup>

La passione per il teatro, infatti, spinge il nobiluomo a scrivere nel 1747 una tragedia, *La lega di Smalcalda*, rimasta manoscritta e successivamente inviata ad un concorso di opere drammatiche, svoltosi a Parma nel 1770.<sup>9</sup> Si tratta di un lavoro d'argomento storico-morale,

6. Cfr. C. ALBERTI, *Della probità teatrale. Giambattista Roberti e il teatro del Settecento*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., IV 1986, pp. 159-87.

7. GOLDONI, *A sua eccellenza la nobil donna signora Elisabetta Balbi nata contessa Angaran*, dedica a *La madre amorosa*, MON, vol. v p. 616; appare nel to. II 1757 dell'ed. Pitteri.

8. Ivi, pp. 618-19.

9. Cfr. E. BERTANA, *Il teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell'Alfieri*, in «Giornale storico della letteratura italiana», suppl. n. 4, 1901, pp. 155-56.



che recuperando lo schema classico, s'innesta sulla linea del dramma erudito, definita da Scipione Maffei, Domenico Lazzarini e Antonio Conti; la preoccupazione di fondo sembra essere quella di stabilire un nesso fra tematica tragica e contemporaneità.<sup>10</sup> Il rinvenimento di una particolare copia manoscritta della tragedia nell'Archivio della Fondazione Querini fa supporre che la prima stesura sia stata sottoposta alla lettura e, con ogni probabilità, alla revisione di Andrea Querini, amico fidatissimo di Nicolò Balbi.<sup>11</sup> Qualora sia confermata l'ipotesi di una collaborazione fra i due nobiluomini, si potrebbe ipotizzare anche una lettura da parte di altri frequentatori delle loro case e persino dello stesso Goldoni, il quale fa esplicito riferimento alla composizione nella citata dedica de *La madre amorosa*, scritta nel 1757.

Nel 1761 Goldoni si assume il compito di curare una *Raccolta di poetici componimenti in occasione che la N. D. Contarina Balbi veste l'abito religioso nel regio monistero delle Vergini col nome di Maria Contarina*,<sup>12</sup>

10. Scrive Balbi nell'introduzione: « nel dar componimento alla mia tragedia diversa in qualche parte dal fatto, credere che bastar potesse l'addurre in difesa di essermi affaticato soltanto per tessere e lavorare una tragica rappresentazione, fondata bensì e sostenuta sulla base della storica verità, ma condotta però, intrecciata e sciolta sul naturale e sul verosimile » (N. BALBI, *La lega di Smalcalda*, ms. Cod. Cicogna 1886, Venezia, Museo Correr, p. XLIX).

11. Cfr. L. MARISCALCO, *Nicolò Balbi tragediografo*, tesi di laurea della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Venezia, a.a. 1991-1992; la tesi mette a confronto i mss. del Museo Correr di Venezia (Cod. Cicogna 1886) e della Biblioteca Palatina di Parma (Cod. Trag. MXXXIII 10) con il codice queriniano (Cod. cl. VI, 61 Misc. Dram. 570, f. v), che è diviso in due parti distinte ed è stato considerato finora sotto la dicitura: « Alvise Querini, *Maurizio di Sassonia*, traduzione in versi sciolti ». L'esame della grafia ha spinto Mariscalco ad affermare che una parte del manoscritto è stata trascritta da Balbi e l'altra da Andrea Querini, quasi si trattasse di un lavoro sviluppato in comune.

12. La raccolta è pubblicata a Venezia dall'editore Bettinelli nel 1761 e comprende un componimento poetico di Chiari, che ormai non è più considerato un rivale, anche perché imperversa un nuovo insidioso nemico, il conte Carlo Gozzi, sostenuto dagli Accademici Granelleschi (cfr. GOLDONI, *Raccolta di poetici componimenti. A sua eccellenza il signor Nicolò Balbi*, 1761, MON, vol. XIII pp. 1034-36).

raccolta che comprende un curioso poemetto in ottave, *Il mondo novo*, scritto parte in lingua e parte in dialetto. È una preziosa composizione che illustra le meraviglie di «un'industriosa macchinetta», fabbricata da Pasqualin, vecchio gondoliere di quel casato, a consolazione di Contarina; è uno strumento «che mostra all'occhio meraviglie tante, / ed in virtù d'amabili cristalli / anche le mosche fa parer cavalli». <sup>13</sup> Tra le visioni animate dalla magica invenzione il servitore inserisce l'intera discendenza famigliare.

La frequentazione di «Zelenza Nicoletto», come lo chiama il gondoliere beone, contribuisce, quasi certamente, a determinare un'influenza attiva sulla drammaturgia goldoniana, per quell'intreccio fra attività politica e pratica intellettuale che contraddistingue un'intera generazione di giovani patrizi; costoro, pur non disdegnando il *plaisir* naturale e la vita felice, dimostrano una spiccata sensibilità e una non rassegnata fierezza nel respingere l'idea di un declino della Serenissima. Quando Goldoni si è ormai trasferito a Parigi, in alcune missive s'avverte ancora prepotente il respiro della personalità di Balbi. <sup>14</sup> Il patrizio veneziano continua a sorvegliare la credibilità del suo commediografo, ingaggiato per due anni dai comici del Théâtre Italien; con il trascorrere degli anni l'attenzione non diminuisce, anzi si fa più risentita, quasi non gli venga perdonata una immotivata lontananza. <sup>15</sup>

## 2. IL RITRATTO DELLA PRUDENZA. I RAPPORTI DI GOLDONI CON LA FAMIGLIA QUERINI

L'omaggio che Carlo Goldoni rivolge ad Andrea Querini assume un tono particolarmente austero, appare rispettoso e discreto. An-

13. GOLDONI, *Il mondo novo. Ottave*, 1764, MON, vol. XIII p. 689.

14. Cfr. GOLDONI, *Lettere varie. A Francesco Vendramin*, Parigi, 11 ottobre 1763, MON, vol. XIV p. 299.

15. Cfr. GOLDONI, *Lettere varie. A Gabriele Cornet*, Versailles, 1° luglio 1765, MON, vol. XVI p. 346.

drea è il rappresentante di una famiglia tra le più in vista della Repubblica.<sup>16</sup> Dal suo palazzo di Santa Maria Formosa intesse una fitta rete di relazioni epistolari, che palesano la scelta di una misurata prudenza in molte questioni cruciali: è, infatti, l'instancabile consigliere per le faccende internazionali di suo cugino, il potente Andrea Tron; è, in più occasioni, l'artefice degli indirizzi politici e culturali della città lagunare. Lunghissimo è l'elenco delle mansioni pubbliche che Andrea ricopre dal 1741, quando a trentun'anni è nominato «Provveditor sopra conti», fino al 1795, anno della sua morte. Figlio di Zuanne Querini, Andrea cresce sotto la prestigiosa tutela dello zio paterno Angelo Maria, influente cardinale e vescovo di Brescia. Le lettere che zio e nipote si scambiano ripropongono un ampio arco di contatti intellettuali e politici, a cominciare da quelli con Voltaire.<sup>17</sup> La fiducia e il rispetto che il nobile Querini nutre verso la grandezza della storia repubblicana lasciano intravedere un margine di attiva contraddittorietà fra aperture moderniste e innato conservatorismo. Legato da stretta amicizia a Nicolò Balbi, come testimonia il loro fitto scambio epistolare, Andrea può essere considerato l'altro punto di riferimento della saggia compagnia.

Scritta nel 1750, l'intestazione de *L'uomo prudente*, oltre il consueto rituale di un testo laudatorio, svela una preliminare intesa con il destinatario; l'avvio della dedica sembra voler cogliere in modo incisivo un'immagine familiare dell'illustre corrispondente, fissato nelle sue prerogative essenziali, quelle dell'impegno pubblico e dello studio. Più appare nitido il quadro di riferimento, maggiore forza ac-

16. «Io non so veramente senza arrossire presentarmi coll'umile offerta di questa mia commedia, intitolata *L'uomo prudente*, a V. E., che occupata nelle gravi incombenze del publico governo, o ritirata in mezzo ai libri nel suo sceltissimo studio, è sempremai accostumata ad alti pensieri ed alle più serie applicazioni» (GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Andrea Querini patrizio veneto e senatore amplissimo*, dedica a *L'uomo prudente*, MAR 1995, p. 241; è stampata nel to. I 1750 dell'ed. Bettinelli).

17. Cfr. R. PRESTINI, *Lettere a un cardinale*, in *Cultura, religione e politica nell'età di Angelo Maria Querini*, a cura di G. BENZONI e M. PEGRARI, Brescia, Morcelliana, 1982, pp. 579-96.

quista la qualità della protezione queriniana in ambito lagunare. Oltre lo schermo della gratitudine, il commediografo attribuisce al suo nobile amico il merito di tutelare «la tranquillità stessa colla quale scrivo le mie commedie, e il coraggio con cui mi espongo a darle alle stampe, senza che m'inquietino le ciance di alcuni, o mi faccia paura il viso arcigno di altri».<sup>18</sup> Di fatto, il senatore non mancherà d'intervenire a difesa del suo protetto. Un episodio esplicito è documentato dal carteggio Andrea Querini-Giovanni Lami, l'abate che a Firenze dirige, a partire dal 1740 fino al 1770, anno della sua morte, il periodico «Le novelle letterarie»; vi si trova, infatti, una lettera scritta dal patrizio veneziano il 19 settembre 1750 a sostegno della prima raccolta delle commedie goldoniane:

Da questi torchj è uscito alla luce il primo tomo delle comedie del dottor Carlo Goldoni, eccitato a ciò per impulso de suoi amici, e padroni. Egli teme, e con ragione, non sia costí disapprovato l'uso della lingua, con cui sono scritte e che non è intieramente toscana. Però a me si è rivolto, come a persona da cui esso dipende ed a cui è noto con quanta benignità sia riguardato dall'illustre autore delle Novelle di Firenze. Null'altro egli desidera se non di essere risparmiato da V. E. Ill.ma nelle Novelle med.e lasciando nell'obblivione un libro, che per occasione di lingua non merita di essere messo in vista. Posso io assicurarla che il di lui fine non è stato, che di ubbidire a cenni di chi può comandarli, lontano affatto di prendere merito nel dialetto toscano di cui si confessa non intieramente perito. A mia contemplazione però V. S. Ill.ma ella si astenga dal farne menzione, e non pretendo senza ingiustizia farne elogi, per carità risparmij le critiche. Di tanto la prego, ben certo, ch'ella vorrà assentire alle istanze di chi con tutta verità si gloria essere ecc.<sup>19</sup>

18. GOLDONI, dedica a *Luomo prudente*, MAR 1995, p. 85.

19. La lettera, compresa nel *Carteggio Lami* della Biblioteca Riccardiana di Firenze, ms. 3749, che comprende 14 missive di Andrea Querini relative agli anni 1746-1750, è stata pubblicata nel saggio di G. Busetto, *Andrea Querini e la formazione della biblioteca familiare nel Settecento*, in *I Querini Stampalia. Un ritratto di famiglia nel Settecento veneziano*, a cura di G. Busetto e M. Gambier, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1987, p. 157. Il to. I Bettinelli esce il 22 settembre 1750, nel giorno in cui si celebra l'ingresso solenne di Almorò Barbaro nella carica di procuratore di

Quella dei Querini è una difesa assunta in modo diretto, esercitata con tutto il peso dell'autorevolezza e della dignità familiare; tanto più conta il loro sostegno, quanto l'impegno politico di Andrea stabilisce una convergenza necessaria fra l'azione di governo e l'impulso dato alle questioni culturali.<sup>20</sup>

Lo scritto prosegue elogiando l'«illustre casato», ricordando l'onore procurato dalla porpora cardinalizia di Angelo Maria Querini. A questo punto, però, la dedica goldoniana sembra assoggettarsi ad una precisa disposizione, sembra attenersi ad un consiglio che potrebbe provenire direttamente dallo stesso destinatario. Un «rigoroso silenzio» s'addice al comportamento di un uomo prudente; anche il disegno della commedia non lascia dubbi a tal proposito.<sup>21</sup>

L'attenzione per il lavoro di Goldoni, com'era accaduto con Balbi e come avverrà con altri illustri benefattori, coinvolge tutto il casato dei Querini. Anche Cecilia Querini, sorella di Andrea e moglie di Marino Zorzi, altro illustre rappresentante della buona compagnia, condivide la passione per il teatro e ammira le opere di Goldoni; a costei il poeta veneziano affida, nel 1754, la tutela de *La figlia obbediente*. Stavolta, considerato il tema della commedia, si ragiona di educazione filiale e di virtù materna, si esalta «l'uso delle morali virtù, le quali si possono esercitare con merito e ammirazione anche in mezzo al gran mondo». Lo scrittore non nasconde, neppure stavolta, la correlazione possibile fra testo e destinatario, al di là dell'appartenenza dei protagonisti ad un differente ambito sociale. Il «buon costume» e la «probità» sono doti irrinunciabili da trasmettere dai genitori ai figli e da ricercare nell'atteggiamento di

San Marco (cfr. A.G. SPINELLI, *Bibliografia goldoniana*, Milano, Dumolard, 1884, p. 17). Questo dimostra come Querini e, probabilmente, altri patrizi abbiano ricevuto in anteprima il volume. Goldoni, come riferisce nei *Mémoires* (I XLVIII), aveva conosciuto Lami nel 1744, continuando poi a mantenere con l'abate buoni rapporti.

20. Cfr. GOLDONI, dedica a *L'uomo prudente*, MAR 1995, p. 86.

21. «Ma io debbo religiosamente ubbidire al preciso comando che fatto mi avete, di tenermi in un rigoroso silenzio su questi punti, allora quando mi avete generosamente accordata la permissione di dedicarvi una delle mie commedie» (ibid.).

ciascuno, secondo quanto «al proprio grado compete». Non si dimentichi, inoltre, che nella costruzione di una società morigerata vale il punto di vista personale, pesa la propria esperienza; per tale ragione, sostiene Goldoni, «ogni artefice vorrebbe insinuare in tutti il gusto della sua professione».<sup>22</sup>

Gli attestati di gratitudine verso la famiglia Querini non si fermano qui; nel 1755 Goldoni compone *La gondola*, per le nozze di Giovanni, figlio di Andrea, con Caterina Contarini, esaltando attraverso un racconto di fresca inventività le unioni e le affinità fra le più note famiglie patrizie veneziane:

TITTA. Da l'union de sti sangui che ho contà  
 Contarini, Querini e Mocenigo  
 e Pisani, che abbrazza el parentà,  
 primo de sto paese, penso e digo  
 che certo certo un frutto vegnirà  
 de la virtù, de la so patria amigo;  
*se tanto me da tanto*, el vederè,  
 come insegna la regola del tre.<sup>23</sup>

Nel 1761, in occasione delle nozze di Pisana Querini, un'altra figlia di Andrea, Goldoni scrive *Le tre sorelle*, poemetto in ottave, in cui celebra ancora una volta l'illustre discendenza.<sup>24</sup> Anche dopo la partenza dall'Italia, stando a Parigi, il commediografo resterà in contatto con i Querini e si preoccuperà di fornire ai nipoti di Andrea testi per i loro privati divertimenti teatrali.<sup>25</sup> Seppure le occasioni di con-

22. GOLDONI, *A sua eccellenza la signora Cecilia Querini Zorzi*, dedica a *La figlia obbediente*, MON, vol. IV p. 608.

23. GOLDONI, *La gondola. Dialogo tra Cecco cochiere fiorentino, e Titta gondoliere veneziano. Ottave veneziane*, in *Componimenti per le felicissime nozze di Sue Eccellenze il signor Zuanne Querini e la signora Caterina Contarini*, Venezia, Remondini, 1755, MON, vol. XIII p. 269. Nella raccolta, curata dal tipografo di Bassano Gian Battista Remondini, sono compresi versi di Gasparo Gozzi, Luisa Bergalli e Melchiorre Cesarotti.

24. Cfr. GOLDONI, *Le tre sorelle. Stanze*, 1761, MON, vol. XIII pp. 666-78.

25. Cfr. G. PIZZAMIGLIO, *I Querini, le lettere, il teatro nel Settecento*, in *I Querini Stampalia*, cit., p. 111.

tatto inevitabilmente tendano a diradarsi, non per questo i legami antichi sono destinati a dissolversi.

### 3. DEDICHE A LETTERATI E NOBILI PROTETTORI

Buona parte della vasta produzione teatrale e letteraria di Carlo Goldoni giunge alle stampe sotto la tutela di una schiera di personalità del suo tempo, con cui è entrato in relazione. La mappa delle dediche è un elemento necessario per la definizione della biografia perché, oltre a fornire indicazioni dirette sulla natura dei rapporti, indica un ambito d'indagine proficuo, relativo ai patrocini ed ai contatti culturali che si delineano in Italia e in Europa nel XVIII secolo.<sup>26</sup> Così scrive Goldoni nella dedica al *Padre di famiglia*:

Io nel pubblicare col mezzo della stampa le mie commedie, due cose principalmente prefisse mi sono: l'una, di decorare la mia raccolta co' rispettabili nomi de' magnanimi miei protettori e padroni; l'altra di altrui dimostrare la gratitudine mia per li benefizi dalla protezion loro ricevuti.<sup>27</sup>

La distanza fra scritto di convenienza e testo letterario si colma attraverso una particolare tecnica di coinvolgimento morale, che lo

26. L'indagine sulle dediche e sulle prefazioni si è sviluppata, negli ultimi anni, contribuendo a definire alcune posizioni critiche, che confermano interamente la loro importanza all'interno di quell'itinerario ideale che va dalla professione scenica all'ambizione letteraria. Cfr. F. FIDO, *I 'Mémoires' di Goldoni e la letteratura autobiografica del Settecento*, in «Modern Language Notes», xcvi 1981, poi in ID., *Da Venezia all'Europa. Prospettive dell'ultimo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 117-57; B. ANGLANI, *Goldoni: il mercato la scena l'utopia*, Napoli, Liguori, 1983, in partic. cap. II. *Dalla scena al torchio: nascita di un autore*, pp. 57-78; P.D. STEWART, *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989, in partic. *Per una «gloria durevole»: le Dediche*, pp. 71-92; B. ANGLANI, *L'autore a chi legge tra mito e storia della riforma goldoniana*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», xxxvii 1990, pp. 107-28; P. SPEZZANI, *La lettera di dedica delle 'Femmine puntigliose' e l'elogio goldoniano di Firenze*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di G. BORGHELLO, M. CORTELLAZZO, G. PADOAN, Padova, Antenore, 1991, pp. 674-87.

27. GOLDONI, *All'illustrissimo signor Francesco Hiarca segretario dell'eccellentissimo Senato e per la Repubblica di Venezia residente in Milano*, dedica a *Il padre di famiglia*, MON, vol. II p. 800; il testo appare nel to. II 1751 dell'ed. Bettinelli.

scrittore mette in atto seguendo la linea di un abituale procedimento retorico. Dalla lettura dei testi si deduce come il rapporto con le singole personalità faccia da supporto all'originalità del pensiero teorico goldoniano, un pensiero che tenta di coniugare i principi e la pratica del mestiere comico. Nell'omaggio anteposto a *La donna di testa debole*, rivolto ad un militare, Alessandro Napolion d'Herault, «sergente generale» della Repubblica, il meccanismo posto in atto è fin troppo evidente; dall'enunciazione si passa, dapprima, all'elogio dei meriti guerreschi e, poi, all'individuazione della possibile relazione con la commedia, un nesso che naturalmente risulta di natura ideale: «dico io a me medesimo, che dirà il mondo di me, che a un sí valoroso seguace di Marte ardisco offerire il bassissimo dono di una commedia? [...] Ad un uomo di sí gran mente, perché offerire una *Donna di testa debole*? [...] Quante volte, signore, vi sarete voi incontrato in donne di testa debole, infatuate di falsi principi, dottoresse male a proposito?».<sup>28</sup>

Un nutrito numero di dediche chiama in causa il patriziato della Serenissima; attraverso le intitolazioni s'avverte che l'azione artistica di Goldoni è tutelata da una parte importante della nobiltà veneziana e veneta. Nello stesso tempo, tali coperture inducono a pensare che le rivalità sceniche, le controversie comiche e le contrapposizioni letterarie non costituiscono, soltanto, un dibattito fra intellettuali, ma rimandino, piuttosto, all'esistenza di schieramenti piú profondi, che investono, spesso, le lotte per il potere e l'ambito della politica attiva. Per buona parte dell'anno la vita della Venezia settecentesca è scandita dalle regole di un sistema del divertimento, in cui la sfera pubblica, condizionata da un rigido cerimoniale, e quella privata, soggetta all'iniziativa delle famiglie patrizie oppure all'intervento impresariale, collaborano, non sempre, in perfetta sintonia. Come succede di frequente, il governo preferisce che i visita-

28. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Alessandro Napolion d'Herault sergente generale al servizio della Serenissima Repubblica di Venezia*, dedica a *La donna di testa debole*, MON, vol. v pp. 104-5; è stampata nel to. I 1757 dell'ed. Pitteri.



tori illustri giungano sulle sponde della laguna in incognito; in tal modo, il peso finanziario dell'accoglienza è sostenuto dai nobili, che si disputano l'onore di offrire feste e ricevimenti fastosissimi. In tali occasione non solo si trasformano le dimore di casato, ma si animano campi, teatri, vie acquee e altri spazi.

È facile intuire quanto contino all'interno del sistema edonistico i patrocini e le protezioni: se si considera il grande movimento di persone e di risorse creato dal «mercato dell'immaginario» settecentesco, un mercato che coinvolgeva artisti, maestranze e addetti ai servizi, si comprende come anche una semplice polemica di natura letteraria possa far pendere la bilancia da una parte o dall'altra. Mentre nella prima parte del secolo è indubbia la supremazia del teatro musicale e del dramma serio, intorno agli anni Cinquanta del Settecento il paesaggio teatrale è già più fluido; la necessità di difendere il proprio spazio d'intervento anima il mondo dello spettacolo e spinge proprietari ed impresari a specializzarsi, a sostenere le proprie modalità rappresentative.

In tal senso, la vicenda professionale di Goldoni dimostra quanto l'attività di un poeta comico sia soggetta ad un ventaglio di legami e di dipendenze, sia pure definiti a livelli diversi, ma tutti egualmente rilevanti. Molti dei destinatari delle opere goldoniane occupano una particolare zona della politica e della vita civile; in vari casi, poi, la dedica assolve il compito di ringraziare *a posteriori* chi ha svolto un ruolo di sostegno della sua riforma scenica, in altri si rientra, invece, nella sfera dell'omaggio dovuto. Ma in genere il testo goldoniano serve a stabilire un ponte fra una esperienza già acquisita ed una volontà di rendere continuativi i vincoli; rimane, infine, una parte di dedicatorie volta ad auspicare l'avvio di rapporti interpersonali. Sul piano più strettamente biografico le lettere che accompagnano la stampa delle opere teatrali ampliano l'orizzonte delle informazioni e dei passaggi esistenziali e risultano utili per conoscere la fisionomia privata del commediografo. Si tratta di collegare spunti e notizie ad altre suggestioni, provenienti, ad esempio, dall'ampia letteratura d'occasione, a cui Goldoni non poté sottrarsi, oppure de-

rivati dalla corrispondenza. Al di là delle formule di rito, la pagina goldoniana illumina il grado d'attenzione che lo scrittore riserva al suo interlocutore e conferma un temperamento da osservatore discreto, sempre pronto a dosare la ricerca d'affinità e la richiesta di disponibilità.

*La sposa sagace*, la commedia rappresentata al Teatro San Luca di Venezia nell'autunno del 1758, ad esempio, è dedicata «alla nobilissima virtuosa dama la signora Veronica Toni nata marchesa Leti».<sup>29</sup> Dopo aver stabilito un ideale punto di contatto con la sconosciuta interlocutrice, il commediografo s'affretta a definire le coordinate geografiche: la patria della dama è Spoleto, «città antichissima, capitale dell'Umbria, sede per secoli di possenti e valorosi sovrani», una sede «feconda di bei talenti, coltivatori di scienze e di belle arti», fra i quali è naturale annoverare la «virtuosa» signora Veronica. Tracciare un ritratto, sia pure a distanza, senza avere dinanzi agli occhi il soggetto originale, è un'arte anomala per l'autore veneziano; egli è abituato a manipolare caratteri e comportamenti su modelli reali, su segnali che gli offre l'esperienza diretta. Eppure l'impegno a stabilire al meglio i tratti di una dama, sua fedele lettrice, sembra innalzarsi ben al di là della compiacenza. Da una parte s'avverte nella sua posizione l'attenzione verso il pubblico femminile colto, che s'affaccia con decisione nella società culturale settecentesca fino a condizionarla, dall'altra si comprende come le donne abbiano la forza di essere protagoniste e sostenitrici in ogni campo dell'azione intellettuale. La nobile marchesa spoletina, fedele lettrice dell'opera goldoniana, è in grado d'intendere meglio di altri l'amarrezza di un poeta condizionato dalle leggi del mercato teatrale:

Ella mi conosce per la lettura delle opere mie, e il di lei finissimo discernimento avrà rilevato ch'io sono un uomo che ha principiato a scrivere per inclinazione, e ha proseguito per abito. Avrà ella scoperto che tutte le

29. GOLDONI, *Alla nobilissima virtuosa dama la signora Veronica Toni nata marchesa Leti*, dedica a *La sposa sagace*, MON, vol. VII p. 3; è stampata nel to. VIII 1761 dell'ed. Pitteri.

opere della mia mano non sono state dettate dallo stesso spirito dominatore, ma qualche volta hanno servito alla necessità e alla violenza.<sup>30</sup>

Ecco, dunque, uno spiraglio imprevisto, che in una lettera di cortese omaggio rimanda d'improvviso alla valutazione di un'intera carriera artistica. Non si dimentichi che lo scritto è del 1761, a ridosso quindi della partenza per la Francia. La frase diviene una spia per la definizione della poetica nella fase più matura della professione comica; Goldoni appare qui fin troppo consapevole dei limiti, dentro i quali ha dovuto costringere la sua riforma, eppure non rinuncia a sondare la direzione del consenso, anche nell'ambito dei sottoscrittori per le edizioni a stampa del suo teatro. Ancora una conferma della complessità di un disegno teatrale che si prolunga ben oltre il luogo deputato, che si rivolge ai suoi spettatori-lettori non solo dal palcoscenico, ma cercando, persino, vie strettamente personali.

A riprova di un procedimento che si sviluppa su molteplici livelli basterà leggere la dedica de *La donna di governo*, un lavoro realizzato ed edito nella stessa data del precedente; il destinatario è stavolta il conte Cornelio Pepoli, un nobile bolognese che si è trasferito a Venezia in seguito a contrasti con la legazione pontificia: costui è il padre del tragediografo Alessandro Pepoli (1757-1796). L'omaggio al conte oltrepassa ben presto la convenzionalità per ragionare, invece, sulla congruenza dei suoi principi artistici, sull'opposizione virtù-vizio.<sup>31</sup> Stavolta l'analisi di Goldoni si ferma al livello dell'enunciazione e non offre ulteriori squarci sulla sfera biografica, se si eccettui l'«ossequioso rispetto» con cui chiede a Cornelio Pepoli di poter beneficiare del suo «patrocinio».

Il modello dedicatorio più rilevante, invece, è quello in cui l'affinità e la familiarità si completano attraverso il racconto. Esemplare, in tal senso, è il caso de *L'uomo di mondo*: la commedia, la prima che

30. Ivi, p. 5.

31. Cfr. GOLDONI, *A sua eccellenza signor conte Cornelio Pepoli*, dedica a *La donna di governo*, MON, vol. VII p. 82.

Goldoni rappresenta con la compagnia Imer con il titolo di *Momolo cortesan* durante il carnevale 1738 nel Teatro di San Samuele, è affidata alla tutela dei giovani fratelli veneziani Andrea e Bernardo Memmo.<sup>32</sup> L'autore fa sapere che la particolare protezione accordata alle sue opere dalla famiglia Memmo risale al tempo in cui nel Palazzo di San Marcuola, l'«antichissima abitazione de' Memi sino ai primi tempi della Repubblica», viveva ancora Andrea, lo zio dei nuovi amici, l'abile statista scomparso nel 1754, a cui il commediografo fu riconoscente per averlo sempre accolto con slancio alla sua tavola:

e quantunque avesse occupato sempre lo spirito dai gravissimi pesi della Repubblica, non isdegnava discender meco a ragionamento sulle comiche mie fatiche. Ei che pensava sempre alla felicità del paese, credeva coll'egregio celebratissimo Muratori, e coll'eruditissimo marchese Maffei, e con tanti altri antichi e moderni saggi, accreditati scrittori, che le morate commedie utile cosa fossero, e da desiderarsi da un ben regolato governo.<sup>33</sup>

Mentre il commediografo si chiede, retoricamente, se anche i giovani Memmo siano d'accordo «coll'idea di togliere dai teatri le oscene, mal tessute commedie, e altre castigate, piacevoli, sostituirne», coglie l'occasione per riconfermare l'intesa con la famiglia patrizia al tempo del suo rientro a Venezia nel 1748, dopo un'assenza di cinque anni. Quando nell'estate 1743 aveva abbandonato la città lagunare, sospinto dagli eventi bellici legati alla guerra di successione austriaca-

32. Andrea, il piú noto dei due, vissuto fra il 1729 e il 1793, si affermò anche come studioso d'architettura, essendo stato allievo di padre Lodoli; fu savio, senatore, cavaliere della stola d'oro, procuratore di San Marco, ambasciatore a Roma, bailo di Costantinopoli. Bernardo, invece, fu senatore e capo dei dieci. Cfr. P. MOLMENTI, *Un nobil uomo veneziano del secolo XVIII*, in ID., *Epistolari veneziani del secolo XVIII*, Milano-Bologna-Napoli, Sandron, 1914; G. ORTOLANI, *L'amore di Giustiniana Wynne*, in ID., *Voci e visioni del Settecento veneziano*, Bologna, Zanichelli, 1926, pp. 251-65; G. TORCELLAN, *Profilo di Andrea Memmo*, in ID., *Settecento veneto e altri scritti storici*, Torino, Giappichelli, 1969, pp. 263-72.

33. GOLDONI, *Agli eccellentissimi signori Andrea e Bernardo fratelli Memo patrizii veneti*, dedica a *L'uomo di mondo*, MON, vol. I p. 777; la commedia è stampata nel to. x 1757 dell'ed. Paperini.

ca, si reca, dapprima, a Bologna e, poi, a Rimini insieme al Pantalone Antonio Ferramonti: dovrebbe trattarsi del marito della brava Tonina, seconda donna della compagnia Imer, ingaggiata dal Teatro di San Samuele; Goldoni, al di là dell'attrazione, aveva pensato subito di farne un'attrice compiuta, ma non ebbe il tempo per inventare un carattere che ne esaltasse la personalità, essendo l'attrice morta di parto nell'agosto 1735.<sup>34</sup>

Anche l'episodio riminese è noto: dai *Mémoires* sappiamo che la compagnia ingaggiata è composta da una brava prima attrice, seppure avanti con gli anni, da una seconda donna poco affidabile e da una « fraîche e piquante » Colombina, l'attraente Angela Barozzi, moglie dell'attore veneziano Lorenzo Bonaldi. È facile immaginare come Goldoni non abbia esitato ad approfondire i rapporti con la *soubrette*.<sup>35</sup> Il conte Grosberg, brigadiere di Spagna, che proteggeva l'Arlecchino della compagnia Francesco Bigottini, chiede al commediografo di adattare la farsa *Arlequin empereur dans la lune*, scritta da Nolant de Fatouville nel 1684. Il poeta lo giudica un « bon acteur pour les rôle de son emploi, mais surprenant pour les métamorphoses et pour les transformations »<sup>36</sup> e lo spettacolo si trasforma in un autentico successo. Anche quando l'Arlecchino Bigottini passerà in

34. « Cet homme, appelé *Ferramonti*, ne m'avoit pas quitté pendant mon séjour à Bologne; une troupe de comédiens qui étoit à Rimini au service du Camp Espagnol l'avoit engagé; il étoit prêt à partir, et il venoit me faire ses adieux » (GOLDONI, *Mémoires*, I XLV, MON, vol. I p. 204). Ferramonti convince Goldoni a seguirlo a Rimini: « Venez avec moi, vous ferez quelque chose pour nous, et nous ferons tout pour vous » (ivi, p. 205). Luigi Rasi, nel repertorio de *I comici italiani* (Firenze, Bocca, 1897), si meraviglia come dopo appena otto anni, considerata l'affettuosa attenzione verso Tonina, il commediografo sembri parlare di uno « sconosciuto ».

35. Lo scrittore è il padrino di battesimo della figlia Margherita; la notizia è confermata dall'atto trascritto nei registri della Cattedrale di Rimini, in data 16 luglio 1743: « Ego Martianus Ugolini Ecclesiae Cathedralis Curatus baptizavi infantem [...] natam ex D.no Laurentio Bonaldi veneto ac Angela Bartozzi coniugibus [...] cui est nomen Margarita. Patrini fuere D.nus Carolus Goldoni ac D.a Angela Zanotti » (C. TONINI, *La coltura letteraria e scientifica in Rimini dal secolo XIV ai primordi del XIX*, Rimini, Danesi, 1884, p. 229).

36. GOLDONI, *Mémoires*, I XLV, MON, vol. I p. 206.

Francia, i giudizi degli osservatori saranno benevoli, seppure non esenti da qualche critica per aver tradito la migliore consuetudine esecutiva degli Zanni.<sup>37</sup> A contrastare il giudizio sulla qualità della compagnia, però, interviene il parere di Ubaldo Marchi, un notaio riminese, che nel Settecento così annotava nelle *Memorie Ariminesi*, le sue cronache manoscritte, in data 1° luglio 1743: «Era in questo tempo aperto il pubblico teatro, che a forza gli ufficiali avevano voluto dal magistrato per una compagnia ben pessima d'istrioni».<sup>38</sup>

Collegandosi idealmente con le esperienze passate, Goldoni rammenta ai Memmo in modo rapido, eppure sostanziale, la persistenza della passione teatrale, anche durante la lontananza da Venezia.<sup>39</sup> Il ricordo delle vicende precedenti non investe soltanto l'episodio riminese, che pure aveva avuto un seguito sotto la dominazione austriaca. Mentre esercita l'avvocatura a Pisa, si è concretizzata la scelta di passare al servizio della compagnia di Girolamo Medebach. Ora, mentre dedica ad Andrea e a Bernardo una di quelle commedie primogenite, «date al pubblico all'impazzata», senza eccessiva consapevolezza, Goldoni riannoda i fili di una comune scommessa ideale; quella dei Memmo riguarda, infatti, non solo la sfera della politica, ma anche quella dell'intervento culturale. Andrea, in particolare, assume l'insegnamento di padre Lodoli come reazione ad un culto acritico dell'antico: nulla deve sfuggire al vaglio del pensiero e alla tensione per il raggiungimento della verità; sono principi elementari che manifestano la possibilità di un rinnovamento nella

37. Cfr. É. CAMPARDON, *Les comédiens du Roi de la troupe italienne*, Paris, Berger-Levrault, 1880, vol. I pp. 70-73; RASI, *I comici italiani*, cit., vol. I pp. 447-48. Nel 1777, per le polemiche seguite alla cattiva esecuzione del gioco della bandiera in *Arlequin esprit folet*, fu spinto a mutar ruolo e ad interpretare la maschera del Dottore.

38. A. LAZZARI, *Carlo Goldoni in Romagna, Venezia*, Ist. veneto per le arti grafiche, 1908, p. 62.

39. «Dopo l'assenza di quattro anni, e siccome qualche saggio aveva io dato al pubblico di una simile mia inclinazione, avendola con l'esempio degli stranieri animata assai più, mi diedi di proposito a coltivarla, per quanto mi permisero gli scarsi talenti miei» (GOLDONI, dedica a *L'uomo di mondo*, MON, vol. I p. 778). In realtà gli anni di lontananza furono cinque.

stessa organizzazione del sistema civile. La convinzione comune che sia necessario seguire le vie della riforma, lega saldamente Goldoni all'impegno sociale dei suoi dedicatari: un modo per rafforzare la coerenza del proprio disegno teatrale. Mai come in questo caso il tracciato dell'utopia goldoniana si associa alla fazione piú viva e innovatrice della cultura veneziana, discostandosi, ad un tempo, dall'indolenza dei comici. Andrea, «homme savant, homme de goût, et très versé dans la littérature», come scrive Goldoni nei *Mémoires* a proposito della *Scozzese*, gli ha inviato il testo di Voltaire, avendolo giudicato «charmante»: esiste, dunque, un'affinità manifesta tra menti illuminate, una correlazione che si traduce in uno scambio tangibile di apporti.<sup>40</sup>

#### 4. LA GLORIA DURATURA

L'esperienza teatrale di Carlo Goldoni tiene conto dell'attività dei grandi protagonisti della vita civile e letteraria settecentesca; molti, sono i circoli e i gruppi di patrizi, di intellettuali e di estimatori ai quali l'autore si rivolge mediante le sue dediche; e ciascuna di esse presenta una concatenazione di rimandi e di riferimenti. Fra questi occorre rammentare, sia pure in sintesi, il rapporto del commediografo con la cerchia di Lodovico Widmann, un patrizio d'an-

40. Il giudizio riportato nei *Mémoires* (II XLIV, MON, vol. I p. 427) è ripreso dalla prefazione della *Scozzese*, commedia senza dedica; nella premessa l'autore rinnova il merito di Andrea per avergliela segnalata: «Io fui de' primi ad averla in Venezia, e l'ebbi dalle mani di Sua Eccellenza il signor Andrea Memo, cavaliere dotto, erudito e di ottimo gusto che me la diede con animo ch'io ne dovessi far qualche cosa». La commedia, stampata nel to. XIII 1774-1775 dell'ed. Pasquali, permette all'autore di ricordare i legami con Voltaire e descrivere il caso degli allestimenti contemporanei, nell'autunno 1761, in teatri diversi di tre versioni della *Scozzese*: la prima è quella di Goldoni al San Luca, la seconda quella di Voltaire al San Samuele, la terza, scritta da Hume, al San Giovanni Grisostomo. Il confronto si trasforma in una delle «gare» abituali nei teatri italiani, «e specialmente in Venezia, dove gli spettacoli sono piú abbondanti, e piú frequentati» (GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *La scozzese*, MON, vol. VI pp. 1219-22).

tico casato che si diletta a rappresentare commedie e farse alla maniera dell'arte nella sua splendida villa di Bagnoli, nei pressi di Padova. Goldoni, che dedica al conte Lodovico *La bottega del caffè*,<sup>41</sup> ha la possibilità di assaporare i piaceri della villeggiatura in quella splendida casa di campagna, accolto in veste di autore teatrale, come egli stesso racconta nell'omaggio al nobile Pietro Priuli, premesso alla stampa de *Il prodigo*: «Voi ne vedeste un modello, due anni or sono, a *Bagnoli*, alla villeggiatura di sua ecc. il signor conte Lodovico Widiman, che tanto è amico vostro, quanto a voi simile nella virtuosa moderazione di se medesimo. Trovavami io pure per buona sorte colà, ed essendo parte di quei piaceri, che ivi si godono, l'esercizio delle commedie, due ne abbozzai presto presto, per uso di una sí nobile compagnia».<sup>42</sup> È un ricordo vivo, che coinvolge il poeta comico in modo fin troppo esplicito. Il racconto, infatti, diviene dettagliato ed intreccia considerazioni generali sullo stato del teatro con la memoria di momenti gioiosi:

Questa, di cui vi parlo, non dirò averla originalmente colà immaginata, ché molti anni prima una cosa simile data aveva in Venezia, intitolata *Momolo sulla Brenta*, ma collo scheletro in testa formai il soggetto piú adattabile alle persone, che lo dovevano rappresentare. Questo rigoroso precetto di adattare le parti agli attori non lo ha lasciato scritto nessuno, ma io me ne sono fatta una legge, e me ne trovo contento. [...] Quindi avviene, che alcuni comici delle compagnie chiamate volanti scompaiono essi, e fanno le opere scomparire, perché o non hanno i personaggi alla rappresentazione adattati, o non le sanno, o non le vogliono adeguatamente distribuire.

Quindi chiama in causa il comportamento di Girolamo Medebach, definito «un certo capo-comico», che accumulava elogi e profitti al

41. Cfr. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor conte Lodovico Widiman nobile patrizio veneto*, dedica a *La bottega del caffè*, MAR 1994, pp. 3-4; appare nel to. I 1753 dell'ed. Paperini. Sulle delizie della villeggiatura, descritte nelle opere goldoniane, cfr. *La vacanza in villa dell'avvocato veneto Carlo Goldoni tra Terraglio e Riviera del Brenta*, a cura di G. GERON e N. MESSINA, Roma, G Edizioni, 1992.

42. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Pietro Priuli patrizio veneto*, dedica a *Il prodigo*, MON, vol. I p. 858; è premessa al to. X 1757 dell'ed. Paperini.



tempo in cui recitava le sue commedie; nel momento in cui gli vengono a mancare i buoni interpreti, allora, costui comincia a denigrarlo: «Goldoni ha rovinato il mestiere; le opere sue son cattive, vale piú il mio Arlecchino, i miei diavoli, i miei pasticci, di tutte le sue commedie». È una premessa che serve per introdurre un paragone azzardato; le commedie rappresentate a Bagnoli hanno beneficiato del merito di dame e cavalieri, «pieni di spirito e di talento, che l'hanno fatta comparire quel che non è». La moglie di Priuli, la giovanissima Loredana Paola Giovanelli di Santa Fosca, interpreta, in tale occasione, la servetta «con tanto spirito, con tanta verità e bravura», seppure sia appena uscita dal convento e non abbia avuto modo di vedere molte commedie: «il talento adunque piú che la pratica può valere».

Un altro nobilissimo interprete delle prove sceniche, eseguite nella villa di Widmann, è Giovanni Bonfadini, figlio di Francesco e di Andriana Dolfin Bonfadini, cugino di Lodovico, al quale è affidata la tutela de *Il vecchio bizzarro*: ancora un'occasione per tornare con il pensiero alle delizie di Bagnoli:

La parte a voi prediletta suol essere quella del Dottor Bolognese, il quale con una maschera che copra il naso e la fronte, presenta una faccia di cotal uomo che abbia sortito dalla natura una di quelle macchie visibili, che col nome di *voglia* si chiamano volgarmente, e rendono la persona deforme, da che precisamente ebbe origine una simile caricatura, copiata dal naturale in quel secolo in cui dagli uomini forensi ancora si portavano per ornamento le basette, o i mostacchi.<sup>43</sup>

È una dedica densa di informazioni e di rimandi ad altri lavori, quasi a voler fissare un ordito attendibile, costruito solidamente sulle corrispondenze artistiche e sulle affinità tra uomini degni.

Ma quante altre interferenze sono presenti nella vasta opera goldoniana? Basterebbe far riferimento al rapporto di devozione e di amicizia che Goldoni instaura e mantiene nel corso degli anni, dopo

43. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Giovanni Bonfadini patrizio veneto, dedica a Il vecchio bizzarro*, MON, vol. v pp. 347-48; appare nel to. II 1757 dell'ed. Pitteri.

la partenza per Parigi, con il marchese Francesco Albergati Capacelli e con la cerchia di Bologna, che si raduna piacevolmente nella residenza estiva di Zola. Nella dedica de *La serva amorosa* il commediografo ne dà puntualmente conto, esaltando il gusto di assaporare la « conversazione degli uomini dotti » che « val piú d'ogni studio ». <sup>44</sup> Importanti sono, inoltre, i contatti di Goldoni con il circolo culturale del console Joseph Smith, sostenitore delle nuove tendenze artistiche, letterarie e teatrali: come non tentare di rintracciare ne *Il filosofo inglese*, intestata al console, i segni di una nobiltà e di una virtù ideale riconducibili alla personalità dell'illustre protettore? <sup>45</sup> Un cenno merita la trama che collega le intitolazioni rivolte a quanti, in vario modo, hanno a che fare con il mondo del teatro: Scipione Maffei, Pietro Verri, Gasparo Gozzi, Pietro Metastasio, l'abate Giambattista Vicini, Carlo Innocenzo Frugoni, Antonio e Michele Grimani, Antonio e Alvise Vendramin, Charles-Simon Favart.

La storia delle dediche goldoniane si presenta come un capitolo complesso, non sempre facile da risolvere; se da un lato, infatti, in questi scritti l'autore insiste nell'affermare la dignità della professione comica, dall'altro essi costituiscono una fonte preziosa d'informazioni biografiche. Si tratta, piuttosto, di sviluppare una verifica piú sul versante dei dedicatari; è là che è possibile trovare elementi utili a completare il profilo esistenziale del commediografo veneziano. Attraverso i richiami a tante personalità è possibile ricomporre un quadro di correlazioni, d'incroci e di scambi davvero esaltante; d'altra parte, al di là delle notizie, il piú delle volte si avverte il peso del teatro, l'incidenza di un fenomeno culturale rilevante, che agisce spesso come un momento di verifica immediata sul merito di intuizioni artistiche, sui motivi di scontri ideologici, sugli orientamenti di pensiero che ambiscono a interpretare il mondo. A Goldoni,

44. Cfr., a tal proposito, R. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 213-27, 259-69.

45. Cfr. i riferimenti in F. VIVIAN, *Da Raffaello a Canaletto. La collezione del console Smith*, Milano, Electa, 1990; *Canaletto & Visentini. Venezia & Londra*. Catalogo della mostra a cura di D. SUCCI, Venezia, Edizioni Bertonecello-E. Tedeschi, 1986.

intanto, capita di utilizzare le lettere di dedica per compiere un bilancio di un'attività tanto intensa, quanto incerta, nonostante, alla fine, resti inalterata la speranza che il tempo possa dargli ragione; così scrive ad Alvise Vendramin, figlio di Francesco, proprietario del San Luca:

Non ho riguardo di replicare in pubblico una proposizione detta da me sinceramente in privato: se le mie commedie recitate da una tal compagnia non incontreranno, non sarà per difetto dei comici, ma di me soltanto. Sono parecchi anni ch'io mi struggo in tal mestiere, ed è eccedente il numero delle cose fatte da me sinora, e però il mondo ha da aspettare di quando in quando dei frutti secchi. Le piante ancora, dopo un abbondante prodotto de' loro frutti, in qualche anno si mostrano meno feconde, e il giardiniero le soffre, colla speranza di rivederle più fertili nell'avvenire.<sup>46</sup>

46. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Alvise Vendramini patrizio veneto, dedica a Il geloso avaro*, MON, vol. v p. 16.

## VII

### LE COMMEDIE DEGLI ANNI BUI 1753-1759

#### I. LA SORGENTE DEI CARATTERI

Carlo Goldoni è spesso costretto a confrontarsi con le modalità di gestione e con le consuetudini dei teatri veneziani. Una svolta decisa si registra dopo il passaggio del commediografo al servizio della famiglia Vendramin nel Teatro di San Luca o di San Salvador, a partire dalla stagione autunnale del 1753, mentre Medebach ingaggia per il Sant'Angelo il suo rivale Pietro Chiari.<sup>1</sup> Tanti sono i problemi e le difficoltà inerenti, anzitutto, la salute e la condizione familiare; ma come poeta comico deve misurarsi con una struttura organizzativa e artistica piú complessa perché, nonostante ormai da decenni il teatro sia adibito alla commedia, la coesione della compagnia non è tra le migliori. Si ha la sensazione che Goldoni sia costretto ad un brusco arretramento stilistico: dopo un'intensa fase di sperimentazione che lo ha sospinto a costruire dei cicli tematici su singoli ruoli, ora ha a che fare con attori riottosi, poco abituati ad assecondare il loro poeta. Pur mantenendo la giusta attenzione per i meriti dei commedianti, lo scrittore conosce il rischio che comporta un simile procedimento; finché l'arte dell'attore non riesce a liberarsi dal pregiudizio e dalla vanità, conviene ridimensionare la fase in cui il copione è un pretesto per l'interpretazione, per definire piuttosto una partitura di riferimento, un libro utile non solo ad altri attori, ma anche agli spettatori che intendano verificare la rispondenza fra il disegno drammatico e la distribuzione delle parti. Con il trascorrere degli anni si fa strada l'opportunità di predisporre un testo che elabori sulla pagina l'esito della vicenda e l'ideazione

1. Cfr. C. ALBERTI, *Un'idea di teatro contro la riforma goldoniana*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, cit., pp. 151-67.

dei personaggi. Le difficoltà d'intesa con i comici del San Luca sollecitano nello scrittore un lavoro solitario, tale da ridimensionare la corrispondenza tra l'invenzione del carattere e la personalità di chi la porta in scena.

Una serie di avversità colpiscono Goldoni a partire dal 1753; lo assillano il pesante impegno a cui è costretto a sobbarcarsi nell'ultima fase di collaborazione con il Teatro di Sant'Angelo, l'amplificarsi delle critiche che provengono da più settori della città lagunare, il logoramento fisico e mentale che lo sospinge verso una forma di malinconia persistente, emersa in modo acuto nei primi mesi del 1754 nel tragitto che lo conduce da Bologna a Modena e poi a Milano,<sup>2</sup> le incombenze familiari,<sup>3</sup> e non ultima la decisione di proseguire l'impegno contrattuale con Francesco Vendramin. La «debole fantasia» intacca la creatività e probabilmente la fiducia nel teatro, visto che una delle cause del disagio è proprio la sostenuta tensione a cui lo sottopone il mestiere comico, troppo esposto al pregiudizio e agli attacchi di critici e rivali di ogni sorta. Mentre s'incrina il rapporto con i commedianti, cresce l'importanza del legame ravvicinato con alcuni spettatori-lettori in grado di cogliere l'evolversi della sua poetica, ben oltre gli ostacoli connessi alla crisi.

Il commediografo sceglie d'inaugurare le rappresentazioni autunnali con un prologo dialogato, in cui presenta ciascun attore, come nel *Teatro comico*, fuori scena, affidando ad una figura di curioso impertinente, Giammaria dalla Bragora, che «parla veneziano,

2. Nel rievocare il superamento della nefasta soggezione ai «vapori», provocati da tante «pesanti beghe», Goldoni attribuisce un'azione benefica all'*Apologue* pronunciato dal suo medico; come racconta nei *Mémoires*, la malattia gli viene metaforicamente presentata come un fanciullo, pronto ad assalirlo con una spada sguainata, un fanciullo da cui guardarsi con attenzione, evitando di offrirgli il petto. Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, MON, vol. I pp. 340-41.

3. Il commediografo assume la tutela dei figli del fratello Gian Paolo, vale a dire Antonio Francesco, il nipote che conduce con sé nel 1762 a Parigi, e Petronilla Margherita, che sposa a Venezia nel 1781 il vedovo Giuseppe Antonio Chiaruzzi.

fingendosi esser egli uno della città, abitante nel sestiero detto di San Giovanni in Bragora»,<sup>4</sup> il compito di sondare le novità e le indiscrezioni da comunicare agli spettatori. «Xelo qua el vostro poeta? [...] Oh bella! Se i m'aveva dito de seguuro che nol vegniva a Venezia; che el giera andà via, che el giera andà in Portogallo», maligna il furbo impiccione.<sup>5</sup> E poi dubita che il gruppo, abituato finora a recitare all'improvviso, sia disposto a studiare le commedie di carattere composte dal poeta. La prima proposta per il San Luca è *Il geloso avaro*, una commedia in prosa con le maschere già collaudata a Livorno.<sup>6</sup> Nell'avviso a *La donna di testa debole* (1753), scritto nel 1757 per l'edizione Pitteri, l'autore svela il tradimento dei comici nell'inscenare una commedia misurata ancora sulle capacità di ciascuno e lamenta lo smarrimento nel transito da uno spazio teatrale contenuto, adeguato alle rappresentazioni «leggere, familiari, o critiche» ad un edificio piú vasto, adatto alle «azioni grandiose, strepitose, massiccie».<sup>7</sup>

Nell'*Introduzione per la prima recita dell'autunno dell'anno 1754* la situazione appare davvero complicata. L'angoscia nefasta che attanaglia lo scrittore si accompagna all'emergere di troppe illazioni; dapprima è dato per morto, come proclama Giammaria, poi, quando

4. GOLDONI, *Introduzione per l'apertura del Teatro Comico, detto di San Luca, la sera dell'autunno de' 7 ottobre 1753*, MON, vol. v p. 6.

5. Nella primavera del 1753 parte alla volta del Portogallo la compagnia Sacchi-Casali-Vitalba, che si esibiva al San Samuele. Goldoni ironizza sulle dicerie di litigi con gli attori del San Luca mentre a Livorno preparano il repertorio stagionale: «Dicesi – scrive il commediografo nella prefazione a *L'avventuriero onorato* – che la compagnia di que' comici, per la quale incessantemente io scrivo, sia meco in discordia; dicesi persino l'altissima bestialità, che siam venuti alle mani» (MON, vol. III p. 871).

6. Cfr. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Alvise Vendramini patrizio veneto*, dedica a *Il geloso avaro*, MON, vol. v p. 16.

7. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *La donna di testa debole o sia la vedova infatuata*, MON, vol. v p. 108.

8. Cfr. GOLDONI, *Introduzione per la prima recita dell'autunno dell'anno 1754*, MON, vol. v pp. 597-611.

riappare, si sussurra che sia riuscito ad approntare per la stagione solamente una commedia.<sup>8</sup> Non basta neppure il trionfale esito della *Sposa persiana* a frenare lo sconforto per il prolungarsi della malinconia. Sono di questo periodo la pregevole *Cameriera brillante*, in cui i mali amorosi s'appianano attraverso una catarsi metateatrale, condotta con abilità dalla servetta,<sup>9</sup> e *Il vecchio bizzarro*, un lavoro mal riuscito che nel carnevale del 1754 è presentata con il titolo *Il vecchio cortesan*. Tra le cause dell'insuccesso si deve ascrivere il fallito smascheramento del Pantalone Francesco Rubini, che, privo del tradizionale costume, si smarrisce e si confonde. Goldoni narra un episodio amaro, collegato a tale infortunio teatrale:

Il personaggio suddetto, ch'era l'attor principale, avvezzo a recitar colla maschera, e all'improvviso, si trovò talmente imbarazzato e confuso, che pareva un principiante, e in luogo di animare le cose, come era solito, le faceva miseramente languire. Qualche altro personaggio, posto come lui nell'impegno di recitare cose scritte, contro l'antico di lui costume, si confuse egualmente; e là dove la commedia dovea brillare, non cadde no, precipitò *dal palco*. Compatisco il popolo, che s'è annoiato; io medesimo non ebbi la tolleranza di vedere la fine della commedia; partii dal teatro per sollevarmi, e per mia mala sorte, andai a terminar la sera al *Ridotto*. Colà sogliono ragunarsi le maschere, terminato il teatrale divertimento, ed ivi si sentono gli elogi o i biasimi delle rappresentazioni vedute, e specialmente la prima sera delle cose nuove rappresentate; là si pronunziano i giudizi, per lo più appassionati, e le sentenze barbare ed inumane. Fu per me un caro divertimento sentirmi strapazzare nella più sonora e caricata maniera che dar si possa; e la maschera che mi copriva, mi dava campo di penetrare nei circoli senza essere riconosciuto, e di godermi le ingiurie delle quali mi caricavano. Non si fermavano già a discorrere della commedia, a rilevarne giudiziosamente i difetti, e molto meno a criticarne gli attori; ma contro di me eccitati, io era l'unico scopo delle satire e delle invettive. [...] Se rifletteva alcun altro, essere compatibile il poeta istesso,

9. La commedia è del 1754 e viene pubblicata dall'editore Pitteri nel 1757. Segue *Il filosofo inglese* (Carnevale 1754, stampato presso Pitteri nel 1757, to. 1), che sancisce il trionfo della filosofia sulla prepotenza e sugli arbitri, ma soprattutto sui falsi filosofi.

dopo averne un sí gran numero pubblicate, eravi chi rispondeva: ha finito, ha finito, vuotato il suo sacco.<sup>10</sup>

A causa dell'eccessiva frammentazione, dovuta alla scelta del proprietario del San Luca di avvalersi di un sistema d'ingaggio individuali, o per piccoli nuclei familiari, nella compagnia diretta da Giuseppe Lapy scoppiano frequenti liti per ragioni di preminenza, come accade nel carnevale del 1754 quando, a causa di un disaccordo insanabile nella distribuzione dei personaggi della madre e della figlia tra la prima donna Teresa Gandini e la seconda Caterina Bresciani, Francesco Vendramin decide tranquillamente di rinviare la recita de *La madre amorosa* alla stagione successiva.<sup>11</sup> Inoltre, Goldoni sconta un'interminabile falcidia di commedianti, iniziata con le morti di Rubini e del folle Brighella Angeleri e finita con la partenza del veronese Pietro Gandini e di sua moglie Teresa;<sup>12</sup> le defezioni impongono un incessante aggiustamento delle singole parti e una cura frettolosa dei nuovi arrivati.

Il resoconto della «malattia di spirito», che si è manifestata attraverso «convulsioni, viglie e debolezza di mente», si dispiega per un lungo arco di tempo come una triste litania nelle scritture di circostanza, nelle prefazioni e nelle dediche de *Il poeta fanatico*, *La donna volubile*, *La castalda*, *Il contrattempo o sia Il chiaccherone imprudente*, *La donna vendicativa*, *L'impostore*, nelle *Introduzioni* alle stagioni, in alcune lettere indirizzate ai suoi corrispondenti.<sup>13</sup> Nonostante tutto,

10. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *Il vecchio bizzarro*, MON, vol. v pp. 354-55. La commedia è pubblicata nel to. II 1757, dall'editore Pitteri.

11. Cfr. GOLDONI, *La madre amorosa*, MON, vol. v p. 621.

12. Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, II XVII, MON, vol. I pp. 316 e sgg.

13. Scrive da Venezia il 5 aprile 1755 al conte Arconati Visconti: «L'anno scorso è stato per me non poco calamitoso. Ne ha risentito anche il teatro mio, poichè in luogo d'otto commedie cinque sole ho potuto farne. Due sono state accette assaissimo alle persone dotte, cioè il *Terenzio* ed il *Tasso*. La terza fu la *Peruviana*, di cui io medesimo restai malcontento. I *Viaggiatori* mi fecero dell'onore, e l'ultima, poi, *Le massere*, fece strepito grande ed straordinario davvero. Terminai dunque il carnevale col solito compatimento; ed ora ho già fatta la prima commedia per l'anno



la produttività goldoniana non risulta in declino, se tra il 1754 e il 1755 riesce a predisporre le stampe de *L'impostore* per il to. VII (1754), *La donna volubile* e *Il poeta fanatico* per il to. VIII (1755) dell'ed. Pape-rini. Nell'*Introduzione per la prima sera dell'autunno dell'anno 1755*, preparata in fretta da Goldoni all'inizio della stagione comica del Teatro San Luca, Ottavio, l'attore bolognese Francesco Majani, Florindo, l'attore Francesco Falchi, e Celio, il ferrarese Bartolomeo Camerani, si rallegrano nel ritrovarsi in una condizione sicuramente piú serena rispetto all'anno precedente. E Florindo cosí commenta: «Caro signor Celio, le predizioni del cuore sono malinconie; sono fantasmi impressi nell'animo dalle disavventure passate, che ne fan temere di nuove». <sup>14</sup>

Le commedie difficili, quali ad esempio *Le donne de casa soa* o *Le massere*, rivelano come Goldoni costruisca freddamente una struttura non omogenea addirittura all'interno di una stessa *pièce*, sublimando alcune felici intuizioni riversate nei libretti dei melodrammi giocosi. La centralità di una figura guida o di un prototipo morale, tipica delle commedie degli anni Cinquanta, si dissolve, gradualmente, lasciando emergere la polarizzazione disordinata di piú soggetti, oppure il protagonismo di micro-società che rispondono a regole di comportamento distinte, esperimenti utili per collaudare l'approdo ai grandi capolavori degli anni Sessanta. <sup>15</sup> Nelle composizioni d'impronta veneziana si scorge meglio la contiguità con una realtà ambientale che pesa alla stregua di un protagonista, come avviene all'interno di un campiello o di una «casa nova». L'illusio-

venturo, intitolata: *I malcontenti*, in prosa però, non in versi, poiché dell'incantesimo dei versi il popolo si va annoiando, e la prosa è quella che nelle commedie di costume nostro dee prevalere» (GOLDONI, *Lettere varie. Al conte Giuseppe Antonio Arconati Visconti*, MON, vol. XIV p. 188). *I viaggiatori* muterà il titolo in *Il cavalier giocondo*. *I malcontenti* sarà proibita per le frecciate rivolte a Pietro Chiari; è rappresentata a Verona, sempre nel 1755, con poco riscontro.

14. GOLDONI, *Introduzione per la prima sera dell'autunno dell'anno 1755*, MON, vol. V p. 1103.

15. È ciò che si realizzerà in modo compiuto nei *Rusteghi* nel 1760, oppure nel ciclo della *Villeggiatura* e in *Una delle ultime sere di carnevale*.

nismo linguistico creato da Goldoni, insieme all'atmosfera dei luoghi, soppiantano il teatro di conversazione che si svolgeva sulla scena del Sant'Angelo, dando l'impressione che le pareti del San Luca si aprano sulle calli circostanti e gli abitanti della città transitino sul palcoscenico in un'inedita corrispondenza tra l'appuntamento stagionale – visto che, per lo più, le commedie veneziane per consuetudine sono presentate negli ultimi giorni del carnevale –, l'evocazione di una Venezia città-teatro e il gioco metaforico di Venezia città del teatro.

In tal modo persino i mezzi caratteri acquisiscono un'insolita valenza, lasciando intravedere una radice creativa più profonda. Si osservi, ad esempio, la figura della serva sognatrice, al servizio della terribile siora Angiola ne *Le donne de casa soa*; Laura – così si chiama – difende ad oltranza il piccolo spazio di libertà che le è concesso dopo le fatiche quotidiane, rivendica il diritto di godersi i brevi momenti di solitudine, durante i quali si distende sul suo lettuccio e ripensa ai momenti felici passati insieme al marito da tempo scomparso. Costei è una domestica isolata, non ancora inserita nella compagnia delle quattro *massere*, protagoniste della commedia omonima rappresentata nel carnevale del 1755, acerrime nemiche dei loro padroni.

La ricerca dei collegamenti tra più caratteri, la definizione di un respiro collettivo, permette a Goldoni di superare le incongruenze della compagnia di Lapy. L'impegno a sobbarcarsi ad un continuo lavoro di adattamento testuale per far fronte all'anarchia che vige tra i comici del Teatro Vendramin logora la convinzione che si possa ancora trasformare in modo indolore il sistema dei teatri. Le indagini condotte finora in tale ambito non sono sufficienti a stabilire l'importanza di una metamorfosi drammaturgica, preliminare alla realizzazione di quelle commedie che vengono considerate i grandi capolavori. Sono tanti i fattori che sfuggono ancora, soprattutto quando si finisce per affidarsi principalmente alle note e alle avvertenze che lo stesso commediografo ha lasciato. Conviene osservare, in maniera più ravvicinata, l'effettiva condizione dell'arte

scenica in questa fase del Settecento, valutandola in una prospettiva non solo nazionale.

Nella prefazione de *Il cavalier giocondo*, rappresentato nel carnevale 1755, tra il *Torquato Tasso* e *Le massere*, l'autore, quasi a giustificazione di un progetto satirico sulla mania del viaggiare, sostiene quanto ampia sia la galleria di modelli "originali", segnati dalle storture di un cattivo comportamento nella vita di relazione: «Ciascedun di questi caratteri bastar potrebbe al soggetto di una commedia». <sup>16</sup> È un'affermazione dalla quale si può partire per approfondire il progetto goldoniano degli anni difficili, in cui si passa dal copione d'attore al testo-partitura; è come se il commediografo collocasse lucidamente ciascun «soggetto» scenico in quello spazio dell'ambiguità che contraddistingue il rapporto tra verità e verosimiglianza, tra reale e illusorio, tra ciò che si rivela agli spettatori interessati e ciò che deve restare nascosto. Non si tratta, comunque, di un processo lineare, ma è, ancora una volta, una progressiva azione di mediazione, condotta faticosamente da Goldoni almeno su tre versanti: quello della convivenza per contratto con il teatro e la compagnia, quello sempre più necessario del dialogo con il pubblico e quello consueto dell'indagine drammatica sulla contemporaneità. Non mancano, però, nel periodo del San Luca i trionfi, come accade con la trilogia della *Sposa persiana*, un successo abilmente costruito sull'irruenza di una seconda donna opposta alle gelosie della prima. <sup>17</sup> Si registra, inoltre, il tentativo di rilanciare una competizione ad ampio raggio, un progetto sorprendente, com'era avvenuto nel 1750, l'anno delle sedici commedie nuove.

16. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *Il cavalier giocondo*, Venezia, Pitteri, 1758, to. IV (MON, vol. V pp. 855-56). Le commedie approntate nel 1758 sono: per il carnevale, *Le morbinose*, *Le donne di buon umore*, *L'apatista*, *La donna bizzarra*; in estate, *La sposa sagace*; in autunno, *La donna di governo*, *La donna forte*, *La bella selvaggia*, *La dalmatina*.

17. Caterina Bresciani, interprete di Ircana, la bella schiava circassa che diventa ribelle per amore, riscuote le simpatie del pubblico contro le aspettative di Teresa Gandini, che impersona Fatima, la rivale in amore di Ircana.

## 2. MERCANTI, FILOSOFI E MEDICI SULLA SCENA DEL MONDO

L'attenzione che Goldoni, al pari di molti letterati della sua generazione, presta alla cultura europea passa attraverso una considerazione preliminare: l'uomo di genio si misura con i sistemi ideali nazionali senza prevenzioni, preferendo esprimere per lo più un giudizio interlocutorio. La libertà di pensiero, mentre determina gradualmente la caduta dei pregiudizi non conformi all'*esprit* naturale, sul piano etico impone il rispetto delle leggi sociali. L'interesse a conoscere i fatti del mondo, fin dall'inizio del Settecento, sollecita nei luoghi deputati della geografia europea un'ampia attenzione verso la *réflexion*, i ragionamenti, le mode culturali, le notizie e le curiosità, al punto da precostruire gradualmente un più ampio linguaggio della comunicazione. Il panorama culturale del secolo XVIII trova un solido riferimento nella Francia, che accentra e restituisce; passano attraverso la mediazione francese molte elaborazioni originali sul terreno della scienza e della filosofia, che provengono dall'Inghilterra e dai paesi settentrionali dell'Europa. Un impegno precipuo nella diffusione delle idee è assunto dalla figura di un « letterato-erudito-filosofo », in grado di agire nell'ampio territorio concettuale del « mondo-repubblica-nazione ».<sup>18</sup> In Italia ben presto si passa dalla fase dei « filosofi-critici ed eruditi » alla Muratori e Gravina, all'età dei « filosofi enciclopedisti », degli scienziati alla Lodoli e Algarotti; i sistemi-modello sono rappresentati dal pensiero di Newton e dalle interpretazioni di Voltaire.

Nel disegno di Goldoni entra con decisione la concezione di un mondo-enciclopedia in grado di fornire caratteri originali ad un teatro che occorre rinnovare sia nel linguaggio, sia nella relazione con i destinatari. Tale disegno rende instabile e mutevole lo stesso spazio teatrale all'italiana: capita sempre più spesso di assistere ad una rotazione dell'asse rappresentativo, fino a stabilire una complicità drammatica fra il carattere prevalente della commedia e vaste

18. FOLENA, *Una lingua per la critica e l'economia*, in ID., *L'italiano in Europa*, cit., p. 27.

zone del pubblico, a discapito degli altri personaggi. Ma succede sovente, soprattutto nelle commedie popolari, che l'autore inglobi nella struttura testuale il tempo festivo, l'occasione celebrativa, il tempo meteorologico, le stesse stratificazioni sociali, presenti in platea; come avviene, ad esempio, ne *Le donne gelose*, *Le massere* e in altre realizzazioni d'ambiente.

La fluidità del progetto goldoniano giunge, per vie naturali, all'assunzione del pensiero europeo. Nella cultura del poeta comico rimane alta l'attrazione verso i libri di Francia e l'attenzione verso le idee di altre regioni d'Europa. In ogni caso gli spunti e i suggerimenti tematici restano ancorati ad un procedimento collaudato, che da una parte sollecita lo spettatore a guardare il mondo con uno sguardo positivo, dall'altra tende a costruire confronti ravvicinati fra comportamenti non omogenei. Per far questo occorre sostituire all'utopia di una società ben regolata la descrizione della dissoluzione civile. La provenienza dei personaggi che Goldoni recupera dal campionario d'umanità presente a Venezia è variegata, come lo è la loro lingua e il loro modo di reagire dinanzi agli accidenti quotidiani.

Un filo sotterraneo sembra unire la presenza sulla scena veneziana di protagonisti di altre nazionalità, colti mentre agiscono in situazioni ambientali dissimili tra loro. Alla base di tale esperimento si scorge l'intenzione di far reagire sulla scena l'atipico e il consueto, l'insolito e l'ordinario, oppure di elaborare la manifestazione del pregiudizio. Si prenda il caso della moda di viaggiare: il rischio di chi nel Settecento può permettersi il lusso di uscire dal proprio paese è quello di limitarsi a cogliere gli aspetti frivoli e superficiali di ogni luogo di ogni nazione. Quando nella *Pamela* il vacuo e insano Cavaliere Ernold torna a Londra, dopo aver visitato per cinque anni l'Europa, fa sfoggio di una saccenteria colma di errori, tipica di chi non sa leggere il bel libro del mondo. Lo si evince da un dialogo fra due uomini egualmente equilibrati:

BONFIL. Il piú bello studio che far possa un uomo nobile, è quello di vedere il mondo.

ARTUR. Sí, chi non esce dal suo paese, vive pieno di pregiudizi.

BONFIL. Vi sono di quelli che credono non vi sia altro mondo che la loro patria.

ARTUR. Col viaggiare i superbi diventano docili.

BONFIL. Ma qualche volta i pazzi impazziscono piú che mai.

ARTUR. Certamente; il mondo è un bel libro, ma poco serve a chi non sa leggere (*Isacco, col tè ed il rak e varie chicchere, entra e pone tutto sul tavolino: Bonfil versa il tè, ponendovi lo zucchero e poi il rak, e ne dà una tazza ad Artur; una ne prende per sé, e bevono*).<sup>19</sup>

Di lí a poco viene introdotto il Cavaliere Ernold, i cui resoconti appaiono un elenco di futilità e di luoghi comuni. Pertanto, ha buon gioco Milord Bonfil a concludere (p. 110, a. I sc. 16):

BONFIL. Voi avete viaggiato prima del tempo. Era necessario che ai vostri viaggi faceste precedere i migliori studi. L'istoria, la cronologia, il disegno, le matematiche, la buona filosofia, sono le scienze piú necessarie ad un viaggiatore. Cavaliere, se voi le aveste studiate prima di uscir di Londra, non avreste fermato il vostro spirito nei trattamenti di Vienna, nella galanteria di Parigi, nell'Arlecchino d'Italia.

L'annotazione di Bonfil giunge al termine di un colloquio serrato con Milord Artur sulla possibilità di combinare un matrimonio misto tra un nobile ed «una figlia di bassa estrazione» (a. I sc. 13); una questione difficile, di carattere etico-filosofico, che apre un dissidio fra la legge di natura, che permette un «libero matrimonio», e la opinione comune, che non approva chi insidia la «nobiltà del sangue».

La presenza dei libri – si tratta di libri di filosofia che dividono il fronte dei personaggi fra chi sa leggerli e chi non sa leggerli – costituisce l'elemento che collega tre commedie di Goldoni, dedicate a figure emblematiche dell'ambiente culturale e civile europeo: *I mercatanti*, *Il filosofo inglese*, *Il medico olandese*. In queste opere, comprese nel periodo che va dal 1753 al 1756, il commediografo veneziano elabora tre soggetti solo in apparenza atipici ed estranei al proprio

19. GOLDONI, *La Pamela*, a cura di I. CROTTI, MAR 1995, p. 104, a. I sc. 14.

universo teatrale. Il filone dei personaggi di nazionalità inglese-olandese segnala come la scrittura goldoniana elabori dopo il 1753 un allargamento d'orizzonte almeno per un aspetto della riforma, quello della moralità e dell'onorabilità, che ora si riscontra altrove, nelle zone piú lontane del continente europeo, mentre entro il recinto lagunare si dissolve il sogno di una società di uomini morigerati.

*I mercantanti* nasce per il Teatro di Sant'Angelo, nel carnevale 1753, con il titolo *I due Pantaloni*: vi agiscono le maschere di Pantalone e del figlio Pantaloncino, di Brighella e di Arlecchino.<sup>20</sup> L'attenzione di Goldoni è, in questo caso, rivolta soprattutto ad un mercante senza maschera, e ancor piú al figlio che somiglia ad un variegato Tonin Bellagrazia, oppure ad un evoluto *cortesán*. Nel testo in veneziano la storia è particolarmente calibrata perché, com'era avvenuto con D'Arbes ne *I due gemelli veneziani*, il doppio ruolo è sostenuto dallo stesso interprete. Stavolta si tratta di un padre e di un figlio, l'uno, Pantalone, in maschera, l'altro, Pantaloncino, senza maschera; l'intreccio, che si snoda in modo tale da non far mai incontrare in scena i due personaggi, tende a valorizzare l'arte di un grande interprete che il poeta stesso ha aiutato a formarsi.<sup>21</sup> La trascrizione compiuta per la compagnia del San Luca nell'estate del 1754, a Livorno, spezza radicalmente la doppia identità, a vantaggio di uno sviluppo piú universale, forse a causa del minor valore interpretativo del Pantalone Rubini. Ora la commedia entra nell'orbita degli anni bui e malinconici, perciò non solo perde i tratti paradossali della prima versione, ma si colora di penose tensioni.

Nei *Mercantanti* la presenza di un mercante olandese permette di verificare sul palcoscenico la natura dei rapporti commerciali e familiari tra imprenditori di differenti nazioni, tra la Repubblica di Venezia, che in virtù del suo splendido passato mantiene integra la

20. La versione de *I due Pantaloni* è stampata da Bettinelli (to. VIII 1755). La nuova versione in toscano, con il titolo *I mercantanti*, appare nel to. V 1753-1754 dell'ed. Paperini; una successiva edizione con varianti è quella Pasquali (to. IX 1766).

21. Cfr. GOLDONI, *Memoires*, II XIV, MON, vol. I p. 305.

vocazione mercantile, e l'Olanda, un polo economico emergente, uno stato finanziariamente forte e solido che, nonostante le sue ridotte dimensioni territoriali, ha valorizzato l'attitudine alla transazione commerciale e finanziaria. Il confronto Venezia-Olanda ha, dunque, un significato storico e ideale. La crisi economica della Serenissima si può ancora superare, se la città lagunare saprà recuperare una centralità negli affari, negli scambi e nelle relazioni esterne; non si dimentichi che nel suo tessuto urbano sono inserite le altre nazioni con i loro fondaci, simili a cittadine nella città. Basta rinnovare la coesione economica e culturale, fondata sul progresso e sul libero scambio, nel rispetto delle leggi. L'Olanda è lo stato che ha realizzato tale disegno; Goldoni ribadisce nella prefazione che per definire il carattere dell'olandese si è basato su «parecchi originali» conosciuti. Ciò che rappresenta sulla scena deriva dall'osservazione della realtà e, quindi, assume un valore assoluto.

Pancrazio è il mercante veneziano, che ospita nella sua casa il ricco Monsieur Rainmere, insieme alla nipote Giannina. In linea con le crisi familiari descritte nelle commedie della sperimentazione, risulta chiaro come nella casa veneziana il problema sia il figlio Giacinto: tanto il padre è onorato e fedele ai suoi impegni, saggio e onesto, altrettanto il figlio si comporta da scapestrato, è senza regole, è dedito al gioco e alla truffa. Esercitando la mercatura, finisce per irretire con la promessa di alti interessi i clienti, sicuro che comunque il padre avrebbe provveduto a sanare il danno. La commedia si apre sulla constatazione che il rischio della bancarotta è davvero prossimo; il vecchio cerca di barcamenarsi per non perdere la reputazione, per non far trapelare la notizia del tracollo, ma le richieste di risarcimento sono pressanti. Sulla famiglia incombe la catastrofe, perché si fa presto a perdere il credito. Nella commedia è facilmente riconoscibile un tracciato urbano, un percorso che corre dalla casa di Pantalone-Pancrazio fino al banco di Rialto, il luogo dove si trattano gli affari, si contrattano partite di merci, si stabiliscono i tassi dei prestiti, si regolano gli scambi e le transazioni. E la vicenda si sviluppa lungo tale tragitto, dentro e fuori la casa che la pazzia di Giacinto



ha minato dalle fondamenta. Se crolla la casa, e se va in malora l'ordinamento su cui poggia un'intera civiltà, tutto è perduto.

I tempi sono mutati perché i giovani come Giacinto e Lelio, l'amico scroccone, pensano solamente a divertirsi, senza badare alle regole; inseguono le cantatrici a cui promettono vestiti e regali:

Non posso stare io senza denari, e quando sono pochi non mi bastano, cogli amici sono di buon cuore; con le donne son generoso, mi piace un poco giuocare; la sera non posso star senza un poco di conversazione. Casino a Venezia, casino in campagna, gondola, palchi, osteria, tutte cose necessarie per far quel che fanno tanti altri. Oh, mi dirà alcuno, fallirai, sarai cagione che fallirà anche tuo padre; e per questo? Ci aggiusteremo, e torneremo in piazza.<sup>22</sup>

È la nuova morale che non produce, ma insegue il piacere di una vita sconsiderata: se si giunge al fallimento, poco male; qualcuno pagherà. Giacinto, dunque, non sente ragioni; d'altra parte il padre, uno dei tanti padri goldoniani solitari, che non ha una moglie accanto, ama il figlio e ne giustifica il comportamento. Intorno ai due opposti modelli di mercanti si muove una popolazione strana, affamata di denaro, come il dottor Malazucca, medico avaro, che casca nella rete di Giacinto perché attirato da un interesse dell'otto per cento che nessuno può garantire; la serve Corallina, poi, ha fretta di garantirsi la dote per sposare Pasquino. Sono gli opposti casi di una frenesia del guadagno che travolge ogni virtù, tanto più quello del tempo in cui la parola data equivaleva ad un contratto scritto. Nel disastroso paesaggio veneziano ogni via d'uscita pare preclusa: la città, la grande dominatrice dei traffici, la terra di tanti abili e onesti artefici del libero mercato, è davvero malconcia.

Rainmere e la nipote Giannina sono due personaggi atipici: il primo spicca per l'austerità del comportamento; è sempre misurato e gentile, equilibrato nel parlare: per questa ragione il suo giudizio

22. GOLDONI, *I due Pantalonì - I mercatanti*, a cura di F. VAZZOLER, MAR 2001, *I mercatanti*, p. 236, a. 1 sc. 9.

risulta definitivo. L'olandese non approva l'unione tra la nipote e Giacinto a causa della vita sconsiderata che il giovane conduce. Nello stesso tempo, è attratto, oltre che dalla fiducia nel vecchio mercante veneziano, dalla genuinità di Beatrice, l'altra figlia di Pancrazio. Il nesso tra professione e vita privata rimane una costante nella drammaturgia goldoniana, al punto da accentuare la contraddittorietà della vicenda. Infatti Giannina e Giacinto si amano, seppure non riescano a comunicare tra loro. Giannina è un personaggio dalla fisionomia ben tratteggiata; si presenta come una ragazza appassionata dei libri: legge sempre e difende in una discussione con Beatrice le ragioni della scelta culturale (pp. 249-50, a. I sc. 17):

BEATRICE. Voi madamigella studiate sempre?

GIANNINA. Leggo assai volentieri.

BEATRICE. Che libro è quello?

GIANNINA. *La spettatrice*.

BEATRICE. Che cosa vuol dire l'aspettatrice? Una donna che aspetta?

GIANNINA. Oh, perdonatemi; non vorrei sentirvi parlare così, *Spettatrice*, l'osservatrice. Una filosofessa, che osserva le azioni umane, esamina le passioni, e ragiona con buon criterio sopra vari sistemi del nostro secolo.

BEATRICE. Come volete ch'io intenda certe parole, che hanno per me dell'arabico? Criterio! Che vuol dire criterio?

GIANNINA. Vuol dire, discernimento per distinguere il falso dal vero, il buono dal cattivo, il bene dal male.

BEATRICE. Criterio sarà parola olandese.

GIANNINA. No, amica, è parola di cui si servono gl'italiani.

BEATRICE. Non l'ho mai sentita in vita mia.

GIANNINA. Vi compatisco; vostro padre non vi avrà permesso di studiare.

BEATRICE. Lo studio che mi ha fatto fare, consiste nella rocca, nell'ago e nel ricamo.

GIANNINA. Povere donne! Ci tradiscono i nostri padri medesimi; essi c'impediscono di studiare, fondati sulla falsissima prevenzione che lo studio non sia per noi.

Giannina giudica gli altri in virtù dell'adesione al proprio modello esistenziale, ma lo fa, per assecondare a suo modo la morale dello

zio; è una donna che si emancipa partecipando consapevolmente al rinnovamento della società. L'olandese e la nipote appaiono come specchi del rigore che l'ambito veneziano ha da tempo smarrito. Infatti, la giovane innamorata pone davanti agli occhi di Giacinto la sua stessa immagine, con uno stratagemma degno di un filosofo: gli dice che la sorella ama un uomo dedito al gioco, un vizioso che frequenta cattive compagnie; gli presenta un autoritratto e, poi, gli rivela l'arcano. Con un colpo di teatro basato sulla forza dell'evocazione, sulla capacità, tutta teatrale, di proiettare visivamente i vizi fuori dal soggetto, Giannina sollecita Giacinto al pentimento, che si manifesta in forma drammatica nel gesto di un pugnale brandito per uccidersi. Contemporaneamente Rainmere fornisce a Pancrazio il denaro necessario per risanare il dissesto e ritornare sul sentiero della rispettabilità. Nella chiusa finale il mercante veneziano può proclamare la necessità di una cura radicale per far rinsavire i figli malnati: «Padri, specchiatevi in me, invigilate sopra la condotta de' vostri figliuoli, poiché il troppo amore li rovina» (p. 308, a. III sc. ultima).

Dietro *Il filosofo inglese*, commedia ambientata a Londra, c'è la presenza di una personalità importante nelle relazioni culturali tra Venezia e l'Inghilterra, il console della nazione britannica Joseph Smith. La dedica rivela per vie esplicite l'interesse di Goldoni per la vita culturale dell'Inghilterra:

Non vi è paese del quale io ricerchi con maggiore avidità i viaggiatori, oltre quello dell'Inghilterra; leggo le opere inglese tradotte con un piacere infinito, e ci trovo una tale robustezza di pensieri e di sentimenti, che sempre più mi sorprende, e mi fa piangere gli anni miei perduti senza aver appreso il linguaggio degli uomini dotti, e senza aver veduto il paese delle arti, delle scienze e della buona filosofia.<sup>23</sup>

23. GOLDONI, *All'illustrissimo signor Giuseppe Smith console per la nazione britannica in Venezia*, dedica a *Il filosofo inglese*, a cura di P. ROMAN, MAR 2000, p. 79. *Il filosofo inglese*, commedia in cinque atti, in versi martelliani, è pubblicata nel to. I 1757 dell'ed. Pitteri e resta uguale nell'ed. Pasquali (to. XIII 1774). Va in scena nel 1754, nel secondo anno della collaborazione con il Teatro di San Luca.

Il protagonista di questa commedia, il filosofo Jacobbe Monduill, è un personaggio «saggio, discreto, civile», collocato da subito fuori dalla zona della derisione; è un personaggio moralmente positivo, che con il proprio contegno afferma i valori della filosofia, posta a cimento dalle incongruenze quotidiane. L'ambientazione chiama alla mente *La bottega del caffè*; anche qui si ha una scena stabile in esterni, in una strada pubblica di Londra con una bottega di libraio ed una di caffettiere. In questo spazio si muove una popolazione eterogenea, come nella commedia del 1750, mentre proprio all'inizio si segnala una rispondenza con *I mercatanti*, laddove Giacchino, garzone del caffettiere, e Birone, commesso del libraio, dialogano stando sulla porta delle rispettive botteghe:

- BIRONE. Ecco i stampati fogli, che il padron mio vi manda:  
i soliti foglietti di Parigi ed Olanda,  
il *Mercurio Galante*, che fa tanto rumore,  
ed il corrente foglio del nostro *Spettatore*. [...] Frattanto che siam soli, dammi il caffè, Gioacchino.
- GIOACCHINO. Tel porto, e tu, Birone, recami un libriccino.
- BIRONE. Ben volentier, qual libro? Chiedilo, e te lo dono.
- GIOACCHINO. Vorrei che tu mi dessi qualche cosa di buono.
- BIRONE. Ti porterò un romanzo; in oggi, se nol sai, sono le favolette in voga piú che mai.<sup>24</sup>

Come s'addice al genere, l'intreccio poggia sopra un confronto d'amore, ma stavolta allo spettatore rimane il dubbio sulla veridicità del sentimento del protagonista. Il filosofo, infatti, frequenta con regolarità una bella vedova, madama di Brindè, una donna che s'interroga sulle questioni cosmiche e sulle svolte scientifiche; è all'ombra di un dibattito tanto pressante che è nata in lei la passione per Monduill. Ma della filosofessa è infatuato Milord Wambert, che da seguace della saggezza di Jacobbe diviene suo nemico e persecutore, appellandosi ai privilegi della propria nobiltà. Intanto accadono numerosi equivoci, nei quali hanno parte altri protagonisti, uomini

24. GOLDONI, *Il filosofo inglese*, MAR 2000, pp. 89-90, a. I sc. 1.

che si collocano nei gradini inferiori della scala sociale. C'è poi il serio e integerrimo negoziante Signor Saixon, sempre intento a lavorare, a governare i suoi commerci, che sembra indifferente alle stravaganze della moglie, Madama Saixon, sorella della vedova e corteggiata da un vecchio francese spiantato, un finto poeta caricato, Monsieur Lorino. Eppure le presenze più nefaste sono due autentiche caricature del sapere filosofico, l'argentiere Emanuele Blunk e il calzolaio Maestro Panich.

Nella commedia si sviluppa una trama sotterranea che la collega a *La Pamela*, specie laddove l'interesse di Milord s'accanisce verso una borghese, sebbene qui Goldoni rifiuti ogni risvolto romanzesco, preferendo utilizzare la struttura del pensare filosofico. Amore e filosofia diventano le polarità di un'accesa contesa sul comportamento umano; se ne discute quasi a livello preliminare: si dibatte, cioè, com'è avvenuto per altre tipologie intellettuali, sulla funzione del filosofo in una società che esalta la mediazione mercantile come unica socialmente produttiva, contro gli inetti o i trasgressori dei codici. Il calzolaio-filosofo fabbrica scarpe irregolari e spaiate, celando la pigrizia artigianale dietro ad una risoluzione artistica; ma la sua mascheratura, come quella dell'argentiere-filosofo, si rivela ben presto un'affettazione inconsistente. Alla natura del pensatore attiene la capacità di determinare la coerenza d'azione; e la storia di Jacobbe Monduill, ingiustamente perseguitato, ne è la prova, al punto da attirare dalla sua parte il sostegno di Saixon, disposto ad aiutarlo nonostante il divieto dell'aristocratico. Nello stesso tempo, la coerenza dell'atteggiamento sentimentale conferma il prevalere dei valori ideali su quelli della passione.

Il libero pensiero obbliga alla coerenza, com'è coerente l'avvocato che difende una causa, assumendone interamente l'impegno nonostante il cuore lo attiri altrove; com'è coerente un poeta comico che agisca per affermare la bontà della sua scelta di mestiere contro le false e inerti prevenzioni accademiche. All'inizio, dopo un primo confronto con Milord che prova a dissuaderlo dall'ammirare Madama di Brindè, Jacobbe si esalta, enunciando a se stesso i principi che

ritraggono una natura ideale: «Filosofia m'insegna che il mondo e i beni suoi, / se inutili non sono, son creati per noi» (p. 75, a. I sc. 2). La semplicità del dettato morale è posta in contrasto con l'affettazione dei filosofi spuri, che esagerano il linguaggio per fare effetto sugli altri.

Nelle tre commedie all'inconsistenza degli stolti si sovrappone la rassegnazione dei semplici, di coloro che non solo accettano la propria condizione, anzi se ne fanno forti, agendo secondo le norme naturali: rientrano nell'ultima categoria i garzoni Gioacchino e Birone, come la figura di Faccenda (Brighella) nei *Mercatanti*, o Pettizz, di servitore fedele e istruito, nel *Medico olandese*. Intanto si dimostra come il pensiero di Jacobbe non sia compatibile con il privilegio di un nobile accecato dalla gelosia: il filosofo rivendica la dignità della sua funzione sociale, ma per far questo è costretto a battersi contro prerogative e falsi ruoli. In tale sistema oppositivo spicca la figura del vecchio Lorino, vacuo intellettuale appassionato di frivolezze, attratto dalla filosofia delle cose futili.<sup>25</sup>

E qua e là s'accendono discorsi pretenziosi, com'è quello di Panich e Blunk sull'«economia perfetta»,<sup>26</sup> e dibattiti positivi, o quello in difesa dell'eguaglianza della donna di Jacobbe contro il parere degli artigiani.<sup>27</sup> Cresce, insomma, il conflitto sotterraneo, difficile da scio-

25. Cfr. FOLENA, *L'italiano in Europa*, cit., pp. 11-13. Cfr. GOLDONI, *Il filosofo inglese*, MAR 2000, p. 119, a. II sc. 6.

26. Si è osservato come qui si polemizzi contro le tesi di Bernard de Mandeville (1670-1733), autore della *Favola delle api* (*The Fable of Bees*, 1705), in cui elogia il lusso come motore dell'artigianato e del commercio. Cfr. M. GORETTI, *Il Paradosso Mandeville. Saggio sulla 'Favola delle api' col testo inglese a fronte e bibliografia*, Firenze, Le Monnier, 1958; ID., *Mandeville personaggio goldoniano?*, in «Studi senesi», s. III, LXX 1958, pp. 357-68. L'opera è recensita nelle *Memorie per servire all'istoria veneziana* il 18 luglio 1753.

27. «JACOBBE MONDUILL. Stolto è colui che parla di donna in guisa tale; / l'origine di lei è della nostra eguale. / Lo spirito è lo stesso, son simili le spoglie, / la macchina, diversa, diverse fa le voglie; / ma in ogni mente umana comanda la ragione, / diretta dal costume e dalla educazione» (GOLDONI, *Il filosofo inglese*, MAR 2000, p. 138, a. III sc. 7).

gliere, tra la coerenza teoretica e la costanza sentimentale. L'invito di Monduill a Madama di Brindè è esplicito: l'amore, se guidato dalla filosofia, innalza al di sopra della schiavitù delle passioni.<sup>28</sup> Non resta che appellarsi ad un amore che, non vissuto, non ricambiato sentimentalmente, sia anzitutto rispetto dell'onestà e della reputazione. La soluzione finale sancisce il trionfo morale del filosofo che, come indica Algarotti, diviene un modello esportabile nelle altre nazioni.<sup>29</sup>

Intanto rimane non risolto il conflitto fra coerenza e sentimento; lo scioglie la terza commedia, spostando il dibattito sul terreno dell'etica della medicina. Con *Il medico olandese*, scritta e rappresentata nell'estate 1756 a Milano, Goldoni completa l'elaborazione della propria malattia, mentre accentua il sondaggio psicologico sui singoli caratteri a partire dalla pagina scritta. Ancora una volta il viaggio scenico prende avvio da una citazione sulla funzione del libro; nella prima scena del primo atto il domestico Pettizz introduce il malinconico Monsieur Guden nella biblioteca del medico Bainer, in attesa che arrivi il padrone:

PETTIZZ                    Signor, se trattarsi le aggrada in questo loco,  
a casa il mio padrone dee ritornar fra poco.  
MONSIEUR GUDEN. L'aspetterò. Frattanto, per non starmi ozioso,  
datemi qualche libro.  
PETTIZZ.                    Lo vuol serio, o giocoso?  
MONSIEUR GUDEN. Qualche cosa di buono.  
PETTIZZ.                    Vuol di filosofia?  
MONSIEUR GUDEN. Se ci fosse un trattato sopra l'ipocondria...<sup>30</sup>

28. Cfr. *ivi*, pp. 170-71, a. iv sc. 16.

29. Intorno a *Il filosofo inglese* si registra un'animazione polemica rilevante, simile a quella che si era avuta con *La vedova scaltra* nel 1749; cfr. avanti, cap. VIII, sulla rivalità con Chiari, e, inoltre, F. BERCHET, *Poesie veneziane di Giorgio Baffo, Carlo Goldoni e Gasparo Gozzi sulla commedia 'Il filosofo inglese' rappresentata l'anno 1754*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1864. Cfr. P. DEL NEGRO, *Politica e cultura nella Venezia di metà Settecento: la 'poesia barona' di Giorgio Baffo 'Quarantotto'*, in «Comunità», XXXVI 1982, pp. 312-425; BRUNELLI, *I teatri di Padova*, cit., pp. 120-22.

30. GOLDONI, *Il medico olandese*, MON, vol. VI p. 377, a. I sc. 1. La commedia, rap-

È un modo acuto per introdurre il personaggio di Bainer, che allude al celebre medico Hermann Boerhaave, molto noto in Europa e scomparso nel 1738 o 1748. La fama di uno scienziato prestigioso, che agisce nel vasto territorio dei sapienti e degli innovatori, riafferma, prima di tutto, la fiducia nella coerenza di tutte le professioni, compresa quella di poeta di compagnia. «L'arte è una sola e sempre dee prevalere il vero», sostiene il medico riflettendo tra sé, dopo aver sostenuto un colloquio con un pazzo fanatico che ama il vino; il suo sfogo rivela quanto sia difficile per ogni uomo di coscienza esercitare la propria «arte», fatto che impone di trattare con franchezza anche gli «spiriti piú strani» (p. 399, a. II sc. 8). Ancora una volta, per mettere alla prova non solo la serietà terapeutica del medico, ma anche la coerenza intellettuale del personaggio, il poeta applica un procedimento da commedia, investendo la sfera dei sentimenti e dell'affettività che sembra compromessa dall'assedio dei suoi insani pazienti. La sola presenza che sostiene Bainer è quella della nipote Marianna: è «l'unico bene, che mi sia caro al mondo» (p. 429, a. V sc. 1), dichiara. Quando un accidente casuale, sotto forma di uno scritto anonimo, gli rivela che il banchiere Guden, un ipocondriaco per passione che ha affrontato un viaggio dalla Polonia in Olanda per trovar rimedio al suo male, ama la donna, la sua sicurezza mentale vacilla. È stato il medico a suggerire al malato di divertirsi, distrarsi e innamorarsi per superare la crisi di depressione che l'attanaglia: il terapeuta non può contraddirsi, proprio ora che la diagnosi ha funzionato e tra i due giovani è sorto un sano sentimento amoroso. Se la cura strida con la quiete dell'animo, non per questo è giusto negarla; ma Bainer dovrà compiere una difficile traversata – simile a quella che ha compiuto Goldoni – prima di approdare ad una soluzione sensata.

La casa del medico è animata dalla presenza di una variegata

presentata a Milano nell'estate del 1756, reca la dedica a Don Alessandro Ruspoli, principe di Santa Chiesa, nel to. VI 1760 dell'ed. Pitteri, quindi dopo il soggiorno romano di Goldoni.



umanità d'entrambi i sessi, tra cui spiccano alcune figure caricaturali, emblematiche sia della diffusa presunzione scientifica, sia di una società di privilegiati. È degno di attenzione il quartetto di filosofi-scienziati che s'arrovellano a risolvere quesiti assurdi, quali la quadratura del cerchio, la scomposizione del punto, la causa del flusso e riflusso delle onde: come nelle commedie precedenti, l'autore constata amaramente quanta diffusa sia l'incompetenza e la presunzione nel campo della speculazione e della scienza. Il Marchese di Croccand, poi, è il ritratto dell'aristocratico insolente e scortese; è un beone che sa provocare solamente scompiglio, tanto da essere scacciato da una comunità moralmente sana. La ricerca goldoniana è giunta, dunque, alla sublimazione etica della malattia; tra i versi del *Medico olandese*, laddove Bainer esamina i malanni di Guden, s'insinua la formula magica con cui a Milano, nell'estate 1754, il dottor Baronio convince il paziente Carlo Goldoni a sconfiggere la malinconia (pp. 384-85, a. 1 sc. 3):

- GUDEN. Ma, signor, il principio puol esser metafisico;  
 ma il mal che ora m'affligge, è doloroso e fisico.  
 Si è tanto abituato, reso si è così forte,  
 che adesso ogni momento minacciami di morte.
- BAINER. Che morte? Che minacce? Scacciate ogni timore;  
 per questo mal, vi replico, al certo non si more [...].  
 No, uditemi, signore: trattate il vostro male  
 Come un fanciullo armato, che l'inimico assale.  
 La spada può ferirvi, se gli esponete il petto,  
 ma piccola difesa delude il giovanetto.  
 Tale dal mal potrete, volendo, esser oppresso,  
 ma la difesa vostra è dentro di voi stesso.  
 Se la ragion si opponga al mal che vi fa guerra,  
 ecco il bambino inerme, ecco la spada a terra.

Le tre commedie di apertura verso l'Europa, scritte o rielaborate dal commediografo con la medesima disposizione di spirito, sono tra loro collegate, pure, da altre corrispondenze, e persino da un filo esotico che sembra alludere ad un'atmosfera comune, pur nella di-

versità d'ambientazione; si tratta di segnali discreti e di riferimenti minimi, eppure significativi, disseminati qua e là nelle commedie goldoniane, utili per suggerire allo spettatore le coloriture di una relazione tra abitudini e costumi non omologhi. Un esempio è dato da una tazza di tè, servito in una particolare situazione. Nei *Mercatanti*, in casa di Pancrazio i due mercanti discutono sul matrimonio dei loro figliuoli:

PANCRAZIO. Non volete beber il tè?

RAINMERE. Sì, beviamo il tè.

PANCRAZIO. Chi è di là? [...] Dite che portino il tè.

GIOVINE. Signore.

PANCRAZIO. Dite che portino il tè.

GIOVINE. Il medico, signore, è andato via.

PANCRAZIO. Buon viaggio. Che portino il tè.

GIOVINE. Sarà servita. (*parte*)

PANCRAZIO. Monsieur Rainmere, sediamo un poco.

RAINMERE. Obbligato. (*siedono*) [...]

PANCRAZIO. Beviamo il tè.

RAINMERE. Ben obbligato. (*bevono il tè*).

PANCRAZIO. Non avrei mai creduto che aveste di me così poco concetto.<sup>31</sup>

Ne *Il filosofo inglese*, poco dopo l'attacco, Milord Wambert, da solo, sorseggia il tè che gli ha servito il garzone della bottega da caffè, mentre sta seduto sopra una panca:

MILORD WAMBERT. Madama di Brindè discaccerà dal petto.

se l'amor non convien, le serberò il dispetto.<sup>32</sup>

Ne *Il medico olandese* Monsieur Lass, Monsieur Taus, Monsieur Mann, Monsieur Paff, immersi nelle loro inutili elucubrazioni, si siedono uno dopo l'altro, mentre Pettizz dispone le sedie:

PETTIZZ. Oh le belle figure! Son elleno, m'impegno.

31. GOLDONI, *I mercatanti*, MAR 2001, pp. 244-47, a. I sc. 14-15.

32. GOLDONI, *Il filosofo inglese*, MAR 2000, p. 95, a. I sc. 3.

Quattro statue eccellenti per l'arte del disegno.  
 Vuole il tè? (*a monsieur Lass, il quale gli fa cenno di no*)  
 Signor no. (*da sé*) Vuole il tè (*a monsieur Crem, che gli accenna che taccia*) No, non parlo.  
 Vogliono il tè, signori? (*monsieur Mann, Monsieur Taus accennano di sí*) Zitto; vado a pigliarlo.  
 Un pover'uom che fosse mutolo di natura,  
 Fra questi si vedrebbe a far la sua figura.<sup>33</sup>

### 3. *IL MONTE PARNASO*

Nel 1759, poiché l'ultima stagione del Teatro di San Luca aveva registrato pochi consensi, Goldoni elabora un progetto, definito durante il viaggio di ritorno da Roma a Bologna e presentato per lettera a Francesco Vendramin come una «novità» tale da far «strepito». Si tratta di un nucleo di nove composizioni, che avvalendosi di «vari metri, e vari pensieri» si collegano per affinità a ciascuna delle Muse e sono precedute da un'introduzione, significativamente intitolata *Il monte Parnaso*. Mentre il commediografo suggerisce al nobile proprietario del teatro di tenere segreta l'«idea, per non essere prevenuti dagli avversari», costui invita il suo autore alla cautela, mostrando nella sua risposta quanto grande sia l'inerzia di un sistema produttivo privo di slanci innovativi.<sup>34</sup> Le parole di Vendramin alludono con severità alla necessità, preliminare per un'impresa teatrale, di tutelare i gusti del pubblico; inoltre, occorre valutare concretamente le potenzialità artistiche della compagnia: «Sento, che le comedie devono esser 9; il carnevale è corto, li comici hanno ad

33. GOLDONI, *Il medico olandese*, MON, vol. VI pp. 389-90, a. II sc. 2. Il riferimento ad un mai citato «monsieur Crem» è certamente una svista.

34. «Circa la sua idea, da me sarà custodita con il maggior de' secreti; ma la prego a riflettere, che le comedie in presente piacciono quando sono teatrali, e non di parole, o di solo carattere. Nulla piú le dico, perché ella ha veduto, che la sola *Dalmatina* ha avuto l'assenso del popolo; sicché la conseguenza è chiara» (*Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca. Carteggio inedito*, a cura di D. MANTOVANI, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 117-18).

impararle; chi sa quanti accidenti possono nascere, e non si possono effettuare». <sup>35</sup> Eppure Goldoni insiste nel confutare le riserve del nobiluomo attraverso una dettagliata missiva, che è da considerare un consuntivo della sua attività drammatica in un periodo critico. Anche l'esperienza romana, consumata rapidamente tra la fine del 1758 e il luglio del 1759, non sfocia in un tanto atteso riconoscimento: a Roma trova attori presuntuosi, indomabili e ancora condizionati dallo schematismo delle maschere. <sup>36</sup>

L'ideazione di un ciclo allegorico, rivolto a creare in ogni testo una simmetria tematica tra ciascuna musa e un genere, non prevede più alcuna rispondenza con la personalità degli attori. Gli anni del San Luca sono da considerare un complesso laboratorio del personaggio, spesso svincolato dalle possibilità di un'applicazione immediata. Inoltre, cresce l'impegno a verificare la tenuta di una scrittura liberata dall'occasionalità e rimodellata sopra un disegno di stampo classico. Le opere di «vario stile» che l'autore propone al proprietario-impresario rientrano sotto una tutela letteraria di natura accademica e una copertura mitologica. Goldoni non solo illustra in dettaglio il piano complessivo per l'anno comico 1759-1760, ma difende anche la sua scelta drammaturgica dalle accuse che gli rivolgono i «novellisti». «Lo stile drammatico, creda pure, che in teatro fa bene», annota nella lettera; è necessario, semmai, adattarlo ai tempi. Poi volge lo sguardo sui comici, un argomento divenuto particolarmente spinoso; il ricorso alla collaborazione degli «spesati» per completare gli organici non sminuisce la valorizzazione di quanti sono legati al teatro per contratto. Il passaggio rivela, dunque, una pericolosa situazione d'instabilità che sminuisce o vanifica ogni intento di coesione rappresentativa:

35. Ivi, p. 118.

36. Le prefazioni de *La villeggiatura* (1756), della *Pamela maritata* (1760), la dedica de *Il medico olandese* (1756), i *Mémoires* (II xxxv-xxxix) ricordano il fiasco della *Védova spiritosa* al Teatro di Tordinona di Roma il 26 dicembre 1758. Cfr. F. ANGELINI, *Goldoni a Roma*, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di G. PETROCCHI, Roma, Ist. per l'Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 63-72.

Vero è, che chi ha parte va preferito allo spesato, ma nelle mie commedie, si è sempre cercato la proprietà, e non l'etichetta. [...] 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.<sup>37</sup>

Da una parte il commediografo veneziano riafferma la propria coerenza artistica, dall'altra contrasta l'abitudine che ammette una cattiva distribuzione delle parti; senza smettere la consueta cautela, vuole tutelare la «proprietà» del mestiere comico e insiste, perché Vendramin esamini con attenzione i testi inviati e li giudichi con il rispetto dovuto a un lavoro «costato fatica».<sup>38</sup> Le opere progettate per il ciclo del Parnaso sono: la tragicommedia *Gli amori di Alessandro* (Clio), rappresentata nell'autunno del 1759 con scarso consenso; la commedia in terza rima *La scuola di ballo* (Tersicore), che sarà un altro insuccesso; la tragedia *Artemisia* (Melpomene), accolta bene; la commedia *Gli innamorati* (Erato), recitata otto sere fra novembre e dicembre; la commedia in versi martelliani *L'impresario delle Smirne*, risultato un buon successo con nove repliche fra dicembre e gennaio 1760; la tragicommedia in ottava rima *Zoroastro* (Urania), che resiste solo due sere nel novembre 1760; la tragicommedia eroica in endecasillabi *Enea nel Lazio* (Calliope), messa in scena per quattro sere nell'ottobre 1760; le opere dedicate a Talia, la musa della commedia, e Polymnia, la musa della retorica, di cui è indicato lo stile, non furono realizzate: il sogno di rinnovare il repertorio stagionale non sfugge alle difficoltà di sempre.

Lungo il tracciato dell'utopia si registra nella drammaturgia goldoniana un intenso scambio di tracce tematiche e di spunti stilistici tra i diversi generi frequentati da Goldoni. Una più attenta lettura dello *Squarzo degli utili del Teatro Vendramin*<sup>39</sup> mette in luce le caratte-

37. Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca, cit., pp. 128-29.

38. Ivi, p. 130.

39. Archivio Vendramin, Casa di Carlo Goldoni, Venezia (ms. 42 F 4/19).

ristiche del repertorio del Teatro di San Luca dopo il 1758. Tra le tante indicazioni si osserva la persistenza di un repertorio romanzesco, piuttosto incline al sentimentalismo, derivato in parte da lavori spagnoli, e legato talvolta, probabilmente, al recupero di libretti di drammi per musica, riadattati ad uso dei comici: si tratta di un'ipotesi da verificare, che prosegue l'abitudine alla parodia primo-settecentesca.<sup>40</sup> Anche il passaggio dal repertorio goldoniano a quello farsesco, tratto dal baule della tradizione all'improvviso, riserva qualche sorpresa, a causa della contraddizione che lo stesso commediografo riscontra nei suoi attori fra il recitare con o senza maschera, come nel caso de *Il vecchio bizzarro* (1754).

Un altro aspetto della questione investe, poi, la relazione con il suo uditorio; la prudenza di Goldoni verso un insieme coerente di lettori-spettatori s'accorda con l'importanza delle dediche, anteposte alla pubblicazione di molte commedie. Al di là del genere letterario d'occasione, è interessato a confrontare il suo pensiero sulla pagina, oppure mentre lo sperimenta sulla scena, con quello degli osservatori piú attenti. L'esistenza di tale dialogo è provato da testimonianze d'archivio, come accade nel caso della rappresentazione del *Terenzio*:

Venezia li 6 novembre 1754

Amico stimatissimo

Vi continuo le notizie della commedia del Terenzio, quale benché applaudita da' piú saggi, e da' piú dotti, pure non incontrò nell'universale, già che doppo sei sole recite convenne di smetterla, e questa sera si ricorre ad uno de' soliti loro soggetti. Egli è vero, che fu assai strapazzata da' comici, che non seppero rappresentarla, ma è vero altresí, che non fu niente compresa dal popolo ascoltatore; infatti ella riuscí assai delicata, e perciò da quel-

40. Si ipotizza, ad es., che, quando nel to. iv 1777 delle *Opere drammatiche giocose di Carlo Goldoni* dell'ed. Zatta, a proposito del libretto goldoniano *Il finto principe* (1749), si indica l'anno 1758, si faccia riferimento alla versione che in quell'anno si rappresenta al San Luca, secondo quanto indicato dallo *Squarzo*.

l'universale che non rileva le sue bellezze, e l'erudizioni in essa sparse riuscì tediosa e stucchevole.<sup>41</sup>

A scrivere queste note critiche sulla rappresentazione del lavoro goldoniano, nell'autunno del 1754 al Teatro di San Luca, è il nobiluomo Nicolò Balbi, che le invia ad Andrea Querini. La lettera di Balbi è una pagina densissima di cronaca teatrale settecentesca; oltre le notizie, s'avverte, tra le righe, la tensione polemica di un'età in continuo mutamento. La composizione del *Terenzio*, il cui testo era già in possesso dei comici prima dell'avvio autunnale,<sup>42</sup> assorbe uno stato d'animo d'incertezza, seppure resti intenso lo sforzo per mantenere gli impegni sottoscritti. Goldoni lo ribadisce ne *L'autore a chi legge*, che accompagna la stampa del lavoro nel tomo III dell'ed. Pitteri (1758): «Ho creduto bene far precedere un prologo alla commedia, non tanto per uniformarmi in questo all'uso di Terenzio medesimo, quanto per ispiegare al popolo la mia intenzione intorno ad una commedia straordinaria al sistema nostro presente».<sup>43</sup>

La funzione d'insegnamento morale che il genere-commedia deve svolgere, parlando agli spettatori contemporanei, non è sminuita da un argomento antico, tratto dalla storia romana. L'intreccio propone, infatti, caratteri facilmente riscontrabili nel presente. Intanto, nella lettera che si scambiano due amici, le parole di Balbi risuonano come uno sferzante giudizio sulle condizioni del teatro a metà Settecento, in una città che aveva saputo trasformare in senso moderno il meccanismo di fruizione degli spettacoli. Da una parte si sottolinea l'incapacità degli interpreti a reggere il confronto con un nuovo stile rappresentativo; dall'altra, invece, si segnala il contra-

41. *Miscellanea di lettere ad Andrea Querini di Giovanni, 1747-1790*, ms. Querini Stampalia, VII 69 (615). Cfr. *Nella casa di un uomo prudente. Carlo Goldoni in visita alla famiglia Querini*, a cura di M. LAZZARI, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1993, pp. 19-31.

42. Cfr. GOLDONI, *Introduzione per la prima recita dell'autunno dell'anno 1754*, MON, vol. v p. 1372.

43. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premessa a *Terenzio*, MON, vol. v p. 692.

stante atteggiamento del «popolo ascoltatore». Dalla commedia il pubblico s'attende spesso un convenzionalismo tematico, che garantisca anzitutto la corrispondenza fra protagonista e intreccio. Balbi offre un esempio di tale atteggiamento, allegando un sonetto critico di Giorgio Baffo, in cui si addita la divergenza esistente fra il «principal soggetto» e i vari episodi che compongono il *Terenzio*:

La commedia è il Terenzio; ed è il Lucano  
quello che infatti vince ogni passione;  
tal che di lor non so a chi dar la mano.<sup>44</sup>

La missiva del patrizio si sofferma, persino, sui dati numerici dell'incomprensibile declino a cui il disinteresse degli spettatori condanna la commedia goldoniana. Lo sguardo si posa, subito dopo, sulla scena concorrente, quella del Sant'Angelo, dove Girolamo Medebach mette in campo un lavoro poco felice del suo «mattadore», l'abate Chiari; si tratta de *La veneziana a Parigi*, che si prospetta da subito piacevole e di successo. Né «gli applausi e gli evviva» dei numerosi estimatori, né la bravura degli attori, però, riescono a fermare l'intervento del magistrato alla bestemmia, che decreta la sospensione delle recite giudicando l'opera «immodesta, e scandalosa». Lo stesso Balbi si dichiara meravigliato per tale provvedimento, perché a suo giudizio era stato più licenzioso un precedente testo dell'abate bresciano, *Il Colombo o l'America scoperta*, lasciato in scena «per tutto il suo corso». L'azione censoria è attribuita ai nemici di Chiari; sta di fatto che Goldoni ha potuto così evitare uno smacco maggiore. Sia l'una che l'altra composizione dello scrittore bresciano non furono mai stampate. Oltre il confronto polemico, s'avverte fra le righe della lettera una curiosa disponibilità a distinguere i giudizi, a comprendere le ragioni di posizioni opposte, a ridimensionare i decreti della censura: forse, per politici-letterati quali sono Nicolò Balbi e Andrea Querini, la misura dei contrasti

44. G. BAFFO, *Sonetto ad Angelo Pasinello Libraio*, ms. Querini Stampalia, VI 15 (1204).



teatrali deve essere ritrovata in un'azione di mediazione culturale, fuori dalla rigidità degli schieramenti. Il vasto retroterra di relazioni con gli intellettuali europei ha, finalmente, prodotto una chiarezza di giudizio.

L'azione di Goldoni si riversa sulla macchina teatrale settecentesca in modo vario, secondo una sintesi ininterrotta tra scrittura e rappresentazione, che ha già avuto precedenti di rilievo.<sup>45</sup> La mappa degli apporti drammatici riguarda le stazioni del circuito teatrale di Lombardia, i luoghi in cui si fermano le compagnie dei comici nel corso della stagione primaverile ed estiva; alcune soluzioni maturano, poi, sulla scia del raffronto con altre aree teatrali, a cominciare da Napoli e Roma, senza trascurare i teatri europei. Com'è avvenuto per il teatro musicale, la natura degli scambi artistici non si limita ad una circolazione di testi e di esperienze, ma investe alla radice il sistema rappresentativo, suggerendo soluzioni e archiviazioni. L'elemento comparativo, non sempre evidente, resta alla base dell'avventura scenica di Goldoni, come dimostra la curiosità nel descrivere i costumi sia delle città italiane che visita, sia, attraverso i *Mémoires*, della nazione francese: il commediografo sa quale valore abbia la correlazione teatro-città. Un altro ambito d'incidenza sulla qualità dell'invenzione goldoniana è quello dello sperimentalismo diffuso tra coloro che recitano per diletto, come sovente avviene nelle ville dei nobili appassionati di teatro, quali i Widmann, Albergati Capacelli e altri ancora. Tutto concorre a rendere complessa e ricca la carriera del poeta comico veneziano.

#### 4. IL SOGNO DELLA «BUONA MADRE»

Facendo ricorso ad uno dei consueti e calibrati dialoghi tra due donne, Goldoni delinea, nella scena ottava del primo atto, il signi-

45. Si consideri, ad es., la complessità dell'esperimento riformatore di Luigi Riccoboni. Cfr. C. ALBERTI, «*Natura sí, ma bella dee mostrarsi*». *Sentimenti, artifici e interpretazioni sceniche*, in *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento*, a cura di A. BENISCELLI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 155-56.

ficato teatrale de *La buona madre*.<sup>46</sup> Il dialogo tra Barbara, la «bona mare», e Agnese, la «bona amiga», serve per dichiarare agli spettatori quale sia l'idea che giustifichi l'azione scenica. Entrambe sono vedove, ma la vita le ha collocate su versanti differenti: Agnese, infatti, può dirsi fortunata, perché è avvantaggiata da una situazione economica favorevole. Lo si apprende nel corso della scena: la giovane signora «xe ricca», ha un fattore di fiducia alle sue dipendenze, il patrimonio si basa, oltre che sul lascito del marito, anche su una cospicua dote personale. La certezza materiale – «la sta da regina», le dice Barbara – favorisce uno stato di libertà totale: quando deciderà di risposarsi, se saprà essere saggia, Agnese potrà mantenere intatta la sua autonomia. La situazione di Barbara, invece, appare disarmante proprio in rapporto alla positività dell'altra. La buona madre non possiede rendite, non ha avuto eredità; in più deve provvedere alla sopravvivenza e all'avvenire di due figli; non è un problema da poco, anche perché è necessario proteggerli dalle insidie del mondo. Il suo impegno presenta, anzitutto, un livello pratico, legato alle necessità materiali, e nello stesso tempo un fine morale, nonostante lo svantaggio connesso alle difficoltà economiche.

La scena goldoniana ha già visto dissolversi un modello sociale forte, sorretto da una concezione etica positiva; lo statuto del personaggio si restringe dentro lo spazio difensivo della famiglia; la casa diviene una fortezza da tutelare, ad ogni costo, dalle insidie esterne. In tal senso, allora, la sfera economica non è separabile da quella morale. *I rusteghi*, rappresentati l'anno prima, ne sono l'esempio più completo, anche se non mancano segnali ed esperimenti in altri testi precedenti, specialmente in quelli degli anni difficili, compresi

46. La commedia, scritta con rapidità nel dicembre 1760, va in scena nel gennaio 1761. Gasparo Gozzi la recensisce sulla «Gazzetta Veneta» del 31 gennaio, n° 104, scrivendo tra l'altro: «In questa l'autore ha fatto spiccare l'ingegno suo in molti colpi di teatro che sorprendono, e principalmente l'atto terzo viene comunemente applaudito. Il dialogo è della stessa natura che parla, per modo che gli spettatori non si ricordano punto d'essere assistenti ad una rappresentazione; ma sembra loro aver parte in que' ragionamenti».

tra il 1753 e il 1758. Nella conversazione delle due vedove s'insinua di continuo la preoccupazione dell'avvenire, che sorge da una valutazione critica del presente; l'esame approfondito, anche se decisamente personalizzato, recensisce non solo le necessità quotidiane e future, ma anche la ricerca di un intervallo sereno, il bisogno di una piccola trasgressione lecita, il piacere di godere un divertimento ogni tanto. Però le preoccupazioni escludono gli svaghi; l'incertezza del domani annulla la trasgressione edonistica, al punto che nelle abitudini di ogni giorno avviene un'inversione di tendenza: poiché si deve far buon viso a cattivo gioco, il tempo del lavoro finisce per sovrapporsi al tempo dello svago. E ciò avviene sia per l'una, sia per l'altra delle due amiche: Barbara, che si dichiara cuor contento, trasferisce allegria e gaiezza nella sfera dei doveri domestici, ride con i figli, conversa con la massera, prova piacere alle buffonerie del suo gatto. Paradossalmente tale modello di vita può dirsi invidiabile e costituisce di per sé un capitale ideale, il cui valore supera quello di una rendita in ducati.

Sul versante opposto, anche Agnese conduce un'esistenza discreta, senza eccessi. Si apprende così che, nonostante sia emancipata finanziariamente, la giovane vedova si preoccupa delle faccende di casa; né si lascia coinvolgere in alcuna distrazione se non in quella di una piacevole visita alla famiglia di Barbara. La chiusura verso l'esterno non è da meno di quella che si scorge nel «sistema dei *Rusteghi*»,<sup>47</sup> anche se in questo caso il tema morale è quello del confronto fra un buono e un cattivo modello materno. Poiché ogni problema si apre e si risolve all'interno della logica familiare, il congegno scenico tende a delimitare le alleanze e gli scontri.

Nel corso della commedia l'impegno di Barbara per accasare il figlio Nicoletto si consolida con l'assimilazione al suo progetto di Agnese, in cui sono facilmente riconoscibili le identiche aspirazioni. Mentre decanta le qualità del figlio, alla stregua di una merce da valorizzare, la madre ambisce a rafforzare, dal punto di vista dram-

47. Cfr. BARATTO, *Il sistema dei 'Rusteghi'*, in ID., *La letteratura teatrale*, cit., pp. 163-75.

matico e ideale, il fronte della bontà; l'altra vedova sembra capire gradualmente il valore intrinseco di una proposta in apparenza impossibile. Le vicende della commedia, infatti, non tarderanno a manifestare l'infantilismo di Nicoletto, già a partire dalla scena decima del primo atto. Per il giovane l'amore è un gioco di travestimento attraverso il quale è possibile mascherarsi da adulti, fare gli spavaldi ed essere sicuri di sé. Se tale atteggiamento è funzionale alle mire di Lodovica, la cattiva madre che ha fretta di sbarazzarsi in qualsiasi modo dell'ultima figlia rimasta in casa, non è sicuramente efficace per attrarre una vedova senza preoccupazioni, come Agnese. Ciò che affascina quest'ultima è piuttosto il desiderio di un amore che oltrepassi la banalità dell'eros matrimoniale e accolga la forza del buon amore materno; è, insomma, il sogno di Barbara che passa la verifica direttamente sulla scena. L'innocenza con cui la «bona mare» esalta la sottomessa obbedienza del figlio investe anche il versante dei divertimenti, che di solito rappresentano le sabbie mobili della moralità.<sup>48</sup>

L'amore non è più il contrastato tema-guida della commedia, quanto piuttosto l'argomento che ricomponi i contrasti sociali; forse occorre discendere fino alle sorgenti dell'arte scenica, lasciandosi guidare da una mano materna verso un'attesa iniziazione teatrale. Una simile idea non sembra tanto improbabile, se si pensa che pochi giorni prima della *Buona madre* il pubblico veneziano applaude *L'amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi, approntato dalla compagnia di Antonio Sacchi al Teatro di San Samuele. La commedia del rivale è una provocatoria riscoperta della teatralità pura, affidata alla sapienza dei commedianti. La visione teatrale di Goldoni, però, non rinnega ancora le premesse; l'arte degli scrittori antichi e moderni continua ad essere un punto di riferimento necessario, che il poeta comico ha imparato a coniugare con la propria esperienza e la propria visione del mondo.

48. Cfr. GOLDONI, *La buona madre*, MON, vol. VII p. 938, a. I sc. 8.

## VIII

### LA RIVALITÀ CON L'ABATE CHIARI

«Schiamazzino pure i critici a loro posta, perché nella *Vedova scaltra* un inglese, un francese, uno spagnuolo parlano ben l'italiano: che gran meraviglia? come se il nostro linguaggio non fosse coltivato in tutte le più polite corti d'Europa». <sup>1</sup> Nel 1763, quindici anni dopo la prima rappresentazione veneziana, avvenuta la sera di Santo Stefano del 1748 al Teatro di Sant'Angelo, Carlo Goldoni si preoccupa ancora di difendere dalle polemiche la sua *Vedova scaltra*. Ristampandola senza mutamenti nel tomo v dell'edizione Pasquali, l'autore, già trasferitosi in Francia, colloca la commedia su una linea di continuità stilistica e di coerenza artistica con le idee-guida della sua riforma scenica. Avendo ottenuto un innegabile successo, la compagnia di Girolamo Medebach la riproporrà nel novembre 1749, per quattro sere. Ma è probabile che la vera ragione di tale ripresa si colleghi piuttosto alla rappresentazione de *La scuola delle vedove*, lavoro dell'abate bresciano Pietro Chiari, allestito nell'ottobre dello stesso anno al Teatro di San Samuele.

Letterato eclettico, poligrafo instancabile, Chiari giunge a Venezia proprio nel 1749 con l'intenzione d'inserirsi in modo stabile nell'ambiente teatrale lagunare. Divenuto poeta comico della compagnia di Antonio Sacchi, che agisce per conto dei Grimani nei Teatri di San Giovanni Grisostomo e di San Samuele, l'abate, da abile adattatore di letteratura alla moda qual è, s'ispira, talvolta, alle elaborazioni goldoniane. Il suo rifacimento sul tema della *Vedova scaltra* si giustifica attraverso una contestazione linguistica; Chiari, infatti, sembra voler negare, in nome di un accentuato realismo, la convenzione scenica che ammette il dialogo fra personaggi di differenti

1. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *La vedova scaltra*, MON, vol. II p. 329; appare nel to. v 1763 dell'ed. Pasquali.

nazionalità. Contemporaneamente, rivela, con compiacenza, i modelli letterari ai quali si è ispirato: «[L'autore] ha presa di mira, non già qualche commedia prodotta di fresco, ma piú commedie da molto tempo stampate».<sup>2</sup>

Goldoni ribatte con un pungente *Prologo apologetico*, in cui due personaggi, Prudenziò, riformatore dei teatri, e il poeta Polisseno (lo stesso Goldoni) confutano le questioni sollevate dal rivale. In tal modo, a partire dal confronto tra ispirazione e mestiere s'accende una delle polemiche piú aspre della vita teatrale veneziana di metà Settecento. Le accuse dell'abate riguardano la mancanza di regole letterarie, la pretesa assenza di verosimiglianza, insieme alla sottolineatura dei limiti dell'imitazione e all'incongruenza («spropositi») di personaggi oltramontani che si esprimono in italiano. Goldoni rivendica, a sua volta, una coerenza e un'onestà da scrittore non abituato a denigrare e neppure a mancare di buon gusto. Alla fine del dialogo Prudenziò conclude con un richiamo esplicito ad un progetto di rinnovamento che ha già ottenuto importanti consensi: «a Venezia gli vogliono bene; a Venezia si fa giustizia. Critiche? Foco di paglia, foco di paglia».<sup>3</sup>

L'anno comico 1749-1750 registra, dunque, i sussulti polemici dello scontro Goldoni-Chiari, un confronto tanto intenso che per placarlo è necessario l'intervento del Tribunale degli Inquisitori: entrambe le commedie saranno proibite per motivi d'ordine pubblico. Ma, sotto le schermaglie sceniche, si coglie una tensione piú vasta, che investe in modo esplicito alcuni settori di pubblico e che si estende fuori dal Teatro: «Gli uomini che sanno, fanno col suo; non prendono il capitale degli altri. Io sin ora ho fatto così».<sup>4</sup>

Quando nella stagione 1753-1754 Goldoni passa dal Teatro di San-

2. Della commedia di Chiari non resta che lo schema dei personaggi e l'*Argomento*, riportati nella *Nota storica de La vedova scaltra*, a cura di G. ORTOLANI, MUN, vol. II pp. 393-94.

3. Cfr. GOLDONI, *Prologo apologetico alla commedia intitolata 'La vedova scaltra' contro le critiche contenute nella commedia intitolata 'La scuola delle vedove'*, MON, vol. II p. 414.

4. Ivi, p. 413.

t'Angelo al Teatro di San Luca, Medebach, il capocomico che ha accompagnato il suo esordio,<sup>5</sup> ingaggia l'abate Chiari. La polemica fra i sostenitori dei due «poeti comici», che aveva avuto un esordio intenso nel 1749 a partire dalle rappresentazioni de *La vedova scaltra*, riprendono con particolare vigore e, di fatto, allargano il fronte dei due schieramenti. Come si sa, per Goldoni sono anni particolarmente difficili, per le difficoltà legate sia alla sua attività teatrale, sia alla sua situazione familiare, sia alla sua salute. Nonostante tutto, agli esordi, nell'ottobre 1753 sul palcoscenico del Teatro Vendramin ottiene un successo notevole con *La sposa persiana*, mentre l'anno dopo, il 26 ottobre, al San Samuele trionfa il dramma giocoso *Il filosofo di campagna*, musicato da Baldassare Galuppi.

Per comprendere quale sia il clima di concorrenza fra i due teatri, è utile proporre lo schema dei principali lavori eseguiti tra l'autunno 1753 e il carnevale 1756, nel periodo piú intenso di rivalità:

anno	Teatro di San Luca, compagnia Lapy	Teatro di Sant'Angelo, compagnia Medebach <sup>6</sup>
Autunno 1753	<i>Il geloso avaro</i> , tre atti in prosa  <i>La donna di testa debole</i> , tre atti in prosa	<i>Moliere, marito geloso</i> <sup>7</sup>  <i>La Pamela maritata</i> <sup>8</sup>

5. Goldoni riassume la questione dei rapporti con Medebach ne *L'autore a chi legge* de *La donna vendicativa*, l'ultima composta per la compagnia dell'attore romano; la prefazione accompagna la stampa della commedia nel to. VII 1754 dell'ed. Paperini.

6. La cronologia delle rappresentazioni del Sant'Angelo è stata desunta dalle indicazioni, non sempre precise, tratte dalle prefazioni di Chiari. Le opere dell'abate sono tutte in cinque atti e in versi martelliani.

7. Scrive l'abate bresciano nella prefazione della commedia: «Si rappresentò ella pertanto la prima volta in Verona nell'estate dell'anno 1753; e si replicò in Venezia sul principio d'ottobre dell'anno medesimo, dove conseguì un compatimento superiore alla mia aspettazione, per esser ella la prima commedia da me scritta in versi martelliani [...]» (P. CHIARI, *Commedie in versi*, Venezia, Bettinelli, 1756, to. II pp. 8-9).

8. Ricorda Chiari nella prefazione al to. IV delle *Commedie in versi* (1759): «Io da

	<i>La sposa persiana</i> , cinque atti in versi martelliani	<i>La schiava cinese</i> <sup>9</sup>
Carnevale 1754	<i>La cameriera brillante</i> , tre atti in prosa	
	<i>Il filosofo inglese</i> , cinque atti in versi martelliani	<i>Il filosofo viniziano</i> <sup>10</sup>
	<i>Il vecchio bizzarro</i> , tre atti in prosa	<i>Le sorelle chinesi</i> <sup>11</sup>
	<i>Il festino</i> , cinque atti in versi martelliani <sup>12</sup>	
Autunno 1754	<i>La madre amorosa</i> , tre atti in prosa	<i>L'America scoperta, o sia il Colombo</i> <sup>13</sup>
	<i>Terenzio</i> , cinque atti in versi martelliani	<i>L'uomo come gli altri</i> <sup>14</sup>

principio ad esempio suo [di Goldoni] la scrissi in prosa, ed in prosa fu rappresentata la prima volta nell'autunno dell'anno 1753. Volendola far passare dal teatro alle stampe, mi piacque di ridurla in verso, perché dall'altre sorelle sue non fosse ella dissomigliante» (ivi, pp. 7-8).

9. Nelle *Riflessioni* che aprono il to. x delle *Commedie in versi* (1762) lo stesso Chiari indica la correlazione con il successo goldoniano al Teatro di San Luca: «la *Schiava cinese*, che rappresentata fu la prima volta nel Teatro di S. Angelo dentro l'autunno dell'anno 1752 [in realtà 1753], e vi fu replicata per quattordici sere continue con isterminato concorso. Lo strepito che fece in quell'anno medesimo la *Sposa persiana* del sig. dottor Goldoni m'invogliò di metter a gara su' teatri nostri la gran novità de' costumi chinesi, che del pari eccitasse la curiosità del pubblico, e ne meritasse gli applausi» (ivi, p. 4).

10. «Questa commedia – scrive Chiari nelle *Osservazioni sopra le commedie* – fu scritta e rappresentata la prima volta in Venezia nel carnevale dell'anno 1753 [*more veneto* 1754], e si replicò per 18 sere continue con tal concorso di gente, che mai più non vidi da poi una sí numerosa adunanza» (ivi, to. iv p. 6).

11. L'autore segnala che la commedia è la continuazione della *Schiava cinese*: «Questa seconda commedia è intitolata *Le sorelle chinesi*, perocché non fa ella che seguitare la prima, e ne ripiglia l'intreccio, dove pareva in essa finito» (ivi, to. x p. 5).

12. La commedia è dedicata «all'Illustrissimo Signor Conte Gasparo Gozzi».

13. Il testo di Chiari non venne mai stampato; ne ricorda la rappresentazione Gradenigo nei *Notatori*, in data 19 ottobre.

14. «Stava io scrivendo le mie *Lettere filosofiche sopra l'uomo* ad imitazione di quelle



*La Peruviana*, cinque atti  
in versi martelliani

*La donna di spirito*<sup>15</sup>  
*La pastorella fedele*<sup>16</sup>  
*Il poeta comico*<sup>17</sup>  
*El mario cortesan*<sup>18</sup>  
*I fanatici*<sup>19</sup>

di Pope, quando mi nacque in mente l'idea di fare questa commedia, che rappresentata fu la prima volta in Venezia il febrajo dell'anno 1754; e diede assai da discorrere a chiunque frequentava i teatri in quella stagione» (CHIARI, *Osservazioni critiche sopra l'Uomo come gli altri*, in *Commedie in versi*, cit., to. II p. 179).

15. «I caratteri in essa predominanti sono viniziani, e n'è viniziano altresì il loro dialetto. Da gran tempo è ella in possesso delle venete scene, sulle quali affacciassi la prima volta nell'anno 1754 e vi fece dello strepito assai, perocché Venezia tutta ne intese un arcano, che tramandar io non voglio alla memoria de' poteri» (CHIARI, *Osservazioni*, in *Commedie in versi*, cit., to. IX p. 6).

16. Chiari ricorda di aver voluto rendere più dilettevole la poesia pastorale: «Animato da somiglianti riflessi mi posi a scrivere, dimorando a Vicenza l'aprile dell'anno 1754, la commedia presente; che fu poi recitata la prima volta in Modena nel mese d'agosto dell'anno medesimo. E colà, e in Venezia, e dovunque fu rappresentata dappoi ne corrispose l'esito alle mie più lusinghiere speranze» (CHIARI, *Osservazioni critiche sopra la 'Pastorella fedele'*, in *Commedie in versi*, cit., to. I p. 127).

17. È da considerare il manifesto teatrale di Chiari, come conferma lo stesso scrittore nelle ampie *Osservazioni critiche*, che accompagnano la stampa nel to. III (1758) delle *Commedie in versi*: «Il *Poeta comico* è la prima commedia, a cui do loco in questo volume; perocché può chiamarsi anch'essa una commedia preliminare, come lo sono il *Plauto*, ed il *Moliere* ne' due precedenti volumi. Ella fu da me composta la primavera dell'anno 1754, e nell'estate dell'anno medesimo si rappresentò la prima volta in Modena alla presenza di tutta quella serenissima corte [...]. Sul far dell'autunno seguente fu esposta sulle venete scene; e vi si replicò più sere con molto concorso, e non ordinario compatimento. [...] Le due numerose fazioni in cui era allora Venezia tutta divisa: il calore con cui si disputava da ambe le parti sopra il nuovo gusto poetico introdotto ne' nostri teatri: le confuse, e tra loro contrarie opinioni del volgo mal pratico, che metteva in questione, e formava a suo senno l'idea del vero poeta comico, ed il carattere della vera commedia, concepì mi fecero il disegno di cangiare in cattedra di poesia comica le pubbliche scene» (ivi, pp. 5-6).

18. «La sua prima comparsa sulle venete scene la fece ella nell'autunno dell'anno 1754 e vi fu ricevuta per dieci sere continue con universale compatimento» (CHIARI, *Osservazioni*, in *Commedie in versi*, cit., to. VII p. 4). Subito dopo Chiari indica la necessità di stampare un «vocabolario viniziano», per poter gustare le commedie in dialetto: l'idea, evidentemente, è presa da Goldoni.

19. Scrive Chiari nelle *Osservazioni critiche sopra i Fanatici*: «Ella fu da me scritta in

Carnevale 1755	<i>Torquato Tasso</i> , cinque atti in versi martelliani	<i>La veneziana a Parigi</i> <i>Diogene nella botte</i> <sup>20</sup>
	<i>Il cavalier giocondo</i> , cinque atti in versi martelliani	<i>Le vicende della fortuna</i> <sup>21</sup>
	<i>Le massere</i> , cinque atti in versi martelliani	<i>La veneziana in Algeri</i> <sup>22</sup>
Autunno 1755	<i>La buona famiglia</i> , tre atti in prosa	<i>Marco Accio Plauto</i> <sup>23</sup>
	<i>Le donne de casa soa</i> , cinque atti in versi martelliani	<i>Le sorelle rivali</i> <sup>24</sup>
	<i>Ircana in Julfa</i> , cinque atti in versi martelliani	

Modana l'estate dell'anno 1754, e colà nella stagione medesima la prima volta rappresentata. Dentro l'autunno dell'anno stesso andò ella sulle venete scene, e vi fu replicata piú, e piú sere ad un teatro pienissimo di spettatori, che l'onorarono della loro gentilissima approvazione» (in *Commedie in versi*, cit., to. III p. 89).

20. «Ella si rappresentò la prima volta in Venezia il gennajo dell'anno 1755, e ad onta dell'orrido gelo, che di que' giorni appunto tutta rassodò la laguna, e teneva sequestrata in casa la gente, ella si replicò piú, e piú sere con tale concorso, che io mi riputai della fatica mai ricompensato abbastanza» (CHIARI, *Osservazioni critiche sopra il 'Diogene'*, cit., p. 95).

21. La commedia compare nel secondo tomo della *Nuova raccolta di commedie in versi* (Venezia, Zerletti, 1764), con la seguente annotazione: «e verificò ella in se medesima il titolo suo, fino dalla prima volta, che ebbe a rappresentarsi in Venezia nel carnevale, se ben mi ricorda, dell'anno 1755», in realtà 1756 (2ª ed. 1774, p. 3).

22. Nelle annotazioni per il to. VI delle sue *Commedie in versi* (1760), il poeta bresciano ricorda: «uscì ella la prima volta sul teatro in Venezia nel carnevale dell'anno 1755, dove fu ricevuta con tanto compatimento, che dopo tredici repliche non lasciò paghi gli spettatori senza numero d'averla veduta abbastanza» (ivi, p. 6).

23. «Questa commedia ella è una delle piú recenti, avendola io scritta in Mantova dentro il mese di maggio dell'anno 1755 ed essendo stata rappresentata la prima volta in Milano l'agosto dell'anno medesimo» (CHIARI, *Osservazioni critiche sopra il 'Plauto'*, in *Commedie in versi*, cit., to. I p. 39).

24. «Ella fu rappresentata la prima volta in Venezia sul cominciar dell'autunno dell'anno 1755, ma ebbe sí nemiche le piovose stagioni, che fu vista da pochi, e conseguentemente non si replicò, che poche sere soltanto» (CHIARI, *Osservazioni critiche sopra le 'Sorelle rivali'*, in *Commedie in versi*, cit., to. III p. 183).

Carnevale 1756	<i>La villeggiatura</i> , tre atti in prosa	<i>La vendetta amorosa</i> <sup>25</sup>
	<i>Il raggiratore</i> , tre atti in prosa	<i>La buona madrigna</i> <sup>26</sup>
	<i>La donna stravagante</i> , tre atti in prosa	<i>L'inganno amoroso</i> <sup>27</sup>
	<i>Il campiello</i> , cinque atti in versi drammatici	

Attraverso le annotazioni di Goldoni e di Chiari si comprende quanto ampio sia stato il confronto, che riguarda sia la concezione del teatro, sia la tecnica rappresentativa, sia le finalità dello spettacolo. Esiste un manoscritto, intitolato *Composizioni uscite su i teatri, commedie, e poeti nell'anno MDCCLIV in Venezia* e appartenuto ad Amedeo Svajer,<sup>28</sup> che trascrive i materiali riguardanti le polemiche teatrali negli anni 1754-1756, anche se i testi non rispettano sempre la scansione cronologica: vi si possono leggere i poemi e i sonetti satirici, le lettere e altri scritti sul contrasto Goldoni-Chiari.

25. Scrive Chiari nelle *Osservazioni critiche sopra 'La vendetta amorosa'* (ivi, to. I p. 305): «ed avendola fatta nel dicembre dell'anno 1755, andò ella la prima volta sulle scene in Venezia il giorno 17 di gennajo dell'anno seguente».

26. Dopo averla composta a Mantova, durante l'estate 1755, Chiari annota nelle consuete *Osservazioni* (ivi, p. 213): «e fu ella recitata la prima volta in Venezia sul principio dell'anno corrente», riferendosi al 1756, lo stesso anno in cui si stampa il to. I delle *Commedie in versi*.

27. «Fortunata chiamo io questa commedia tra l'altre sorelle sue; perocché di volo me ne venne l'idea; e comparando ella la prima volta sulle venete scene verso la fine del carnevale dell'anno 1755 [*more veneto 1756*], vi fu replicata per quindici sere continue; e l'ultima sera del carnevale suddetto, in cui terminò di rappresentarsi, vi fu accolta con tanta attenzione, con tanto compatimento, e con tanto piacere, come se quelli spettatori umanissimi non l'avessero veduta mai più» (CHIARI, *Osservazioni critiche sopra l'Inganno amoroso*, in *Commedie in versi*, cit., to. III p. 271).

28. Museo Civico Correr, Cicogna 2395 (già 1882). La trascrizione del nome di Svajer è varia; talvolta, infatti, si trovano le forme Swajer, Svayer, Svaier e altre ancora. Alcuni dei passi più significativi sono stati trascritti in C. ALBERTI, *Gare e contrasti tra due "poeti comici" negli anni 1753-1756*, in *Tra libro e scena*, a cura dello stesso e G. HERRY, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 61-101.

Svajer, una figura di rilievo nella vita culturale del Settecento veneziano, è un mercante di Augusta, che nel 1773 è nominato console della nazione tedesca a Venezia; è amico dei Gozzi, soprattutto di Gasparo.<sup>29</sup> È nota la sua passione per i libri, che si può verificare attraverso l'ampio *Catalogo di libreria posta in vendita in Venezia nell'anno 1794*.<sup>30</sup> La biblioteca del mercante annovera un'ampia collezione di opere latine, stampate nel Cinquecento, a cominciare dai testi di Apuleio, Orazio, Plauto; vi sono elencati libri di Petrarca e di Marsilio Ficino. Tra i tanti testi di autori italiani si ricordano quelli dell'attrice Isabella Andreini, di Leone Allacci, di Francesco Algarotti; ma si nota la presenza degli scritti di Chiari (*Lettere scelte, Poesie e prose*, il romanzo *La commediante in fortuna, L'uomo, lettere filosofiche*), delle opere drammatiche di Carlo Goldoni, quelle di Carlo Gozzi (gli otto tomi dell'ed. Colombani), le *Opere in versi e in prosa* (1758) e altre raccolte di Gasparo Gozzi. Notevole è, poi, la sezione dedicata ai libri francesi, spagnoli e inglesi.

Intrattengono relazioni con Svajer i protagonisti della vita politica, artistica e culturale veneziana, come testimoniano le lettere conservate presso il Museo Correr di Venezia, nell'*Epistolario Moschini*: gli si rivolgono a vario titolo Giuseppe Farsetti, Alberto Fortis, Francesco Grisellini, Francesco Gritti, Giovanni Maria Mazucchelli, il marchese Ferdinando degli Obizzi, Antonio Vallisnieri. Un nutrito numero di missive sono inviate da Orazio Arrighi Landini, che è presente nelle *Composizioni* come difensore di Goldoni: in una di

29. Lo testimoniano le lettere che Gasparo gli rivolge; in una, databile 1755, si legge: «Al mio solo e unico amico al mondo, a quello che sa le mie disgrazie, a quello che generosamente le ha compatite tante volte con tanto amore, con tanta segretezza e con un cuore, che merita di essere amato perpetuamente, ricorro un'altra volta. [...] Animato da tale sua bontà, la prego d'un altro zecchino. Né sarò mortificato s'ella non vorrà favorirmi; meritando che mi venga negato per la troppa e tormentosa importunità, con cui la infastidisco. [...] Sono e sarò sempre suo buon servitote e amico» (G. Gozzi, *Ad Amo Svajerede*, in ID., *Favole, novelle e lettere*, a cura di G. Mestica, Firenze, Barbera, 1881, p. 197).

30. Il volume, in 8°, di 527 pp., non reca indicazioni tipografiche.

queste si parla di manoscritti petrarcheschi, rinvenuti a Padova; nel *post scriptum* di una lettera Arrighi Landini chiede: «Vorrei sapere se è vero che Chiari vada in Sassonia» (lett. 24); in un'altra rivolge una pressante richiesta d'aiuto per sé e per la propria consorte, che attende un bambino. Ma, ai fini dell'episodio che si sta esaminando, il documento piú prezioso è quello che riguarda una lettera dell'abate Chiari a Svajer:

Vicenza primo maggio 1754

Amico carissimo.

Ecco la prefazione che desidera il nostro sig.r Marchetto da me rifatta per la seconda volta, perocché la prima l'ho lasciata a Venezia. Non iscrivo al medesimo; e mi compatirà perché io son un uomo, che ho molta scarsezza di tempo, e adesso sono immerso in una comedia. Ella farà con esso lui le mie parti. Mi vorrà bene al suo salute, lo assicurerà che i suoi manifesti mi saranno graditi [?] e ben impiegati [ecc.].

Amico e servo

Pietro Chiari.<sup>31</sup>

Il fascicolo di Svajer evidenzia l'intenso scambio di giudizi e di valutazioni che nel biennio 1754-1756 le rappresentazioni innescano in una cerchia prevalentemente dotta, abituata a intervenire, secondo i moduli della parodia lirica piú irriverente. Tra i versi, spesso cantati in dialetto veneziano, s'insinuano enunciati di poetica, discussioni sulla filosofia, valutazioni sulla qualità delle commedie, comparazioni fra diverse mentalità nazionali. Il dibattito tende ad assumere i toni di una diretta e immediata critica teatrale, che prende spunto dal testo per ragionare su aspetti extra-testuali: di fatto, si ha un'indagine sul gusto e sul consenso in un momento di particolare trasformazione della mentalità culturale e delle abitudini civili.

Intorno a *Il filosofo inglese*, la commedia di Goldoni rappresentata nel carnevale 1754, si addensano interventi incisivi, fin dalla sua ap-

31. ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., p. 63.

parizione in scena. Dapprima appare la *Critica del Filosofo inglese* di Giorgio Baffo, rivolta direttamente al nobiluomo Ferdinando Toderini, in cui si ha una decisa presa di posizione contro le incongruenze del protagonista e di altri caratteri, soprattutto di quelli dei Quacheri; la *Risposta* di Goldoni è una difesa puntuale del proprio operato, sancita ne *L'autore a chi legge* premesso all'ed. Pitteri (to. I 1757), mentre la *Risposta* di Baffo è un ulteriore attacco denigratorio, seppure non nascondi ancora una volta la sua preferenza per *La sposa persiana*.<sup>32</sup> Ma la polemica annovera un'*Altra Risposta* [...] *alla critica di Baffo* di cui è autore don Mattio Fiecco.<sup>33</sup> Giorgio Baffo ribatte, senza mezzi termini, con la *Risposta al Publicano*, bollando l'intervento come del tutto inopportuno: «Zà questo xe un poeta, che se crede intorno / aver tutto il Parnaso, e mi no 'l stimo un corno». <sup>34</sup> Interviene nella polemica con un'*Altra risposta* contro Baffo il marchese Ferdinando degli Obizzi, che Goldoni chiama «veneratissimo protettore e padrone»:

Una lunga commedia, che tiene in attenzione  
per diciotto sere dieci milla persone,  
convien che ne' caratteri non abbia storpiature,  
e che osservi le leggi dell'arte e di natura.<sup>35</sup>

32. Le tre epistole poetiche si leggono in GOLDONI, MON, vol. XIII pp. 201-13. Al patrizio veneto Ferdinando Toderini Goldoni indirizza la dedica de *Le massere*, stampata nel to. IV (1758) dell'ed. Pitteri. Toderini, nato nel 1727, che fin da giovane agisce nel Tribunale della Quarantia civile, incarico che mantiene fino alla caduta della Repubblica, è buon amico di Baffo, a sua volta nel 1732 eletto nella Quarantia criminale.

33. Matteo Fiecco fa parte dell'Accademia dei Granelleschi, con il nome di *Publicano*: come si può verificare, a questa data, alcuni accademici si schierano a fianco di Goldoni, contro Chiari. «Del *Filosofo inglese* io lessi la gran critica / parto di rozzo ingegno e d'una musa stitica, / scritta con stile anfibio, che pizzica il toscano, / sebben l'auttor lo crede dialeto veneziano / [...] / Il Publicano» (*Composizioni*, cit., c. 6v, ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., pp. 66-67).

34. *Composizioni*, cit., c. 9r (ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., p. 68).

35. Ibid. Cfr. GOLDONI, *A Francesco Pitteri*, MON, vol. XIV p. 209. Per notizie sul marchese e sulla sua passione teatrale cfr. BRUNELLI, *I teatri di Padova*, cit., pp. 120-22.

Il marchese degli Obizzi s'inoltra in una valutazione dettagliata del carattere di Jacobbe, un uomo pronto ad affrontare a «petto ignudo» e con il solo ausilio della ragione, fattore su cui si concentrano le critiche, le avversità della sorte: «si pinge su le scene maggior del naturale / e qui diede il Goldoni al suo pannel piú forza / per mostar che ragione sulla passione ha forza. / Dei due filosofastri che voi chiamate quaccheri / che importa ciò, che il volgo se li figuri e chiacchieri?».<sup>36</sup>

Entra poi nella gara polemica Gasparo Gozzi con un'*Altra risposta* [...] *in lingua veneziana alla critica di S.E. Baffo*. Il suo lungo testo è apprezzabile per la pacatezza del ragionamento e per lo stile critico d'ampio respiro, attento nell'uso delle parole, misurato nel giudizio di apprezzamento verso una commedia senza «vizio»; e aggiunge: «El carattere è bello, e un omo el ne dessegna / che al mondo el vero frutto della dottrina insegna; / né l'autor ha preteso che filosofo el sia / perché nol se marida; no gh'è sta bizzaria». Piú oltre, esaminando «i altri personaggi», apprezza la varietà dei loro modi, «tutti nella commedia entra con giusto titolo», e conclude con l'invito a misurare gli attacchi ad un autore capace di scrivere con «economia» sullo spinoso tema della filosofia. Altrettanto significativo è il parere di Ferdinando Toderini, che nella dedica delle *Massere* Goldoni apprezza per la capacità di scrivere «in brevi giorni cinquecento settantadue versi talmente forti, eleganti, succosi, e talmente apologetici e convincenti, che non solamente persuasero l'autor della critica, ma tutti quelli che forse con maggiore animosità impegnati si erano a sostenerla».<sup>37</sup> La replica è introdotta da una *Lettera* [...] *al N. H. sig.r Giorgio Baffo*:

*Risposta*

Fra tante fantasie che v'è passà per testa

36. *Composizioni*, cit., c. 10v (ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., p. 68).

37. GOLDONI, *A sua eccellenza il signor Ferdinando Toderini patrizio veneto*, dedica a *Le massere*, MON, vol. v p. 933. Cfr. *Composizioni*, cit., cc. 19r-29v (ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., pp. 70-72).

sior ... compatime la piú bizara è questa,  
 de censurar in versi el *Filosofo inglese*  
 comedia che piú tanto ha piasso in sto paese  
 e ha piasso per el vero preggio che in sto mio niente  
 ghe scovro cose tali da crederla eccellente.<sup>38</sup>

Seppure la rivalità tra la fazione dei chiaristi e quella dei goldonisti dilaghi nei luoghi deputati della città lagunare, producendo intense discussioni intorno ai teatri, nei caffè, nei ridotti, non mancano le voci che indicano una via intermedia, che suggeriscono una sorta di conciliazione nel nome di quel buon senso che sembra perduto. Testimonia tale orientamento il conte Stefano Carli di Capodistria, fratello di Gian Rinaldo Carli e dichiarato sostenitore di Chiari, il quale mostra a quali eccessi si è giunti:

Qui per le strade, per le piazze, per li caffè, per le case e per li casini d'altro non si sente gracchiare che di commedie. Infatti c'è una sanguinosa gara tra S. Angelo e S. Luca; questo per Goldoni e quello per Chiari. Il partito del primo vuol distinguersi per la quantità, quello del secondo per la qualità delle persone. Quelle goldoniste, e queste chiariste s'appellano. Io finalmente mi son dichiarato per chiarista; e ovunque mi truovo, tratto e difendo la mia opinione, sostenuta sempre da quella ragione che il debole discernimento può suggerirmi, non già trasportato o dall'odio o dall'amore, come la parte contraria chiaramente lo dimostra. Io sono amico dell'uno e dell'altro poeta, né pretendo d'offendere, come certuni fanno, l'amicizia che loro professo, restando sempre le mie censure ne' limiti della letteratura. [...] Quindici sere sono che si presenta a S. Luca una nuova commedia intitolata il *Filosofo inglese*, e a S. Angelo *La Pamela maritata*. Grande schiamazzo e rimbombo che si sente per la prima. Io la considero un solennissimo pasticcio, e le ragioni che da pochi intese adduco per sostenerlo, talmente alterano gli animi avversari, che alle volte mi sembra

38. *Composizioni*, cit., c. 19r (ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., p. 70). Toderini interviene sulla presenza dei quaccheri, dichiarando che, se fossero stati caratteri positivi, si sarebbe deprezzato il valore della commedia; e non omette un doveroso riferimento alla *Sposa persiana* (cfr. *Composizioni*, cit., cc. 29r-29v, ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., p. 70).



d'essere un di que' infelici topi della Batracomiomachia d'Omero, quando da folto stuolo di ranocchi si vede assalito ed oppresso, nonché guasto e confuso l'organo dell'udito dal forte loro gracchiare.<sup>39</sup>

Le parole di Carli confermano la diversità del consenso per i due poeti di compagnia: la qualità dell'appoggio a Chiari deriva, forse, dalla sua provenienza letteraria, dal legame con le Accademie. Ancora tra le carte di Amedeo Svajer s'incontra un intervento poetico che non si schiera né a favore né contro; si tratta delle *Osservazioni critiche sopra le commedie nuove fatte dalli SS.ri Goldoni, e Chiari in quest'anno 1754 di N. N.* Usando come metafora del contrasto la similitudine con una regata, durante la quale i contendenti continuano a sopravanzarsi a vicenda, un osservatore sconosciuto decreta che la gara si è conclusa alla pari e l'agognata bandiera rossa, premio assoluto per i vincitori della sfida acquea, è andata ad entrambi. Seguendo a riassumere il quadro di un'intensa stagione teatrale, l'anonimo poeta elenca le composizioni dei due rivali. S'inizia da Chiari, che scrive il «*Molier ammogliato*», condotta sulla falsariga del *Moliere goldoniano*; ma all'avvocato veneziano il successo arriva con *La sposa persiana*:

L'è stata una comedia, che ha fatto di gran chiasso,  
che g'ha molto de bon, che a mi non mi ha despiasso. [...]  
La gran decorazione, le scena bella immobile  
i abiti alla Persiana, vestiario ricco e nobile.  
Sto far straordinario a molti g'ha incontrà,  
se sa che qua in Venezia piase la novità.<sup>40</sup>

Non mancano, comunque, le annotazioni negative: come può, ad esempio, una schiava contrastare le decisioni del padrone, soprattutto per quanto concerne la scelta della sposa? Peraltro, analizzan-

39. B. ZILLOTTO, *Carlo Goldoni e l'Istria*, in «Palvese», 1, 24 febbraio 1917, n° 8 (il passo è riportato anche nella *Nota storica*, curata da Giuseppe Ortolani, in appendice al *Filosofo inglese*, in MUN, vol. x 1910, p. 404).

40. *Composizioni*, cit., c. 37r (ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., p. 74).

do i vari caratteri, Fatima, la sposa di Tamas, è uno «specchio di modestia», ma Curcuma, la custode delle schiave del serraglio, è una figura un po' volgare: «De Curcuma in la parte a dirvela qua schietto / ghe xe qualche parola che xe licenziosetta». Per bilanciare il trionfo goldoniano Chiari mette in scena *La schiava cinese*:

Chiari l'ultima ha fatto con gran sbattua de man,  
e la gh'era el *Filosofo*, no Inglese, *Venezian*. [...]  
De tutte ste comedie vegno alle tante alfin  
Goldoni ha fatto l'ultima de titolo: *El Festin*.<sup>41</sup>

Nelle carte di Amedeo Svajer è possibile leggere gli elogi in rima di altri sostenitori di Goldoni. Uno di essi è il conte Orazio Arrighi Landini, un letterato fiorentino che ha al suo attivo una vita avventurosa ed errabonda.<sup>42</sup> Il sostegno del conte-soldato si esprime in

41. *Composizioni*, cit., cc. 39r-40r (ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., p. 75). Le *Osservazioni critiche* sono pubblicate integralmente in appendice a G. ORTOLANI, *Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni. Saggio storico*, Venezia, Ist. Veneto di Arti Grafiche, 1907, pp. 159-69.

42. Nato a Firenze il 1° gennaio 1718, discendente da parte di madre dall'umanista Cristoforo Landino, Orazio va giovanissimo in Spagna nel 1736 al seguito di Carlo re di Napoli, da cui è fatto conte; passa in Portogallo e nel 1740 a Napoli, dove è un assiduo frequentatore di Vico. Gira l'Italia, soggiornando in Sicilia, in Abruzzo, a Roma (dal 1744 al 1745), a Padova. Sposa Ilerida Tirisendi, discendente di una nobile famiglia veronese. Nel 1747 giunge a Venezia con la moglie, ma riparte presto alla volta di Bologna e di Firenze; tornerà nella città lagunare nel 1753, dove si ferma sotto la protezione di Nicola Beregan, estimatore di Goldoni. In questi anni ha modo di comporre molte opere, fra le quali: *Il sepolcro d'Isacco Newton* (1751, l'ed. del 1752 è dedicata a Francesco Algarotti), *Il tempio della filosofia* (1755), i poemi *La Primavera* (1755), dedicato a Goldoni, *L'Estate* (1756) e *L'Autunno*, poi dedicato a Beregan; è autore della tragedia *Il conte di Essex* (1764). Muore a Verona nel 1775. Goldoni parla di lui, fra l'altro, nella dedica ad Antonio Contarini, premessa a *I puntigli domestici* (to. vi 1754 dell'ed. Paperini). Nel 1758 gli si rivolge nel capitolo poetico *Per le nozze del nobil uomo s. Marin Cavalli con la nobil donna Maria Dolfin* (GOLDONI, MON, vol. XIII pp. 496-500): «Ah Landini, Landini, questa fiata / Ti sei scordato il tuo parlar sincero, / E me l'hai (come dicesi) accoccata» (vv. 1-3, p. 496). Arrighi Landini era accademico "eccitato" di Bergamo e "agiato" di Rovereto, con il nome di Dorinio.

una lunga serie di sonetti e poemi, che ripropongono spesso le stesse considerazioni in termini elogiativi.<sup>43</sup> Rivestono un significato differente due ulteriori interventi di Landini: il primo, un'elegia composta *Nella infermità, e supposta morte del celebre signor dottor Carlo Goldoni avvocato veneto*, collegata alla notizia che si era diffusa nella primavera del 1754; il secondo è un poema approntato *Nella partenza da Venezia del signor dott.r Carlo Goldoni*, probabilmente relativa allo stesso anno. Si legge, tra l'altro, nei versi finali della prima composizione: «Cessò l'infuato grido, poichè di morte a scorno / fece di Polisseno la salute ritorno».<sup>44</sup>

Un altro sostenitore dell'arte goldoniana è il nobiluomo Alvise Foscarini, che nel suo componimento sancisce la svolta morale che la riforma dell'avvocato veneziano ha prodotto sulle scene, bandendone le storture, a partire da quelle dovute alle pretese dei comici. Il poema di Foscarini, intitolato *Al dottor Carlo Goldoni*, riconosce senza mezzi termini al commediografo una perenne grandezza.

Sul finire di una stagione tanto ricca di novità, c'è ancora la voce di un anonimo che rammenta a suo modo l'eterna disputa fra un poeta di successo, qual è Goldoni, ed un avversario, apparso dal nulla, con la pretesa di scrivere per il teatro; si tratta della composizione *Nel fine del carnevale dell'anno 1754 in proposito delle gare teatrali*, che esordisce quasi con un moto di gioia:

Sia pur ringrazià Dio, fenio xe carneval,  
che se de piú el durava za me vegniva mal,  
per tutte le botteghe de cosa se parlava?  
Intorno le comedie solo se desputava.<sup>45</sup>

43. «Quanto puote una mente eccelsa e bella / corregger e inventar con ordin certo» (A. LANDINI, *Al merito impareggiabile del celeberrimo fra li poeti comici dottor Carlo Goldoni*, in *Composizioni*, cit., c. 55v, ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., p. 75). Un altro sonetto che esalta il commediografo è compreso nella raccolta di Svajer, con il titolo *Al ritratto del Signor Dott. Carlo Goldoni* (*Composizioni*, cit., c. 82v).

44. *Composizioni*, cit., c. 76v (ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., p. 76).

45. Ivi, c. 52r (ora in ALBERTI, *Gare e confronti*, cit., p. 77).

Chiari, mentre incassa le critiche dei molti sostenitori di Goldoni, colleziona gli apprezzamenti dei tanti sonetti graffianti di Giorgio Baffo<sup>46</sup> e, soprattutto, i consensi che ottiene presso la corte di Modena, culminati proprio nel 1754. Si comincia con le lodi dell'abate Giambattista Vicini, che prima dell'arrivo di Chiari, aveva mostrato d'apprezzare inequivocabilmente l'attività di Goldoni; ebbene, sulla scia degli applausi che vengono tributati al letterato bresciano dal duca Francesco III e dal resto della città, Vicini si unisce al coro di quanti lo incoronano poeta.<sup>47</sup> Ma il testo ricopiato nel fascicolo Svajer che più desta interesse è una *Lettera* che analizza in modo accurato il confronto fra i due poeti sul territorio di Modena, davvero utile per la comprensione delle polemiche e delle abitudini teatrali:

Modana 6 agosto 1754

Amico Carissimo

Voi mi ricercate con ingenuità ed amicizia nella vostra lettera del 27 luglio, come qui riescano le commedie rappresentate dalla compagnia dell'eccellente comico Medebac, e quali siano quelle, che veramente più piacciono. Io sono certissimo, che voi siete mio amico, e non lo essendo io meno di voi, mi persuado, che non vogliate, che abusandone, io vi aduli; intendendo quanto siate amico del signor dottor Carlo Goldoni, in proposito del quale per la compiacenza, che oggi si ha nella commedia col signor abate Pietro Chiari, tanto interesse si desta anche in quelle, ch'erano più nemici al teatro, che non lo sono fra di loro i gatti e i topi.

Io vi distinguerei, e voi potreste scoprirmi con facilità bugiardo, se vi dicessi, che per esser composta di bravi attori la compagnia de' comici, in ogni loro commedia portano il plauso, inperocché voi meglio di me sapete quale e quanta sorte di gente vada al teatro. V'andavano qui tempo fa,

46. Nel manoscritto di Svajer abbondano i riferimenti alle commedie dello scrittore bresciano: tra l'altro sono ricordate *Il poeta comico*, *L'uomo*, *La veneziana in Parigi*, *L'America scoperta*, o sia *il Colombo*; i pareri sono alterni e spesso controbilanciati dagli affondi di Baffo nei confronti di Goldoni. Cfr., fra i tanti, due sonetti relativi al *Plauto* (cfr. ivi, cc. 160r-61r).

47. Cfr. *Della vera poesia teatrale. Epistole poetiche di alcuni letterati modenesi dirette al signor abate Pietro Chiari*, Modena, Soliani, 1754.

poche persone certamente letterate, e chi vi andava, sceglieva il teatro qual luogo, dove passavasi la sera in giro, e godendo del comodo di parlare in uno stretto palchetto all'orecchio, ad un'amante. V'andavano dei nobili, e questi per far la doverosa corte ai principi, e perché pure il teatro ad essi serviva di assai lieta ed economica conversazione, facendosi per tutto il durare della commedia un continuo passare dall'altro palchetto, e così terminava la sera piacevolmente. Del popolo poi eravi sempre o molto, o scarso numero secondo che impegnava più o meno il titolo della commedia, o l'abilità del soggetto a cui era appoggiata. Questa parte di teatro rideva a piena bocca, e sgangheratamente se sentiva un Arlecchino dire strambotti senza garbo, e senza connessione, se con contumelie e strapazzi rispondeva al padrone, e se veniva fatto, che bastonasse il Brighella, o il Pantalone; si battevano le mani fino ad incallirle, e si sentiva sortirli dal teatro, gridando per vera contentezza, o che bella commedia.

Ma in oggi per verità la cosa non è più così. Si fanno delle commedie vecchie, che diconsi dell'arte, se ne fanno moltissime del Goldoni; giacché egli pieno di buona volontà ha arricchito il teatro di tante commedie nuove nel breve giro di pochi anni, ed ha lasciata alla sua bella mente la felicità di partorirle appena concepite, e fornito di buona penna e di corrente (come egli protestò in Bologna ad un cavaliere mio amico) quali la sua penna le scriveva, tali le lasciava correr in stampa, e rappresentarsi in teatro, e fino ad ora pure sei, fatte se ne sono del Chiari. [...] Se ne fanno moltissime e spesso del Goldoni, e li tre, e li quattro giorni prima si vedono per ogni angolo della città affissi alle colonne gran cedoloni d'invito alle tali e tali commedie del celebre signor dottor Carlo Goldoni, alle quali se ne frammette una in ogni settimana del signor abate Pietro Chiari. Non si sono tosto affissati gl'inviti, che sentesi subito per la commedia del Chiari una somma ricerca de' palchi, e in quelle sere del Goldoni vanno al teatro molti nobili, e vanno alcuni dei letterati, e del popolo; ma vi si vede, amico caro, tal svogliatezza, tal noia, che vi farebbe dire, se foste qui: possibile! in sì breve tempo tanta indifferenza per le commedie del Goldoni, quando pareva, che il mondo tutto avesse da essere una truppa di fanatici per codesto grand'uomo! E qui li di lui partigiani, vedendo che le commedie sue non hanno gran plauso, osano dire che i comici la precipitano ad arte per farla scomparire [...]. Finalmente si recitano quelle del Chiari, e vi so dire per verità, che alli ventiquattro si trovano spesso occupati li posti migliori del parterre, dove si fa tal piena, che non evvi luogo a desiderarsi più gente, né il nostro teatro si è mai veduto pieno di così scelti spettatori, vedendosi

spesso i banchi capaci di sei posti soli, occupati da sette ed otto persone che pazientano lo stare incomodi, e per la ristrettezza si stemprano in sudor noiosissimo pel sommo caldo della stagione per il piacere di non perdere una parola. Siavi, o no l'Arlecchino, il Pantalone, il Brighella, tale è la quiete e l'attenzione del teatro tutto, che non se ne può voler maggiore. [...] Né il dichiararsi universalmente tutti della nostra città ormai in favore dell'abate Chiari, nasce già da una parzialità di prevenzione, poiché basta avere orecchie per aver piacere nell'ascoltare le cose sue, né è già necessario certo essere o gran poeta, o gran letterato per poter loro fare giusto plauso potendosi dire con verità, ch'egli il primo ha ritrovato il modo di far dotti anche gl'ignoranti, il volgo, e la plebe, e di piacere a tutti.<sup>48</sup>

È possibile reperire una gran quantità di riferimenti sul tema della rivalità tra Goldoni e Chiari, comprendenti testi talvolta irriverenti, soprattutto quelli scritti da Giorgio Baffo, oppure ironici,<sup>49</sup> altri colmi di suggerimenti e di giudizi appropriati.<sup>50</sup> Ciascuno tende a stabilire un nesso tra storia del costume e vita culturale veneziana, tra poesia e teatralità.

48. *Lettera di risposta ad un amico di Venezia in proposito delle commedie del signor dottor Goldoni in conseguenza di quelle del signor abate Pietro Chiari rappresentate in Modena nel Teatro Rangoni dalla compagnia dell'eccellente comico Girolamo Medebac l'estate dell'anno 1754 nella quale rileva la sincero opinione de' Modenesi*, in *Composizioni*, cit., cc. 87v-89v (ora in ALBERTI, *Gare e contrasti*, cit., pp. 80-81).

49. Cfr. *Rimedio farmaceutico per li Signori Comici di S. Angelo, 1754* (*Composizioni*, cit., c. 103r).

50. Cfr. *Lettera ad un amico sulla 'Pamela' commedia del signor dottor Carlo Goldoni* (ivi, cc. 154v-158v); *Risposta alla contro critica della comedia del D.r Goldoni 'Le donne di casa soa'*. Del N. H. E. Zorzi Baffo (ivi, cc. 158v-159v); *Sopra la comedia intitolata il 'Raggitore' del celebre sig.r d.r Carlo Goldoni in lingua veneziana da un suo ammiratore. Sonetto* (ivi, c. 160v); *A Domenico Fanello Berettin sul Ponte de' Baratterri all'insegna della Pamela, gran parteggiano goldonista. Sonetto* (ivi, c. 162v).

## IX

### LE STAGIONI DEI CAPOLAVORI

#### I. DAL DELIRIO DEGLI *INNAMORATI* ALL'INDIFFERENZA DELL'*APATISTA*

Da sempre, i contrasti d'amore costituiscono la zona portante della commedia convenzionale, perché garantiscono lo sviluppo di ogni vicenda, nonostante l'inettitudine dei vecchi e la cialtroneria dei servi. Le infinite variabili sul tema degli amanti perduti, traditi, separati, rapiti, che perdono il senno, che non sanno reagire alla delusione, che producono sconforto e disordine intorno a sé, e altro ancora, rimangono fedeli alla necessità di raggiungere, alla fine del travagliato itinerario, la giusta consolazione, costituendo finalmente il nucleo base di una nuova famiglia. Il tema amoroso, instabile e necessario, è affidato ai ruoli degli innamorati, generalmente statici, ma che rivestono una posizione di prestigio all'interno della struttura scenica. Anche Goldoni ne è consapevole, sebbene abbia provato a spostare altrove il «principale movente della comica azione», magari nella zona del Pantalone padre onorato e prudente, oppure su Corallina, serva ora amorosa, ora brillante. Ogni volta, però, l'esito finale consacra sia la corrispondenza delle posizioni nella gerarchia comica, sia l'equilibrio dell'ordine naturale. Anche nel periodo del San Luca il commediografo esamina con attenzione le qualità artistiche degli interpreti, nonostante le incrostature dei privilegi e la propensione alle bizze; la posta in gioco è comunque il successo della rappresentazione, e questo conviene sia al drammaturgo, sia ai mediatori scenici. Nel 1759 durante una sosta nell'accogliente Bologna, al ritorno dall'infelice trasferta a Roma, dove si è recato nell'autunno del 1758 accettando la proposta di servire i commedianti del Teatro di Tordinona con le sue commedie,<sup>1</sup> Gol-

1. L'avventura romana è narrata con abbondanza di particolari in GOLDONI, *Mémoires*, I xxxv-xxxix, MON, vol. I pp. 394-407. È probabile che il commediografo

doni elabora in quindici giorni (così sostiene nei *Mémoires*) *Gl'innamorati*, ispirandosi forse ad un episodio accaduto durante il soggiorno romano.<sup>2</sup> È la commedia della pazzia gelosa che nasce dall'amore e sconfinata in uno stato di malinconia, che offusca la gaiezza del cuore:

Per maggiormente spiegare il carattere de' veri amanti, affascinati dalla passione, convien che sieno leggieri, fantastici e quasi irragionevoli i motivi de' gelosi sospetti, e ciò per rendere vieppiù ridicola una debolezza, che inquieta il mondo, e arriva a far impazzire chi a tempo non sa guardarsene, o moderarla. Darsi de' pugni pel capo, stracciarsi le vesti, minacciare la propria vita sono galanterie di questo gentile amore. Non è da romanzo il coltello, con cui si vuol ferire l'amante invasato da quest'amore. Ne ho veduti degli esempi cogli occhi miei, e se non mi vergognassi, direi da chi li ho veduti. Povera gioventù sconsigliata! Volersi tormentar per amore! Voler che il balsamo si converta in veleno! Pazzie, pazzie. Specchiatevi, o giovani, in questi innamorati, ch'io vi presento; ridete di loro, e non fate, che si abbia a rider di voi.<sup>3</sup>

Emerge dalle parole di Goldoni la necessità di calibrare i parametri dello spazio e del tempo in rapporto ad una tematica vacua, quanto pericolosa, qual è la rappresentazione delle incongruenze di un amore vissuto da due giovani caparbiamente sordi alle ragioni del vivere civile, alle regole dell'onore e del decoro, alle leggi dell'economicismo borghese. Sebbene non vi sia intorno alcuno che contrasti la loro scelta di amarsi, le baruffe, le urla, le minacce dei due

desideri allontanarsi per qualche tempo dalla città lagunare, e che voglia rendere omaggio a papa Clemente XIII, appartenente alla famiglia Rezzonico. Lascia la Serenissima il 5 novembre 1758, insieme alla moglie Nicoletta, ma l'esperienza si rivela ben presto fallimentare, quando si trova davanti ad attori che recitano solo con le maschere e in caricatura. Riparte dalla capitale nel luglio 1759, e non può dirsi lieto né di quanto è avvenuto a Roma, né di ciò che lo attende a Venezia.

2. Cfr. GOLDONI, *Gl'innamorati*, a cura di S. FERRONE, MAR 2002, *Introduzione*, pp. 9-39. Cfr., inoltre, M. BARATTO, *Per una rilettura degli 'Innamorati'*, in ID., *La letteratura teatrale in Italia*, cit., pp. 137-61; L. ZORZI, *Sul tema degli 'Innamorati'*, in ID., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 253-74.

3. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *Gl'innamorati*, MAR 2002, pp. 57-58.



amanti si profilano come un'insistente azione di disordine nella vita quotidiana, perché il loro malessere è dettato dall'irresponsabilità. Per rendere visibile un tale smarrimento amoroso, impalpabile ed evanescente, è necessario fissare dei punti di riferimento in grado di sopperire alla mancanza di azione, utili cioè a interrompere l'interminabile altalena di slanci e di ripicche. Eugenia e Fulgenzio appaiono due ideazioni difficili, perché la loro identità sembra scontata fino a quando le loro esibizioni si collocano entro la categoria dei capricci sentimentali; basta spostare lo sguardo oltre la linearità del ruolo, per cogliere quanto sia sostanziale la schizofrenia dei due giovani amanti, che non è possibile classificare nella specificità della commedia d'amore e neppure nello schema di una commedia di carattere.

Tra le coordinate esterne sono da considerare, da un lato, il richiamo alla ragionevolezza, che emerge dai discorsi di Flamminia, la sorella maggiore di Eugenia, una giovane vedova che ha sperimentato amaramente su di sé la difficoltà di coniugare dovere e sentimento. Flamminia è condannata a restare inascoltata, perché la sua lingua – quella dell'esperienza – è incompatibile con l'eterna incoscienza degli innamorati. Dall'altro, invece, Goldoni propone il confronto con la bizzarria, facendo agire non un padre, e neppure una madre, ma uno zio eccentrico, facile ad esaltarsi, pronto ad elogiare ogni interlocutore come il migliore esemplare fra gli uomini, candido al punto da costringere chiunque capiti in casa a restare a pranzo, appassionato cultore della pittura, ma la sua pinacoteca è tutta un falso, e della cucina, sebbene le sue capacità culinarie siano soltanto apparenti. Il vecchio Fabrizio è un imprevedibile fanatico ridicolo, che con le sue repentine decisioni dà un senso reale alle vacuità dei puntigli amorosi; come al solito un simile personaggio è smarrito perché l'estro lo rende un estraneo, un isolato. Nella zona dei servitori è da valutare l'influenza di Lisetta, cameriera sapiente, colei alla quale all'inizio del terzo atto Goldoni affida il compito di mettere a nudo i tratti segreti della padroncina smaniosa d'amore perciò eternamente in preda al timore, alla vanità e al so-

spetto. Lisetta, che ha la voce di una servetta anomala, curiosa lettrice di libri, assolve il compito di modulare i toni di un romanzo sentimentale che stenta a svelare i contorni della passione.

Dal testo affiorano, poi, altri caratteri, ora larvali, come quello del vecchio Succianespole, ora rozzi, come Tognino, ora ingessati, come Clorinda, ora ambigui, come nel caso del gentiluomo Roberto, ora esaltati, come quello del curiale Ridolfo. Ma il respiro della non-commedia degli innamorati è determinato pure da fattori ambientali, dalla scena unica in una stanza comune, dai segni della decadenza. Insomma, è come se l'impianto fin troppo collaudato e convenzionale della commedia dell'arte tendesse ad infrangersi non per il logoramento dello schema scenico, quanto per l'emergere delle incrinature psicologiche nel ritratto di ciascun protagonista. L'ambiguità del disegno drammatico si complica se si stabilisce il nesso tra il testo goldoniano e le fisionomie dei commedianti che lo eseguono; basti pensare alla tensione ad oltrepassare i limiti espressivi del ruolo di prima donna, che esprime un'attrice dal temperamento instabile come Caterina Bresciani. Fin dai tempi della *Sposa persiana*, quando era la seconda donna dietro alla piú anziana Teresa Gandini, Caterina affascina il commediografo per la sua irriverenza al sistema dei ruoli, per la tensione che la spinge a rifiutare ogni imposizione, per l'irruenza con cui sconfinava dal modello di «amoro-rosa».<sup>4</sup>

A partire dagli *Innamorati* la scena goldoniana si tramuta in una scatola capace di contenere un intricato labirinto: la casa, in cui tendono a rinchiudersi i personaggi, corrisponde all'universo difficile della città, riproduce al suo interno le possibili varianti, le varie facce della realtà, quella realtà che spesso si vuol tenere lontana da sé. Si pensi a commedie come *Le donne de casa soa* (1755), preludio di altri lavori che valorizzano l'indagine sul personaggio: come i *Rusteghi*, *La casa nova*, *Sior Toderò brontolon*. Goldoni sperimenta una dia-

4. GOLDONI, *La sposa persiana. Ircana in Julfa. Ircana in Ispaan*, a cura di M. PIERI, MAR 1996, *Introduzione*, pp. 9-85 (in partic. 23-27).

lettica negativa, che moltiplica all'infinito le possibilità di sviluppo del personaggio, aggregandolo intorno ad un motivo comune, ad un pretesto, ad un'occasione, ad una missione, ad una baruffa.

Ma tale ipotesi di lavoro è rischiosa, perché sulla pagina del testocopione spesso l'autonomia del carattere equivale alla sua capacità di rinnegare il sistema sociale, il poeta, la città e il teatro. Se dapprima lo schema drammaturgico poteva apparire contraddittorio, persino di difficile lettura, intrecciando più forme linguistiche, associando ad esempio nelle *Donne de casa soa* dialetto e verso martelliano, oppure duplicando o capovolgendo i difetti, le manie, le apparenze – come nel caso del *Geloso avaro*, de *Il chiacchierone imprudente*, de *La donna volubile*, tutte del periodo 1753-1755 –, dopo il rientro dalla trasferta romana la scrittura di Goldoni si fa consistente, misurata, efficace, insomma si dispone a consegnare alla scena autentici capolavori. È il tempo delle commedie *L'impresario delle Smirne* (26 dicembre 1759), *La guerra* (1760),<sup>5</sup> *I rusteghi* (1760), *La casa nova* (1760), *La buona madre* (1760), *Le smanie della villeggiatura* (1761), *Le avventure della villeggiatura* (1761), *Il ritorno dalla villeggiatura* (1761), *Sior Toderò brontolon* (1762), *Le baruffe chiozzotte* (1762), *Una delle ultime sere di carnevale* (1762).

Poi, per garantire alla propria fantasia un altro spazio di progettazione, approfittando della buona disponibilità di Francesco Albergati Capacelli, scrive negli anni 1756-1759 un nucleo di lavori destinati ad un piccolo teatro di società.<sup>6</sup> Sono *L'avarò* (1756), *Il cavaliere di spirito* (1757), *L'apatista o sia l'indifferente* (1758), *La donna bizzarra* (1759), *L'osteria della posta* (1762), lavori rivolti al teatrino-laboratorio di Albergati, attivo nella villa di Zola Pedrosa, nei pressi di Bologna, in cui si esibisce una compagnia selezionata di nobili dilettanti, che attirano l'attenzione di un gran numero di visitatori. In questi casi la

5. Cfr. l'Introduzione di L. SQUARZINA a GOLDONI, *La guerra*, a cura di B. DANNA, MAR 1999, pp. 9-72.

6. Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, I XLV, MON, vol. I p. 431; cfr. inoltre GOLDONI, *Teatro di società*, a cura di E. MATTIODA, MAR 1998, Introduzione, pp. 9-39.

partitura testuale è vagliata sia nello stile sia nei contenuti, per assecondare il temperamento della cerchia bolognese e per meglio consegnare la delicatezza di una pausa felice, che coincide con il ritiro nella villa di campagna, lontano dalle intemperanze dei comici e dalle insidie dei critici. Tale produzione non esula dalla maturità di un commediografo che sa convogliare entro lo schema di una semplice *pièce* a tema l'armamentario di un raffinato professionismo espressivo. Si veda il modo di descrivere la traccia caratteriale dell'apatista, come se si trattasse di un progetto di lavoro illimitato, senza fine, piuttosto che di un esercizio drammatico per una società di onesti gaudenti.<sup>7</sup>

Il sentiero che conduce ai capolavori scava, dunque, un solco dentro il quale lo scrittore di commedie lascia sedimentare le contraddizioni di personaggi sempre più riconoscibili e unici, ai quali è dato di mostrare sul palcoscenico, ma anche sulla pagina del testo a stampa, una complessità ideativa e una profondità interpretativa. Si tratta di modelli che hanno oltrepassato il limite stesso del confronto mondo-teatro, perché lo assorbono completamente nel proprio disegno, ma nello stesso tempo lo annullano, lo espellono, lo rimandano alla sfera dell'invenzione e dell'artificio. La scrittura goldoniana è divenuta forma assoluta, è azione, è progetto, è giudizio.

## 2. L'ENIGMA DEI RUSTEGHI

Il 16 febbraio 1760, in chiusura di stagione, sul palcoscenico del Teatro di San Luca si rappresenta con un buon successo *La compagnia dei salvadeghi ossia i rusteghi, commedia in prosa veneziana in tre atti, del signor dottor Carlo Goldoni*. Qualche giorno appresso, il 20 febbraio, Gasparo Gozzi sulla «Gazzetta veneta» stende un articolo

7. «Tu sai, lettore umanissimo, che *Apatista* vuol dire *uomo senza passione*. [...] *L'Apathia* del protagonista di questa commedia, consiste in una discreta virtuosa *indifferenza* del bene e del male che accade, o che accader potesse nel corso di nostra vita, onde si può anche chiamare *l'indifferente*» (GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *L'apatista o sia l'indifferente*, in *Teatro di società*, MAR 1998, p. 257).

che è un modello di critica teatrale, esprimendo un giudizio ammirato sulle « infinite circostanze » della commedia, che l'autore ha saputo così bene cogliere dal vero rendendole « reali ed espressive ». <sup>8</sup> Poi aggiunge una considerazione di colore, che collega la recita da teatro alla vita ordinaria, come si addice allo spirito del lavoro goldoniano: in un « circolo » di conversazione i partecipanti si accaniscono a voler identificare la coppia Lunardo-Margarita, seguendo l'indizio dei loro intercalari « figurarse », « vegnimo al merito ». Allora un « bello spirito » presente pensa di radunare quattro uomini e quattro donne, che d'abitudine inframmezzassero i loro discorsi con espressioni simili a quelle udite sulla scena. « Quando furono a cena – scrive Gasparo – nel principio fu un bell'udire ogni ragionamento ricamato con queste ripetizioni vôte: *osservela, non so se me spiega, me capissela, la se figura, el fatto è questo, e alle quante la vustu, e simili altre delizie* ». <sup>9</sup> Ciascuno dei presenti coglie attraverso gli altri il proprio « difetto » e prova uno sgomento tale da ridurli al silenzio. Poi, d'improvviso, si ha un capovolgimento di situazione: la consapevolezza che non è possibile guarire d'un colpo dalle antiche manie fa esplodere la chiacchiera e riaccende la festa.

Si tratta di una sintesi davvero efficace del capolavoro goldoniano, che indica la capacità di inventare la rappresentazione della quotidianità; l'autore, mentre osserva e organizza i materiali realistici, attua un procedimento creativo sottile e raffinato, che non spreca neppure una battuta. Struttura e dialogo sono controllati al punto da incorporare l'ambito spazio-temporale; i discorsi si proiettano sulla contemporaneità, si può intravedere la città lagunare nel carnevale 1760 e, insieme, un'immagine attendibile di essa. Ciò accade

8. « È [una commedia] piena d'industria da capo a fondo, e del genere di quelle costumate e popolari: non si può dire quanto possa la sua fantasia in siffatti argomenti. Infinite circostanze, tutte a proposito e tutte ritratte dal vero, raccoglie, così reali ed espressive, che pare che vegga con gli occhi e oda con gli orecchi intorno a sé quello che scrive: *natura gli parla al cuore quando medita* » (G. Gozzi, *La Gazzetta veneta*, a cura di A. ZARDO, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 24-25).

9. Ivi, p. 26.

attraverso il gioco del teatro; e al teatro, al suo significato piú sottile rimanda la commedia, fino a tirare le somme sullo stato della drammaturgia di Venezia. Il disagio si coglie fin dall'attacco, quando Lucietta si lamenta con la matrigna: «Deboto xe finio carneval», senza aver goduto alcun divertimento, senza aver visto neppure una «strazza de comedia». Utilizzando, come di consueto, il riferimento alla metateatralità, l'autore evidenzia subito la scontentezza esistenziale di alcuni personaggi, valutandola attraverso il loro rapporto con il teatro. Margarita, donna sposata, rimpiange le consuetudini del tempo andato, quando la madre l'accompagnava agli spettacoli piú d'una volta nel corso della stagione.

Il rimpianto di un'età felice non è prerogativa di una sola generazione, ma è diffusa all'interno della micro-società familiare dei *Rusteghi*. Margarita declina il catalogo dei divertimenti leciti, quelli piú consueti e alla portata di ognuno: l'opera, oppure la commedia («commedie bone»); qualche volta si andava al Ridotto, oppure a spasso sul Liston, in «Piazzeta da le stròleghe», oppure a vedere i burattini e le attrazioni dei casotti. In casa aveva luogo la «conversazion» con parenti e amici, anche alla presenza di qualche «zovene», senza che vi fosse pericolo alcuno. La consuetudine a partecipare con moderazione e con garbo al divertimento carnevalesco e ad apprezzare le attrazioni che offre Venezia, ora è cancellata, è considerata pernicioso e immorale. Lunardo, il piú accanito nel rifiutare ogni possibile distrazione, ribadisce la distanza che separa la «compagnia dei salvadeghi» sia dall'illusione della scena, sia da una piú diffusa teatralità. Il pensiero negativo di costoro dà ad ogni proibizione il tono di un fondamento etico irrinunciabile; così il mercante è fiero di poter consegnare al futuro marito una figlia-sposa incontaminata. Lo afferma con orgoglio dinanzi alla moglie, che tenta di strappare qualche concessione a vantaggio la figliastra:

LUNARDO. Le pute le ha da star in casa, e no le se mena a torziando.

MARGARITA. Almanco una sera a la commedia.

LUNARDO. Siora no. Või poder dir, co la marido: tolè, sior, ve la dago, vegni-

mo a dir el merito, che no la s'ha mai messo maschera sul viso; che no la xe mai stada a un teatro.<sup>10</sup>

Lunardo e Simon, nel richiamare alla mente il tempo che fu, evidenziano la loro chiusura rispetto all'età rimpianta dalle loro donne. Un elemento pone lo spettatore in allarme, il fatto che si delinea una barriera fra la zona maschile e quella femminile della commedia. Le donne guardano oltre le pareti della casa e i limiti della città, ai contatti sociali, ai doveri dell'amicizia e della parentela, ai diritti del sentimento, i rusteghi no. Sono dunque personaggi inquietanti, perché si presentano come “non-spettatori”; lo statuto di personaggi che rifiutano il teatro, equivale al rigetto della funzione dell'autore, alla emarginazione del poeta comico. La filosofia del rustego non si limita a proibire; costruisce un «sistema» che vanta una storia e una morale.<sup>11</sup> La comunità degli uomini *salvadeghi* è decisamente nemica «della civiltà, della cultura, e del conversare», come si dice nella prefazione, scritta nel 1762, anno della pubblicazione nel tomo terzo dell'ed. Pasquali. Negando i rapporti con la tradizione non solo costoro minacciano alle radici la centralità della famiglia, che ruota intorno ad un'idea di casa aperta verso il mondo, ma archiviano anche la solidità della vita civile veneziana, fondata sull'intraprendenza e sulla duttilità di una discendenza nobile e sociale di stampo mercantile. In tal senso, risulta interessante l'identificazione nei rusteghi di prototipi non veneziani, di individui provenienti dalla terraferma, che mettono in discussione in maniera più o meno consapevole la supremazia della città sui territori circostanti. Solo così si spiega l'assenza di fiducia verso le abitudini d'una volta e l'anticosmopolitismo, due punti fermi della politica culturale della Serenissima.<sup>12</sup>

10. GOLDONI, *I rusteghi*, MON, vol. VII pp. 635-36, a. I sc. 3.

11. Cfr. BARATTO, *Il sistema dei 'Rusteghi'*, in ID., *La letteratura teatrale in Italia*, cit., pp. 163-75.

12. Cfr. G. PADOAN, *I 'rusteghi', Toderò e i presunti limiti ideologici della borghesia veneziana*, in ID., *Putte, zanni, rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di I. CROTTI, G. PIZZAMIGLIO, P. VESCOVO, Ravenna, Longo, 2001, pp. 151-73.

Lunardo, Simon, Canciano e Maurizio vogliono impedire ad ogni costo che la città s'insinui più del dovuto nello spazio-dominio delle loro abitazioni, simili a fortezze extra-territoriali, in cui vige una legge severa basata sull'esclusione, piuttosto che sull'apertura verso la realtà lagunare. Nel teatro goldoniano il labirinto cittadino è giudicato spesso insidioso fin dai tempi della *Putta onorata*; ma allora la soluzione per superare il degrado si trovava nella capacità di rinsaldare i rapporti esterni alla casa; ora, invece, prevale l'idea di una difesa ad oltranza dell'autonomia dello spazio privato, che si erge alla stregua di un luogo impenetrabile. Né si dimentichi che sono benestanti, uomini che vantano la possibilità di «spender» liberamente, il benessere nel mangiare bene in casa propria, gli investimenti redditizi in suonanti zecchini, con l'unica accortezza – semmai – di non sprecare. Mentre intorno lo *status* economico di Venezia tende a sgretolarsi, le botteghe sono vuote, gli scaffali sono polverosi, scarseggiano le merci, quando prevale una politica di radicamento in terraferma, un altrove rispetto alla città, i rusteghi esaltano un'autonomia che comincia dal dominio assoluto nella propria casa.

Una poetica teatrale che si collochi nel punto di attrito tra mondo e teatro deve essere riconsiderata nel suo esito rappresentativo e, insieme, nelle stesse modalità espressive. Indubbiamente risulta azzardato, persino rischioso, affidare tale compito ad una commedia, tanto più se consegnata a commedianti non sempre malleabili. I tentativi compiuti in precedenza – come nel caso della rivoluzione di *Mirandolina*, il personaggio-regista – erano ancorati alle qualità di pochi interpreti; stavolta si delinea già sulla pagina scritta una metamorfosi del linguaggio e del comportamento. Attraverso la recensione di Gasparo Gozzi sulla «Gazzetta veneta» si comprende come l'operazione sia riuscita perché lo spettatore ha dinanzi la gemmazione di uno stesso carattere, scorge quattro varianti di un prototipo costruito sulla negazione, quindi destinato a bloccare il meccanismo drammatico; l'unico spiraglio si coglie nell'esteriorizzazione del loro sistema, nel modo di apparire ridicoli.



La sicurezza dei quattro rozzi mercanti sembra incrinarsi per una banalità, a causa della divulgazione di un accordo matrimoniale stabilito all'insaputa dei diretti interessati; i padri hanno deciso che Lucietta e Felippetto si sposeranno senza essersi mai visti. Per l'intervento delle donne i due giovani si conosceranno e si accetteranno, proprio nel momento in cui i padri decidono di mandare a monte ogni proposito, perché è stata calpestata la loro volontà. Tale trasgressione è uno dei varchi che la consuetudine del carnevale, tante volte rifiutata, apre nello spazio autarchico dei *salvadeghi*. Un altro elemento che rientra nella sfera della teatralità è dato dalla presenza di due personaggi che, pur trovandosi all'interno del meccanismo della commedia, sono l'uno un osservatore e l'altro un giudice: il primo è il conte Riccardo, un avventuriero onorato, che è attratto e divertito da quelle ridicole vicende. Entrerà nella casa-fortezza di Lunardo, insieme al promesso sposo mascherato da donna, contento di verificare di persona il gusto tutto veneziano di coniugare gioco ed esistenza. Mentre i due giovani si rivelano l'uno all'altro, tra rossori e trasalimenti, il conte Riccardo mormora tra sé: «(Sono obbligato alla signora Felice, che oggi mi ha fatto godere la più bella commedia di questo mondo)».<sup>13</sup>

Il secondo personaggio è la signora Felice, che con un'inattesa quanto decisiva «renga» spiega l'incongruenza dell'essere rustego, quando tale atteggiamento pesa negativamente sul proprio nucleo familiare. Felice, che ricorda altri prototipi delle creazioni femminili di Goldoni, è l'unica che sa come agire: quando l'inganno ordito dalle donne svisciva l'autorità dei rusteghi, diventa facile dimostrare quanto sia fragile l'etica dei loro caparbi mariti. Se la prima volta il sotterfugio fallisce, ciò è dovuto al fatto di avere adoperato per la sfida un trucco teatrale troppo esile, quel mascheramento che allarma perché rimanda alla festa carnevalesca, a ciò che sta accadendo nelle calli veneziane e che tanto inquieta i fustigatori del divertimento. Il rimedio va cercato sul terreno stesso della rustichezza.

13. GOLDONI, *I rusteghi*, MON, vol. VII p. 676, a. II sc. 11.

Sarà un discorso abile e schietto, aspro e diretto a decretare la sospensione del gioco teatrale e ad aprire uno spiraglio verso la ragionevolezza, con un chiaro riferimento alla filosofia degli illuministi, un discorso che pone uno specchio davanti agli occhi dei rusteghi. L'intervento della signora Felice non può certo considerarsi risolutivo, ma almeno in occasione dello sposalizio tra i due giovani amanti può garantire una pausa necessaria e un minimo di festosità. Mentre il gruppo dei quattro si dirige verso la sala del banchetto, uno dopo l'altro, in compagnia delle mogli, nonostante le parole di convenienza di Felice, lo spettatore attento comprende come una semplice commedia non possa essere risolutiva, ma può ricomporre ad un livello di maggiore consapevolezza il rapporto tra la scena e il mondo.<sup>14</sup>

### 3. VILLEGGIATURE E BARUFFE

La stagione teatrale 1761, a Venezia, si annuncia per il poeta comico del Teatro Vendramin a San Luca all'insegna dell'incertezza; nell'*Introduzione alle recite*, dette dalla prima amorosa Caterina Bresciani, il commediografo calca l'accento sull'affettuoso legame con gli spettatori della città lagunare, mentre annuncia la sua nuovissima trilogia.<sup>15</sup> Le ragioni del disagio goldoniano sono quelle consue-

14. « Venezia è infatti la vera interlocutrice dei rusteghi, anche se è scenicamente assente, e verbalmente esorcizzata solo in alcuni aspetti di costume [...]. La città è uno spazio sociale e un presente complesso che essi non controllano né comprendono, su cui non sono disposti a intervenire se non per ricavarne un utile col loro lavoro in "mezzà" e con il loro capitale "in banco" [...]. In altre parole, c'è un nesso preciso tra l'autoritarismo domestico dei rusteghi [...] e la loro frustrazione sociale, evidente nella continua paura degli altri [...], nell'orrore della collettività in cui si trovano a vivere » (BARATTO, *La letteratura teatrale*, cit., pp. 166-67).

15. Cfr. GOLDONI, *Introduzione alle recite autunnali in Venezia nell'anno 1761*. *Orazioni*, MON, vol. XII pp. 1026-27. Mentre l'attrice pone in relazione la mania del villeggiare con il minore afflusso nei teatri, si descrive l'altra produzione della stagione, vale a dire *La Scozzese*, ricavata dal modello francese di *Le Café ou l'Écossaise* di Voltaire, pubblicata nel 1760.

te, dovute all'instabilità artistica della compagnia Lapy, ma non è da meno la preoccupazione del ritorno di Antonio Sacchi, al quale l'accanito rivale Carlo Gozzi vuole affidare una sfida teatrale espressamente rivolta a metter in difficoltà il lavoro di Goldoni. Gli interpreti del San Luca, in vero, non sono qualitativamente differenti da quelli impegnati nei teatri concorrenti. Intanto, sull'onda delle esperienze europee e, in particolare, di quelle francesi, si fanno i conti con una drammaturgia orientata verso la trasformazione dei ruoli e attenta alla messinscena complessiva. Sulla scia della diffusione del genere *larmoyant* il repertorio accoglie le suggestioni di un progetto morale, che ruota anche intorno alla definizione del dramma serio borghese, enunciato da Diderot. A Venezia, negli anni Sessanta del Settecento, l'apporto degli attori appare bloccato intorno alle questioni dell'ingaggio; le novità si stabilizzano soprattutto sulla scia della passione per il romanzesco. In tal senso, la compagnia tradizionale è costretta a dare maggiore importanza ad alcune parti collaterali, alle caratterizzazioni e agli eccentrici.

Le tre commedie sul villeggiare risentono della supremazia della prima donna; Caterina Bresciani influenza l'indole del personaggio di Giacinta, elaborando con *esprit* e naturalezza il contrasto interiore fra amore e ragione. Dal carteggio con Francesco Vendramin, proprietario del San Luca, si ricava la convinzione delle difficoltà esistenti nel rapporto di elaborazione scenica. In una lettera da Roma, datata 10 marzo 1759, Goldoni ribadisce la volontà di non intervenire nella «distribuzione delle parti», affinché non si corra il pericolo «che alcuno di essi possa restare per parte mia malcontento». <sup>16</sup> Nonostante tutto non cessano i tentativi di migliorare l'andamento frammentario dell'azione scenica; il poeta continua ad offrire alla compagnia ogni possibilità di rilancio. Resta, senza dubbio, la preferenza per alcuni dei suoi protagonisti: certamente apprezza Caterina Bresciani, colei che gli ha regalato il trionfo della

16. GOLDONI, *Lettere varie*, A S. E. Francesco Vendramin, Roma, 10 aprile 1759, MON, vol. XIV p. 208.

trilogia della *Sposa persiana*; giudica necessaria la presenza del primo innamorato Francesco Grandi, detto Maiani, in arte Ottavio. È probabilmente tornato nel gruppo anche Francesco Falchi, conosciuto fin dai tempi di Medebach, che agisce come secondo innamorato, un attore attivo e conciliante; terzo amoroso è Giovanni Maiani, figlio di Francesco, elegante e pregevole di voce. Sul versante femminile, oltre alla Bresciani, recitano rispettivamente nelle parti di seconda e terza donna Giustina Campioni Cavaliere e Matilde Maiani, mentre Elisabetta Catroli Zanuzzi sa rendere una servetta davvero esemplare: nella trilogia della *Villeggiatura* veste i panni di Brigida. Importante è la presenza del primo Zanni Antonio Martelli, un Brighella di spirito, in grado di recitare senza maschera. Il Pantalone è Pietro Rosa, il Dottore è Giuseppe Lapy, il capocomico.

Scorrendo le pagine dello *Squarzo*, il libro in cui si registrano il calendario delle rappresentazioni e l'andamento economico delle stagioni del Teatro di San Luca, si scopre come nell'autunno del 1761 le repliche delle tre commedie si svolgono con un criterio che recupera di volta in volta il passaggio precedente. Accade così che, dopo le tre repliche delle *Smanie per villeggiatura*, lavoro che apre il cartellone dell'anno a partire dal 5 ottobre, quando sarà il momento di presentare dopo qualche tempo le *Avventure*, nelle due serate precedenti viene ripresa la prima commedia. Allo stesso modo, saranno replicate le prime due quando si tratta di mettere in scena, la sera del 20 novembre, la commedia del *Ritorno*. Il repertorio, fra l'altro, registra altri testi di varia provenienza, accanto ad una composizione goldoniana di particolare successo, *La scozzese*, presentata qualche giorno dopo le *Avventure* e ripetuta per ben quindici volte di seguito, a dispetto della forte pioggia che cadde su Venezia nel mese di novembre.<sup>17</sup>

Nel Settecento i tempi e i modi del viaggiare coincidono con la

17. Cfr. *Squarzo degli utili del teatro*, cit., trascritto in parte (anni 1758-1762), a cura di M.L. PAGNACCO, in *Tra libro e scena. Carlo Goldoni*, cit., pp. 103-19.

dinamica e il procedimento dell'invenzione che, mentre si accanisce nel voler realizzare l'esatta immagine della natura, fissa le regole di una creazione artistica in grado soltanto di somigliare ad un modello ideale, capace cioè di essere una falsa riproduzione della verità. Costringere il visitatore a classificare ciò che scopre e che osserva con un livello di sensibilità culturale matura significa dilatare la distanza fra ragione e sentimento. Non meraviglia, perciò, che persino nel breve tragitto dalla città verso la campagna i personaggi della trilogia della *Villeggiatura* siano costretti a dichiarare continuamente il loro statuto morale, siano tenuti a ridurre il margine che separa il comportamento civile dalle incongruenze affettive. Per Giacinta, donna dilacerata tra il rispetto della fede data a Leonardo, suo promesso sposo, e le sollecitazioni della passione improvvisa per Guglielmo, «un oggetto amabile agli occhi» (*Il ritorno dalla villeggiatura*, a. I sc. 11), il percorso circolare, che la sospinge dalla città alla villa e, subito dopo, dalla villa alla città, corrisponde alla scoperta di quanto sia amaro l'esercizio della libertà.

Nelle tre commedie matura la traccia di un dialogo sempre meno convenzionale, che tiene conto del non detto, del pensiero segreto di ogni protagonista, un'idea sperimentata negli *Innamorati*. La relazione tra i singoli è dettata dall'umore e dallo stato d'animo, mentre la determinazione del rapporto con la vita quotidiana dipende da fattori instabili, quali le apparenze, le mode, le manie. Un sentimento pernicioso come la gelosia, dunque, finisce per intrecciarsi continuamente con le regole di relazione sociale. Nelle *Smanie* Giacinta e Leonardo discutono, alla fine del primo atto, sulla possibilità di «differire l'andata» in campagna per evitare di «disgustare una persona per cui si ha qualche stima», dichiara Leonardo; la giovane ribatte: «Sì, per farsi ridicoli, questa è la vera strada». Le convenienze paiono sopraffare persino le ragioni dell'affetto, la villeggiatura è un dovere dinanzi al mondo:

LEONARDO. Sarebbe un gran male, che non andaste un anno in villeggiatura?

GIACINTA. Un anno senza andare in villeggiatura! Che direbbero di me a Montenero? Che direbbero di me a Livorno? Non avrei più ardire di mirar in faccia nessuno.<sup>18</sup>

Subito dopo, quando si è chiarito come occorra ottemperare agli obblighi civili ad ogni costo, scatta il litigio tra innamorati, la rivalsa reciproca. La dinamica drammatica si snoda, allora, sopra un equilibrio difficile da mantenere per l'intero corso della commedia e dell'intera trilogia. In ogni situazione, insomma, i personaggi debbono confrontarsi con le ragioni della convenienza e dell'apparire. Una volta fissato il punto di tensione drammatica si possono definire le eccezioni senza mai dimenticare che le reazioni dei singoli soggetti dipendono dalla loro collocazione nella compagnia. Il vecchio e gioviale Filippo, padre di Giacinta, sembra sospeso tra l'austerità morale del tempo che fu e la libertà del giorno d'oggi: pertanto, è disposto ad approvare che insieme a loro viaggi e soggiorni il signor Guglielmo, convinto che la saviezza della figlia sia sufficiente a tutelarne l'onore, a dispetto della malizia e del permissivismo in auge.

Sullo sfondo, però, rimane l'incubo di una civiltà sull'orlo del fallimento economico; lo testimoniano il ricorso continuo ai prestiti di denaro, la necessità di combinare matrimoni vantaggiosi, la tendenza a congiungere più patrimoni per meglio reagire alla crisi. Filippo si rivolge all'amico Fulgenzio, l'uomo savio che va in campagna solo per badare agli interessi e alle incombenze dell'agricoltura, per avere un prestito, che non gli viene negato; dice Fulgenzio: «Io veggo che voi venite a domandarmi denaro in prestito quasi ogni anno, quando siete vicino alla villeggiatura. Segno evidente che la villeggiatura v'incomoda; ed è un peccato che un galantuomo, un benestante come voi siete, che ha il suo bisogno per il suo mantenimento, s'incomodi e domandi denari in prestito per ispendarli malamente».<sup>19</sup> La macchina del trasferimento in campagna, a

18. GOLDONI, *Le smanie per la villeggiatura*, MON, vol. VII p. 1030, a. I sc. 12.

19. Ivi, pp. 1043-44, a. II sc. 9.

dispetto di ogni saggezza, deve mettersi in moto, rientrando nella routine che prepara altre villeggiature e altri rientri. Alla fine però prevale una bruciante delusione, perché la vacanza è coincisa con un'evasione passionale, faticosamente compressa nel cuore e nella mente, con una pericolosa fuga dalla fedeltà. A Goldoni non rimane che sondare altre soluzioni, come se la moltiplicazione dei progetti e delle soluzioni drammatiche sia l'unica via per denunciare l'incrinatura che si è aperta nei suoi due modelli di riferimento, nel mondo e nel teatro.

Le tracce che si possono recuperare nelle opere della maturità artistica esaltano un'idea corale del testo, che svela la diffidenza crescente verso le intemperanze degli attori e le incomprensioni dei rivali. Basta riesaminare alcune allusioni contenute ne *Le baruffe chiozzotte* (1762), la commedia che si sviluppa sulla scena della memoria. A differenza dei testi veneziani, in cui la dimensione urbana non solo è già prestabilita, ma condiziona anche gli sviluppi drammaturgici, qui la città tende ad affermarsi come personaggio; occorre, pertanto, determinare le coordinate che lo distinguono da altri territori, a iniziare dalla stessa Venezia. I confini di Chioggia delimitano una zona limite, autonoma all'eccesso, sia nel lavoro, sia nell'amore; i suoi abitanti si sentono sicuri soltanto quando si trovano dentro il suo perimetro.

Oltre all'individuazione di una spazialità in grado di valorizzare l'anima di una comunità, è necessario definire un tempo metaforico, che esuli dalla pura scansione naturale e che comprenda sia il tempo meteorologico, decisivo per le sorti di chi è costretto a navigare per bisogno, sia il tempo dell'attesa, un intervallo gravido di ansia per chi desidera il tempo del ritorno. Anche la sfera temporale si traduce in segmenti di pensieri e in soluzioni linguistiche, condiziona il cuore delle donne, preoccupate per i rischi che corrono i loro pescatori, e dà impulso a tensioni d'amore che esplodono nel corso della tregua lavorativa. Il movimento della vita quotidiana si dilata e si restringe, senza sosta, come una pulsione attiva.

La correlazione che lega Chioggia a Venezia è sottile: se il pro-

getto di metamorfosi civile e morale della società sembra arenarsi nelle secche delle contraddizioni politiche e culturali della Repubblica, non resta che spostare in Europa l'ambizione di risanare il teatro. La città-mondo, troppo presa dalla macchina dei divertimenti e delle illusioni, non smette di toccare le corde della commozione di quanti la conoscono e la esaltano. Vengono in mente le parole dell'addio ne *Il campiello* (1756), che accomunano un'autentica nostalgia per la città perduta e una gustosa ironia per un mondo in declino:

CAVALIERE. Che si passi la notte in festa, in brio;  
poi direm diman: Venezia, addio.

GASPARINA. Cara la mia Venezia,  
me dezpiazerà certo de lazzarla;  
ma prima de andar via, vôi zaludarla.  
Bondí Venezia cara,  
bondí Venezia mia,  
veneziani sioria.  
Bondí, caro campiello:  
no dirò che ti zii brutto, né bello.  
Ze brutto ti zé ztà, mi me dezpiace:  
no zé bel quel ch'è bel, ma quel che piaze.<sup>20</sup>

#### 4. «VENEZIA, ADDIO!»

L'addio a Venezia, trasferito metaforicamente nella forma-commedia, sarà il tentativo di prefigurare l'incontro con l'Europa, senza operare uno strappo definitivo con la città lagunare, ma per allargare l'orizzonte del proprio impegno umano e artistico. Con *Una delle ultime sere di carnevale* l'utopia teatrale di Goldoni si dispone a proiettarsi oltre le possibilità offerte dalla scena veneziana; stavolta, non si tratta di instaurare un dialogo tra soggetti selezionati e significativi di altre nazionalità a beneficio della riforma, quanto di verificare altrove l'impianto e l'efficacia del proprio sistema drammatico. Quan-

20. GOLDONI, *Il campiello*, MON, vol. vi p. 249, a. v sc. ultima.



do decide d'interrompere un'esperienza iniziata nel 1753 e sviluppata tra mille difficoltà a contatto con i componenti della compagnia Lapy, sempre pressato dalle richieste del nobiluomo Francesco Vendramin, ogni possibilità di rilanciare il nesso mondo-teatro è ormai archiviata. Anche all'interno dei suoi testi la dimensione del rappresentare affiora come un'aspirazione impossibile, al punto che – in molti casi – si rende esplicita l'avversione di uno o più personaggi nei confronti del meccanismo scenico. È accaduto in modo eclatante con la microsocietà dei rusteghi, uomini che odiano il teatro e la stagione del carnevale; anche *Una delle ultime sere* contiene la battuta con cui il mercante Bastian tenta di neutralizzare le smancerie di Momolo *manganer*, domandando con sottile malizia: «Momolo, quanto xe che no andé ala comedia?». <sup>21</sup> La risposta di Momolo svela la disaffezione verso il piacere del teatro da parte di un pubblico consapevole e attento, che ha finora animato la scena goldoniana: artigiani e uomini attivi sembrano preferire altri tipi d'intrattenimento, magari più semplici, consumati in privato, lontano dalle macchinose invenzioni che sulle tavole del San Samuele propongono con aspra caparbieta le commedie del conte Carlo Gozzi.

È proprio nella stagione 1761-1762 che la compagnia del Truffaldino Sacchi, dopo il successo de *L'amore delle tre melarance* (25 gennaio 1761), mette in scena altre tre fiabe teatrali dell'arcigno scrittore: *Il corvo* (24 ottobre), *Re cervo* (5 gennaio) e *Turandot* (22 gennaio). <sup>22</sup> Mentre le opere gozziane recuperano attraverso le tematiche favolistiche una moralità gerarchica e nostalgica, che s'affida alle genuinità delle maschere dell'arte e si contrappone agli eccessi della nuova filosofia, quella che, al pari delle mode, proviene dalla Francia, tramonta inesorabilmente il tentativo di rilanciare oltre la ribalta i pensieri e

21. GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnevale*, MON, vol. VIII p. 230, a. 1 sc. 9.

22. Cfr. Carlo Gozzi scrittore di teatro, a cura di C. ALBERTI, Roma, Bulzoni, 1996; Carlo Gozzi. Letteratura e musica, a cura di B. GUTHMÜLLER e W. OSTROFF, ivi, id., 1997; R. RICORDA, *Gasparo e Carlo Gozzi*, in CROTTI-VESCOVO-RICORDA, *Il "mondo vivo"*, cit., pp. 183-212.

i discorsi di un autore come Goldoni che ama interpretare la realtà, seppure non disdegni le invenzioni della fantasia. Nello stesso tempo, la sua arte appare sempre piú proiettata verso le soluzioni drammatiche che si elaborano in ambito europeo.

Sul finire della stagione del carnevale una comunità di tessitori, la cui coesione professionale ha potuto contrastare con successo la crisi mercantile che ha investito l'intero settore, a causa della forte concorrenza francese, affronta collettivamente e risolve in modo coerente un problema imprevisto, quello della partenza di Anzoletto, «dissegnatore di stoffe», verso la lontana Moscovia, insieme ad una bizzarra «ricamatrice» francese. Ma l'abilità e la bravura di Anzoletto sono troppo necessarie a ciascuno degli artefici, sono utili per garantire buoni affari, per sostenere il loro tenore di vita e, persino, per tutelare l'equilibrio dei nuclei familiari. È probabile che nella partitura originaria della commedia, prima che Goldoni la rivedesse per la stampa, nel 1778, presso l'editore Pasquali nel volume xvi delle sue opere, risultasse piú accentuato il respiro della Venezia artigiana. Non è casuale che, in un testo destinato ad essere inscenato nell'ultimo periodo del carnevale, la festa sia, di fatto, un elemento interno, staccato dalla macchina dello svago pubblico e dalla grande euforia che tanto attrae verso la città lagunare schiere di avventurieri e viaggiatori provenienti da ogni parte d'Europa.

Il congegno della commedia tende a circoscrivere il momento festivo in un ambito di pura occasionalità: il lavoro innanzi tutto, dichiara fin dalle prime battute sior Zamaria, una sorta di attempato *testor* che detiene la responsabilità del saggio: «gòder i amici ai so tempi, alle so stagion».<sup>23</sup> La concezione del mestiere come scelta centrale dell'esistenza s'accompagna al desiderio di raggiungere uno stato di benessere e di tranquillità economica: è la morale che contraddistingue molti dei personaggi creati da Goldoni nel periodo dei capolavori. Il riconoscimento del proprio stato si raggiunge, sol-

23. GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnevale*, a cura di G. PIZZAMIGLIO, MAR 1993, p. 52, a. 1 sc. 2.

tanto, quando si fa parte integrante di una compagnia, di un determinato gruppo civile. I tessitori e i lavoratori della *pièce* non separano il lavoro dal divertimento e, neppure, dal sentimento.

Per i partecipanti alla festa la presenza di madame Gatteau, l'emancipata ricamatrice francese, non solo ha il significato di un confronto con una differente mentalità imprenditoriale, che sta insidiando sempre più la loro fortuna commerciale, ma sconvolge anche un consolidato modo di vivere, di amare e di comunicare. Il rischio che la partenza del bravo disegnatore verso luoghi lontani possa significare il fallimento di una concezione del mondo è fin troppo evidente. La disattivazione del pericolo avviene in modo istintivo, a gradi, facendo leva sulle infinite potenzialità di una lingua ermetica, che connota il gruppo di appartenenza e che esclude inesorabilmente gli estranei; inoltre, all'unisono la comunità dei tessitori spinge Anzoletto nelle braccia di Domenica, in modo da ancorarlo saldamente al proprio territorio.

Solamente per autodifesa i confini della corporazione si apriranno permettendo ad un'intrusa, ad una francese, d'inserirsi. Il confronto fra Domenica e Madama Gatteau si stabilizza, così, sulla via della coerenza sentimentale e della plausibilità morale: il matrimonio che unirà Domenica ad Anzoletto e la ricamatrice al vecchio Zamaria è un segno di equilibrio, è la soluzione che concede agli sposi di avviarsi verso l'avventura dell'emigrazione con il consenso di tutti, mantenendo attivi i legami con la patria e con la propria arte. Attraverso tale procedimento Goldoni può coniugare un tema tratto dall'osservazione diretta dell'ambiente artigiano con l'«allegoria» della sua riforma teatrale; lo dichiara nella premessa stampata nel 1778, parecchio tempo appresso:

In fondo di questa commedia è un'allegoria, che ha bisogno di spiegazione. Essendo io in quell'anno chiamato in Francia, e avendo risolto di andarvi, per lo spazio almeno di due anni, immaginai di prender congedo dal pubblico di Venezia col mezzo di una commedia; e come non mi pareva ben fatto di parlare sfacciatamente ed alla scoperta di me, e delle cose mie, ho fatto de' commedianti una società di tessitori, o sia fabbricanti di stoffe,

ed io mi sono coperto col titolo di disegnatore. L'allegoria non è male adattata. I comici eseguono le opere degli autori, ed i tessitori lavorano sul modello de' loro disegnatori.<sup>24</sup>

La partita alla *meneghella* che i tessitori giocano si trasforma presto in una difficile ricerca delle singole posizioni all'interno di un sistema teatralmente autosufficiente; al punto da entrare in correlazione con un altro modello linguistico, geograficamente distante. L'addio di Anzoletto dà un significato più alto al progetto di un commediografo, che s'accinge ad affrontare le incognite del mestiere teatrale in una nazione almeno per ora considerata più propizia:

No xe questa la prima volta che vago; e sempre, dove son stà, ho portà el nome de Venezia scolpio nel cuor; m'ho sempre ricordà delle grazie, dei benefizi che ho recevesto [...]. Ogni confronto che ho avú occasion de far, m'ha sempre fatto comparir piú bello, piú magnifico, piú rispettabile el mio paese; ogni volta che son tornà, ho scoperto delle bellezze maggior; e cussí sarà anca sta volta, se 'l cielo me concederà de tornar.<sup>25</sup>

All'orizzonte si prospetta una scommessa davvero difficile, che s'affida ad una visione cosmopolita. La definizione di «teatro goldoniano» appare già superata, ad essa si deve sostituire il termine più appropriato di «*teatri goldoniani*». La fase della maturità, allora, deve essere considerata meno «lineare», più aperta, mentre «l'addio a Venezia sarà anche un tentativo di ritrovare l'Europa, di allargare la dimensione del proprio impegno: il gesto simbolico di un itinerario che il Goldoni non si rassegna a considerare concluso».<sup>26</sup>

24. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *Una delle ultime sere di carnevale*, MAR 1993, p. 41. L'avviso appare nel to. XVI 1778 dell'ed. Pasquali.

25. GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnevale*, MAR 1993 p. 158, a. III sc. ultima.

26. Cfr. BARATTO, *Goldoni, vent'anni dopo*, in ID., *La letteratura teatrale*, cit., p. 260.

## X

### IN VIAGGIO DA VENEZIA A PARIGI

#### I. LE COMMEDIE A SOGGETTO PER LA COMÉDIE ITALIENNE

Ogni spirito libero è costretto a misurarsi con l'impegno a colmare la distanza che esiste fra il libro del mondo e la propria conoscenza; pertanto, è consigliabile rimarcare con una traccia ben visibile il proprio cammino, una traccia scritta da consegnare all'attenzione degli altri uomini. Basta sfogliare le raccolte epistolari del Settecento, o indagare oltre lo schema consueto delle memorie e delle confessioni, oppure entrare nel corpo delle parole che raccontano e rappresentano i fatti della contemporaneità, per capire come ogni viaggio prima desiderato, poi descritto, spinga il proprio artefice alla condizione iniziale, al punto di partenza. Nella vita di Goldoni la necessità e la propensione a spostarsi da un luogo all'altro si associa ad una curiosa duttilità creativa, ad una vivacità poetica insolita e ad un inesauribile piacere di osservare. Allo stesso modo la vocazione teatrale si coniuga con la necessità di restituire nelle composizioni, al di là della distinzione tra diversi generi letterari, un'immagine della realtà in movimento, non disgiunta dall'invenzione linguistica e dalla riflessione autobiografica. In un caso e nell'altro nella scrittura goldoniana s'insinuano frammenti di contemporaneità sotto varie forme. I lavori teatrali assorbono le suggestioni del mondo e le rielaborano direttamente sulla scena, trasformandoli poi in stati d'interpretazione da restituire alla dimensione del quotidiano. Perciò, per il commediografo veneziano viaggiare e scrivere sono due azioni strettamente connesse.

Un barcone che trasporta strani passeggeri lascia il molo del porto di Rimini, diretto a Chioggia, uno dei primi giorni di giugno, nel 1721. Vi è imbarcata una compagnia di comici, guidata da Florindo de' Maccheroni, un attore arguto e pronto di parola, noto per i

duetti esilaranti con Pulcinella e Arlecchino. È probabile che quel trasferimento, come tanti altri, sarebbe passato sotto silenzio se insieme a loro non vi fosse stato il giovane Goldoni, allora quattordicenne, fuggito, al seguito degli attori, dagli studi di filosofia a cui il padre lo aveva costretto proprio a Rimini. Il futuro commediografo, come racconta egli stesso nei *Mémoires*, si annoia terribilmente a seguire le lezioni e preferisce, piuttosto, leggere le commedie di Plauto, Terenzio, Aristofane, e ancor più assistere agli spettacoli della compagnia di Florindo. L'episodio è rilevante, perché rappresenta il primo vero contatto di Goldoni con il mondo della scena: è un rapporto ravvicinato, un'iniziazione che si lega, a detta dello stesso autore, ad un esercizio precoce di scrittura. Per guadagnarsi l'ingresso alle esibizioni di quei comici e le simpatie delle *soubrettes* abbozza dialoghi e monologhi. Oltre le tracce della memoria, dunque, la prima avventura di viaggio esalta il sorgere di una passione in sintonia con gli impulsi di un adolescente in una condizione ambientale favorevole.<sup>1</sup>

Tante volte si ripeterà nel corso degli anni il temporaneo distacco da Venezia, la città amata e sofferta; ma si tratta di spostamenti contenuti, lungo il circuito teatrale di Lombardia; oppure, nel 1758-1759, si spinge fino a Roma, con l'intento di ottenere il consenso nei

1. L'episodio della barca dei comici di Florindo dei Maccheroni, che avviene nel 1721 durante il suo soggiorno a Rimini dove studia filosofia svogliatamente, è narrata sia nelle *Prefazioni Pasquali* (to. v 1763, MON, vol. I p. 636), sia nei *Mémoires* (I iv-vi, MON, vol. I pp. 22-30). A distanza di anni il resoconto dell'episodio muta radicalmente registro, passando da una descrizione essenziale ad un racconto esaltante e immaginato, seppure rimanga il senso di meraviglia di un giovinetto che per la prima volta scopre il teatro dal di dentro, dalla parte dei comici; scrive nelle *Prefazioni*: «Giunse nella città [Rimini], dov'io era, una compagnia di cattivi comici a rappresentare le loro triste commedie. Andai al teatro la prima sera, mi parve un zucchero e non avea più cuore d'abbandonarli. M'introdussi a poco a poco sul palco, contrassi qualche amicizia con quelle cortesi donne, comunicai ad esse il mio genio comico, mi chiesero dei dialoghi, dei soliloqui; ed io ogni sera andava provveduto di fogli scritti, che mi venivano ricompensati con gentilezze e con libero ingresso».

teatri della città. Poi, nel 1762 Goldoni accetta di partire per Parigi, per collaborare con la Comédie Italienne; la decisione di lasciare le lagune subentra dopo aver vagliato ogni altra possibilità risolutiva. Stavolta la meta risulta davvero lontana; Goldoni parte in calesse dalla città lagunare il 15 aprile 1762, insieme alla moglie Nicoletta, al nipote Antonio e ad un servo. L'itinerario si snoda attraverso varie città, alcune conosciute e amate: Ferrara, Bologna, Modena, Reggio, Parma, Piacenza, Genova, Marsiglia, Lione; durante la sosta bolognese il commediografo si ammala di febbre reumatica, pertanto il soggiorno si prolunga e lo scrittore trova modo di elaborare il libretto de *La bella verità*. In ogni stazione si verificano avvenimenti, incontri, contrattempi e, forse, esitazioni: non si spiegherebbe altrimenti tanto ritardo.

Frattanto aumentano le sollecitazioni da parte della Comédie Italienne. Da Genova, mentre si accinge a imbarcarsi sulla feluca che lo condurrà in territorio francese, scrive all'amico Gabriele Cornet, mercante veneziano d'origine francese, parole dense d'amarrezza.<sup>2</sup> Nel corso della lenta marcia di avvicinamento a Parigi, ostacolata da malattie, disagi, tempeste e altri accidenti, che costringe il poeta comico a soste non spiacevoli, d'improvviso il paesaggio muta. Sbarcati a Nizza dalla feluca della posta di Francia, la famiglia degli emigranti veneziani s'avventura alla volta di Marsiglia: le piogge e i fiumi in piena fanno sí che ci vogliano otto giorni per andare da Aix a Lione, con una sosta ad Avignone. Si ferma ancora a Lione per dieci giorni, accettando l'ospitalità dei notabili locali: qui viene a sapere dell'avvenuta fusione fra il Teatro degli Italiani e l'Opéra Comique. Si tratta di una svolta non secondaria nella storia artistica e organizzativa dei due complessi, rilanciata dai coniugi Charles-

2. «Ho avuto una lettera di Parigi, caldissima, fulminante, rapporto alla mia tardanza. Dicono ch'io mi faccia desiderare. Ci sono colà delle scommesse ch'io vado, e ch'io non vado. Tutto ciò mi fa ridere. Io non ho impegno di esser colà per un dato tempo: non corre il mio onorario se non dal giorno che arrivo, e se i Parigini sono focosi, impazienti, io sono flemmatico per non iscompormi» (GOLDONI, *Lettere varie, A Gabriele Cornet*, Genova, 24 luglio 1762, MON, vol. XIV p. 256).

Simon e Marie-Justine Favart, artefici della vita teatrale parigina, estimatori e traduttori delle opere di Goldoni.<sup>3</sup>

L'arrivo a Parigi avverrà il 26 agosto, piú di quattro mesi dopo. «Eccomi finalmente a Parigi – scrive a Cornet, comunicandogli la sua sorpresa dinanzi alla scoperta della capitale. – Non parlerò della città di Parigi a voi che la conoscete; vi dirò solo che ogni dí piú mi sorprende, e che sorpassa la prevenzione e la immagine che in me mi aveva formata»; e poi inizia un resoconto dettagliato nel quale rivela quanto abbia gradito la festosa accoglienza che gli hanno tributato gli attori.<sup>4</sup> Nelle parole della lunga lettera s'intuisce l'entusiasmo per le

3. Cfr. A. FABIANO, *Goldoni a Parigi: una diversa prospettiva di indagine*, in *Carlo Goldoni 1793-1993. Atti del Convegno del Bicentenario* (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia, Regione del Veneto-Corbo e Fiore, 1995, pp. 177-92; ID., *Alcune riflessioni sui rapporti tra la famiglia Favart e Carlo Goldoni*, in *Tra libro e scena. Carlo Goldoni*, cit., pp. 49-60.

4. « Giovedì 26 del passato, giunto con la carrozza della diligenza una posta lontano da Parigi, trovai alcuni legni, cioè tre landò, che mi vennero ad incontrare e mi condussero a Parigi in casa del signor Francesco Zanussi, che è il fratello della Catroli, e colà stiedi tre giorni alloggiato e trattato magnificamente, poichè tutte le case di questi comici, francesi e italiani, sono ricche di damaschi e di argenterie, e tutti mi trattano generosamente con una tavola sufficiente all'arrivo improvviso de' loro amici [...]. Lo spettacolo di questa *Commedia Italiana* è bellissimo, composto di dieci personaggi italiani e dieci francesi tutti a parte, con sei pensionari, otto musici, e 40 ballerini. Ieri sera per la 26esima recita hanno dato *L'Enfant d'Arlequin*, cioè la mia *Nascita del primogenito d'Arlecchino*, con applauso grandissimo e, per dire la verità, l'Arlecchino è eccellente, e la *serva* è brava attrice, spiritosa, vivace e pantomima bravissima. Due volte, dopo ch'io son qui, hanno anche rappresentato *Les caquets des femmes* cioè *I pettegolezzi delle donne*, tradotti in francese e rappresentati finora 18 volte con un profitto grandissimo del traduttore. Le commedie italiane, quando sono di buona condotta, vengono qui ancora gustate [...]. Arlecchino e Scapino parlano sempre francese, e questo è un grande aiuto per quelli che intendono poco l'italiano, mentre in miglior maniera fanno rilevare la pièce. Io finora non sono stato ad altri teatri che al mio, affine di studiare gli attori ed il popolo, e fra qualche cosa che convenga ai primi e dia piacere al pubblico. Non ho ancora scritto, ma non faccio che meditare. Tutto dipende dalla prima cosa nuova che io darò, e mi conviene pensarvi » (GOLDONI, *Lettere varie, A Gabriele Cornet*, Parigi, 6 settembre 1762, MON, vol. XIV pp. 259-61). Cfr. É. CAMPARDON, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, Paris, Berger-Levrault et C., 1880, 2 voll.



prospettive di lavoro con una compagnia che comprende protagonisti di spicco; oltre a Francesco Antonio Zanussi, che recita nelle parti di amoroso ed è soprannominato Vitalbino, e ad Elisabetta Catroli, i punti di forza della compagine sono il bravo Arlecchino Carlo Bertinazzi, detto Carlin, e la preziosa *servante* Camilla Veronese, in arte Corallina. Vi sono, poi, lo Scapino Alessandro Ciavarelli, il Dottore Antonio Collalto, Antonio Balletti, Elena Savi e Anna Piccinelli. Ma la gioia dura poco, se già nelle successive comunicazioni epistolari riduce le informazioni sulla sua attività teatrale, mentre si dilunga sulle attrattive turistiche di Parigi. Sul piano professionale, invece, si comincia ad avvertire una punta di tristezza, laddove segnala a Cornet: «Sento che si rifabbrica S. Cassiano. Sei teatri in Venezia, e a Parigi tre, e tutti tre starebbero in corpo a S. Gio. Grisostomo!».<sup>5</sup>

Con il passare dei mesi sembra scemare la fiducia iniziale nella buona disponibilità degli attori, che sono definiti pigri, indolenti, negligenti. Se si segue la corrispondenza piuttosto densa che invia da Parigi ai suoi corrispondenti, è facile scorgere una progressiva delusione verso la compagine dei comici che l'hanno ingaggiato. Uno degli amici italiani a cui racconta l'esito del suo trasloco a Parigi è il marchese Francesco Albergati Capacelli; oltre a dirsi contento della lettera di Voltaire («una lettera italiana con una pagina in veneziano»), gli riferisce che i suoi commedianti continuano a rappresentare *l'Infante d'Arlecchino* e, talvolta, la versione francese dei *Pettegolezzi delle donne*. «Due nuove commedie ho preparate e consegnate alla compagnia italiana, una di carattere tutta nuova, intitolata *l'Amor paterno*, l'altra cavata dal mio *Servitore di due padroni*, cambiata assaissimo, e ridotta al gusto di questo paese. La prima interamente scritta, la seconda per la maggior parte a soggetto».<sup>6</sup> Poi aggiunge, di slancio: «Quello che mi dispiace si è che io sono qui ve-

5. GOLDONI, *Lettere varie, A Gabriele Cornet*, Parigi, 27 settembre 1762, MON, vol. XIV p. 263.

6. GOLDONI, *Lettere varie, A Francesco Albergati Capacelli*, Parigi, 25 ottobre 1762, MON, vol. XIV p. 268.

nuto in cattiva occasione rapporto alla *Commedia Italiana*», alludendo alla fusione con l'Opera comica. Qualche tempo appresso confida allo stesso Albergati un pensiero di sfiducia verso l'abituale pigrizia degli attori: «Questi commedianti Italiani sono *des paresseux*. Non hanno ancora potuto imparare a memoria la prima commedia che ho dato loro. Ne ho composte altre due, ma per la maggior parte a soggetto, attesa la loro mobilità e negligenza».<sup>7</sup>

La discesa lungo la china dell'incertezza creativa ha inizio; infastidito dal disinteresse di attori privi di slancio verso la sua prima composizione, forse *L'Amour paternel*, ben presto in Goldoni si fa strada un disinganno irreversibile, che sancisce l'impossibilità di un'intesa artistica per il raggiungimento di un vantaggio comune. «Ho dato a questi comici un'altra commedia scritta, che ho tratto dalla mia *Dalmatina*. Ma non hanno ancora imparato *Les deux Italiennes*. Non imparano le commedie scritte, quelle a soggetto non le sanno fare. Io faccio il mio dovere; s'essi non lo fanno, tanto peggio per loro».<sup>8</sup> Trascorso un anno appena da quando è approdato a Parigi colmo di speranza, Goldoni si rende conto come neppure la sua sofferta riconversione alla scrittura di canovacci, da recitare all'improvviso, incida sull'andamento del teatro. Non manca il plauso per la naturalezza dimostrata dagli interpreti nella trilogia delle *Aventures d'Arlequin e de Camille*, messa in scena nell'autunno 1763. L'esito è approvato con entusiasmo dalla «Correspondance littéraire» e da altri circoli intellettuali parigini; lo stesso commediografo lo comunica a Voltaire, con slancio e con uno sprazzo di speranza, seppure il termine di paragone del consenso rimanda al palcoscenico italiano: «Io ho finito il mio primo anno a Parigi mediocrement, ma ho principiato il secondo assai bene. Mi è riuscito di colpire finalmente nel gusto universale della nazione. *Les amours d'Arlequin et de Camille* hanno incontrato a Parigi quanto le piú fortunate in Italia. Ho fatto il miracolo».<sup>9</sup>

7. Ivi, Parigi, 13 dicembre 1762, MON, vol. XIV p. 270.

8. Ivi, Parigi, 15 agosto 1763, MON, vol. XIV p. 295.

9. GOLDONI, *Lettere varie, A Monsieur de Voltaire*, [Parigi, 3 ottobre 1763], MON, vol.

È questo il momento in cui lo scrittore sposta la sua attenzione anche oltre l'ambiente teatrale; sono noti, infatti, i suoi tentativi di entrare in relazione con i filosofi francesi. Riesce ad incontrare, dopo molti tentativi infruttuosi, Denis Diderot con uno stratagemma, accompagnando il musicista Egidio Duni in casa del *philosophe* senza essere atteso, per spiegare di non essere fra quanti gli imputano di avere ricavato dalle sue «farse» lo spunto dei drammi-manifesto *Le fils naturel* e *Le père de famille*; ma l'atteggiamento del letterato francese è irreversibilmente condizionato dalla freddezza.<sup>10</sup> Con Voltaire, invece, ha stabilito, fin dall'inizio, uno vivace scambio d'idee che investe il reciproco lavoro. «Oh quanto invidia, Monsieur, la persona che vi presenterà questa lettera! Ella avrà il piacere di vedervi, ed io non vi ho ancora veduto. Pazienza», gli scrive.<sup>11</sup> La stessa venerazione dimostra per Rousseau. D'ora in avanti Goldoni si dedica alla ricerca avida di affinità; il progetto di accreditarsi presso la nazione francese come il Molière italiano è per il momento ridimensionato, perché non trova alcuna rispondenza negli *Italiens*.

## 2. UN VENTAGLIO CHE «VIEN DI PARIGI»

«Le cose mie continuano bene», comunica ad Albergati Capacelli, dichiarandosi ottimista per il suo futuro; nello stesso tempo si rammarica per il risultato negativo ottenuto al Théâtre Italien con *Arlequin héritier ridicul*. È un autentico insuccesso che il commediografo tende a minimizzare, imputandolo alla pigrizia dei comici posti di-

xiv p. 298. Mentre la trilogia di Camilla e Arlecchino è esaltata dai letterati francesi, i rispettivi canovacci sono sviluppati in italiano nelle commedie *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, *La gelosia di Lindoro*, *Le inquietudini di Zelinda*, poste in scena al Teatro di San Luca nella stagione 1763-1764.

10. Cfr. H. DIECHMANN, *Diderot e Goldoni*, in ID., *Il realismo di Diderot*, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 51-93.

11. GOLDONI, *Lettere varie, A Monsieur de Voltaire*, Parigi, 9 luglio 1763, MON, vol. xiv p. 289.

nanzi alle scene troppe «filate» da lui composte.<sup>12</sup> La prontezza del commediografo nell'adeguarsi alle caratteristiche degli esecutori è sorprendente; inventa uno schema da *pochade* a vantaggio della mobilità e della rapidità delle azioni sceniche degli Italiani. Anche l'ambientazione del suo scenario è semplice, mentre gli attori affollano il *plateau* eseguendo differenti azioni contemporaneamente; insomma, «tutti agiscono». Goldoni confida finalmente «di vedere alla Commedia Italiana il teatro pieno». Niente andrà nel modo previsto, la rappresentazione, la sera del 27 maggio 1763, è di nuovo un insuccesso; sempre ad Albergati fa sapere: «Si è data la mia commedia intitolata il *Ventaglio*, ma non ha fatto quell'incontro che io credeva. È troppo inviluppata per l'abilità di questi comici».<sup>13</sup> Al poeta rimane la convinzione che si tratti comunque di «una gran commedia». Nell'autunno 1764 chiede a Stefano Sciugliaga una mediazione necessaria con Francesco Vendramin per le commedie che continua a mandare a Venezia, dapprima per *Il genio buono e il genio cattivo*, che potrebbe fargli ottenere una rivalse sulle favole teatrali di Carlo Gozzi e che ha destinato ai comici di Medebach,<sup>14</sup> poi per la

12. «Ora ho pensato ad un nuovo genere di commedia, per vedere se da questi attori posso ricavare qualcosa di buono. Essi non imparano le scene studiate; non eseguono le scene lunghe, ben disegnate, ed io ho fatto una commedia di molte scene brevi, frizzanti, animate da una perpetua azione, da un movimento continuo, onde i comici non abbiano a far altro che eseguire più coll'azione che colle parole. Vi vorrà una quantità grande di prove sul luogo dell'azione, vi vorrà pazienza e fatica, ma vuol veder se mi riesce di far colpo con quel metodo nuovo. Il titolo della commedia è l'*Eventail*. Un ventaglio da donna principia la commedia, la termina, e ne forma tutto l'intrigo. La scena è stabile, e rappresenta una piazza di villa con varie case, e botteghe, e viali d'alberi. Al primo alzar della tenda, tutti i personaggi si vedono in scena, in situazioni, impieghi ed attitudini differenti. Tutti agiscono. Si vuota e si riempie la scena, e termina con tutti i personaggi in situazioni diverse» (GOLDONI, *Lettere varie, A Francesco Arbergati Capacelli*, Parigi, 18 aprile 1763, MON, vol. XIV p. 280).

13. Ivi, Parigi, 13 giugno 1763, MON, vol. XIV p. 287.

14. *Il genio buono e il genio cattivo* trionfa nell'allestimento del San Giovanni Grisostomo il 2 febbraio 1767, «replicata essendosi per 27 sere successive, e si sarebbe più oltre ripetuta, se non si ammalava la comica Marliani, che ne sosteneva una delle

quinta opera promessa, che è proprio *Il ventaglio*: «questa è una gran commedia, perché mi ha costato una gran fatica, e una gran fatica costerà ai comici per rappresentarla». Poi, ne indica i precedenti ne *Il filosofo inglese*, *Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte*, seppure rispetto ad esse s'accentui un meccanismo di «gioco perpetuo di tutte le parti della scena e di tutti i personaggi»; ecco perché insiste sull'importanza dell'apporto degli attori: «Raccomandate che facciano diverse prove. Tutto dipende dall'esecuzione. La commedia dipende dai comici, e so che sono in sicuro». <sup>15</sup>

*Il ventaglio*, uno degli ultimi testi scritti da Goldoni per Venezia e per l'Italia, verrà recitato al Teatro di San Luca il 4 febbraio 1765 per sei sere con un buon risultato. <sup>16</sup> Tra le scene di una commedia che appare un perfetto congegno teatrale, in cui ogni battuta ha il suo peso, in cui si rilanciano continuamente i rapporti fra un personaggio e l'altro, si scopre una profondità inaudita; si dischiudono, infatti, tanti livelli d'interpretazione possibili, che oltrepassano la trama della vicenda e rimandano non solo al teatro, ma anche alla realtà,

principali parti»; il passo è contenuto nella lunga recensione a *Il burbero benefico* di Carlo Goldoni, scritta da Domenico Caminer nel 1772, sul numero di gennaio de «L'Europa letteraria», ora pubblicato in *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di M. BERENGO, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 357-61, a p. 358. Caminer compie un'ampia valutazione delle vicende teatrali nazionali: Goldoni, definito «il vero e solo riformatore del nostro teatro italiano», è il perno di tale riflessione, perché costituisce un punto di raccordo fra l'illustre commedia antica, che comprende non solo le opere di autori classici, ma anche quelle dei moderni, e la migliore tradizione della commedia all'improvviso. Il commediografo veneziano ha saputo governare persino i modi dell'arte, tanto che i «migliori soggetti che ancora si rappresentano, sono parti della sua veramente poetica fantasia». L'azione goldoniana ha elevato la recitazione dei «commedianti viventi», i quali purtroppo «non assomigliano nemmeno in ombra ai Riccoboni, agli Andreini, ai Cecchini». Anzi, risultano fastidiosi con le loro «stucchevoli ripetizioni» e poco apprezzabili con la proposta dei loro «soggetti spagnuoli», rivolti a suscitare meraviglia; a tale interesse l'estensore dell'«Europa» collega i lavori di Carlo Gozzi.

15. GOLDONI, *Lettere varie*, A Stefano Sciugliaga, Parigi, 27 novembre 1764, MON, vol. XIV p. 327.

16. Sarà pubblicato per la prima volta molti anni dopo, nel 1789, nel to. IV dell'ed. Zatta. Per il numero delle recite si veda *Squarzo degli utili del teatro*, cit.

come pure alle vicende dell'autore. Seguendo il tragitto impazzito di un ventaglio, si finisce per assistere ad una commedia degli equivoci, a un'operina basata su piccoli e banali incidenti che spezzano la monotonia quotidiana. Un oggetto di per sé insignificante si dimostra capace di mettere in moto un meccanismo comico inarrestabile, alimentato da sussurri e incomprensioni, soffuso da un sottile disagio, da una generale incertezza, da una crescente malinconia; sono sensazioni che trapelano dagli atti di ciascun personaggio. Il ventaglio passa di mano in mano; sebbene il suo itinerario occupi una commedia intera, in termini temporali trascorrono due anni dalla presentazione alla Comédie Italienne fino alla recita veneziana.

L'avvio è affidato ad una scena disposta a «colpo d'occhio», una scena-quadro in movimento che sarà ripetuta all'inizio del terzo atto, sebbene fra i due momenti s'avverta la distanza che c'è tra una situazione normale e uno stato di tensione: il piccolo e insignificante oggetto ha determinato tale metamorfosi. In molti passaggi della commedia sembra compiersi una recensione dei testi e della teatralità goldoniana, fin dalle prime battute, quando con una citazione speciale si ripropone l'atmosfera de *La bottega del caffè*. Il signor Evaristo si rivolge al Barone del Cedro, dicendo: «Che vi pare di questo caffè?», «Mi par buono», «Per me lo trovo perfetto. Bravo signor Limoncino». <sup>17</sup> Inoltre, neppure adesso cadono i toni della polemica con Carlo Gozzi, l'ultimo rivale: il personaggio del Conte di Rocca Marina, lettore di favole francesi, quella cultura francese che il conte Gozzi mal sopportava, è un fanatico della letteratura fiabesca; da tale scelta deriva un comportamento incongruo, che mette in crisi persino i sentimenti di onorabilità che dovrebbero essere scontati in un appartenente alla nobiltà.

Due diversi schemi mentali si confrontano: quello fantastico, d'evasione, del Conte avaro, taccagno, scroccone, voltagabbana, che parla a vanvera e dispensa vacue protezioni, e quello concreto, fondato sulla saggezza e sulla fede naturale della signora Gertruda. La

17. GOLDONI, *Il ventaglio*, SAL 2001, p. 720, a. I sc. 1.

donna dichiara: «Un titolo di nobiltà fa il merito di una casa, non quello di una persona»; mentre il Conte ha totale fiducia nelle invenzioni della letteratura, Gertruda segue i principi di natura. È costei che, rimasta vedova, si è assunta il compito di educare la nipote orfana; e lo fa seguendo un'idea attiva di libertà e di moralità, un'idea che è affine alla sua sensibilità. Il ridicolo per «troppa dottrina», espresso dal frivolo Barone del Cedro, dimostra, invece, la futilità dottrinale, confermando proprio attraverso la dama come sia possibile vivere in modo coerente anche in un ambiente promiscuo e vario, un luogo che ricorda la vita felice di Venezia. La famiglia borghese, falcidiata dalle avversità e dalla decadenza, tenta di ricostruire un nuovo sistema di abitudini civili senza l'intervento degli uomini, divenuti inattivi rusteghi, oppure insicuri artefici.

Ancora una volta il commediografo veneziano sa come intrecciare le sollecitazioni della realtà alla battaglia solitaria per l'affermazione del teatro come una drammaturgia della contemporaneità, un inventario stupefacente delle condizioni del mondo. Intanto, il versante popolare, quello che Goldoni ha già recensito e riprodotto, secondo varie modalità, come un personaggio-coro, ne *Le massere*, *Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte*, è riproposto mediante l'integrazione con una varietà di modelli scenici, l'uno funzionale all'altro, com'è solito fare nei libretti per musica. Stavolta, però, il tentativo di creare un gioco multiplo di contrasti, che ruotano intorno ad un oggetto-pretesto, può dirsi riuscito; in tal modo s'accentua una crescente sensazione di disagio, d'insofferenza nella condotta degli uomini. Limoncino, ad esempio, rifiuta il suo soprannome, Crespino rinfaccia al Conte la sua taccagneria, Timoteo, lo speciale, è oltremodo suscettibile, Moracchio è autoritario nei confronti della sorella, e Giannina si presenta subito come una ribelle, una donna che vuole emanciparsi nell'unica maniera possibile: sposandosi. È proprio costei una delle polarità forti della commedia, seppure venga derisa a causa del soprannome di Venere delle Case Nuove.

Esclama il calzolaio Crespino: «Gran cosa! In questo recinto di quattro case non si può stare un momento in pace»; ribatte la bat-

tagliera Giannina: «Quando vi sono delle male lingue...» (p. 804, a. III sc. 3). Anche l'amore si lascia travolgere da una gelosia al limite della frenesia erotica, che provoca fastidi e disturbi, forse perché le cattive intese tendono a prevalere sulle regole di una buona convivenza. Il ventaglio, che pure è un oggetto denso di magnetismo, non possiede la magia di ricomporre le difficoltà, né tanto meno le fratture affettive. Si ha l'impressione che il commediografo sconta l'impossibilità di ristabilire un pensiero e un'azione collettivi: è difficile, infatti, non solo sostituire il vecchio ventaglio con il nuovo, sebbene – come dichiara il Conte – «vi sono bene dei ventagli al mondo» (pp. 810-11, a. III sc. 10), ma è difficile anche rimetterlo al suo posto, perché ciascuno finisce per tradire il compito che nella piccola comunità gli è stato assegnato dalla legge di natura.

Giannina, verso la fine della commedia, esclama: «Gran ventaglio! ci ha fatto girar la testa dal primo all'ultimo»; l'ingenua Candida sottolinea: «È di Parigi questo ventaglio»; poi, Susanna precisa: «Vien di Parigi, ve l'assicuro». Sono battute dalle quali traspare la delusione per un progetto infranto; a Parigi le cose non vanno come il commediografo aveva sperato, e laggìù, a Venezia, non è affatto diverso: i legami si sono oramai logorati. Goldoni, come altri intellettuali di una città lagunare sempre meno cosmopolita, non è più in grado di far funzionare le corrispondenze culturali con le altre polarità europee. In un piccolo paese della Lombardia, giusto sul confine fra l'Italia e la Francia, un anello della catena si è spezzato. Forse, neppure una gran commedia può ricomporlo.<sup>18</sup> Non meraviglia se le pagine dei *Mémoires* ignorano l'intera vicenda della commedia, come se la ferita che ha inferto all'autore sia ancora aperta.

18. Cfr. L. SQUARZINA, *L'Eros e lo Stupore. Éventail, Ventaglio*, in ID., *Da Dioniso a Brecht*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 145-69; B. MAZZOLENI, *L'Éventail. Il Ventaglio' di Carlo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990; P. SPEZZANI, *Tecnica teatrale e lingua del 'Ventaglio'*, in ID., *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, cit., pp. 361-75; G. HERRY, *Introduction*, in GOLDONI, *Éventail, Les Années Françaises*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, vol. III pp. 107-27.



3. LA METAMORFOSI DI UN CANOVACCIO: *CHI LA FA L'ASPETTA*

La vicenda descritta nel canovaccio, intitolato *Arlequin dupe vengée*, andato in scena al Théâtre des Italiens l'11 maggio 1764 con la partecipazione di un quartetto di attori apprezzabili, vale a dire l'Arlequin Carlino Bertinazzi, l'Argentine Antonia Zanarini-Bianchi, lo Scapin Luigi Alessandro Ciavarelli e il Pantalone Antonio Mattiuzzi Collalto, ha inizio nella casa dei novelli sposi Arlequin e Argentine. Lo sposo decide che quel giorno non si pranzerà perché deve uscire; in verità, per risparmiare sollecita la moglie ad andare a trovare i suoi parenti: ne nascono inevitabili proteste e gelosie. Una volta uscita la donna, entra Scapin che annuncia la visita di Pantalone a pranzo; Arlequin si schernisce ma Scapin, credendo che lo faccia per spilorceria, gli prende la chiave e la sostituisce con la sua. Gli intrusi entrano nella casa per mangiare; al loro ritorno i due coniugi litigano accusandosi reciprocamente di essere stati a gozzovigliare e a godere con altri. Arlequin s'accorge dello scambio della chiave e scopre di avere in mano quella di Scapin; va in casa sua e gli porta via alcuni oggetti preziosi, con la cui vendita paga il pranzo e organizza la cena. Ora che l'inganno è vendicato, a Scapin non resta che accettare l'amara verità.

Una vicenda semplice che il commediografo veneziano elabora in due soluzioni differenti. La prima, in cinque atti per Albergati Capacelli con il titolo *La burla retrocessa nel contraccambio*, non ha un gran seguito visto che non solo non è rappresentata nel teatro privato del marchese, ma sembra essere dimenticata dall'autore, tanto da essere stampata solamente nel 1789.<sup>19</sup> La seconda trasformazione dà luogo a *Chi la fa l'aspetta o sia i chiassetti del carneval*, commedia in dialetto veneziano che è inviata a Venezia per onorare l'impegno contrattuale che ancora lo lega alla famiglia Vendramin; quando è rappresentata al Teatro di San Luca nel febbraio del 1765, due sere

19. Appare, infatti, nel to. v 1789 dell'ed. Zatta. Cfr. GOLDONI, *La burla retrocessa nel contraccambio*, MON, vol. VIII pp. 807-56.

dopo *Il ventaglio*, incorre in un completo insuccesso. Goldoni non solo non parla dell'opera nei *Mémoires*, ma non la inserisce neppure nel catalogo delle sue commedie, mostrandosi forse risentito per l'ostilità con cui è stata accolta dal pubblico della sua città: una censura completa, che soltanto la stampa del 1789 nell'edizione Zatta ha salvato da una distruzione certa.<sup>20</sup> Si scorge nella struttura un effettivo travaglio creativo, che si traduce nella ricerca di scorciatoie sceniche, in grado di originare una sintesi tra antica e nuova concezione del personaggio. Risulta una sorta di campionario scenico che mostra le ambiguità di un mondo variegato, composto da una piccola borghesia di negozianti e mediatori, che tendono a chiudersi in un contesto familiare, oppure nello spazio del sestiere, nella bottega e nell'osteria; domina, insomma, la dimensione della quotidianità nella quale s'intrecciano sentimenti e affari.

È un mondo circoscritto che l'autore si diverte a presentare nelle sue reazioni più minuziose; in fondo sfrutta la magia della lingua, del *lenguazo* cittadino, che per valorizzare il piacere della conversazione, diventa quasi un soggetto autonomo, in grado di esistere sulla scena, indipendentemente dai veri personaggi. Venezia è richiamata continuamente come una presenza esterna alla casa, segnalata da precise indicazioni topografiche; esiste, insomma, come tracciato unico e riconoscibile, come estensione degli interni. Alla fine si può sostenere che non si tratta di una commedia insidiosa, ma destinata al divertimento del carnevale, seppure sotto le burle nasconda una vena di malinconia. Nello stesso tempo è un testo che sfrutta il potere scenico degli oggetti e dei segni che questi imprimono all'azione; dopo il *Ventaglio* il sistema scenico goldoniano si lega alla funzionalità degli elementi e del potere che hanno sulle persone (le *buccole*, le *zogge*, la chiave del *saggiaor*, l'orologio, e così via). Il pranzo è il momento collettivo, quello del benessere e del

20. È compresa nel to. v con la titolazione: *Chi la fa l'aspetta, o sia la burla vendicata nel contraccambio fra i chiassetti del carneval*. Cfr. GOLDONI, *Chi la fa l'aspetta o sia i chiassetti del carneval*, MON, vol. VIII pp. 857-946.

malessere, perché non è possibile consumare senza rovinare. Gli odori e i *saori* acquistano un significato metaforico; il cibo è un surrogato di altri rapporti non espressi, che filtrano attraverso il *morbin* che i chiassetti carnevaleschi mantengono desto. La città intanto si annulla sotto la maschera e la bautta. L'addio involontario alla città amata e sofferta diffonde una traccia di malinconia: ma il gioco può ricominciare, ricordandosi che il carnevale non è una festa amorfa, non vive da sola, ma deve esprimere l'umore e la vitalità della gente; quando questi umori e questa vitalità sono spenti, l'azione di riproporre la festa rimane un'illusione. Venezia, la città dove si trova di tutto, ma in cui non nasce niente, non è più in grado di dare il pane, la lingua, la moralità, ai suoi abitanti e ai suoi ospiti.

#### 4. AL SERVIZIO DEL RE DI FRANCIA

Nel febbraio del 1765 Goldoni abbandona i comici italiani: «Dio mi ha liberato dai commedianti!», scrive apparentemente sollevato a Gabriele Cornet. Mentre si dissolve miseramente l'utopia di un autore di teatro che non ha mai smesso di agire, lo scrittore avvia una nuova avventura, che lo accosta al sovrano più potente del mondo. La lettera prosegue, informando l'amico mercante della grande novità della sua vita:

Sono stabilito alla Corte, in una maniera la più onorifica che possa convenire alla mia condizione; sono stato dichiarato maestro di lingua italiana per madama Adelaide primogenita del re, [...] è probabile ch'io lo sarò un giorno dei principini di lei figliuoli. Non so ancora quali saranno i miei appuntamenti, perché io non ho voluto dimandare [...]. Chi mai poteva sognarsi ch'io sarei un giorno in un gabinetto colla primogenita del re di Francia [...]. Come il re ama teneramente e sopra tutti la sua primogenita, e va a vederla tutte le mattine in particolare, spero un giorno di vederlo entrare nel gabinetto nel tempo della lezione.<sup>21</sup>

21. GOLDONI, *Lettere varie, A Gabriele Cornet*, Parigi, 24 febbraio 1765, MON, vol. XIV pp. 332-33.

All'ombra della corte, però, non può rinascere il sogno del commediografo deluso, costretto a risolvere problemi pratici, a cercare il denaro necessario per sopravvivere, a barcamenarsi fra i mille cortigiani e i troppi valletti della famiglia reale. Lo stato d'animo di Goldoni si coglie con rara efficacia in una composizione in ottave, *La piccola Venezia*, scritta proprio nel 1765, destinata a celebrare le nozze di Marin Zorzi e Contarina Barbarigo.<sup>22</sup> In un'ansa del Gran Canal, un canale di collegamento posto di fronte al castello di Versailles, nel 1672 era stata posta «La petite Venise», con gondolieri e gondole disponibili per le parate e per le feste della reggia. Qui Goldoni immagina di dialogare con il solo barcaiolo sopravvissuto, il Mazzagatti: è inevitabile che i loro discorsi seguano il filo della nostalgia e della memoria:

Com'ela, sior Goldoni, sior francese?  
 Dopo che diventà sé cortegian,  
 v'aveu desmentegà de sto paese?  
 No; so bon italian, bon venezian.  
 Xe tre ani che manco, e qualche mese,  
 ma la patria gh'ho in cuor, benché lontan;  
 me ricordo i patroni, e i cari amici,  
 e i dí calamitosi, e i dí felici.<sup>23</sup>

Via via che si procede verso il cuore del poema, si scopre una malinconia evocativa, accentuata anche dai ripetuti brindisi: «Tochemo, e retochemo, e po bevemo, / e po tornemo a retocar da novo; / e fina che ghe n'è, se fa el medemo, / siché alegreto un pochetin me trovo». Con rara efficacia Goldoni prende congedo dal gondoliere,

22. Il testo goldoniano compare nella raccolta delle *Poesie per le gloriose nozze Zorzi-Barbarigo*, curata da Gasparo Gozzi per il nobiluomo Gregorio Barbarigo e per la nobildonna Caterina Sagredo (la dama ritratta da Rosalba Carriera), genitori della sposa; una famiglia illustre, in cui primeggiano per raffinatezza e bellezza le donne. Marin Zorzi appartiene al ramo patrizio di San Severo, figlio di Cecilia Grimani, a sua volta figlia del Procuratore di San Marco. Cfr. GOLDONI, *La piccola Venezia*, MON, vol. XIII pp. 898-912.

23. Ivi, pp. 898-99.

rivelando l'amarezza di un poeta, diventato un semplice servitore della casa reale, il cui alloggio è difficile da scovare nei meandri di un labirinto di stanze destinate ad una umanità anonima:

Diseme dove stè – La casa mia  
 xe difficile (digo) da insegnar.  
 Abito in Corte, ma ghe xe là su  
 vintimila persone, e forse piú.  
 Montè per la gran scala, intrè a man dreta  
 dei Prencipi ne l'ampia galeria;  
 del corridor, in fazza e una scaleta,  
 in fondo andé, finché trovè la via.  
 Là un'altra scala troverè secreta,  
 vinticinque scalini credo i sia:  
 voltè a man zanca, quando avè montà  
 numero cento e sette, stago là.<sup>24</sup>

Nonostante Goldoni sia invitato a seguire l'itinerario edonistico dei regnanti, da Fontainebleau a Marly, da Compiègne a Chantilly, da Choisy a Reims, l'esito negativo dell'esperienza di Versailles è sintetizzata un decennio dopo nelle parole amare che invia per epistola a Stefano Sciugliaga nel 1775: «Ho servito la sorella del re di Francia, ho impiegato per lei il mio tempo e i miei danari, e non avrò una ricompensa? Se mi avesse regalata una tabacchiera, mi avrebbe forse burlato: avrei taciuto e sofferto; ma niente è troppo poco e mi fa sperare d'avvantaggio».<sup>25</sup> Rimarrà a corte fino al 1780, sempre in veste di maestro di italiano di Clotilde e di Elisabetta, sorelle di Luigi XVI. Ma non c'è traccia di un briciolo d'entusiasmo nei suoi rari resoconti; anzi dichiara esplicitamente la sua noia.<sup>26</sup> Prospetta a Vittore Gradenigo, segretario dell'ambasciatore veneto Marco Zeno, l'acquisto per 600 lire della sua amata biblioteca, che accoglie 250

24. Ivi, p. 912.

25. GOLDONI, *Lettere varie, A Stefano Sciugliaga*, Versaglies [sic], 18 dicembre 1775, MON, vol. XIV p. 375.

26. Cfr. GOLDONI, *Lettere varie, Al segretario Vittore Gradenigo*, Versaglies, 5 maggio 1780, MON, vol. XIV p. 387.

edizioni pregiate del teatro francese, da Corneille a Voltaire, e 135 romanzi scelti. Forse Goldoni pensa di tornare in Italia, intanto non vede l'ora di allontanarsi per sempre da Versailles.

5. «VOILÀ L'HOMME, VOILÀ LE BON COMÉDIEN!»

Sul versante del teatro, in questi anni, il commediografo ottiene una grande soddisfazione, sebbene non sia scevra da difficoltà. Nel 1771 Goldoni compone in francese *Le Bourru bienfaisant* per la Comédie Française; nella commedia s'innalza il contrasto tra due tipologie del vizio: in *Géronte*, infatti, si scontrano *bienfaisance* e collera, al punto da determinare nella mente del personaggio un curioso spazio della contraddizione. Com'era accaduto con *Sior Toderò bontolon*, il predominio del rustego equivale alla negazione dello spazio vitale degli altri, e non solamente di quanti gli stanno attorno. L'ultimo slancio della creatività goldoniana si traduce in segnali di disagio, che si legano al giudizio d'incompatibilità fra il vizio e la virtù.

Negli anni Sessanta, nell'ultimo periodo di lavoro a Venezia, il poeta comico ha posto in luce l'incoerenza delle regole di genere, specialmente laddove si definisce un finale consolatorio che risulta incongruente rispetto ai dissidi e ai dilemmi che l'azione scenica ha evidenziato. In Francia, a contatto con gli esiti già consolidati della *comédie larmoyante* e con gli sviluppi del dramma borghese alla Diderot, Goldoni elabora uno schema sempre più prossimo al dramma borghese, secondo un modello che, procedendo da Molière, giunge fino a Beaumarchais. Inoltre, dopo il 1765, arricchisce la propria esperienza culturale attraverso i contatti frequenti con la cerchia dei suoi amici parigini, fra i quali vi sono Charles-Simon Favart ed Elias Fréron. Il *Bourru* diviene, allora, un punto d'approdo per un autore che ha continuamente rilanciato la questione delle competenze del mestiere teatrale, calibrando il giusto valore letterario del testo con la consapevolezza che è comunque destinato alla rappresentazione.

S'insiste, spesso, sulla distanza che esiste nella produzione goldoniana fra la scena e la pagina a stampa, una divergenza che in qualche caso poggia su piú versioni di uno stesso lavoro. A Parigi i due termini si presentano, invece, ravvicinati, dando semmai piú importanza alla pagina. Pertanto è necessario partire dalla genesi del *Bourru* per verificare fino a che punto l'ambito della scrittura è divenuto un terreno d'intervento attivo; il passaggio successivo condurrà ai *Mémoires*, il libro della memoria in cui l'autore si trasforma in un narratore-protagonista di un'avventura teatrale lunga quanto la stessa esistenza. Il tragitto dalla composizione al trionfo è contrassegnato da una vera e propria fase teorica, volta a stabilire una concezione drammatica avanzata, opposta a quella evidenziata nel 1750 da *Il teatro comico*.

Gli attori della Comédie sono gli interpreti ideali di una *pièce* che l'autore ha già fissato in forma definitiva, dopo averne preliminarmente verificata la tenuta scenica. Finalmente si tratta di lasciare spazio alla responsabilità artistica degli attori, che osserva e descrive uno per uno nelle pagine dei *Mémoires*.<sup>27</sup> Il personaggio di Monsieur Dalancour, ad esempio, non risulta abbastanza «*considérable*» a causa del grande talento del signor François René Molé, che lo interpreta: è un attore essenziale, «*noble dans la passion, vif dans la gaieté, original dans les rôles chargés*»; è un interprete proteiforme, sempre veritiero e sorprendente. Molé sospende la sua partecipazione allo spettacolo dopo le prime recite; rientrerà qualche tempo appresso, per recitare il personaggio di Dorval. Goldoni si stupisce nel vederlo agire fuori dal suo ruolo, assumendo la parte di un brillante: «*j'étois tout étonné de le voir prendre le ton, le geste, le sang froid d'un personnage aussi opposé à son naturel et à son goût; voilà l'homme, voilà le bon Comédien!*».<sup>28</sup> La partitura della commedia rivela così un'autonomia artistica tale da permettere una libera in-

27. Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, III xv-xvii, MON, vol. I pp. 503-14.

28. Ivi, III xv, MON, vol. I p. 504.

terpretazione, persino quando è affidata ad una figura non del tutto consona: il procedimento creativo si è staccato definitivamente dal modello.

Non è casuale che nel racconto memorialistico l'episodio del *Bourru* sia accostato ad una riflessione sull'*opéra-comique* e al proposito, lasciato poi cadere, di comporne una, convinto com'è di riuscire ad impadronirsi con facilità del meccanismo-base, quello necessario per piacere ai francesi. Del progetto del dramma musicale da intitolare *La bouillotte* il commediografo descrive con cura la trama, pur lasciandola ad un livello di definizione didascalica. Si tratta di una composizione sul gioco, un tema in grado di scoprire, ancora una volta, il nesso migliore fra regole e varianti, fra sistema ludico e *plaisir*.<sup>29</sup> La passione per le carte divorza Madame de la Biche, un'accanita giocatrice che ha trasformato la casa del marito, un morigerato commerciante, in un ridotto. La febbre minaccia ora l'onorabilità di un buon borghese; pertanto, la cura non può che essere drastica: Monsieur de la Biche costringe la moglie a scegliere fra la promessa a cambiare vita e il definitivo esilio dalla casa rispettabile. La soluzione proposta da Goldoni è apparentemente insolita, perché spinge l'esito verso la distruzione dell'equilibrio familiare. In verità, il clima culturale francese accentua un'intuizione tematica che, durante il periodo italiano, è rimasta in secondo piano solamente per rispetto delle convenzioni.

Anche nel *Bourru* s'insinua il respiro del gioco: lo segnala, fin dall'inizio, la descrizione immaginaria di una partita a scacchi; Géronte collega il proposito di far sposare la nipote Angelique al desiderio di una rivincita con Dorval. Nella scena ottava del primo atto il colloquio fra Géronte e Angelique mette in rilievo una zona mimico-gestuale che costituisce una parallela linea nello sviluppo sce-

29. Scrive Goldoni: «après avoir vu, recu, et bien examiné, je croyois pouvoir saisir la routine qui étoit nécessaire pour plaire aux François, et j'essayai de composer une petite piece en deux actes, intitulée *la Bouillotte*» (GOLDONI, *Mémoires*, III, XIII, MON, vol. I pp. 498-99). *La bouillotte* è un gioco di carte ad eliminazione dei concorrenti. Per la descrizione del soggetto cfr. *ivi*, III, XVI, MON, vol. I pp. 499-502.



nico: mentre il pubblico, la componente sempre presente nella mente dell'autore veneziano, sa bene che cosa desidera la nipote, perché fin dalla prima scena ha avuto modo di vederla a colloquio con il giovane innamorato Valère, lo zio è all'oscuro di tutto. Seppure la compiacente cameriera Marton abbia ottenuto dal vecchio burbero la promessa di moderare il tono della voce, un tono che incute timore agli abitanti della casa, Géronte non   meno arcigno del solito: Angeliue trema, il vecchio brontola.

La scena ottava del primo atto mostra per vie dirette il contrasto fra le due differenti malattie del protagonista, considerati comunque eccessi, come lo sviluppo della *pièce* dimostrer : l'eccesso di collera contrapposto all'eccesso di bont . Alla fine del colloquio la giovane innamorata   pi  in ansia di prima: «Ciel! me voil  plus malheureuse que jamais: que vais-je devenir!».<sup>30</sup> Frattanto lo zio soddisfatto si dispone finalmente a fare quello che desidera fin da quando   apparso in scena: giocare a scacchi. La partita di rivincita   pensata con cura,   definita in modo coerente sul piano dell'attacco; ma risulta troppo superficiale, perch  non prevede le reazioni dell'altro giocatore, non prefigura neppure la tecnica flemmatica dell'avversario. L'euforia che Géronte trasferisce nella sua strategia, immaginando mosse micidiali, mette a nudo la natura mentale di un personaggio malato che aspira a trovare un equilibrio: «Ah! si Dorval venoit, je lui ferois voir» (p. 134, a. I sc. 9); dopo essersi rassicurato da solo, chiama il servitore. C' , dunque, in questa scena solitaria, come   gi  accaduto in altre commedie, la ricerca di una misura nel disagio di un personaggio comico; soltanto nella sua mente Géronte pu  elevarsi oltre la palude dell'infelicit , perch  da solitario non sa confrontarsi con il mondo. Alla fine, quando tutto torner  al suo posto, quando, cio , Géronte sar  costretto a cedere, in qualche misura, al volere degli altri, la tanto agognata partita potr  essere avviata.

30. GOLDONI, *Le bourrou bienfaisant. Il burbero buoncuore*, a cura di P. LUCIANI, MAR 2003, p. 134, a. I sc. 8.

*Le bourru bienfaisant* va in scena alla Comédie Française il 4 novembre 1771, e poi passa alla corte di Fontainebleau; stavolta la rappresentazione acquista la fisionomia di un successo preparato con cura e atteso da tempo. L'evento è degno di essere segnalato, poiché registra il trionfo di un autore straniero sul palcoscenico esclusivo della Comédie, come scrive Madame d'Épinay sulla «Correspondance littéraire», giudicando l'intreccio «simple, naturelle, bien soutenue, bien dénoués», elogiando la cura dei caratteri e delle passioni anche per la loro corrispondenza con il modello naturale. Non manca certo qualche appunto critico, poiché in fondo resta la convinzione che Goldoni sia un *farceur*, abile nella stesura di canovacci, piú che nella ideazione di commedie.<sup>31</sup> Il modello del *Bourru* è Molière: Géronte equivale ad un Harpagone che possiede una doppia natura, ma la *bienfaisance* non è necessariamente quella prevalente. Ricco, imperioso, abituato a governare in famiglia, quel mercante discende dall'evoluzione obbligata del Pantalone, ormai inserito in un contesto decisamente borghese. Il protagonista ricorda sior Cristofolo della *Casa nova*, piuttosto che *Sior Toderò*. Ma in ogni caso il personaggio di Géronte, oltre l'ambiguità, è meglio definito attraverso la passione per gli scacchi. È inevitabile ricordare la figura di Jean-François Rameau, il nipote del musicista, che Diderot fa agire nel Café de la Régence, il luogo dove si possono osservare le migliori partite a scacchi, dove si eseguono le mosse piú sorprendenti, mentre si pronunciano e si ascoltano discorsi insulsi.

Dopo il successo delle rappresentazioni alla Comédie, *Le bourru bienfaisant* diviene un testo-modello con una storia autonoma, che esce fuori dalla tutela del suo autore. A Venezia, la città perduta, il testo giunge nel 1772. Una prima versione, fin troppo frettolosa,

31. Cfr. MADAME D'ÉPINAY, [*Le bourrou bienfaisant*], in F. MELCHIOR, *Correspondance littéraire* [...], Paris, Furne-Ladrangé, 1830, to. IX pp. 389-91; F. ANGELINI, *Le Bourrou bienfaisant' et les incidents de la parole*, in «Revue d'histoire du théâtre», 1 1993, pp. 67-78; EAD., *Vita di Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 288-301.

dovuta alla penna di Pietro Candoni, sembra orientata piú a fornire ai lettori italiani una traccia letterale, senza preoccuparsi di evitare le banalità linguistiche. È, insomma, una trascrizione al ribasso dell'originale francese, fatta per accontentare il nobile Alvisè Mocenigo, a cui la traduzione è dedicata, e per codificare, in qualche modo, il buon esito della rappresentazione. Un'importante recensione a *Il burbero*, scritta da Domenico Caminer sul numero di gennaio 1772 dell'«Europa letteraria», al di là delle critiche rivolte ad una frettolosa versione non approvata, propone un'attenta valutazione delle vicende teatrali nazionali, in relazione all'arte di Goldoni. Il commediografo veneziano, che ha saputo governare persino i modi dell'arte, tanto che i «migliori *soggetti* che ancora si rappresentano, sono parti della sua veramente poetica fantasia», appartiene oramai alla tradizione dei classici e, pertanto, è da considerare un punto di riferimento obbligato nel processo di trasformazione dei generi teatrali in Italia e in Europa.<sup>32</sup>

Intanto, a Parigi, il vecchio Goldoni sogna di replicare il successo alla Comédie con un secondo testo, scritto in francese nel 1772: *L'avare fastueux*, una commedia nuovamente giocata su un carattere che possiede due fisionomie tra loro opposte, non riceve però la medesima approvazione da parte dei *sociétaires*. Invitato a rielaborarla e ad apportare sostanziali correzioni, l'affare si trascina fino al 14 novembre 1776, quando finalmente è rappresentata a Fontainebleau per una serata soltanto, con poca attenzione da parte dello scarso pubblico presente. Le riflessioni amare sulla vicenda sono affidate ancora una volta ai *Mémoires*, dove Goldoni sottolinea l'inattività in cui è precipitato dopo il *Bourrou* e tenta di valorizzare la sua fatica teatrale attraverso un'attenta, quanto vana, analisi drammaturgia.<sup>33</sup>

32. Cfr. D. CAMINER, [Recensione al 'Burbere'], in «L'Europa letteraria», gennaio 1772, pp. 74-83, ora in *Giornali veneziani del Settecento*, cit., pp. 360-61.

33. GOLDONI, *L'avare fastueux*, MON, vol. VIII pp. 1126-78. Cfr. ID., *Mémoires*, III XX-XXII, MON, vol. I pp. 521-36; ID., *Lettere varie, Agli attori della Comédie Française*, Paris, date varie, MON, vol. XIV pp. 368-69, 371, 377.

Il resoconto della vicenda francese di Goldoni s'affida, oltre che alle missive inviate ai suoi amici, al grande libro dei *Mémoires*, all'autobiografia scritta in francese dal 1784 al 1787 con l'intento di far conoscere alla città che lo ospita, alla nazione che ha scelto come ultima patria, le qualità della sua vocazione teatrale, la natura della sua azione scenica, i tentativi di riformare il teatro di Venezia e, infine, la sua profonda devozione alla cultura dell'Europa e della Francia, in particolare. Trascorre il periodo del tramonto salvaguardando le piccole soddisfazioni di una vita ordinaria di relazioni. È da segnalare come nella casa parigina si registrino visite di giovani intellettuali e uomini di teatro, che lo considerano un punto di riferimento nell'azione di rinnovamento della scena; giungono nell'ordine Vittorio Alfieri, tra l'ottobre 1783 e l'aprile 1784, lo scrittore spagnolo Leandro Fernandez de Moratín e Alessandro Pepoli.<sup>34</sup>

La scoperta di testimonianze documentarie ha offerto la possibilità di aprire uno squarcio sugli ultimi momenti dell'esistenza del grande scrittore di teatro. Mentre il clamore della Rivoluzione francese colpisce il fragile equilibrio economico della famiglia Goldoni, togliendo la pensione reale, ottenuta a costo di lunghe traversie, l'indigenza e la lotta quotidiana con i debitori diviene la preoccupa-

34. Il lungo colloquio tra Alfieri e Goldoni è testimoniato sia nelle ultime pagine dei *Mémoires* («M. le Comte Alfieri m'a fait l'honneur de venir me voir; je connoissois ses talents, mais sa conversation m'a averti du tort que j'aurois eu, si je l'avois oublié. C'est un homme de lettres très-instruit, très-savant, qui excelle principalement dans l'art de Sophocle et d'Euripide, et c'est d'après ces grands modeles qu'il a tracé se tragédies», MON, vol. I p. 604), sia in una lettera dell'astigiano ad Albergati (7 marzo 1785). L'incontro con de Moratín è attestato da una lettera dello stesso, datata 29 aprile 1787, che lo colloca nel giorno precedente. La visita di Pepoli si apprende da una lettera di Goldoni ad Albergati Capacelli: «Ieri 15 del corrente ottobre è stato per me un giorno di festa e di giubilo. S.E. il sig. Conte Alessandro Pepoli mi ha onorato di una sua visita» (GOLDONI, *Lettere varie, Al marchese Francesco Albergati*, Parigi, 16 ottobre 1787, MON, vol. XIV p. 396). Cfr. B. WEICHMANN, «Je suis le bon diable de la société». *La vita mondana di Carlo Goldoni a Parigi*, in «Ariel», VII 1992, n. 21 pp. 203-19.

zione prevalente per chi, oramai malato e quasi cieco, non s'aspetta piú niente dalla vita. Carlo Goldoni si spegne a 86 anni, nella sua casa parigina, il 6 febbraio 1793. Per ironia del destino il 10 febbraio la Convenzione Nazionale gli restituisce l'appannaggio confiscato; la perorazione di Joseph-Marie Chénier si conclude con queste parole: «Suo vanto è morire in Francia portando nella tomba il titolo di cittadino francese».<sup>35</sup>

35. ANGELINI, *Vita di Goldoni*, cit., p. 343. Tra le carte notarili, scoperte a Parigi, si legge l'*inventaire* del lascito di «Charles Goldoni homme de loy et auteur dramatique», 13 febbraio-1° marzo 1793; nelle 16 pagine è possibile sapere quali sono gli oggetti in suo possesso e le condizioni economiche in cui versano Goldoni e la moglie Nicoletta Connio nell'abitazione di rue Pavée n° 1. Cfr. B. WEICHMANN, *Due documenti sconosciuti degli ultimi anni della vita di Goldoni*, in «Ariel», VII 1992, n. 21 pp. 81-98; cfr., inoltre, G. HERRY, *Goldoni a Parigi ovvero gli appuntamenti mancati*, in «Quaderni di teatro», n. 29 1985, pp. 38-60.

## XI

### L'ALTRA PRODUZIONE GOLDONIANA

#### I. I LIBRETTI PER MUSICA

Il teatro per musica, che all'inizio del Settecento si presenta come il settore piú significativo, sebbene mostri già i limiti di una codificazione eccessiva nel genere serio che contribuisce a determinare esiti artificiali e meravigliosi, nell'età seguente fa i conti con la contaminazione dei linguaggi, sia nelle tematiche, sia nello stile. La storia dei teatri di Venezia offre, a tal proposito, una casistica efficace delle progressive svolte artistiche e delle alterne fortune dei generi di spettacolo.

Il grande *corpus* poetico dei libretti per musica di Carlo Goldoni, che comprende quindici intermezzi e cinquantacinque drammi giocosi, sta a dimostrare l'ampiezza di una prospettiva teatrale che oltrepassa lo steccato dei generi, per affermarsi come un'idea di teatro in grado di definire una drammaturgia della contemporaneità. L'invenzione poetica goldoniana in ambito musicale assorbe, fin dal suo esordio, dopo la bruciante stroncatura dell'*Amalásunta*,<sup>1</sup> le suggestioni di una creatività d'influenza napoletana, soprattutto nel periodo in cui collabora, nel biennio 1734-1735 e negli anni 1737-1741, con i teatri dei Grimani, il San Samuele e il San Giovanni Grisostomo. Gli è richiesto sia un servizio a beneficio del variegato mondo musicale e delle sue varianti di genere, sia un'azione a supporto alle compagnie comiche che prediligono intermezzi cantati, sia ancora un gioco parodistico sull'immagine deformata dell'opera seria.<sup>2</sup> Gol-

1. Si rammenti che tale prova appartiene alla tragedia per musica. Cfr. GOLDONI, *Prefazioni Pasquali*, to. IX 1764, MON, vol. I p. 688; cfr., inoltre, GOLDONI, *Mémoires*, I XXVIII, MON, vol. I p. 128.

2. Nel 1726 si recita un scherzo musicale dal titolo *Nerone detronato dal trionfo di Sergio Galba. Dramma per musica da recitarsi nel Teatro propre S. Salvatore*, Venezia, Valva-

doni vi contribuisce con *Lugrezia Romana in Costantinopoli*, «dramma comico da rappresentarsi in musica dalla compagnia de comici», presentato al San Samuele nel 1737.

L'esordio goldoniano, caratterizzato – come si è visto – dalla stesura degli intermezzi per musica, è finalizzato alle necessità di Giuseppe Imer, capocomico eclettico, propenso a valorizzare tale genere. Nel 1734 Goldoni scrive, ad esempio, un breve gioiello scenico, intitolato *La pupilla*, musicato da Giacomo Maccari, ispirato dalla particolare attenzione che Imer dimostra per la «pupilla» Zanetta Casanova, la madre di Giacomo, che recita nella compagnia del San Samuele. Ebbene, nella prima scena Rosalba-Zanetta, una giovane vedova soggetta alle attenzioni non disinteressate di Triticone, suo tutore, denuncia al pubblico la «misera condizion» del proprio sesso, dovuta al fatto che le donne, di qualunque età e stato sociale, sono sempre soggette all'uomo, sia padre, marito, innamorato, tutore.<sup>3</sup>

Il dialetto entra nel tessuto dell'intermezzo quasi come una citazione e dopo, nelle successive prove, si lega alla tipologia dei personaggi, che a loro volta rimandano all'interprete e alle sue caratte-

se, 1725 (*more veneto* 1726), che con sfoggio di finta erudizione e di latinismi prima recupera l'«Argomento dell'istoria romana», poi s'inabissa nell'ovvio e nel banale. Sebbene la musica si supponga perduta, resta il dubbio che il gioco verbale si dimostri sufficiente a reggere la parodia; non a caso mancano le indicazioni degli strumentisti. Il dilagare della passione per lo scherzo in musica si evolve nel passaggio al San Samuele, il divertimento si raffina e i temi si complicano, sconfinando nella zona della mitologia; cfr. ad es.: *La fama dell'onore, della virtù, dell'innocenza* (1727); *Le metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti* (1732); *Il Pastor Fido ridicolo* (1739); *Il Trojano schernito in Cartagine nascente, e moribonda* (1743). Al San Luca, nel 1746, si assiste all'abbattimento della paura per il turco con una satira dal titolo *Il Gran Tamerlano vincitore di Bajazet*. Cfr. P. WEISS, *Da Aldiviva a Lotavio Vandini. I «drammi per musica» dei Comici a Venezia, nel primo Settecento*, in *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi*, a cura di G. MORELLI, Milano, Ricordi, 1982, pp. 168-88; G. MORELLI, *Povero Bajazetto. Osservazioni su alcuni aspetti dell'abbattimento tematico della «paura del turco» nell'opera veneziana del Sei-Settecento*, in AA.VV., *Venezia e i Turchi. Scontri e confronti di due civiltà*, Milano, Electa, 1985, pp. 280-93.

3. Cfr. GOLDONI, *La pupilla*, MON, vol. x p. 43, a. 1 sc. 1.

ristiche comiche. Nel libretto Goldoni tende a spingere ancor piú la sperimentazione linguistica: si pensi alla *Bottega da caffè* che è del 1736. Nonostante il testo sia animato da tre personaggi soltanto, nel linguaggio e nell'impianto contiene già la struttura della commedia del 1750.<sup>4</sup> Nei libretti, inoltre, in virtù della maggiore libertà creativa, si scorgono meglio le infiltrazioni del parlato veneziano, anche se il risultato finale rimanda ad un'invenzione di natura essenzialmente teatrale.

Un altro spunto che Goldoni sfrutta per le creazioni consegnate a Imer e che proviene dal variegato mondo dei ciarlatani, è offerto dall'intermezzo per musica *La birba* (1734). Il commediografo mette in evidenza la varietà della teatralità all'aperto; i tre protagonisti dell'opera, Orazio, la moglie Lindora e la sorella Cecchina, indebitati e ridotti a mal partito a causa della loro cialtroneria, vivono un vagabondaggio fatto di espedienti e si contendono i favori della piazza cantando, «tartagliando» e vendendo rimedi salutari. Cecchina, una volta mancato il mestiere di «cavamacchie», si spaccia per una misera vecchierella. Indi incontra Orazio, che a sua volta fa lo storpio; decidono di impegnare i loro gruzzoli per montare un banco da ciarlatani:

Orsú montiamo in banco:  
 voi col cantar il popolo attraete;  
 ed io, come sapete,  
 venderò quel vital contraveleno  
 ch'io già composi di farina gialla,  
 ch'è quel composto che si vende a macca  
 dai ciarlatani, in nome di teriaca.<sup>5</sup>

La terza figura, quella di Lindora, che traffica da quelle parti vestita da «strazzaruolo», piccata per la presenza della cognata, inizia ad urlare contro, innescando un'autentica disputa fra saltimbanchi (pp.

4. GOLDONI, *La bottega da caffè*, MON, vol. x pp. 155-90.

5. Cfr. GOLDONI, *La birba*, MON, vol. x p. 95, parte II sc. ultima.



96-97, parte II sc. ultima). Il litigio cresce d'intensità e coinvolge soprattutto le donne, decise a guadagnarsi in esclusiva il privilegio di assistente in palco. Alla fine tutti e tre si placheranno, trovandosi d'accordo nel progetto di andare per «il mondo camminando», proclamando a gran voce che far «la birba è un bel mestier».

Al di là di alcune occasioni divenute aneddotiche, a cominciare dall'incontro con Antonio Vivaldi nel 1735,<sup>6</sup> il commediografo sembra partecipare in modo sostanziale alla metamorfosi delle forme teatrali e all'evolversi del gusto. Il lavoro musicale si attua nel rapporto con alcuni compositori e, in particolare, con Baldassarre Galuppi. Sempre nei *Mémoires*, Goldoni dichiara la gratitudine per Apostolo Zeno, al quale sottopone il libretto del *Gustavo primo re di Svezia*, scritto per il Teatro di San Samuele per la fiera dell'Ascensione, il 25 maggio 1740, e musicato dal «célèbre» Galuppi.<sup>7</sup> Colpisce, nel resoconto goldoniano, la sovrapposizione tra i propri intenti teatrali e quelli dei grandi artefici della poesia drammatica settecentesca, soprattutto con Metastasio, il poeta al quale guarda costantemente e in silenzio in molte occasioni. La dedica del *Terenzio*, scritta nel 1758, tenta un cauto, quanto sottomesso, paragone con la sua riforma: «Spero offendervi non saprete, che uno scrittor di commedie ardisca nominare voi per maestro, poiché l'arte vostra, seguendo le tracce della tragedia, suole la severità di quella raddolcire, per modo che la giocondità destando negli uditori, solleva al grado nobile la seconda ispezione della commedia».<sup>8</sup> Dopo la premessa, il discorso di Goldoni entra nel vivo del dibattito letterario intorno alla poesia dei libretti, riconoscendo al dramma per musica un'in-

6. Goldoni racconta l'incontro con il Prete Rosso («per il colore de' suoi capegli») sia nella *Prefazione* al to. XIII dell'ed. Pasquali (MON, vol. I pp. 721-23), sia nei *Mémoires* (I XXXVI, MON, vol. I pp. 164-65).

7. Cfr. GOLDONI, *Mémoires*, I XLI, MON, vol. I p. 187. Nel passo ricorda Zeno, che rientra a Venezia già nell'ottobre del 1731, e Metastasio, che si reca a Vienna nell'aprile del 1730.

8. GOLDONI, *Al chiarissimo signor abate Pietro Metastasio poeta cesareo*, dedica al *Terenzio*, MON, vol. V p. 685.

trinseca irregolarità, che lo esclude dall'osservanza delle regole aristoteliche, pur mantenendo le prerogative della tragedia; inoltre, la decodificazione metastasiana, che ha reso meno aspra e ostica la materia eroico-drammatica, ha finito per accentuare l'utilizzo dei suoi componimenti da parte di una miriade di adattatori. Eppure lo stile originario mantiene una ferma e incrollabile intangibilità, perché possiede una misura inimitabile. Indi, Goldoni valuta da sé il proprio impegno nel campo del teatro per musica:

Permettetemi che con voi mi confessi: ho avuto anch'io il prurito di battere questa strada. Portato da un forte genio al teatro, allettavami la dolce lusinga dei componimenti per musica. Dirò di più: mi sono anche provato, ma lode al Signore, ho conosciuto in tempo la vana impresa di essere per questa via compatito, e ritrovando un calle aperto per la via più umile della commedia, per quella ho cercato inoltrarmi, non perdendo per ciò di vista la vostra guida, negli argomenti principalmente più nobili e virtuosi.<sup>9</sup>

Lo scrittore veneziano tende a mimetizzarsi dietro lo schermo del lavoro comico, antepoendolo all'ampio lavoro librettistico. Eppure egli si rivela al passo con l'evolversi del dramma giocoso, che intorno alla metà del secolo si presenta come un linguaggio affermato, apprezzato dal pubblico ed esportabile sui palcoscenici delle capitali europee; Goldoni progetta con facilità testi in cui il congegno poetico-teatrale è indissolubile dalla musicalità. Alla successione meccanica delle tirate dei drammi seri sostituisce, decisamente, uno schema rappresentativo che sintetizza vari livelli espressivi, tutti egualmente necessari. Tanto la musica quanto le parole concorrono a garantire un rimando continuo all'esecuzione scenica, in virtù di una drammaturgia coerente con le finalità del dramma. Le figure che si muovono in scena sono riconducibili ad una tipologia ampia, che oscilla fra immaginario e quotidianità; l'ambientazione acquista un valore crescente a vantaggio della verosimiglianza; i contenuti poetici annullano le insipienze di una metrica illogica fino a

9. Ivi, p. 688.

risultare intrinseci ai singoli caratteri; il recitativo si snoda in funzione dello sviluppo narrativo, pur in una sospensione finemente paradossale che ritrova il proprio esito nell'aria.

Lo sperimentalismo di Goldoni immette nella struttura compositiva una rete fitta di correlazioni, che si traducono in tessitura dialogica. Duetti, terzetti, quartetti e cori sono i passaggi necessari per raccontare l'intreccio, senza preoccupazione alcuna di dover nascondere l'artificio e la convenzionalità. Insomma, il testo poetico-musicale spinge l'azione verso un esito previsto, senza timore di violare schemi consolidati, regole tradizionali e pregiudizi artistici. Si pensi, ad esempio, quanto sia difficile smuovere i cantanti dalla caparbieta di un'esibizione volta a porre in cattiva luce gli altri interpreti. Lo stesso Goldoni ha lasciato un documento critico insuperabile sulla difficoltà di mettere in scena un'opera per musica ne *L'impresario delle Smirne*, la commedia rappresentata nel 1759.

Dopo l'apprendistato svolto sugli intermezzi, dopo aver compiuto la scelta di svolgere la professione di poeta di compagnia con gli attori di Medebach, Goldoni tra il 1748 e il 1753 compone per i teatri musicali veneziani, per il San Moisè, il San Samuele e il San Cassiano, ben quindici libretti. La testualità poetico-musicale sembra quasi una via di fuga dalla realtà e dal confronto con il quotidiano, seppure ciò valga prevalentemente per il tracciato tematico, poiché le invenzioni sceniche e i dialoghi fanno riferimento ad un gusto tutto personale di tratteggiare tipologie caricaturali alquanto verosimili. *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1748) elabora spunti della favola popolare e dei romanzi d'ambientazione contadina;<sup>10</sup> *Arcifanfano, re dei matti* (1749) presenta un gustoso campionario di pazzi; *Il mondo della luna* (1750), invece, è un lavoro visionario che immagina di gettare

10. La traccia è ricavata dalle opere di Giulio Cesare Croce, sebbene la trama tenda a esaltare i piaceri della vita rustica e il merito della libertà; si ricorda una citazione metastasiana nella strofa «Ah che nel dirti addio» (a. II sc. 5, tratta dall'*Issipile*, 1732) e una da Zeno nei versi «Non ho in petto un core ingrato» (a. II sc. 10, dall'*Alessandro Severo*, 1716). Il libretto è stampato la prima volta a Venezia, presso Modesto Fenzo, nel 1749.

uno sguardo sopra la comunità lunare attraverso il cannocchiale di Ecclitico, «finto astrologo».<sup>11</sup>

Nella fase più intensa della professione teatrale lo scrittore non smette di produrre libretti per la scena musicale. Esaminando le tematiche drammatiche frequentate dallo scrittore veneziano è possibile delineare un ampio inventario dell'immaginario collettivo settecentesco, che attraversa sia la sfera dello spettacolo, sia quella della letteratura, ma che rimanda soprattutto alle abitudini sociali del tempo. Un tema che sicuramente appassiona il pubblico dei teatri è quello connesso alla frequentazione della campagna e alla villeggiatura; la svolta poetica, che si attua nella ricerca goldoniana dopo l'incontro con Galuppi, passa proprio attraverso la libera indagine sui rapporti fra uomini che provengono da ambiti differenti. Il felice incontro professionale, che determina una sintonia sperimentata lungo un arco di venti opere comiche per musica, prende l'avvio con *L'Arcadia in Brenta* (1749), lavoro in cui si ride sul cicisbeismo e sugli eccessi della mania del villeggiare.

In un passaggio del testo, Foresto, uno dei frivoli arcadi che sperano i denari di Fabrizio, sollecita l'allestimento di una commedia per musica all'improvviso. Le parti sono già affidate: tra madame e aristocratici si distribuiscono i ruoli di Cintio, Pulcinella, Colombina, Diana e Pantalone, proprio come accade nelle ville dei patrizi veneziani che si dilettono a recitare. Ebbene, all'osservazione del padrone di casa che preferirebbe esibirsi in una «commedia almen studiata», per poter dare la colpa del fallimento al poeta, Foresto considera tra sé quante difficoltà s'incontrino nel realizzare una buona rappresentazione; in un'aria canta lo stato d'incertezza che coglie chi vive l'angoscia della creazione teatrale, una condizione che evidentemente inquieta lo stesso Goldoni:

11. Cfr. GOLDONI, *Il mondo della luna*, MON, vol. x pp. 727-76. Cfr. F. FIDO, *Riforma e "controriforma" del teatro: i libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753*, in ID., *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta*, Padova, Antenore, 1988, pp. 165-78. Cfr., inoltre, ID., *Guida a Goldoni*, cit., pp. 48 e sgg.

Perché riesca bene un'opera,  
 quante cose mai vi vogliono!  
 Libro buono e buona musica,  
 buone voci e donne giovani,  
 balli, suoni, scene e macchine.  
 E poi basta? Signor no.  
 Che vi vuol? Io non lo so.  
 Ma nol sa nemmeno chi critica,  
 benché ognun vuol criticar.  
 Parla alcuno per invidia,  
 alcun altro per non spendere,  
 mentre il più di tutti gli uomini  
 col capriccio che li domina  
 suol pensare e giudicar.<sup>12</sup>

Un curioso modello di composizione librettistica è offerto, poi, dal *Buovo d'Antona*, musicato da Tommaso Traetta e rappresentato al San Moisè, che nella stagione 1758-1759 vede in scena ben tre drammi giocosi realizzati su poesia di Goldoni.<sup>13</sup> Il teatro agisce con il sistema della compagnia a «caratto», cioè con quote di partecipazione finanziaria della stessa compagine artistica, e con la successiva divisione dei profitti, come si può vedere nell'*Impresario delle Smirne*.<sup>14</sup> L'azione del *Buovo* si colloca in un falso ambiente bucolico-pastorale e insegue scopertamente l'enfasi di un preteso stile aulico-eroico,

12. GOLDONI, *L'Arcadia in Brenta*, MON, vol. x p. 621, a. II sc. 9.

13. Il teatro, di proprietà della famiglia Giustinian di San Moisè, che lo affida in gestione all'impresario Prospero Oliviero, oltre al *Buovo* ospita *Il signor dottore*, musica di Domenico Fischietti, e *Gli uccellatori*, musica di Floriano Gassmann.

14. Il Conte Lasca, consigliere di cantanti e virtuosi, dopo il fallimento del progetto di allestire un'opera alle Smirne, suggerisce al gruppo di artisti di non sperperare il piccolo risarcimento lasciato da Alí, l'impresario turco, prima di tornarsene nel proprio paese: «Figlioli miei, di questo danaro, se è diviso in tanti, poco a ciascheduno può toccare. Sentite una mia idea, una mia proposizione. Lo terrò io in deposito; ci servirà di fondo; voi fare una società, si farà un'opera di quelle che diconsi a carato. Ciascheduno starà al bene e al male. Se anderà bene, dividerete il guadagno, se anderà male, spero che non ci rimetterete del vostro» (GOLDONI, *L'impresario delle Smirne*, MON, vol. VII p. 549, a. III sc. ultima).

in grado di giustificare l'impossibile corrispondenza fra ceti sociali distanti, come sono fuori da Venezia nobili e contadini. Ben presto, però, l'intervento del poeta si muove verso un'accentuata instabilità formale: sembra, quasi, che il libretto voglia inabissarsi nella precarietà, nella contingenza, nella rarefazione linguistica, nei falsi compromessi fra artificio e realismo. Si presta all'esperimento la materia cavalleresca, che è diffusa attraverso le varianti favolistiche, elaborate nelle ristampe settecentesche.

L'autore disattiva, anzitutto, il motivo romanzesco, in modo che la vicenda sia ridotta al minimo: si sa soltanto che Buovo è stato cacciato da Antona, un luogo nella campagna inglese; Drusiana, sua promessa, è ora divisa fra l'attesa del suo ritorno e le attenzioni dell'usurpatore Maccabruno. Questi due personaggi, che occupano la zona del serio, sono entrambi recitate da donne. Al mugnaio Capoccio, che possiede il cavallo di Buovo, e lo utilizza per il trasporto di grano, è affidato il compito di sintetizzare in breve gli avvenimenti, mentre aizza l'animale recalcitrante.<sup>15</sup> La trama epica è utilizzata alla stregua dei modelli comici: vale a dire, si manipola la storia e si combina l'azione secondo uno schema scenico prestabilito. In campagna, nei pressi di un mulino, Cecchina «giardiniera» e Menichina «molinara» sono occupate in mansioni domestiche: si cuce e si fila, si fanno le calze. Di fatto, con il procedere della vicenda, l'arte e l'astuzia femminili hanno facilmente il sopravvento sulla roboante matrice cavalleresca. La storia, dopo aver risolto la faccenda della finta morte di Buovo, approda all'apoteosi conclusiva, affidata al coro dei presenti che inneggia «Viva, si canti: / Buovo d'Antona / merta corona / merta regnar» (p. 903, a. III sc. ultima).

Quanta confusione per un racconto che racchiude in sé toni d'amarezza! Somiglia, piuttosto, alla contestazione dell'opera seria, visto che gioca sulla divulgazione delle narrazioni e sul loro de-

15. Cfr. GOLDONI, *Buovo d'Antona. Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo Pastor Arcade, da rappresentarsi nel Teatro Giustinian di S. Moisè il carnevale dell'anno 1759*, MON, vol. XI p. 861, a. I sc. 2.

classamento, mentre prevede l'introduzione di temperamenti nuovi (buone figliole, serve-padrone) nell'universo delle protagoniste; è un'opera anti-bucolica, anti-realista, anti-lirica, ma sapientemente teatrale, segnata dal piacere del gioco e dell'artificio, dalla tentazione caricaturale, dalla evidenziazione del buffonesco. Sembra, quasi, che il dramma serio, per natura imperfetto, non possa rispettare le regole della tragedia, al contrario del dramma comico che s'innalza tranquillo verso l'inutile verità della buona commedia.

Il livello di ricerca lirico-musicale si raffina nel 1762. A Bologna, dopo la recita di *Una delle ultime sere di carnevale*, mentre abbandona Venezia per recarsi in Francia, il commediografo si lascia convincere dal marchese Francesco Albergati e dall'impresario Bartolomeo Ganassetti, entrambi buoni amici, a stendere il libretto de *La bella verità*, musicato dal «maestro di cappella» Niccolò Piccinni. Anche stavolta, pare scattare nel poeta una sorta di catarsi creativa, nei riguardi di un genere, quello musicale, che egli non ha mai sottovalutato. Si tratta di un dramma giocoso che inscena la fase preparatoria di un'opera per musica, svelando le difficoltà che avvilitiscono l'attività del librettista e mettendo a nudo la matrice dell'ispirazione poetica. Il poeta si lascia sovente sfuggire un sorriso: è un'occasione per smontare la gigantesca macchina musicale al cui sviluppo ha parecchio contribuito. Goldoni si compiace di dover scrivere in fretta, senza seguire «scheletro» alcuno (a. II sc. 4), ispirandosi alla confusione che precede la messinscena di un'opera. Nel melodramma lo spazio della natura e della verità può essere rappresentato dal poeta e dai cantanti-attori soltanto in maniera inconcludente.<sup>16</sup>

L'anno successivo, dopo essere giunto a Parigi,<sup>17</sup> Goldoni invia a Venezia il testo de *Il re alla caccia*, perché sia musicato da Galuppi e

16. Cfr. GOLDONI, *La bella verità*, MON, vol. XII pp. 109-59; nel personaggio del poeta Loran Glodoci si può intuire la figura, divertita e preoccupata, dello stesso autore.

17. Cfr. F. FIDO, *I libretti per musica scritti a Parigi*, in ID., *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Genova, Costa & Nolan, 1995, pp. 147-62.

rappresentato nel Teatro di San Samuele. Anche stavolta il procedimento creativo tende a mettere in crisi i modelli da cui ha tratto ispirazione, una vera catena di trasferimenti tematici lungo le assi privilegiate della cultura europea, a partire dagli spunti ricavati da Lope de Vega e Calderón, attraverso la commedia *The King and the Miller of Mansfield* (1737) di Robert Dodsley, fino alla *Partie de chasse d'Henri IV* (1762) di Charles Collé e all'opera *Le Roi et le Fermier* (1762) di Jean-Michel Sedaine: Goldoni ha modo di assistere nella capitale francese alla rappresentazione di quest'ultimo dramma, musicato da Pierre-Alexandre Monsigny.

Se da una parte il commediografo mette a frutto la sperimentazione compiuta a Venezia, dall'altra si confronta con le nuove teorie drammatiche, a partire dalle idee di Diderot; gli interventi poetici di Sedaine sono collegati saldamente ai principi del *philosophe* illuminista. Il respiro del dramma s'insinua nel tessuto della commedia e la musica si amalgama con l'evolversi dei sentimenti e delle emozioni. Ma non è facile scorgere fino a che punto un processo innovativo emerga in un'area piuttosto che in un'altra, in un periodo in cui gli scambi e le influenze reciproche sono divenute un fenomeno ordinario.

L'equilibrio tra dimensione seria e tentazione giocosa s'affida alle sottolineature musicali pensate altrove, ma già insite nella scansione dei versi. Il confronto fra il mondo aristocratico e quello della campagna finisce per svelare le rispettive contraddizioni. Se all'insaputa di un sovrano buono e giusto, alle spalle di un re che per tutto il tempo della rappresentazione vuole caparbiamente affermare una verità ideale quanto generica, si compiono azioni nefaste, come il rapimento di Giannina, una bella «molinara», da parte di un Milord, sull'altro fronte non mancano gli esempi delle insipienze di uomini e donne in fin dei conti vanagloriosi, attratti dalla ricchezza e dal fascino della nobiltà. Nella poesia per musica di Goldoni si avverte la propensione ad esaltare la teatralità a costo di determinare qualche forzatura tematica: così, mentre s'insiste ad ogni passo sulla storia del re saggio e comprensivo, parallelamente si compone un qua-



dretto bucolico in grado di attenuare i soprusi nobiliari, i tradimenti affettivi, le ambizioni di censo.

Con un salto temporale lungo parecchi decenni l'atto secondo mostra un cortile alberato, da cui si possono vedere il mulino di Giannina e un ponte levatoio, notoriamente presente nelle storie cavalleresche; in tale spazio la «molinara» proclama, a metà percorso, la via dell'edonismo e della vita felice, coniugando lavoro e sentimento in un nuovo sistema etico, che si basa ormai sulle distinzioni di comportamento e non piú sui diritti di nascita.<sup>18</sup> La rappresentazione di una sopraffazione, pensata sulla falsariga del romanzo settecentesco d'avventura di stampo inglese, lascia il posto alla ricerca di un equilibrio naturale nelle relazioni fra gli uomini, a dispetto di ogni differenza sociale. La soluzione, che Goldoni impone alla favola del re alla caccia, finisce con il sancire l'originalità della concezione scenica del commediografo.

L'intreccio può dirsi concluso alla fine del secondo atto, dove s'inneggia ancora una volta alla «verità del cuore», prerogativa di un sovrano clemente che, nonostante la confusione legata ad una notte passata nel cuore della foresta, mentre imperversa un furioso temporale, non esita a determinare il trionfo dell'innocenza e dell'onestà. L'autore, intanto, sospinge l'azione verso il ribaltamento dell'ambizione; e per farlo gli basta una sola scena, la sesta del terzo atto. A turno Giannina e Giorgio, suo promesso sposo, progettano una vita da aristocratici a Londra, dopo che il monarca con tanto di spada ha nobilitato il fedele guardacaccia: le loro parole evocano un mondo contrassegnato dallo spreco, dal lusso e dalla maldicenza.<sup>19</sup>

18. «Bella cosa è il vedere un mulino / macinare di notte e di giorno, / e girando, girando d'intorno, / separare la crusca dal fior. / S'un mulino vi fosse de' cuori, / e di vizi, e di belle virtù, / la farina sarebbe pochina, / e la crusca sarebbe assai piú» (GOLDONI, *Il re alla caccia, dramma giocoso di Polissero Fegejo da rappresentarsi nel Teatro di S. Samuele l'autunno dell'anno 1763*, Venezia, Bassanese, 1763: MON, vol. XII p. 195, a. II sc. 10).

19. Dice Giorgio: «Già m'aspetto / che la gente ci dica in su la faccia: / "Ecco la mulinara e il capocaccia"»; Giannina ribatte: «Non ne dite di piú, che mi vien

Superati gli ultimi inghippi, si celebra senza piú impedimenti la grandezza di un re, che fin dall'inizio è detto eccelso, retto, equo, con tre spozalizi coordinati e riparatori che celebrano, nello stesso tempo, le delizie, la «cuccagna», della vita di campagna: ci si accorge, allora, che l'unica verità è ancora una volta la piú incerta, quella dell'amore.

## 2. L'ARIA DI CAMPAGNA

L'atteggiamento di Goldoni verso il mondo contadino si anima sulla scia di un ampio interesse che coinvolge i letterati veneziani del Settecento. Gasparo Gozzi, ad esempio, vivendo da segregato nella sua tenuta di Vicinale in Friuli, manda messaggi divertiti e, insieme, disperati agli amici lontani, deplorando la vacua «solitudine» e attendendo di tornare a «vivere fra gli uomini». <sup>20</sup> Gozzi considera la vita di campagna dal punto di vista del letterato; il giudizio discende da alcune categorie interpretative culturalmente urbano-centriche. Seppure, in questo caso, nella città di Venezia predomina sempre piú una condizione d'inerzia produttiva, almeno rispetto al mondo contadino, l'atteggiamento di un intellettuale consapevole e accorto, qual è Gasparo, s'affida ad una serie di osservazioni sommarie. <sup>21</sup> La descrizione delle figure che popolano la campagna risulta amorfa; quegli uomini, chiusi nella loro ruvida ritrosia, si esprimono attraverso «certe sillabe rotte che non significano nulla». <sup>22</sup> È

male»; e Giorgio commenta: «Ricchezza e nobiltà cosa ci vale?» (ivi, p. 213, a. III sc. 6).

20. G. GOZZI, *Lettere diverse, Al signor Anton Federigo Seghezzi*, in *Opere del Conte Gasparo Gozzi veneziano*, a cura di A. DALMISTRO, Padova, Minerva, 1818-1820, vol. XIII p. 139.

21. Sulla questione del rapporto tra la Serenissima e il suo territorio, cfr. M. BERENGO, *La società veneta alla fine del Settecento. Ricerche storiche*, Firenze, Sansoni, 1956; F. VENTURI, *Settecento riformatore*, II. *La Repubblica di Venezia (1761-1797)*, Torino, Einaudi, 1990.

22. GOZZI, *Lettere diverse*, cit., p. 140.

un giudizio implacabile che si misura, all'opposto, con l'esuberanza del suo intelletto: «tanti pensieri della mia mente, che in un'ora ne formo un migliaio di così diverse qualità». Anche l'invito all'amico lontano di raggiungerlo presto alle soglie di quel luogo senza tempo, rivela una garbata ironia anzitutto verso un mondo fin troppo naturale.<sup>23</sup>

Sul piano più strettamente economico si registra nel patriziato veneziano la tendenza a impiegare le risorse disponibili per l'acquisizione di vasti appezzamenti terrieri; è una tendenza che sollecita l'avvio di «officine rurali», che implicano interventi di trasformazione e molti investimenti.<sup>24</sup> L'analisi che Girolamo Dandolo, a pochi anni dall'evento, sviluppa sul declino della Serenissima sembra ridimensionare «l'idea dei così detti *poderi-modelli*, di cui non è gran tempo menavasi tanto romore», trattandosi di un'idea non nuova, che poteva essere condotta a buon frutto molto tempo prima della rovinosa fine della Dominante.<sup>25</sup>

La traccia che porta il mondo della campagna dentro la letteratura, l'arte e il teatro del Settecento si mantiene, comunque, all'ombra di una visione propizia ai «piaceri dell'immaginazione» e all'estetica del sentimento.<sup>26</sup> Da una parte, il legame con le terre contadine è collegato alla pratica del villeggiare che, come le commedie di Goldoni dimostrano, avvia meccanismi complessi, tali da provocare il disordine e la perdita del decoro borghese. In questo caso la campagna fa da corredo, da cornice, ai giochi e ai divertimenti mutuati

23. Cfr. *ivi*, p. 146. Cfr. il contributo di E. SALA DI FELICE, *Le 'Lettere familiari' di Gasparo Gozzi*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*, a cura di I. CROTTI e R. RICORDA, Padova, Antenore, 1989, pp. 213-26.

24. Cfr. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento*, cit., p. 49.

25. G. DANDOLO, *La caduta della Repubblica di Venezia ed i suoi ultimi cinquant'anni. Studi storici*, Venezia, Pietro Naratovich, 1855, cap. III p. 517.

26. Cfr. J. STAROBINSKI, *La scoperta della libertà. 1700-1789*, Genève, Skira, 1964; cfr. laddove si rammentano le lettere di Addison su *I piaceri dell'immaginazione*: «ciò che ci colpisce non è la novità né la bellezza dell'oggetto, ma la rude e primitiva magnificenza che appare in queste stupende opere della natura» (p. 166).

dalla città. Persino la bottega del caffè cittadina si trasforma in *Caffè di campagna*, dove si offrono agli avventori caffè, cioccolata e ciambelle, come si può osservare nel dramma giocoso scritto dall'abate Pietro Chiari, musicato da Baldassarre Galuppi, per il San Moisè nel 1759.<sup>27</sup>

I cittadini che godono la loro villeggiatura e l'ambiente contadino restano, però, distanti l'uno dall'altro perché, come testimoniano tanto le cronache quanto le commedie, la vita in villa ha finito per dare spazio alle più assurde consuetudini. Ne dà un esempio inequivocabile *La cameriera brillante* (1754) di Goldoni, testo in cui si prospetta la soluzione dei contrasti d'amore mediante la loro rappresentazione teatrale, curata e manipolata abilmente dalla servetta Argentina. Pantalone, nel suo casino di terraferma, situato nella zona di Mestre, a sole sette miglia dalla città lagunare, descrive ad Ottavio, che dichiara di non amare la campagna, come si sia ampliato a dismisura oltre Venezia, Mestre e Marghera, fino al Terraglio e a Treviso, lo spazio dell'edonismo e della meraviglia, propagatosi proprio sulla scia del villeggiare; gli pare di stare in «un *Versailles* in piccolo». Quel «flusso e reflusso» che dapprima si osservava soprattutto nei campielli veneziani, animati da viaggiatori, avventurieri, giocatori e ballerine, si è spostato oltre il confine acqueo, fino alle riviere e alle residenze della terraferma.<sup>28</sup> Abbandonando la sua città, il mercante ha inteso ritirarsi in una sorta di rifugio sicuro, dove poter stare tranquillo e in libertà, lontano dai rischi della mercatura e dalle seccature familiari: non sarà così, perché nessun luogo è inaccessibile alle insidie e alle pretese dell'amore.<sup>29</sup>

Sull'altro versante il villano entra in contatto gradualmente con il mondo dei cittadini, anzitutto per ragioni connesse al lavoro, al ciclo campestre, allo scambio produttivo; per necessità il contadino

27. «Alle spalle di chi paga / qui si gode la cucagna: / e non venga alla campagna / chi per noi non vuol pagar» (P. CHIARI, *Il caffè di campagna*, Venezia, s.e., 1759, a. I sc. 1).

28. Cfr. GOLDONI, *La cameriera brillante*, a cura di R. CUPPONE, intr. di P. PUPPA, MAR 2002, pp. 115-16, a. I sc. 5.

29. Cfr. FIDO, *Guida a Goldoni*, cit., pp. 32-37.

s'insinua in quel sistema di vita che il teatro rispecchia in maniera attendibile, si confronta con la tendenza al «ritorno alla campagna», verificabile nella mentalità, nella cultura, nella pubblicistica veneta di metà Settecento. Si spiegano così gli accentramenti estesi di feudi sterminati nelle mani di poche famiglie, decise a sostituire l'antica pratica del commercio marittimo o dell'investimento mercantile. Tutto ciò, comunque, non fa scattare un «reciproco rapporto di collaborazione e d'intesa tra Venezia ed i sudditi». <sup>30</sup> Sfugge, insomma, il punto di vista del contadino: se da un lato si accentua la concentrazione dei fondi agrari, dall'altro si riduce il margine di possesso della terra da parte del villano: via via che trascorrono gli anni, a causa del lievitare dei costi di gestione, scompare la piccola proprietà attraverso la quale le famiglie povere tentano di soddisfare il loro fabbisogno alimentare, coltivandovi mais; il contadino è oramai diventato un bracciante da ingaggiare. <sup>31</sup> Eppure per tutto il secolo l'immagine del lavoro dei campi è affidata alla versione del «buon colono», che affronta con gioia e serenità il suo impegno. <sup>32</sup> La serie di stampe dedicate ai dodici mesi dell'anno, prodotti da Francesco Bartolozzi intorno al 1760, o le incisioni di Giovanni Volpato dedicate alle stagioni e commentate da rassicuranti didascalie, restituiscono le immagini di garbate figurine in atto di cogliere il piacere di una vita naturale, sana nel lavoro, beata negli ozi. <sup>33</sup>

La letteratura riprende, inoltre, un modello già elaborato dai romanzi inglesi e francesi, tradotti e stampati a Venezia poco tempo dopo la loro pubblicazione, che diffondono il mito dei *paysans par-*

30. BERENGO, *La società veneta*, cit., p. 89.

31. Marino Berengo riporta la testimonianza di Domenico Fioravanzo, processato nel 1782 per i fatti di Lonigo, che dichiara: «il mio mestiere è di lavorar la campagna, ma in figura di semplice bracciante, cioè a opera ora da uno ora dall'altro, non avendo un palmo di terra né di mia ragione né di affitto» (BERENGO, *La società veneta*, cit., p. 92).

32. Cfr. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento*, cit., p. 64.

33. «Sotto cocente Sol turba innocente / passa il dì tra fatiche e sudori / ma alla sera poi canti e liquori / danno ristoro all'affannata gente» (*Da Carlevarij ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, a cura di D. SUCCI, Venezia, Albrizzi, 1983, p. 428).

*venus*, al maschile e al femminile.<sup>34</sup> Il passaggio al teatro è conseguente, ma può riservare sorprese: proprio nella versione goldoniana del mito di *Don Giovanni Tenorio*, Carino, un pastore che si esprime in forma aulica e che vede l'amata Elisa irretita da don Giovanni, indica una diversa prospettiva, dopo aver ascoltato, fuori scena, i lamenti di Donna Isabella, in costume da uomo, mentre parla con il duca Ottavio:

Cittadini? Alla larga. Hanno cotanta  
orgogliosa superbia, che lor sembra  
il misero villan selvaggia fera.  
Noi lor prestiam col sudor nostro il pane;  
delle nostre fatiche han quanto forma  
le lor ricchezze, e poi ci trattan peggio  
de' cavalli e de' cani. Han per proverbio,  
che il villan è indiscreto. Oh sí, che dessi  
discretissimi sono! Il villan ruba,  
sogliono dire; e il cittadin non ruba  
molto peggio di noi?<sup>35</sup>

Nelle commedie di Goldoni confluiscono, non di rado, i dibattiti civili, seppure in una forma non necessariamente lineare. Per quanto riguarda il mondo contadino, però, si registra una posizione alquanto tardiva.<sup>36</sup> La difficoltà che si avverte nell'assumere il villano come soggetto di teatro passa da una motivazione concreta: inglobare i fatti contemporanei, esaminandoli sotto forma di conversa-

34. A Venezia *Il contadino incivilito*, traduzione de *Le Paysan parvenu* (1734-1735, incompiuto) di Marivaux, esce nel 1750; *La contadina incivilita ossia Le memorie della signora marchesa di L. V.*, traduzione de *La Paysanne parvenue* di de Mouhy, è stampata in due versioni nel 1750 e nel 1752 (*La contadina ingentilita*). Cfr. G. MARCHESI, *Romanzi e romanzieri del Settecento*, Bergamo, Ist. Italiano d'Arti Grafiche, 1903; L. CLERICI, *Il romanzo italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1997; C.A. MADRIGNANI, *All'origine del romanzo in Italia. Il «celebre Abate Chiari»*, Napoli, Liguori, 2000; I. CROTTI, *Alla ricerca del codice: il romanzo italiano del Settecento*, in CROTTI-VESCOVO-RICORDA, *Il "mondo vivo"*, cit., pp. 9-54.

35. GOLDONI, *Don Giovanni Tenorio*, MON, vol. IX p. 235, a. II sc. 5.

36. Cfr. COZZI, *Note su Carlo Goldoni*, cit., pp. 147-57.

zioni in scena, richiede un aggancio diretto con gli interessi dei suoi uditori. Risulta difficile raggiungere il consenso su una questione intricata, superando la prevenzione diffusa che assegna agli abitanti della campagna un'impronta d'inferiorità. L'inventario che Goldoni propone dei contadini si mantiene, in genere, sulla linea del gioco teatrale; anche il carattere o il tipo che abita i feudi deve risultare plausibile con uno stile di compagnia.

Nella produzione goldoniana sono molti gli spunti sul rapporto con l'universo mentale e umano della campagna; riguardano, soprattutto, il settore dei drammi giocosi per musica, delle farse-divertimento, ma non mancano di lanciare segnali incisivi, in virtù del loro essere trame convenzionali, legate al verseggiare e al ritmo delle arie e dei recitativi. Ne *L'Arcadia in Brenta* (1749), dove si assiste alla « conversazione di sette civili ed oneste persone in un luogo delizioso fra quei magnifici paggi che adornano il fiume Brenta, e che formano una delle più belle villeggiature d'Italia », il tema agreste resta sullo sfondo; piuttosto Goldoni si diverte a tratteggiare un gruppo di figure ben caratterizzate, eppure ancora non del tutto definite, rese differenti uno dall'altro, per garantire l'effetto di movimento che da soli i singoli personaggi non riuscirebbe ad assicurare.<sup>37</sup> Nel 1751 ambienta *Il Conte Caramella* in una casa di campagna e in un cortile nel quale convergono contadini festanti, vendemmiatori, servi e un falso pellegrino; è proprio il conte, creduto morto in guerra, che riappare nelle sue terre sotto le spoglie di un viandante per controllare la condotta della moglie, di cui è geloso. « Ecco le mie campagne, ecco il palazzo / in cui passar soleva / in tempo della pace i giorni miei: / dove, per un tantin di gelosia, / sempre ho tenuto la consorte mia. [...] / Eccomi in queste spoglie / a spiar gli andamenti della moglie ». <sup>38</sup>

37. GOLDONI, *L'Arcadia in Brenta. Dramma comico per musica da rappresentarsi in Venezia nel Teatro di S. Angelo per la Fiera dell'Ascensione l'anno 1749*, Venezia, Fenzo, 1749 (MON, vol. x pp. 583-634). La musica è di Baldassare Galuppi.

38. GOLDONI, *Il conte Caramella. Dramma comico per musica da rappresentarsi nel Teatro posto in contrada di S. Samuele l'autunno dell'anno 1751*, Venezia, Bettinelli, 1751, MON, vol. x p. 1017. La musica è di Galuppi.

Ne *Il filosofo di campagna*, che si avvale ancora delle musiche di Baldassarre Galuppi, il librettista gioca sullo scambio delle parti fra la cameriera Lesbina e la padrona Eugenia, attuato per tutelare una giusta corrispondenza tra innamorati. La figura chiave, quella di Nardo, ricco contadino soprannominato il Filosofo, propone una spiccata trasformazione sul piano etico della figura del villano, che insieme al denaro ha acquistato in saggezza. Lesbina, la furba cameriera, sposerà Nardo, al quale si è presentata sotto le vesti di Eugenia. L'impronta buffa è accentuata dallo scambio tra circostanze amoro-se e stato naturale: in modo provocatorio Lesbina rivolge a Don Tritemio, «cittadino abitante in villa» e suo padrone, canti allusivi sull'incompatibilità fra l'amore e la vecchiaia.<sup>39</sup> Nel libretto il sostantivo e l'aggettivo «villano» hanno ancora un significato spregiativo, tranne nel caso di Nardo, la cui spensieratezza emerge come un valore aggiunto, una qualità di merito. Nella sua mentalità il lavoro agricolo, quello che si svolge a stretto contatto con la natura e che possiede i suoi strumenti-feticcio («Vanga mia benedetta», p. 168, a. 1 sc. 5), sublima l'eguaglianza tra gli esseri, compensando l'assenza di lussi e svaghi.<sup>40</sup> Attraverso i discorsi di Nardo Goldoni lascia trapelare un giudizio critico sulle abitudini della città; si osservi

39. Un esempio è la canzone della cicoria: «Son fresca e son bella / cicoria novella. / Mangiatemi presto, / coglietemi su. / Se resto nel prato, / radicchio invecchiato, / nessuno si degna / raccogliermi più» (GOLDONI, *Il filosofo di campagna. Dramma giocoso per musica di Polisseno Fegejo pastor Arcade, da rappresentarsi nel Teatro Grimani di S. Samuele l'autunno dell'anno 1749. Dedicato all'eccellentissime dame veneziane*, Venezia, Fenzo, 1754, MON, vol. xi p. 163, a. 1 sc. 2).

40. Nardo esce da casa accompagnato dai villani: «Al lavoro, alla campagna; / poi si gode, poi si magna / con diletto e libertà. / Oh che pane delicato, / se da noi fu coltivato! / Presto, presto a lavorare, / a podare, a seminare, / e dappoi si mangerà; / del buon vin si beverà, / ed allegri si starà. / [...] / Vanga mia benedetta, / mio diletto conforto e mio sostegno, / tu sei lo scettrò, e questi campi il regno. / [...] / Non cambierei, lo giuro, / col piacer delle feste e dei teatri / zappe, trebbie, rastrei, vanghe e aratri» (ivi, pp. 167-68, a. 1 sc. 5). Ne *Il carroccino alla moda* di Girolamo Brusoni la vanga del villano, nella pianura d'Altino, scopre qualche statua mutilata della Venezia romana, collegando in tal modo natura e civiltà.



la dialettica del filosofo-contadino, scandita dalla rappresentazione mimica, con cui sconsiglia alla nipote Lena un matrimonio cittadino (p. 169, a. I sc. 6):

- LENA. Voi dovrete pensare a maritarmi.  
 NARDO. Sí volentieri. Presto,  
 comparisca un marito. Eccolo qui. (*accenna un villano*)  
 Vuoi sposar mia nipote? Signor sí.  
 Eccolo, io ve lo do.  
 Lo volete? Vi piace? (*alla Lena*)
- LENA. Signor no.  
 NARDO. [...] Povera vanarella,  
 tu sposeresti un conte od un marchese,  
 perché in un meno d'un mese,  
 strapazzata la dote e la fanciulla,  
 la nobiltà ti riducesse al nulla.
- LENA. Io non voglio un signor, né un contadino;  
 mi basta un cittadino  
 che stia bene...
- NARDO. [...] Per lo piú i cittadini  
 hanno pochi quattrini e troppe voglie,  
 e non usano amar molto la moglie  
 per pratica comune,  
 nelle cittadi usata,  
 è maggiore l'uscita dell'entrata.

Tra le pieghe della preziosa produzione librettistica di Goldoni cresce lo spazio dedicato alla campagna, seppure continui ad essere considerata un ambiente necessario per sperimentare sul piano linguistico alcuni soggetti teatrali di frontiera, che stanno cioè tra la somiglianza realistica e la proiezione immaginaria. Si rammentano i drammi giocosi: *I portentosi effetti della madre natura* (1752), *Le nozze* (*Masotto fattore*, 1755) e *La cascina* (1756), che presenta una campagna artificiale e vari giochi d'amore, espressi in lingua colta, tra contadini e pastorelle; la farsetta per musica *Il matrimonio discorde* (1756); *La buona figliuola* (1757); la suggestiva ricostruzione ambientale de *Il mercato di Malmantile*, musicata da Giuseppe Scarlatti (1758); *Il signor*

*dottore* (1758); *Gli uccellatori* (1759); *Amor contadino* (1760); *La vendemmia* (1760); *Le nozze in campagna* (1768).

Dopo la partenza per la Francia, Goldoni accentua la tendenza a trasferire fuori dalla città-mondo, come accade con *Le baruffe chiozzotte*, il disagio dei suoi protagonisti, incapaci di ricostruire collegamenti duraturi e concreti con gli altri, tantopiù con il territorio o con il borgo. Avviene, ad esempio, con *l'Eventail* (1763), dove la rivalità e l'affettazione provocano disturbo all'intera comunità, perché tra gli abitanti vi è una cattiva intesa. Ma *Il ventaglio* è già oltre il recinto della cultura veneta ed oltre la caratterizzazione del mondo contadino; l'agricoltura a questa data è diventata ormai materia di studio scientifico, un settore che cominciava a convogliare «genio, fatica, attenzione e dispendio non mediocre», proprio come il teatro.<sup>41</sup>

### 3. L'INVENZIONE DELLA LINGUA TEATRALE IN GOLDONI

Nei teatri del Settecento si confrontano due sistemi d'invenzione linguistica che nel secolo precedente hanno raggiunto un alto grado di convenzionalità e un processo di diffusione piuttosto efficace, anche al di fuori dei confini nazionali: si tratta della commedia dell'arte e del melodramma. L'evolversi di entrambe le forme determina fenomeni esemplari di interferenza e di confronto, mentre sul versante europeo maturano altre soluzioni sceniche. È utile ricordare, per quanto riguarda il primo fenomeno, l'importanza all'inizio del Settecento degli esperimenti riformistici dell'attore Luigi Riccoboni che, oltre il tentativo di codificare l'arte dei commedianti, modifica ed esporta in Francia una struttura comico-linguistica in grado di coniugare una molteplicità di materiali teatrali. La lingua dell'opera per musica è soggetta alle modalità del recitar cantando, che si evolvono fino alla definizione che ne offre Metastasio,

41. Cfr. VENTURI, *Settecento riformatore. La Repubblica di Venezia*, cit., p. 64. Sul rapporto con la dimensione campestre si vedano alcuni quadri di Pietro Longhi, tra cui *La festa della padrona*.

oppure vedono in area napoletana una mutazione strutturale che si attiva, ad esempio, nel procedimento drammatico dell'opera buffa.

Si tratta di un intreccio di fattori scenici e linguistici che maturano simultaneamente, soprattutto nelle zone in cui si misura in tempo reale la possibilità di comunicazione tra artista e spettatore: il caso veneziano costituisce, in tal senso, un laboratorio significativo, per l'impulso dato alla contaminazione dei generi e all'incremento dei professionismi, a dispetto delle preoccupazioni dei letterati. Gli interventi riguardano, pertanto, la possibilità di condensare la corrispondenza tra espressione e carattere; oppure, si agisce sul funzionamento della parodia, che permette di concepire degli anti-contesti; e ancora si moltiplicano i livelli dell'azione attraverso la metateatralità. Così Metastasio può inserire nel suo primo dramma *La Didone abbandonata* (Napoli 1724), rappresentato a Venezia nel 1725 al Teatro di San Cassiano, un intermezzo a due personaggi dal titolo *L'impresario delle Canarie*, musicato da Tommaso Albinoni, e poi rielaborato da altri musicisti. Lo stesso accade con le tante interferenze tra il recitare all'improvviso e le raffinatezze canore del dramma per musica.

Insomma, al di là della questione del tragico e del primato della poesia sulla musica, si fanno strada i presupposti di un discorso sulla consistenza della lingua al confronto con la continua mutazione del pubblico, al punto che alla fine del secolo XVIII si assiste ad un rilancio divergente dei due linguaggi, quello cioè relativo al teatro recitato e quello del melodramma, una differenza che s'intreccia con un ulteriore aggiustamento dei ruoli scenici di cantanti e di interpreti.

Il commediografo veneziano inizia a coniugare il linguaggio delle maschere con i convenzionalismi di genere, sulla scia di alcune acquisizioni formative non consuete. Di fronte ad un effettivo ampliamento della diffusione culturale e ad un rapido mutamento del gusto, per Goldoni diviene predominante il dialogo con gli spettatori, a tutti i livelli; la sua invenzione della teatralità si esprime oltre la zona del palcoscenico, pertanto ha la necessità di stabilire una comunicazione ininterrotta, attraverso la quale affermare l'impor-

tanza della lingua parlata rispetto a quella scritta.<sup>42</sup> Sulla questione linguistica si scorge in Goldoni una posizione di coerenza che, affermando la rilevanza sulla scena della lingua comune, si spinge fino a difenderne la trascrizione a stampa a beneficio di una maggiore divulgazione dei testi teatrali.<sup>43</sup>

Molteplici sono le soluzioni linguistiche adottate da Goldoni nelle sue opere, sia nelle commedie, sia nei libretti per musica. Dalla lingua antiquaria, quella che usa Anselmo nella *Famiglia dell'antiquario*, al tono poetico-musicale del *Campiello*, dalla parola-personaggio (Don Marzio nella *Bottega del caffè*) alla parola-comunità (si ricordino, tra l'altro, *Le baruffe chiozzotte*, *Una delle ultime sere di carnevale*). Nei testi goldoniani si parla un dialetto italianizzato, che ben si adegua alle esigenze del dialogo teatrale e alla ritmicità di una poesia vernacolare ben consolidata. Soprattutto quando lo scrittore si trova lontano dalla patria amata, il «linguazo» costituisce un tramite efficace per accorciare la distanza e per assorbire la nostalgia. Scrivendo da Parigi alla nipote Margherita, le parole di Carlo si fanno tenere e amare, insieme:

A la lettera vostra, in bon toscan,  
nezza, che ho sempre amà come mia fia,  
permettè che risponda in venezian.  
Da Venezia lontan tresento mia,  
no passa un dí che no me vegna in mente

42. Cfr. GOLDONI, *Agli umanissimi signori associati alla presente edizione fiorentina*, prefazione all'ed. Paperini, MON, vol. xiv p. 465. Qui fa riferimento al libro di Daniello Bartoli, *Il torto e il diritto del non si può*, pubblicato a Roma nel 1655, che si schiera contro i puristi e a favore della libertà linguistica da parte degli scrittori, e a Benedetto Bommattei che è il sacerdote fiorentino autore di una grammatica della lingua toscana.

43. Anche nei *Mémoires*, quindi a distanza di tempo, torna a riflettere sulla qualità della lingua veneziana: «Le langage vénitien est sans contredit le plus doux et le plus agréable de tous les autres dialectes de l'Italie. La prononciation en est claire, délicate, facile; les mots abondants, expressifs; les phrases harmonieuses, spirituelles; et comme le fonde du caractère de la Nation Vénitienne est la gâité, ainsi le fond du langage vénitien est la plaisanterie» (GOLDONI, *Mémoires*, II III, MON, vol. I pp. 256-57).

el dolce nome de la Patria mia.  
 Xe vint'ani che manto, e gh'ho presente,  
 come se fusse là, canali e strade,  
 e el linguazo, e i costumi de la zente.  
 E m'arecordo tute le contrade,  
 dove l'ambulatorio genio mio  
 ha tante e tante abitazion scambiate.<sup>44</sup>

La fantasia di Goldoni, da sempre attenta a valorizzare le doti di ciascun attore, sollecita gradualmente il passaggio dalla recitazione all'improvviso alla definizione dei caratteri, offrendo sbocchi non consueti ai ruoli della vecchia commedia dell'arte e recuperando per ciascuna parte un'inedita funzione sociale. *La bottega del caffè* propone uno schema flessibile, che assegna una maggiore libertà all'interprete durante la rappresentazione e un successivo controllo nella fase della stampa, in cui si propugna persino una mutazione linguistica e, talvolta, una modifica dell'impianto drammatico:<sup>45</sup>

Quando composti da prima la presente commedia lo feci col Brighella e coll'Arlecchino, ed ebbe, a dir vero, felicissimo incontro per ogni parte. Ciò non ostante, dandola io alle stampe, ho creduto meglio servire il pubblico, rendendola più universale, cambiando in essa non solamente in toscano i due personaggi suddetti, ma tre altri ancora, che col dialetto veneziano parlavano.<sup>46</sup>

44. GOLDONI, *Alla carissima sua nipote la signora Margherita Goldoni Chiarissi*, in *Poesie per il solenne ingresso del rev. Gio. Domenico Ravizza piovano eletto nella chiesa parrocchiale e collegiata di S. Leone IX*, Venezia, Fenzo, 1782, MON, vol. XIII p. 941.

45. Ciò avviene, soprattutto, dopo il contrasto sorto con l'editore Bettinelli che spinge Goldoni a stampare le sue opere presso l'editore Paperini a Firenze, a partire dalla primavera del 1753, e in seguito a curarne l'intero catalogo presso l'editore Pasquali a Venezia, a cominciare dal 1761. Cfr. G. DA POZZO, *La rielaborazione delle commedie di Goldoni*, in *Studi goldoniani*, a cura di V. BRANCA e N. MANGINI, Venezia-Roma, Ist. per la collaborazione culturale, 1960, vol. II pp. 543-65; P. SPEZZANI, *Il Goldoni traduttore di se stesso dal dialetto alla lingua*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», II 1977, pp. 277-324.

46. C. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, prefazione a *La bottega del caffè*, MAR 1994, p. 73. La commedia è pubblicata nel 1753 quasi contemporaneamente nel to. IV dell'ed. Bettinelli e nel to. I dell'ed. Paperini; la nuova versione, al di là dell'esigenza di una

Così Brighella diviene Ridolfo, caffettiere, ed Arlecchino si trasforma nel garzone Trappola, passando da una ideazione più prossima all'ambientazione veneziana ad una visione letteraria, giustificata dal desiderio di un riassorbimento della presenza delle maschere. Dopo la revisione i personaggi sembrano irretiti da altri linguaggi, a cominciare dalla lingua del sentimento e quello del vizio. Spicca, tra gli altri, la «trista lingua» di Don Marzio, quella che nelle ultime battute acquisterà un timbro estraneo all'universo del campiello veneziano.<sup>47</sup>

Alla fine della stagione 1751-1752, per quattro sere consecutive, Goldoni propone al pubblico del Teatro di Sant'Angelo *Le donne gelose*, commedia «veneziana, venezianissima», allestita dalla compagnia Medebach, animata dalla presenza di Maddalena Raffi Marliani, da poco rientrata nella *troupe*. Nei *Mémoires*, quando ripensa alla sua creazione, il vecchio autore offre al lettore una chiave d'approccio atipica, dichiarando di aver composto un lavoro adatto a un pubblico non assiduo, una commedia da donare agli spettatori che si recano a teatro per divertimento «una delle ultime sere di carnevale»: si tratta, insomma, di una «pièce vénitienne», che può generare problemi di comprensibilità oltre l'area territoriale a cui è destinata. Dopo aver annotato nella prefazione che a Venezia «fu applauditissima», conclude sostenendo che «dove non sia ben intesa, non può avere la stessa sorte. Il tempo farà conoscere la verità».<sup>48</sup> Da un lato, quindi, offre una giustificazione di natura sociologica: la *pièce* è destinata ad un pubblico occasionale, che per distrarsi ha bisogno di restare nell'ambito della propria tradizione linguistica; dall'altro, il commediografo rilancia, oltre i limiti del pretestuoso, una composi-

maggior universalità, segnala i motivi di dissenso con Girolamo Medebach, che pubblica i testi senza l'approvazione dell'autore e pare, ma non è provato, con l'intervento di Chiari, che dal 1753 è diventato il nuovo poeta comico della compagnia.

47. «Anderò via di questa città; partirò a mio dispetto, e per causa della mia trista lingua, mi priverò di un paese in cui tutti vivono bene, tutti godono la libertà, la pace, il divertimento, quando sanno essere prudenti, cauti ed onorati» (GOLDONI, *La bottega del caffè*, MAR 1994, p. 179, a. III sc. ultima).

48. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *Le donne gelose*, MON, vol. IV p. 358.

zione ben connotata. Il dubbio sulla comprensibilità della commedia appare artificiale, una scusa utile per rilanciare l'ammissibilità di un lavoro sul testo, che superi il limite della rappresentazione. È facile comprenderne la ragione: il congegno è talmente collegato alla lingua che, alterando quest'ultima, ne risulterebbe profondamente mutato il senso. Tanto più che l'ambientazione, lo spazio deputato, ha una precisa e puntigliosa localizzazione all'interno della città lagunare: è la Venezia che si sviluppa tra la Frezzeria e il Ridotto, che comprende il Liston delle maschere, il luogo privilegiato degli spassi carnevaleschi, ma anche quello degli affari.

Al centro del testo sta Lugrezia, vedova giovane e brillante, a cui corrisponde una coralità di personaggi, che compongono un ambiente di popolani e di commercianti, occupati a trafficare per affermarsi socialmente. Pertanto, persino la gelosia esula dalla sfera affettivo-sentimentale per diventare giudizio sullo stato sociale e sul comportamento dei singoli. Sebbene Lugrezia non entri subito in scena, è immediatamente argomento di conversazione per il gruppo delle donne maldicenti: è malvista perché è riuscita a spezzare le maglie della categoria delle pettegole. Difatti le donne maldicenti sussurrano che, pur essendo la vedova di uno speziale, si dà tante arie e vive nell'abbondanza, mentre quand'era vivo il marito non appariva per niente. Adesso si trova al centro delle chiacchiere, è soggetta ad un'attenzione critica da parte della collettività; di fatto la sua emancipazione si basa sulla libertà economica, ma si traduce in un modo di agire che agli occhi di quella gente, di pari grado sociale, risulta un'autentica trasgressione: frequenta i teatri, va a tutte le prime rappresentazioni; Siora Tonina, che l'ha accompagnata all'opera, può testimoniarlo.

Nella commedia la maldicenza, oltre a tratteggiare il soggetto in negativo, tende ad autodefinirsi anche sul piano linguistico; in tal modo, si precisano meglio i contorni delle figure femminili, occupate come sono ad ingigantire le «malefatte» di Lugrezia. In esse cresce il timore che l'attivismo della vedova, giudicato poco onesto, possa sconvolgere o intorbidare le abitudini familiari. I mariti delle

donne «gelose» sono frequentatori della casa di Lugrezia: Sior Boldo si reca da lei piú volte alla settimana e per causa sua ha persino picchiato la moglie. La gelosia, da vizio esistenziale, si trasforma in insidia affettiva. Il tempo è quello del Carnevale; è la festa-trasgressione che entra ed esce dalla commedia. Se Lugrezia non si lascia sfuggire alcuna occasione di spasso e divertimento, non è cosí per Giulia e Tonina, trascurate da mariti particolarmente presi, piú che dalla professione, dal delirio che li spinge ad accrescere il capitale e a rischiare i guadagni al gioco. Boldo supplica Lugrezia di aiutarlo a vincere al lotto, poiché «a vu ve confido quel che no sa nissun a sto mondo. In bottega no gh'ho debotto piú gnente» (p. 368, a. I sc. 6). Sior Todero, il merciaio, invece, ha un debito di gioco e, se non paga, i creditori lo verranno «a svergognar sulla bottega» (p. 372, a. I sc. 7).

Sono le due ragazze piú giovani, Orsetta e Chiaretta, e il loro corrispondente maschile, Sior Baseggio, a far scattare l'urgenza di rispondere alle sollecitazioni della festa. Le loro azioni dimostrano come la sfera dell'amore contrasti con il desiderio dell'emancipazione sociale, anche in seno alla propria categoria. Per essere veramente libere esse dovranno trovare marito; Baseggio ribatte sullo stesso terreno, da uomo di mondo, accentuando il bisogno di divertirsi, perché c'è ancora tempo prima di scegliere una moglie. Nel rapporto tra la tensione verso una nuova moralità e il legame linguistico con un'esistenza segnata dai limiti della quotidianità, comprese le piccole beghe per far fruttare i guadagni, s'insinua la contraddizione di un comportamento «geloso» e ossessivo. Le scene terza e quarta dell'atto primo, in cui i saluti e i convenevoli sono ripetuti alla stregua di un ritornello di parole, rivelano come sia possibile dilatare la funzione comunicativa.

Goldoni garantisce la teatralità corale de *Le donne gelose* spostando di continuo l'azione da un ambiente all'altro, dall'interno all'esterno; il testo è percorso da una "tentazione labirintica" che continua a disseminare tracce e segnali di percorsi possibili, prefigurando un dedalo il cui tracciato-guida è in mano all'autore, che alla fine si scopre personaggio. Un intreccio, sviluppato in chiave di contrappun-



to, rispetto ad una lingua-ambiente perfettamente definita, lascia emergere l'immagine della vita di ogni giorno; così, il litigio che scoppia tra i due fronti femminili (pp. 400-1, a. II sc. 20), uno scontro ai limiti del bozzettismo, rinvia ad una miriade di considerazioni morali e sociali.<sup>49</sup> Nella scena del Ridotto, poi, il progetto drammatico goldoniano esce dai confini della realtà: la scrittura si affievolisce, si tramuta in un vociare sommesso e sotterraneo, la commedia entra in rapporto con il delirio, disegnando un'atmosfera fumosa e torbida, vera e incerta, di una « notte da bestia » (pp. 404-13, a. II sc. 22-32). I gesti dei protagonisti appaiono trasognati, perciò rivelano malcelati propositi, desideri repressi, complicità, avidità, generosità forzate, malinconie e illusioni. Il « mondo » offre uno spettacolo migliore di qualsiasi commedia.<sup>50</sup> Lugrezia osserva, giudica, sollecita, insomma dirige l'abile gioco del celarsi e dello scoprirsi, dell'osservare e dell'accennare, del ragionare e del minacciare. Poi, tutto si sgonfia, proprio come in un brutto sogno.

Nell'atto terzo il distacco di Lugrezia dal piccolo mondo rende espliciti i propositi dell'autore:<sup>51</sup> dove la limitazione linguistica sembra porre una pregiudiziale di valore universale, più marcata diviene la motivazione ideale, più incisivo il giudizio di merito. Il proverbio finale, affermando una soluzione di ripiego, lascia ancor più spazio alla malcelata amarezza che non ha mai smesso di trasparire lungo la vicenda; nello stesso tempo le ultime battute, pronunciate da Lugrezia, possono essere lette come una motivazione drammaturgica giustificativa dell'intera commedia:

49. « GIULIA. Sè una bella petulante, siora. LUGREZIA. Sè una bella temeraria, patrona. GIULIA. A mi! TONINA. Oe, siora, voleu aver creanza? (*a Lugrezia*) LUGREZIA. Oh fia mia, son nassua de carneval, no gh'ho paura de brutti musì » (GOLDONI, *Le donne gelose*, MON, vol. IV pp. 400-1, a. II sc. 20).

50. « LUGREZIA. O che belle scene! Oh che belle cosse che se vede a sto Redutto! A vegnir qua el xe el piú bel spasso del mondo. Altro che commedie! » (ivi, p. 410, a. II sc. 29).

51. « Oh, maridarme po' no! Godo la mia libertà e me par d'esser una regina » (ivi, p. 436, a. III sc. ultima).

Parlio ben? Songio una donna de garbo? Sareu piú zelose de mi? No, n'è vero, fie? No parremo altro. Quel che xe stà, xe stà. Una volta v'averave fatto desperar quante che sè; ma adesso i anni passa, son vedoa, e no gh'ho piú el morbin che gh'aveva una volta. Penso a far bezzi, penso a mantegnirme onoratamente, perché save, fie? dise el proverbio:

Passando i anni, passa la bellezza,  
 ma de tutto ghe xe, co ghe xe bezzi.  
 Una povera donna se desprezza;  
 ma quando la ghe n'ha, se ghe fa i vezzi.  
 Che i sia per interesse, o per amor,  
 se accetta tutto, e se consola el cuor.<sup>52</sup>

Nel tragitto fra la messinscena e la stampa anche nel caso de *Le massere* rimane immutata la volontà goldoniana di garantire l'integrità testuale del suo lavoro, senza dimenticare la necessità di offrire una comprensibilità universale; così, per una migliore « spiegazione dei termini, delle frasi e dei proverbi », l'autore rimanda il lettore alla pubblicazione di un *Vocabolario*, dedicato ai termini veneziani, che è sul punto di compilare. Intanto, ne *L'autore a chi legge* sottolinea, in modo non equivoco, la singolarità della sua commedia:

Quasi tutti gli anni sull'ultimo del carnevale ho usato di dare al pubblico una commedia per il paese nostro, di stile e di carattere veneziano. *La putta onorata*, *La buona moglie*, *I pettegolezzi delle donne*, *Le donne gelose* ed altre ancora si ponno leggere nei dieci tomi della mia edizione primiera. [...] Aveva pensato di facilitarne l'intelligenza colle annotazioni in piè di pagina, come in altre commedie si è praticato, ma oltrecché riuscirebbero le note voluminose, mi dispenso per ora da tal fatica, sperando in miglior modo soddisfare amplamente alla curiosità di quelli che non intendono perfettamente la nostra lingua. Sto facendo ora un vocabolario colla spiegazione dei termini, delle frasi e dei proverbi della nostra lingua per uso delle mie commedie, e questo servirà comodamente per tutte quelle che si sono stampate finora.<sup>53</sup>

52. Ivi, pp. 436-37, a. III sc. ultima.

53. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, dedica a *Le massere*, MON, vol. v pp. 937-38.

Sulla scia di un'indicazione che ribadisce, ancora una volta, la diversità veneziana, la vicenda delle quattro «massere» in libertà finisce per passare al vaglio un intero sistema morale, che salta senza problemi lo schermo specifico dei costumi popolari e il reticolo linguistico innalzato dal «vernacolo della plebe». Alla fine è facile accorgersi che il pericolo non proviene dall'esterno, e neppure dalla sconosciuta ingratitudine delle serve, abbagliate dalla prospettiva di libertà che reca con sé ogni stagione carnevalesca; il rischio è semmai rappresentato dalle manie e dalle intransigenze insite nella crisi della famiglia. Le incongruenze del comportamento delle serve di casa tendono ad assumere un significato universale, senza rinnegare la potenza della loro specifica connotazione linguistica.

L'intera avventura goldoniana si misura con un trilinguismo che comprende il veneziano, il toscano e il francese: in ogni caso il rapporto che s'instaura è fluido e mobile, mai assoluto, per effetto della tendenza a sperimentare una fusione tra contenuto e forma, non solo nelle composizioni per la scena, ma anche in quelle occasionali.<sup>54</sup> Si rilegga un breve passaggio dei *Rusteghi*, in cui Lunardo e Simon imprimono al loro parlato un ritmo serrato che oltrepassa il reticolo del dialetto e definiscono un movimento immaginativo sempre più sostenuto; è un modo per suggerire allo spettatore gli effetti della filosofia della chiusura, praticata dai quattro personaggi che decidono di sbarrare ogni apertura sul mondo:

LUNARDO. Chi dise donna, vegnimo a dir al merito, dise danno.

SIMON. Bravo da galantomo. (*ridendo e abbracciando Lunardo*)

LUNARDO. E pur, se ho da dir la verità, no le m'ha despiasso.

SIMON. Gnanca a mi veramente.

LUNARDO. Ma in casa.

SIMON. E soli.

LUNARDO. E co le porte serae.

SIMON. E co i balconi inchiodai.

54. Cfr. FOLENA, *L'italiano in Europa*, cit., in partic. *Una lingua per il teatro: Goldoni*, pp. 89-215.

LUNARDO. E tegnirle basse.

SIMON. E farle far a nostro modo.

LUNARDO. E chi xe omeni, ha da far cussí. (*parte*)

SIMON. E chi no fa cussí, no xe omeni. (*parte*)<sup>55</sup>

Lo stesso può dirsi nel caso del *Sior Toderò brontolon* (1762), in cui la lingua ingloba l'aggressività del protagonista e, di riflesso, la crisi del rapporto con il mondo esterno e con Venezia, fino al distacco definitivo da essa. Ma, nell'anno in cui Goldoni lascia Venezia, fra il *Sior Toderò*, recitata il 6 gennaio, e *Una delle ultime sere di carnevale*, la commedia dell'addio, si collocano *Le baruffe chiozzotte*, un testo in apparenza atipico nel soggetto e nel linguaggio. Goldoni stesso la pone fra quelle «quattro commedie popolari, tratte da quanto vi è di piú basso nel genere umano», vale a dire *I pettegolezzi delle donne*, lavoro compreso fra le sedici commedie nuove del 1750, *Le massere*, l'opera realistica in cui il dialetto veneziano si misura mirabilmente con un metro impegnativo qual è il verso martelliano, ed *Il campiello* (1756), in cui s'afferma compiutamente la distinzione socio-linguistica fra ambito borghese e modello popolare.

Con *Le baruffe* i termini del confronto si perfezionano; la coralità dei protagonisti anima un ambiente ben connotato: si tratta – come è stato già detto – di un vero personaggio-città, la cui fisionomia è riconoscibile attraverso la componente etnica e la peculiarità della parlata. La prefazione della commedia offre una scheda conoscitiva di Chioggia, una città «bella e ricca», una comunità «rispettabile». Fra gli abitanti prevale la «gente volgare», che costituisce «i cinque sestì di quella vasta popolazione»: sono persone «di estrazione povera e bassa» che in prevalenza vivono di pesca. Il ritratto si arricchisce, poi, di informazioni sulle istituzioni cittadine – sono ricordati il podestà, il vescovo, «il ceto nobile, il civile ed il mercantile» – ma, soprattutto, fornisce un riferimento linguistico-grammaticale, testimoniato direttamente dallo stesso Goldoni, che ha soggior-

55. GOLDONI, *I rusteghi*, MON, vol. VII p. 665, a. II sc. 5.

nato là a piú riprese; anzi, dal gennaio del 1728 all'aprile del 1729 è presente in qualità di aggiunto del Coadiutore nella Cancelleria criminale.<sup>56</sup>

È un linguaggio che, rispetto al modello veneziano, oscilla fra un uso di termini inconsueti e una pronunzia slavata, che non tronca le finali, anzi le allunga fino alla « caricatura ». Piú che un'indagine grammaticale, però, si tratta di un rilevamento di tonalità e d'assonanze, oltre la memoria autobiografica, utile per istruire gli attori e per garantire, in qualche modo, il carattere « giocoso » della rappresentazione. La commedia presenta, insomma, una struttura che mette in azione non solo una *tranche de vie* popolare, ma anima anche i contesti e i sottotesti. Il gioco che propone Goldoni è simile ad un meccanismo dal moto perpetuo, ad un susseguirsi inarrestabile di spinte rappresentative. La disposizione al litigio affiora fra le donne, che « n'ont d'autre salle de compagnie que la rue », scrive l'autore nei *Mémoires* (II XLII), e, ben presto, contagia gli uomini, sia quanti stanno a terra, sia quelli che sono appena sbarcati dalle tartane; sebbene le motivazioni di ogni contrasto siano futili, e facilmente riconducibili a dei normali contrasti fra innamorati, la tensione rimane costante per tutta la durata della commedia: pare, infatti, una causa insita nell'ambiente e una caratteristica naturale dei protagonisti.

Lo prova il rapporto di quella gente con Isidoro, l'ambiguo Coadiutore che denuncia, in modo scoperto, la presenza diretta nella vicenda di Goldoni e afferma la necessità di definire uno spazio della memoria, quale serbatoio dell'esperienza. Allo slancio antro-

56. Cfr. GOLDONI, *L'autore a chi legge*, premesso a *Le baruffe chiozzotte*, a cura di P. VESCOVO, intr. di G. STREHLER, MAR 1993, pp. 73-77. Cfr. P.G. LOMBARDO-G. BOSCOLO-A. SCARPA, *Storia lingua biografia nelle 'Baruffe chiozzotte' di C. Goldoni*, Chioggia, Charis, 1982. Cfr., inoltre, M. DAZZI, *Le baruffe chiozzotte*, in « Ateneo Veneto », CXXV 1934, vol. 117 pp. 95-103; G. HERRY, *Barouffe à Chioggia ou les disputes du peuple de la ville de Chioggia (Carlo Goldoni). Quelques éléments pour construire un point de vue dramaturgique*, in « Travaux de linguistique et de littérature [de l'Université de Strasbourg] », xvi 1978, pp. 7-17.

pologico d'Isidoro viene affidata la verifica sulla possibilità d'imprimere una soluzione borghese alla commedia; ma il suo essere «bon con tutti», soprattutto con le donne (a. II sc. 8), provoca un irrigidimento nei chioggiotti, che non apprezzano l'intrusione di un estraneo nelle loro faccende. Così Paron Vincenzo commenta fra di sé che un «galantuomo» di tal sorta non metterà mai piede in casa sua: «Sti siori dalla perucca co nualtri pescaori no i ghe sta ben».<sup>57</sup> A partire dal secondo atto, Isidoro tende a condurre il gioco, premendo sul pedale del grottesco. Lo provano gl'interrogatori dei testimoni, la curiosità d'indagare sui «morosi» di Checca, l'impegno a maritarla con Titta Nane; lo riconfermano, all'opposto, la finta sordità di Donna Libera, oppure la confusione verbale di Paron Fortunato. Ma, ogni volta, prevale lo straniamento del Coadiutore rispetto a quella gente, alla quale si sforza invano d'avvicinarsi persino linguisticamente, oltre che per benevolenza; ogni volta si ripropone la barriera socio-culturale che lo distingue dalla gente di Chioggia.

Quei «matti» continuano a fomentare pettegolezzi, baruffe e ripicche, cosicché quando la tensione sembra prossima a placarsi, riprende quota all'improvviso sull'onda di un'assurda catena di precedenti matrimoniali. La festa finale segnala l'emarginazione dell'autore-personaggio; il compito di decretarlo spetta a Lucietta, l'innamorata fedele e caparbia: Isidoro «xe foresto», destinato a partirsene da Chioggia con delle convinzioni sbagliate. L'avvertimento di Lucietta sul reale carattere delle «Chiozzotte», donne «aliegre» ma «onorate», appare un invito a considerare con attenzione le ragioni di quanto è avvenuto. L'«accidente» dimostra l'impossibilità di leggere il mondo attraverso il sistema del teatro, nel modo in cui si è venuto articolando lungo l'itinerario della riforma. Anche ne *Le baruffe chiozzotte*, al pari de *I rusteghi* e degli ultimi capolavori, i personaggi sminuiscono l'efficacia del teatro e, quindi, il ruolo dell'autore.

57. GOLDONI, *Le baruffe chiozzotte*, MAR 1993, p. 131, a. II sc. 9.

## XII

### LA COMMEDIA E IL TEATRO DOPO GOLDONI

#### I. IL CONTE CARLO GOZZI, UN POLEMISTA IN DIFESA DELLA TRADIZIONE

Mentre Gasparo Gozzi decanta i pregi dei *Rusteghi* e giudica pacatamente le altre prove goldoniane, il sarcasmo e l'ironia del fratello Carlo filtrano oltre lo schermo di un'inestinguibile malinconia e crescono a dismisura, al di là dell'esperienza dell'Accademia dei Granelleschi,<sup>1</sup> producendo inauditi attacchi polemici nei riguardi del commediografo veneziano. Quel poeta prezzolato, insieme con l'incolto abate Pietro Chiari, gli appare una figura nociva; perciò, intervenire diviene per lui un obbligo. Dopo *La Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*, la condanna del preteso metamorfismo di Goldoni si fa sempre più graffiante: ne *Il teatro comico all'osteria del Pellegrino* (1758) lo accusa di mutare stile, passando dai canovacci della commedia dell'arte alla loro sceneggiatura, dalle romanzesche e false *Pamele* alle bassezze popolari delle baruffe, dei campielli, delle *massere*. Lo accusa di copiare il linguaggio del volgo senza alcuna arte e di riscuotere, talvolta, consensi solamente per i meriti di «attori esattissimi nell'obbedirlo ad esporre pazientemente con una naturale imitazione le popolari sue farse». Gli rimprovera di porre in ridicolo i nobili per accattivarsi le simpatie della bassa plebe. Lo incolpa di adulare il vizio, di dare spazio alle oscenità, agli equivoci ed alle laidezze.<sup>2</sup>

1. Tra il 1747 e il 1762 un nucleo di patrizi fonda l'Accademia dei Granelleschi, un'assise serio-faceta, che reca nello stemma un gufo «con due genitali nel destro artiglio» e che si rifà alle composizioni poetiche di Pulci, Berni e Burchiello, perseguendo a loro modo l'impegno di difendere la purezza linguistica e la tradizione letteraria toscana. Cfr. P. BOSISIO, *Carlo Gozzi e Goldoni, una contesa letteraria con versi rari e inediti*, Firenze, Olschki, 1979.

2. Cfr. C. GOZZI, *Il teatro comico all'osteria del Pellegrino tra le mani degli Accademici*

Quando il 21 gennaio 1761 sul palcoscenico del Teatro di San Samuele lo scenario *L'amore delle tre melarance*, recitato dal Truffaldino Antonio Sacchi e dalla sua compagnia, ottiene un sorprendente successo, molta è la meraviglia di Carlo Goldoni; la meraviglia è destata dal fatto che le stramberie di un «rustego» come Carlo Gozzi trovino rispondenza nel pubblico. Il conte così commenta l'avvenimento nelle *Memorie inutili*:

Chi avrebbe predetto che quella favilla fiabesca dovesse debilitare l'andazzo dell'opere sceniche ch'erano prima tanto ammirate, e rialzare sopra a quello l'andazzo, acclamatissimo per tanti anni, d'una mia serie successiva di fiabe fanciullesche? Così va il mondo.<sup>3</sup>

La fisionomia trasgressiva di Sacchi attira l'attenzione di Carlo Gozzi, che prova fin dall'inizio a collocare il loro rapporto sul terreno dell'affinità. La caparbieta dell'attore nel perseguire una sorta di restaurazione comica induce il «filosofo osservatore» Gozzi a studiare da presso la pratica del teatro. L'attacco polemico contro Goldoni e Chiari, contro la soggezione letteraria e drammatica alla Francia, contro la mania a sputar sentenze in scena, apre ad una creatività più genuina e alla semplicità del recitare all'improvviso. La via del teatro deve essere diretta, senza intrigo: bastano «facezie e fantasie» che provengono da ogni esibizione dell'«ingegno bergamasco»; si tratta di salvaguardare la funzione edonistica dello spettacolo, lo «stare allegri» e il ridere senza fare ricorso alla ragione.<sup>4</sup>

Nel 1761, con il *Canto ditirambico dei partigiani del Sacchi Truffaldino* il conte Gozzi puntualizza alcuni principi qualitativi della teatralità,

*Granelleschi*, Venezia, Zanardi, 1805, to. I; ora in PANDOLFI, *La commedia dell'arte. Storia e testo*, cit., vol. IV pp. 388-428.

3. [Gozzi,] *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, cit., I XXXIV, vol. I p. 231. Cfr. C. ALBERTI, *Carlo Gozzi e Antonio Sacchi: il drammaturgo e il suo doppio*, in «Ariel», II 1987, n. 5 pp. 65-84.

4. Cfr. C. GOZZI, *La Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1756*, Parigi (ma Venezia, Colombani), 1757, in ID., *Opere. Teatro e polemiche teatrali*, a cura di G. PETRONIO, Milano, Rizzoli, 1962, p. 1026.



basati sull'opposizione innocenza/temperamento, purezza/malizia.<sup>5</sup> Anche la compagnia diventa agli occhi del conte un'armata degna di affrontare ogni battaglia; è una squadra eccellente, forte anzitutto di quattro maschere – oltre a Truffaldino, vi sono il Tartaglia Agostino Fiorilli, il Brighella Atanagio Zannoni e il Pantalone Cesare D'Arbes – e della «vivacissima» servetta Adriana Sacchi Zannoni. Gli altri componenti hanno, forse, bisogno di cure, perché tra essi vi sono vecchi incerti e giovani inesperti.<sup>6</sup> Attori bravi ma inerti, in balia di poeti insidiosi, divengono un materiale umano utile a condurre una guerra vendicativa e a rilanciare un genere bizzarro e puerile. Completata l'indagine conoscitiva, non solamente sugli attori, ma anche sul «genio» dei suoi ascoltatori, il pensiero gozziano sprigiona giocosità e acredine. Inizia il tempo delle altre fiabe sceniche, *Il corvo* (rappresentata il 24 ottobre 1761), *Il re cervo* (5 gennaio 1762), *Turandot* (fine gennaio 1762), *La donna serpente* (29 ottobre 1762), *Zobeide* (11 novembre 1763), *I pitocchi fortunati* (29 novembre 1764), *Il mostro turchino* (8 dicembre 1764), *L'augellino belverde* (19 gennaio 1765), *Zeim re de' Geni* (25 novembre 1765), che risultano, d'un tratto, consoni alla genia di commedianti dalla pelle dura e dalla passione robusta.

Il fiabesco di Gozzi prende, dunque, avvio da un pretesto polemico, ma insegue il restauro del buon tempo antico. È anche vero che lo stesso letterato fa discendere la sua avventura scenica da un confronto ravvicinato con i suoi avversari e, primo tra tutti, con Goldoni: «Immaginai, che, se avessi potuto cagionare del popolar concorso a dell'opere d'un titolo puerile, e d'un argomento il piú

5. Cfr. C. Gozzi, *Canto ditirambico de' partigiani del Sacchi Truffaldino*, in Id., *Opere*, Venezia, Colombani, 1772, vol. VIII pp. 169-70.

6. «Ho creduto di avere piú fiorito argomento di ridere togliendo ad essere colonnello alla compagnia del Sacchi, scegliendola per milizia, e di fare una gioviatile capricciosa vendetta alla nostra granellesca comitiva grossolanamente villaneggiata, se co' miei generi allegorici bizzarri, di fondo puerile, donati al Sacchi, potessi vincere una costante affollata diversione di concorso al di lui teatro. La fiaba dell'*Amore delle tre melarancie* aveva incominciato un così bell'effetto» (Gozzi, *Memorie inutili*, cit., II I, vol. I p. 247).

frivolo, e falso, avrei dimostrato al signor Goldoni per tal modo, che il concorso non istabiliva per buone le sue rappresentazioni».<sup>7</sup>

Preoccupato com'è di sfuggire i rapporti con gli altri, a Carlo Gozzi bastano i momenti d'ozio trascorsi a studiare da vicino i comici della *troupe* di Sacchi. La sfida che lancia attraverso le sue fiabe teatrali asseconda, certamente, la bravura degli attori, ma s'affida, anche, alle possibilità della macchina scenotecnica, al gioco delle trasformazioni sceniche, quelle stesse che esaltano lo stupore degli spettatori nei teatri musicali. L'attrezzeria barocca e la cornice decorativa, nonostante tutto, hanno la loro importanza. Le favole drammatiche adoperano la materia fiabesca per realizzare uno spettacolo attraente, senza avanzare alcun giudizio sulla contemporaneità, secondo le ipotesi riformistiche goldoniane. La folla di spettatori è davvero attratta da quelle *fole*, se accorre sera dopo sera alle recite del San Samuele. Il Teatro Grimani ha da sempre alternato l'esecuzione di opere per musica con le esibizioni dei comici; anzi, dopo la ricostruzione del 1748, conseguente all'incendio dell'anno precedente, registra un vero primato nel settore dell'opera buffa. Ed è la coppia Goldoni-Galuppi quella che favorisce l'affermazione del melodramma comico veneziano nel Teatro Nuovissimo di San Samuele.<sup>8</sup>

Ma la finzione del fiabesco, dopo le prime prove, tende a ricongiungersi allo schema della commedia regolare. I componimenti, al di là della provocazione, affrontano la prospettiva di un genere di spettacolo scopertamente ludico. Il racconto magico è riformulato sul ripristino settecentesco della commedia dell'arte, è guidato dalla volontà d'impegnare al meglio le maschere e i ruoli della compagnia. La trama prefigura uno sviluppo elastico, che gli attori di Sacchi debbono animare e comporre direttamente sulla scena. Ma già con *Il corvo*, la seconda delle favole teatrali, la sovrapposizione dello scenario e del testo a stampa, tenendo conto dei passaggi intermedi

7. C. GOZZI, *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie dieci fiabe teatrali*, in *Id.*, *Opere*, cit., p. 1085.

8. Cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 128-29.

sulla base dei manoscritti marciani, rivela una maggiore cura nel fissare fin nell'abbozzo i tratti dei caratteri piú spiccatamente melodrammatici.<sup>9</sup>

Nel 1762, dopo la partenza di Goldoni per Parigi, per la nuova stagione Gozzi prepara *La donna serpente*; ma, intanto, nel corso della *tournee* estiva affida a Sacchi due tragicommedie, rivelatesi poco fortunate nell'incontro con il pubblico. Si tratta de *Il cavaliere amico o sia il trionfo dell'amicizia* e di *Doride ossia la rassegnata*, i cui testi stampati sono introdotti da una prefazione critica, che appare una presa di distanza dalle opere classificate come «drammi flebili»; nello stesso tempo imputa alle insistenze di Truffaldino la loro stesura. Gozzi sembra contraddire se stesso, quando pone un limite alle potenzialità dei medesimi attori che ha tanto decantati; in vero, pare preoccupato a fissarne i confini del mestiere nell'ambito di ruoli fissi. La sua accondiscendenza, poi, non è affatto dissimile dall'eccessiva disposizione da parte dei poeti prezzolati, che il conte dichiara di aborrire.

Con *Zeim, re de' geni ossia la serva fedele. Fiaba seriofaceta in cinque atti* Gozzi sospende, ma non archivia, il meccanismo scenico che intreccia la saggezza del racconto popolare e la moralità antitetica delle maschere: sulla stessa linea delle prove letterarie che il fratello Gasparo sta tentando, anche con gli esperimenti della «Gazzetta veneta» e dell'«Osservatore veneto», Carlo realizza per la scena un dispositivo misto, che fa reagire l'antica tecnica della fabulazione, legata all'oralità, con la narrazione fantasiosa della commedia all'improvviso. Nella «prefazione» della commedia, mentre ribadisce la distanza dalle abitudini stilistiche di Francia, lo scrittore collega le sue azioni alla grande tradizione italiana moderna. Pure i poeti d'oltralpe utilizzano, talvolta, come fonte d'ispirazione gli «argomenti fiabeschi», ma lo fanno solamente nell'ambito dell'opera in musica e in una dimensione breve e «ridicola», perché manca alle favole la

9. Cfr. E. GARBERO ZORZI, *Intorno ai manoscritti di Carlo Gozzi*, in «Chigiana», n.s., xxxi 1976, pp. 233-46. Cfr. inoltre A. BENISCELLI, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Casale Monferrato, Marietti, 1986.

necessaria forza di persuasione sugli « animi della lor Nazione » per poter diventare materia di lavori seri e morali.

Pur consapevole di appartenere ad una tradizione letteraria eccelsa, Gozzi non esita a scendere sul terreno piú immediatamente polemico, per avvalorare le sue scelte, perché mantengano il necessario distacco di chi non vuol essere annoverato tra coloro che sono poeti per mestiere. La stesura di una decima fiaba teatrale, dunque, si spiega con il trionfo delle altre; in particolare, dopo l'esito felicissimo dell'*Augellino belverde*, la scelta di scrivere è motivata sia dalle pressioni che provengono dalla compagnia di Sacchi, sia dalla maldicenza dei « partigiani » di Goldoni e di Chiari.

Il discorso gozziano si ripropone, perciò, lungo due costanti critiche, che corrispondono, in modo oppositivo, alla dicotomia goldoniana « mondo-teatro ». La prima convinzione è relativa alla consapevolezza che attraverso il teatro si possa ripristinare, anche dal punto di vista formale, un universo di valori ben organizzati, nel quale siano rivalutati i principi morali di un sistema gerarchico giusto e coerente; pertanto, l'influenza nefasta che proviene dalle *pièces* francesi, prontamente tradotte e immesse sui palcoscenici italiani, può essere neutralizzata attraverso l'opportuno ripristino dei generi letterari piú illustri. Lo stesso Carlo Goldoni ha spedito da Parigi una favola scenica, *Il genio buono e il genio cattivo*, che ha trovato una buona accoglienza da parte del pubblico, a dimostrazione del fatto che « queste tali opere non devono esser dileggiate ».<sup>10</sup>

L'altra questione che sta a cuore al conte riguarda, in particolare, il legame elettivo con la compagine di Sacchi; in virtù delle particolari doti artistiche dei comici che vi agiscono, Carlo ha eletto il genere fiabesco come il piú congeniale alla loro indole. Di fatto, Gozzi non rinnega l'importanza della correlazione tra il poeta comico e gli attori, allo stesso modo di Goldoni, seppure secondo il conte all'avvocato veneziano manchino « la coltura dello scrivere, il

10. C. GOZZI, *Zeim re dei genj ossia la serva fedele. Fiaba seriofaceta in cinque atti, Prefazione*, in *Id., Opere edite e inedite*, Venezia, Zanardi, 1802, to. IV p. 11.

discernimento del proprio dall'improprio, del buono dal cattivo esempio». <sup>11</sup> Sulla scena del secondo Settecento, nell'età in cui s'afferma come necessaria la mediazione dello scrittore di teatro, uno dei nodi centrali rimane la trasformazione del carattere in personaggio, mentre la compagnia sconta il persistere delle tensioni interne e subisce sollecitazioni provenienti da ogni parte. L'ottica gozziana, senza negare la preminenza della letteratura, ricompona a suo modo le ambiguità del sistema teatrale.

Oltre la cortina del fiabesco, com'è accaduto con le altre prove teatrali, l'immaginario offre un'ampia simbologia, che appartiene all'immaginario settecentesco e che è utilizzato, ad esempio, da Gasparo Gozzi negli articoli dei suoi giornali; semmai, per il fratello il significato si colloca più sul versante dell'allegoria e della parabola, piuttosto che su quello dell'allusione. Ritorna in quest'ultima fiaba il riferimento alla specularità tra l'universo fantastico e l'umanità: lo specchio che Zeim reca in mano, quando verrà utilizzato da Pantalone a beneficio di Suffar, servirà per provare la castità della fanciulla che il *Re de' geni* pretende in cambio del «sesto simulacro di pregio inestimabile», scomparso dal tesoro paterno. Ma lo specchio, che «risplendente rimarrà all'affacciarsi della casta» fanciulla, mentre s'oscurerà di fronte alle altre, nasconde un'insidia: in esso, insieme alla purezza, sarà possibile comprendere la verità. La logica dello specchio oppositivo non sfugge all'attenzione di Pantalone, che commenta: «L'è curioso sto sior Zeim. Ho sempre credesto, che le morose dei diavoli fusse le squaldrine, e questo vol una casta. Come mai che se cambia le cose! Al dí d'ancuo i diavoli pensa da omeni, e i omeni, el cielo me lo perdona, pensa da diavoli» (a. III sc. 10). I preziosi specchi di Venezia, tanto richiesti presso le corti europee, sembrano incastonare la duplice funzione di svelare e di nascondere, soprattutto se utilizzati nell'ambito della rappresentazione. <sup>12</sup> Si tratta di estenderne il meccanismo alla concezione dell'esistenza.

11. Ivi, p. 15.

12. Si rammentino i meravigliosi apparati realizzati nel 1753 sul palcoscenico del

## 2. LE NUOVE GENERAZIONI DI COMMEDIOGRAFI ALLA FINE DEL SETTECENTO

Nel 1772 Domenico Caminer, animatore, insieme a Elisabetta, sua figlia, della rivista «Europa letteraria», nel recensire *Il burbero benefico* del suo amico Goldoni, testo appena tradotto dal francese, insiste sulla genialità del poeta conosciuto già in ambito sopranazionale; lo fa riportando una citazione critica di Fontenelle sulla «Gazette universelle de littérature». Il realismo anti-magico del commediografo è regolato dal rispetto delle regole di natura, che sono uguali per tutte le nazioni. In questo periodo Domenico ed Elisabetta s'impegnano senza sosta per introdurre nella cultura letteraria e teatrale italiana i modelli d'oltralpe; soprattutto, osservano i riflessi della piú recente scena francese e i lampi delle drammaturgie europee, a cominciare da quella tedesca, che attraverso Lessing e altri scrittori ha già definito i margini originali di una formula di comunicazione che investe la dimensione civile ed entra nel disegno di una nuova società.

L'ampio programma di traduzioni sviluppato da Elisabetta Caminer s'impone come una vera impresa editoriale che lascia intravedere un'interessante procedura di mediazione culturale e artistica, alla stregua di quanto tenta di realizzare in Francia Louis-Sébastien Mercier. Ma non basta tradurre dal francese drammi ben organizzati; occorre, comunque, fare i conti, per quanto riguarda la scena italiana e, in special modo, quella veneziana, con una mentalità d'attore ancora prigioniera della struttura gerarchica, con un'abitudine a recitare la propria specializzazione, la propria maschera, il proprio carattere. Da qui la difficoltà ad introdurre l'idea di personaggio, di spostare la recitazione verso un'espressività già prefissata all'interno di un dramma; un testo teatrale deve sviluppare l'azione servendosi

Teatro di San Samuele dallo «specchiario»-scenografo Antonio Codognato, per il dramma giocoso *Il mondo alla roversa*, libretto di Carlo Goldoni e musica di Baldassare Galuppi, e per l'opera seria *La Rosmira fedele*, libretto di Silvio Stampiglia e musica di Gioacchino Cocchi.

non piú di prototipi, ma piuttosto di modelli naturali, di figure che alludono al comportamento di uomini reali.

Nei teatri veneziani, a partire dagli anni Settanta, si determina un'azione di rilancio dei generi di spettacolo. Mentre si prospetta la definizione di nuovi edifici teatrali per la musica, che resta il genere piú seguito, progressivamente aumenta l'interesse per una drammaturgia d'influenza francese ed europea: lo dimostrano le tante compagnie di primo livello che si esibiscono stabilmente nei principali teatri, durante la stagione autunnale e del carnevale, alla fine del Settecento.<sup>13</sup> Si accentua la tendenza a sfruttare la disponibilità degli spettatori verso il terzo genere, quello della cosiddetta commedia «cittadinesca», a base sentimentale e lacrimosa, che costringe le compagini dei comici a modificare i propri organici e ad inserire spesso un doppio registro di presenze, per poter realizzare ancora un repertorio tradizionale, compresa la farsa secondo lo schema della commedia dell'arte. Ma l'evoltersi dell'interpretazione non investe soltanto l'ambito della prosa, perché per i generi piú diffusi, il teatro musicale e il ballo, si definiscono in chiave anticonvenzionale le modalità di una recitazione piú adeguata al loro tempo; accade, ad esempio, con le farse per musica, che assorbono la tradizione dell'improvvisazione e la fondono con la possibilità d'incidere sui registri del canto.

Dopo le tante traduzioni e gli adattamenti proposti da Elisabetta Caminer in linea con le idee drammatiche francesi, sopravviene l'età dei poeti teatrali al servizio delle compagini comiche, quali il

13. Nell'ultimo trentennio del XVIII secolo sono attivi: il Teatro di San Cassiano, già declassato e mal frequentato, di proprietà della famiglia Tron, fino al 1779; il San Moisè, di proprietà di Lorenzo Giustinian; il San Luca, amministrato da Antonio Vendramin; il San Samuele, ceduto dalla famiglia Grimani ad una società teatrale; il Sant'Angelo, che accoglie soprattutto la commedia; il San Giovanni Grisostomo, in declino, rimasto di proprietà dei Grimani; il San Benedetto, riaperto nel 1774, con un'attività regolare di teatro musicale e di ballo (è amministrato dalla società che costruisce il Teatro La Fenice). Cfr. MANGINI, *I teatri di Venezia*, cit., pp. 91-182; MANCINI-MURARO-POVOLEDO, *I teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio*, cit., pp. 1-297.

cuneese Camillo Federici, legato alla compagnia Pellandi, il livornese Giovanni De Gamerra, le cui composizioni si collocano sul versante del dramma gotico, il romano Gherardo De Rossi, suggestionato anch'egli dalle vicende lugubri e sentimentali. Vanno per la maggiore scrittori quali Alessandro Pepoli, l'anti-Alfieri, Giuseppe Foppa, Antonio Sografi. L'attività drammatica non conosce soste; ai letterati si chiede un impegno di scrittura che va dalla composizione di commedie, tragedie, drammi seri ai libretti per i melodrammi e alla ideazione dei balli. La concezione teatrale appare, in tal senso, in una fase di trasformazione profonda, perché investe contemporaneamente tutte le forme di spettacolo e guarda in primo luogo alla necessità di migliorare la qualità dell'interpretazione.<sup>14</sup>

Anno dopo anno le generazioni di scrittori non esitano a sconfinare dagli schemi dei generi convenzionali e si propongono spesso come teorici in azione dell'asprezza del «naturale». Il mestiere teatrale impone l'acquisizione di una creatività duttile, di un'arte pronta alle sollecitazioni pressanti dei capocomici e attenta alle variazioni di gusto. Una lettura ragionata dei loro lavori scenici rivela una trama grossolana, un'azione grezza, uno stile retorico, un insieme di elementi che spesso concorre a mantenere labile lo sbocco drammatico, a vantaggio dell'intervento d'attore. Mentre, in apparenza, si snellisce il progetto della messinscena, non viene meno, comunque, la preoccupazione letteraria, in virtù di quella drammaturgia estesa che mira a stabilire una contiguità fra il teatro e il mondo, fra il prima e il dopo lo spettacolo.

Tale procedimento è già stato collaudato da Goldoni nella fase matura della sua sperimentazione, svelando come una scrittura scenica rivolta ad inventariare le tipologie del contemporaneo finisca per isterilirsi laddove accetti di rientrare nei limiti del genere commedia. La struttura comica vanifica spesso, mediante il lieto fine, le inquietudini di quei personaggi che sono già proiettati nell'ambito del realismo borghese europeo. Lo esemplifica magnificamente la

14. Cfr. TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, cit., pp. 259-94.



trilogia della *Villeggiatura*, in cui agisce Giacinta, una giovane donna incerta lungo l'arco delle tre parti fra il dovere e l'amore, fra il rispetto di una promessa matrimoniale e l'irresistibile desiderio di seguire gli impulsi di un innamoramento improvviso. La scelta di tenere fede al contratto di nozze non coincide con l'acquietarsi della passione; si tratta di un compromesso che accontenta soltanto alcuni settori del pubblico. È proprio la differente fisionomia degli spettatori che determina uno scarto fra Venezia e il resto del Veneto. Al di là delle presenze cosmopolite, nella città lagunare predominano il commercio e la cessione dei palchi, come preselezione di una fruizione a carattere onnivoro.

Accanto a tali abitudini si deve considerare, nella fase finale del Settecento, l'azione confusa e spesso imprevedibile di un impresariato alquanto variegato, frastagliato, condizionato da logiche oscillanti fra il mercato delle meraviglie e il desiderio di supremazia e di visibilità. È difficile ricostruire i tratti specifici di un'organizzazione produttiva che presenta troppe zone oscure nella pratica della mediazione, nella propensione ad agire attraverso gestioni-ombra, che servivano a tutelare l'onorabilità e l'intangibilità dei patrizi, spesso i veri investitori di un inquieto e variabile mondo dello spettacolo. Un'importanza particolare ricoprono gli scrittori della seconda generazione, quella degli anni Ottanta, che sembrano agire prima di tutto sul terreno di una mediazione culturale fra i modelli stranieri e le esigenze di un'invenzione teatrale nazionale, in grado di mantenere intatta la continuità con le zone della tradizione rappresentativa.

A dimostrazione di quanto sia ampio il grado di mutamento che investe le strutture culturali e teatrali veneziane di fine Settecento, basta considerare la posizione di Carlo Gozzi, che non smette di colpire in ogni modo possibile l'esterofilia e anzitutto le rielaborazioni di derivazione francese, fino a recuperare in modo enfatico e farraginoso la tragicommedia di matrice spagnolesca, contando sulle capacità artistiche e amministrative di Antonio Sacchi, sull'eclettismo della sua compagnia e sull'estro di Teodora Ricci, la bella

commediante, che dimostra sulla scena nelle vesti di una principessa-filosofo quanto poco redditizia sia la presunzione dei *philosophes* nel volere spiegare con la ragione ogni caso e, soprattutto, i fatti del cuore.<sup>15</sup>

Ma a dispetto di Gozzi, che non rappresenta piú neppure l'ala culturale conservatrice della Serenissima, tanto è acceso nel negare ogni possibilità di andare oltre il rimpianto di una civiltà patrizia mercantile, il dramma sentimentale s'impone anche attraverso un progetto di codificazione che esula dai risultati artistici, ma che insiste ad ogni livello sulla necessità d'inserire le abitudini teatrali nel quadro di una società ben regolata.

Cresce, inoltre, l'interesse verso una drammaturgia educativa, in grado di prolungare, oltre il palcoscenico, l'analisi del «naturale». E tale processo si sviluppa, in Italia come altrove, proprio nel nome di Shakespeare. Anche Gozzi tenta di commisurare la propria azione drammatica con quella del commediografo inglese, per contrastare il binomio Molière-Goldoni, ma la sua rimane un'azione strumentale, poiché la scoperta di Shakespeare segna il passaggio successivo, quello in cui gli intellettuali e i teorici del teatro veneziano si propongono il ricongiungimento con la scena europea proprio a partire dall'autonomia creativa e dall'azione etica. La progressiva diffusione delle opere del drammaturgo inglese segna una svolta profonda, rispetto agli anni precedenti, ancor piú rispetto agli anni Settanta del Settecento, durante i quali si era stabilito un rapporto preferenziale con la scena francese, una scena che svolge una funzione mediatrice nei riguardi delle altre esperienze nazionali.

L'episodio piú significativo proviene da un ambito in apparenza estraneo all'organizzazione teatrale. Giustina Renier Michiel, animatrice di uno dei salotti piú rinomati della città lagunare, decide

15. Il dramma di Gozzi *La principessa filosofo o sia il controveleno* viene rappresentato dalla compagnia Sacchi l'8 febbraio 1772; il soggetto è ricavato da *El desdén con el desdén* di Agustín Moreto y Cavana, a cui si era ispirato anche Molière per la *Princesse d'Elide*.

di tradurre tre tragedie shakesperiane sulla linea del «sentimento»: si tratta di *Macbeth*, *Otello* e *Coriolano*. Per la letterata le opere del commediografo inglese sanno evidenziare la contraddizione insita nel comportamento umano, perché risultano più prossime alla realtà naturale; soprattutto le donne debbono essergli grate, per la capacità che dimostra nel trasferire in scena l'immagine dell'amore.<sup>16</sup>

Allo scoccare dell'ultimo decennio del secolo il concetto di «naturale» investe anche i nodi della formazione pedagogica: non si tratta solamente di mettere in piedi un repertorio per le compagnie, tenendo conto delle mode e delle preferenze, ma anche di sviluppare l'incidenza ideale del teatro sulla società, di utilizzare in modo coerente la cultura teatrale sul versante didattico. Alla fine degli anni Novanta la linea didascalica del teatro è un fatto acquisito; la grande raccolta del *Teatro moderno applaudito* si propone come una vera e propria «biblioteca dei sentimenti», anche a scopo formativo.<sup>17</sup> La collana di Antonio Fortunato Stella alla fine del secolo diviene uno strumento di verifica per le nuove modalità teatrali, mentre si riannodano i fili degli interventi e dei dibattiti, spesso animati da toni polemici, e gli attori, per proprio conto, pensano ad una soluzione artistica per la loro professione, passando anch'essi attraverso la scoperta delle regole.

Il *Teatro moderno applaudito ovvero la biblioteca dei sentimenti* è una raccolta ben organizzata nel disegno; ogni tomo offre un ventaglio

16. Cfr. G. RENIER MICHIEL, *Opere drammatiche di Shakspeare [sic] volgarizzate da una dama veneta*, Venezia, Eredi Costantini, 1798. Nella Venezia degli anni del tramonto il salotto di Giustina è uno dei più rinomati, contrapposto a quello della rivale Isabella Teotochi Albrizzi. Nasce il 15 ottobre 1755, penultima figlia del doge Andrea Renier e di Cecilia Manin, sorella di Lodovico, ultimo doge; è autrice de *Lorigine delle feste veneziane*. Muore il 7 aprile 1832.

17. Cfr. *Teatro moderno applaudito*, Venezia, Antonio Fortunato Stella, 1796-1801; cfr. M. INFELISE, *L'editoria veneziana nel Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1989; A. ABIUSO, *Antonio Fortunato Stella e il 'Teatro moderno applaudito' (1796-1801)*, in «Quaderni Veneti», n. 11 1990, pp. 169-88.

ragionato di testi, sullo schema dei quattro generi portanti, tragedia, commedia, dramma e farsa, accompagnate dalle *Osservazioni storico-critiche*, che accostano l'esame letterario e l'analisi scenica. Sul versante dell'informazione si proietta l'allegato «Giornale dei teatri», che fornisce notizie sulle rappresentazioni di testi non pubblicati, sui cartelloni della città lagunare e sulle peculiarità degli attori. È un primo tentativo di intervento con un giudizio di merito sulla qualità degli allestimenti e sull'arte degli attori, prima dell'esplosione rivoluzionaria.

Il 23 maggio 1797, dieci giorni dopo la fine della Repubblica di Venezia, Sografi, lo scrittore piú in auge del tempo, propone in linea con la svolta patriottica la composizione di una «rappresentazione democratica» in grado di esaltare due episodi eroici della storia veneta, e cioè la Serrata del Maggior Consiglio del 1296 e la congiura di Baiamonte Tiepolo, avvenuta nel 1310. La stesura del dramma, intitolato *La giornata di San Michele*, si presentò, da subito, molto laboriosa, tanto da essere completata quando l'esperienza della municipalità veneziana si era già conclusa. Invece, Sografi riesce a proporre *Il matrimonio democratico, ossia il flagello de' feudatari*, elaborando in chiave giacobina *La bottega del caffè* di Goldoni.<sup>18</sup>

In dodici brevi scene la commedia, che ambisce a diventare il testo esemplare della rivoluzione, scandisce il dissolversi della nozione di nobiltà, mentre la vita quotidiana di Venezia scorre seguendo il suo ritmo consueto. Il caffettiere Tonino, come al solito, sollecita i suoi garzoni a preparare caffè e cioccolata per gli avventori, mentre si rammarica per le difficoltà che trova il suo amore per Giulietta, figlia del conte di Pietradura. L'arrivo del cittadino Costanti, bolognese, accende i discorsi che esaltano i tempi nuovi: «è la stagione degli uomini oscuri», dichiara con passione, ricusando il titolo di «illustrissimo». A costui Tonino confida le amarezze sentimentali, legate alla differenza di censo; riceve in cambio l'elogio

18. Cfr. C. DE MICHELIS, *Il teatro patriottico*, Padova, Marsilio, 1966 (contiene il testo della commedia).

dell'«operoso artigiano», vero pilastro della società degli uomini liberi ed eguali. Anche il confronto tra il cittadino e gli altri avventori patrizi procede sull'onda delle utopie libertarie, che i vecchi aristocratici considerano temerarie e nefaste; l'orgoglio egualitario di Costanti lo spinge a condannare ogni tirannia, invitando conti, principi, duchi e marchesi a democratizzarsi. Mentre s'annuncia, finalmente, l'arrivo a Venezia delle truppe francesi e i nobili si affrettano a scappare, si può celebrare senza timore l'unione democratica tra il caffettiere e la bella contessina.

La commedia viene rappresentata a partire dal 18 luglio 1797, per tredici volte, nel teatro di San Giovanni Grisostomo, divenuta la sede teatrale del governo democratico. Ma lo spettacolo inaugurale del Teatro civico, invece, ha luogo il 10 luglio con *Bruto primo*, tragedia di Vittorio Alfieri, seppure con qualche intervento di correzione testuale; subito dopo, il 16 luglio, è la volta della *Locandiera* goldoniana. I brevi mesi del governo patriottico veneziano continuano ad essere scanditi dalle recite di testi teatrali ben selezionati; si mettono in scena il dramma *L'amore irritato dalle difficoltà* di Giovanni Greppi, la farsa *Il matrimonio improvvisato* di Francesco Albergati Capacelli e altri divertimenti simili. Ma fra le varie proposte si registra anche *La morte di Cesare* di Voltaire e, soprattutto, *Orso Ipato*, tragedia di Giovanni Pindemonte.

Negli altri teatri, intanto, le opere che inneggiano al nuovo corso si integrano senza problemi con il tradizionale repertorio autunnale; quando, poi, il 19 gennaio 1798 la Municipalità si dissolve, anche sulle scene lo stile giacobino lascerà il posto, in modo altrettanto disinvolto, alla celebrazione degli austriaci. Al San Giovanni Grisostomo, infatti, dal 19 gennaio vengono presentati lavori dal titolo *Il sogno del principe Carlo arciduca d'Austria*, *Adria festosa per l'arrivo delle armi imperiali*, *Giuseppe II*; lo stesso Sografi non aspetterà molto per cambiare bandiera, componendo per il Sant'Angelo il dramma *Alberto I l'Austriaco*, accompagnato da musiche e cori. Al San Luca, intanto, s'inscena *La speranza avverata per l'arrivo delle truppe austriache*, alla Fenice si esegue *L'eroe*, cantata a due voci che saluta «il felice

ingresso delle truppe imperiali in Venezia». Il medesimo trasformismo si registra sulle riviste e nelle raccolte di testi teatrali.

### 3. L'INTERPRETAZIONE GOLDONIANA ALLE SOGLIE DELL'OTTOCENTO

All'inizio dell'Ottocento, Carlo Gozzi scrive un lungo commento critico, denso d'acredine polemica, contro il dilagare dei drammi lacrimosi e degli altri generi importati dal teatro francese; il conte attacca l'incongruenza di un repertorio che, a suo dire, non è in grado di raggiungere una dignità poetica.<sup>19</sup> La tirata serve a Gozzi per rimpiangere «la giullaresca materiale innocente farsa dell'arte italiana all'improvviso co' Truffaldini, i Pantaloni, i Tartaglia, i Dottori»: lo infastidisce vedere aumentare a dismisura il numero dei commedianti e delle piccole compagnie, costretti a far ricorso al sostegno di poeti teatrali «prezzolati», un sostegno necessario per sopperire alle crescenti esigenze del repertorio.<sup>20</sup>

La denuncia gozziana lascia intuire uno stato di disagio nel sistema teatrale. A causa delle difficoltà economiche le compagnie sono costrette a ridurre i ranghi, perciò tendono a trascurare gli apparati, i costumi, le decorazioni: è una condizione che rende le compagnie italiane diverse da quelle degli altri paesi europei, dalle *troupes* inglesi e francesi, che dispongono di un alto numero d'interpreti e che possono allestire opere più complesse, rispettandone l'integrità poetica. La frattura tra dramma e rappresentazione è accentuata dallo stato di necessità, di fronte al quale non esistono leggi che tengano; anzi, si fa più evidente il dislivello che esiste tra i propositi teorici e la prassi scenica quotidiana. Tirando in ballo il caso di Vittorio Alfieri, che si

19. Cfr. C. Gozzi, *Lungo Comento, pareri, notizie sincere, riflessioni e ragionamenti sopra il terzo Frammento*, in ID., *Opere edite ed inedite*, cit., to. xiv p. 131. Il «comento» nasce in contrapposizione al passo della *Storia critica de' Teatri antichi, e moderni*, scritta da Pietro Napoli Signorelli (Napoli, Orsino, 1767-1790), in cui si parla di Goldoni, di Chiari e dello stesso Gozzi, definito un letterato che ha saputo sfruttare «scaltramente» il meccanismo del meraviglioso.

20. Cfr. GOZZI, *Lungo Comento*, cit., p. 135.

presenta come un autore di tragedie colte in cui agiscono pochi personaggi, il vecchio conte sente il dovere di giudicare svantaggiosa la rigidità della sua scrittura, che è male intesa dagli spettatori, oppure è apprezzata, talvolta, per «brama» di apparire eruditi.

Secondo Gozzi ai frequentatori dei teatri veneziani non rimane che rimpiangere «la perdita de' nostri Sacchi, de' nostri Fiorilli, de' nostri Zannoni, de' nostri Darbes giullari, che con tante grazie, tanti sali, tante lepidezze, tante arguzie, e sempre nuovi, gli intrattenevano allegri nelle ore teatrali destinate al loro sollievo». <sup>21</sup> Perché tanti commedianti, divorati dalla frenesia di presentare le loro novità, si adeguano ai nuovi modelli? Può, ad esempio, essere considerata una commedia originale *Labate de l'Epèe*, un dramma tanto apprezzato e rappresentato nei teatri italiani? <sup>22</sup> È un testo che non ha nulla di storico, perché sviluppa una tematica romanzesca; le traversie di un orfanello sordomuto colpiscono i sentimenti degli spettatori che sono informati delle sue «circostanze» da un maestro-filosofo, mentre uno zio-tutore fa di tutto per appropriarsi della sua eredità, proclamandone la morte.

L'eccessivo credito concesso a simili drammi, secondo Gozzi, ha condotto alla loro banale imitazione, alla preferenza per un simile «intreccio seccagginoso de' consueti amori ardenti di un avvocato, contrariati dalle consuete disperazioni, da' consueti rimorsi, e dalle consuete probità romanzesche, che vedemmo un di presso, e con maggior verità, e natura, nell'*Avvocato veneziano*, commedia del nostro Goldoni». <sup>23</sup> Nell'ampio *Comento*, inevitabilmente, Carlo Gozzi ripercorre, *post mortem*, la vicenda della sua rivalità con Goldoni. Sebbene affermi di aver mantenuto una «misurata considerazione della sua abilità e del suo talento», non smette, in molte pagine, di denigrare l'azione riformatrice del commediografo veneziano: di

21. C. Gozzi, *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta, inviata da Carlo Gozzi ad un poeta teatrale italiano de' nostri giorni [...]*, in ID., *Opere edite ed inedite*, cit., p. 35.

22. La «commedia storica» del francese G.N. Bouilly era stata tradotta dal cittadino Giuseppe Bernardoni di Milano.

23. Gozzi, *La più lunga lettera*, cit., p. 57.

fatto, le pretese drammaturgiche di Goldoni sono poste allo stesso livello della «grande catasta drammatica» dei suoi imitatori.<sup>24</sup>

Nell'incertezza che caratterizza la vita civile della Repubblica di Venezia negli anni del tramonto, ricordare la figura di Carlo Goldoni come riformatore del teatro assume un significato peculiare. Non convince, in tal senso, la rievocazione, priva di motivazioni teatrali, compiuta attraverso il *Necrologio di Carlo Goldoni*, apparso sulle «Memorie per servire alla storia letteraria e civile», periodico redatto dal medico-letterato Francesco Aglietti. L'estensore del *Necrologio* sembra impegnato a registrare ogni elemento in grado di sminuire la celebrità del poeta comico: sottolinea, infatti, che i suoi censori lo relegano in una dimensione plebea, gli imputano una certa inconcludenza nello sviluppo drammatico e, soprattutto, nello scioglimento della commedia, considerano il suo dialogo «senza sale», e così via. Mentre si riassumono le sue vicende biografiche e si loda la sua volontà innovatrice, non si fa menzione alcuna sulle caratteristiche di tale riforma, né tanto meno sul lavoro compiuto a ridosso della scena.<sup>25</sup> Il giudizio, che relega in un ambito popolare l'incidenza della commedia goldoniana, finisce per ridimensionare anche il valore delle altre composizioni poetiche; anzi, la contestazione diviene ancora più drastica quando si riferisce alla stesura dei libretti per le opere buffe.<sup>26</sup>

Già Domenico Caminer aveva scritto sul numero di gennaio 1772 dell'«Europa letteraria», quando Goldoni era ancora in vita, che gli scrittori non possono disconoscere il fatto che egli abbia compiuto una vera riforma; debbono fare i conti con essa, seguendo la linea di sviluppo della commedia di carattere e, ancor più, il filo di un maggiore approfondimento del suo legame con la scena: il teatro, seppure

24. Cfr. Gozzi, *Lungo Comento*, cit., p. 130.

25. *Necrologio di Carlo Goldoni*, in «Memorie per servire alla storia letteraria e civile», vol. XXII 1796, pp. 37-38, ora in BERENGO, *Giornali veneziani del Settecento*, cit., pp. 674-75. Si tratta di un giornale accademico e riformatore, che si pubblica a Venezia fra il 1793 e il 1800, negli ultimi anni della Repubblica.

26. Cfr. *ivi*, p. 675.



debba assecondare i gusti del pubblico, ha il compito di privilegiare l'impegno educativo. Per tale ragione, il modo di produrre e di creare per la scena, come Goldoni ha dimostrato, non può essere distinto dal modo di pensare e di scrivere un testo teatrale.<sup>27</sup>

Da una parte, dunque, l'irriducibile sfiducia di Carlo Gozzi, dall'altra l'ambiguità di quei critici e intellettuali che intendono rilanciare l'arte teatrale attraverso la sua valorizzazione letteraria. Resta da considerare il versante dei comici. Nei repertori delle compagnie, che agiscono negli anni a cavallo fra i due secoli, le opere di Goldoni non mancano, seppure s'alternino spesso alle farse e agli intrecci rappresentati secondo i modi della commedia dell'arte. La vera novità, invece, consiste nel mutamento che, proprio negli ultimi decenni del XVIII secolo, è avvenuto nella struttura delle formazioni teatrali, che è cambiata in relazione alle nuove esigenze drammatiche e che appare condizionata dal continuo ricorso alle traduzioni e agli adattamenti di commedie straniere. In questa fase si rafforza la supremazia del primo attore; nello stesso tempo, si prospettano più ampie possibilità d'azione per le parti "d'aspetto", quelle, cioè, dei sovrani o degli sconosciuti, per il padre-tiranno, per la madre-nobile, ancor più per il caratterista e, persino, per il generico. Ma non basta: per tutelare una sorta di mediazione necessaria fra le forme antiche e il nuovo repertorio, costituito dai drammi lacrimosi e dalle commedie d'intreccio romanzesco, seguendo la linea riformistica di Goldoni, s'instaura un sistema flessibile nella composizione della compagnia; per cui è prevista, spesso, la presenza di comici che recitano secondo le tecniche della commedia dell'arte, oppure la partecipazione di attori delle generazioni precedenti in grado di sdoppiarsi fra i vari schemi rappresentativi.<sup>28</sup>

Si avverte, dunque, una maggiore fluidità nella distribuzione dei ruoli, che se da un lato accentua la preminenza delle prime parti,

27. Cfr. CAMINER, [*Recensione a 'Il burbero benefico'*] cit., pp. 357-61.

28. Cfr. A. PALADINI VOLTERRA, *Verso una moderna produzione teatrale*, in «Quaderni di Teatro», n. 20 1983, pp. 87-144.

dall'altra offre un ventaglio di specializzazioni necessarie a sostenere un repertorio basato su matrici emozionali. Ciò non toglie che continui a sussistere tra i comici una tendenza selettiva, che mira a ripristinare completamente il controllo sul testo teatrale: è una via che conduce lungo tutto l'Ottocento alla diversificazione, in qualche caso dilacerante, fra testo e copione di scena. Procedendo da una rilettura fortemente utilitaristica del "caso Goldoni", l'attore s'avvia verso soluzioni interpretative originali. Dinanzi ad un commediografo che vanta una notevole fortuna editoriale, continuamente rilanciata, l'interprete è costretto, talvolta in maniera problematica, a precisare l'origine del suo copione. Il testo è visto ancora come un supporto necessario al recitante, che, però, è autorizzato a riscriverlo, a modificarne, qualora occorra, le soluzioni tematiche. È questa la linea del commediante-scrittore che, nel corso del secolo XIX, sfocerà nella pratica dell'invenzione attoriale. Francesco Augusto Bon, traendo Ludro, una figura secondaria, dalla galleria goldoniana, se lo cuce addosso, affermando a suo modo l'autonomia scenica del personaggio; un simile procedimento avverrà altre volte, seppure in modo più blando.<sup>29</sup>

Già la posizione di Gaetano Fiorio (1744-1807) può essere considerata emblematica nel progetto di recuperare la figura di Goldoni nell'ambito della trasformazione dell'arte scenica; è un attore veronese, che ha recitato per qualche tempo nella compagnia di Antonio Sacchi; lavora, poi, con Girolamo Medebach nel Teatro di San Giovanni Grisostomo, approdando, quindi, nella compagnia di Maddalena Battaglia. È stato – come informa Francesco Bartoli – un ottimo Arsace nella *Semiramide* di Voltaire e un apprezzato Amleto, nella versione della tragedia secondo Ducis. Fiorio, «comico di qualche ingegno», accresce la sua abilità artistica facendosi autore di

29. Si veda, per es., l'identificazione con il personaggio-macchietta di Giacometo da parte di Luigi Duse: cfr. N. MANGINI, *Fortuna del Goldoni sulle scene italiane dell'Ottocento*, in ID., *La fortuna di Carlo Goldoni e altri saggi goldoniani*, Modena, Mucchi, 1965, pp. 70-71.

drammi in stile lacrimevole. I suoi testi sono stati raccolti nei quattro volumi dei *Trattenimenti teatrali*; in essi si leggono due commedie dedicate a Goldoni, *Goldoni fra' comici* e *Il matrimonio di Carlo Goldoni*, oltre ad una *Introduzione comica*, dove sono descritte le abitudini degli attori di fine Settecento.<sup>30</sup> A giudicare dalla *Prefazione a' comici*, che accompagna la prima commedia, dovette suscitare una viva reazione critica all'interno della categoria la decisione di mettere in scena lo stesso commediografo veneziano mentre contrasta in modo deciso le pessime abitudini di interpreti considerati storici, quali Giuseppe Imer, Antonio Sacchi, Antonio Vitalba, Cesare D'Arbes, Gaetano Casali e, tra le donne, Elisabetta Passalacqua.<sup>31</sup> E prosegue invitando i suoi avversari a leggere con attenzione i *Mémoires* per scoprire su quanti fatti ha sorvolato per non essere considerato alla stregua di un provocatore.

Il consiglio di Fiorio è quello di diventare morigerati e non prendersela senza ragione con chi intende «far critica al comico mestiere». Un testo “biografico” su Goldoni, dunque, sul finire del XVIII secolo, vuol essere utile a rilanciare un dibattito sulla funzione comica in un periodo storicamente inquieto. Lo svolgimento del lavoro, peraltro alquanto didascalico e di maniera, dimostra quanto siano nefaste le tresche dei comici; vi s'intrecciano vicende d'amore e intrighi da palcoscenico. Alla fine, il buon Goldoni sarà pronto a ribadire la necessità di «rimetter questa nobil arte nel suo splendore».

La stessa preoccupazione assale un'intera generazione di mezzo, che osserva con nostalgia e curiosità i primi progetti per la costituzione di compagnie nazionali stabili. Sullo slancio della Rivoluzione e sulla scia delle armate repubblicane francesi, anche in Italia s'introducono modelli istituzionali teatrali, che prevedono un inter-

30. Cfr. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani*, cit., vol. I pp. 226-27; cfr., inoltre, L. RASI, *I comici italiani*, Firenze, Bocca, 1897-1905, vol. I pp. 930-32.

31. G. FIORIO, *Goldoni fra' comici*, in ID., *Trattenimenti teatrali*, Venezia, Fracasso, 1797 (1ª ediz. 1791), to. IV p. 4.

vento diretto dell'amministrazione statale; si cominciano ad applicare norme rigorose, simili a quelle che inquadrano i funzionari di governo. Stavolta, la sola traccia goldoniana non è più sufficiente a tutelare i protagonisti della scena nel confronto con le strutture delle altre nazioni. L'attore che si assume per primo il compito di riunire una compagine «italiana» è il veneziano Salvatore Fabbrichesi, nato nel 1760 e divenuto, all'inizio dell'800, un capocomico «rinomatissimo». Quando Fabbrichesi fonda la Compagnia vicereale, si affretta ad emanare le proprie *Discipline*, un vero e proprio ordinamento che stabilisce compiti e doveri dei comici, sulla falsariga dei *règlements* in uso alla Comédie française. La compagnia di Fabbrichesi, che rimane attiva dal 1807 al 1813, nonostante abbia mutato nome in seguito allo sfaldamento del regno italico e al ristabilimento della dominazione austriaca, riunisce alcuni fra i più valenti interpreti delle ultime generazioni, a cominciare da Anna Fiorilli Pellandi, prima attrice assoluta – «ed in che ella non fu prima, una volta sola?», scrive Sografi –,<sup>32</sup> colei che è in grado di passare con disinvoltura ed eguale abilità dalla commedia all'improvviso alla tragedia alferiana.<sup>33</sup>

Si ha l'impressione, ma non ancora la certezza, che il passaggio generazionale si accompagni al dissolversi del repertorio tradizionale. L'opinione è verificabile, ad esempio, attraverso l'atteggiamento di Antonio Pellandi, che, scrivendo nel 1804 al commediografo Alessandro Zanchi, lamenta la difficoltà di trovare una buona scrittura, per cui ogni compagnia si trova ormai in pessime acque: ne approfitta per lodare, invece, la compagnia Venier-Asprucci, che recita al Teatro di San Benedetto testi goldoniani:

Se gl'Impresari di S. Benedetto potessero far risorgere il buon gusto delle Commedie Goldoniane, meriterebbero corona. Ma il gusto è tutto corrotto. I cattivi moderni scrittorelli e la pubblica incostanza al buono, ha tutto rovinato. Dio voglia che S. Benedetto faccia denari colle Commedie di

32. A.S. SOGRAFI, *Le inconvenienze teatrali*, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 128.

33. Cfr. G. ORTOLANI, *Ricordi d'una grande attrice. Anna Fiorilli Pellandi (da un carteggio inedito)*, in «Fanfulla della Domenica», nn. 33-35, 13-15 agosto 1911.

Goldoni, ad onore della nostra nazione, al bene di tutti i comici Impresari.<sup>34</sup>

Tra l'8 ottobre 1804 e il 26 febbraio 1805 la compagnia di Angelo Venier e Sebastiano Asprucci su 125 rappresentazioni, comprese le repliche, realizza ben 35 spettacoli goldoniani; fra il 21 agosto e il 17 ottobre 1805, la stessa compagnia, ospitata stavolta al San Giovanni Grisostomo, su 44 rappresentazioni propone 7 commedie di Goldoni; nella stagione 1805-1806, su 102 recite ben 19 sono dedicate a testi del commediografo veneziano. Un vero e proprio festival goldoniano, che risulta alquanto depurato dalle opere in dialetto.

Anche Giuseppe De Marini, il quale occupa il secondo posto per importanza nella tabella degli ingaggi,<sup>35</sup> primo attore comico e drammatico, considerato il punto di forza del progetto artistico di Fabbrichesi, incontra la scena goldoniana; le sue qualità lo fanno somigliare al grande Talma, l'emblema della Francia napoleonica che incarna una profonda metamorfosi nel modo di studiare e rendere il personaggio. De Marini si mostra particolarmente incline a "modellare" il suo linguaggio espressivo rispetto alle singole interpretazioni. Tra il 1802 e il 1804 Anna Fiorilli e De Marini, sotto le insegne della compagnia Pellandi, recitano insieme al Teatro San Samuele di Venezia in *Sior Toderò brontolon*, *I quattro rusteghi* e *La vedova scaltra*, prospettando un interessante confronto di stili e di mentalità rappresentative.

L'arte scenica, dunque, si rinnova guardando a Goldoni e ad Alfieri, un commediografo e un tragediografo che hanno propugnato ideali di riforma, oppure hanno manifestato spirito di ribellione nei confronti delle abitudini consolidate. Non desta stupore, pertanto, il fatto che Antonio Morrocchesi, nell'approntare le sue *Lezioni di declamazione*, vero e proprio manuale didattico rifondativo dell'arte teatrale, ribadisca come in Italia non manchino autori,

34. Ibid.

35. Cfr. G. COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901, p. 36.

«perocché in Goldoni ne abbiamo uno comico, e nello stesso Alfieri uno tragico, ambo sommi ed immortali»; poi, aggiunge: «Dove sono autori non possono mancar gli uditori, e laddove esistono ed autori, ed uditori, debbonvi esser necessariamente anche degli attori». <sup>36</sup> A conferma dell'incoerenza fra idealità teatrale e resa scenica, s'incontra una seconda testimonianza, che riguarda ancora la stagione 1824, ma proviene, stavolta, da un osservatore straniero. Nel suo *Viaggio in Italia* August von Platen giudica la compagnia Fabrighesi; il 15 ottobre 1824 si sofferma sullo stile di Vestri, osservato proprio mentre è alle prese con un lavoro goldoniano: «In S. Benedetto oggi si è data una commedia di Goldoni: *Il Burbero benefico*, degna almeno di essere ascoltata. Vestri che faceva il Burbero è un attore che non ha il suo simile. Egli non può mostrarsi senza essere subito applaudito. Oggi egli fu chiamato fuori al secondo atto. Venne, si allontanò di nuovo, ma il pubblico non era ancora contento, ed egli dovette venir fuori un'altra volta». <sup>37</sup>

Si dice che Vestri prediligesse Goldoni, ben oltre gli aneddoti che si raccontano, simili a quello sulla recita veneziana del *Burbero*, quando l'attore invitò i pochi spettatori presenti in sala a seguirlo nella Trattoria del Selvatico: risultato, la sera dopo i veneziani accorrono in massa allo spettacolo. Sembra comprensibile che la linea di adesione al mito di Goldoni, «genio» della scena italiana, sia sostenuta dalla mediazione d'attore. Eppure, anche stavolta, nello stabilire un rapporto di corrispondenza tra la vicenda goldoniana e la grandezza dell'interprete, solo in apparenza sembra rinchiudersi il cerchio della storia teatrale.

Nel concludere *Il teatro comico*, il personaggio di Orazio, il direttore di compagnia, traccia sulle tavole del palcoscenico del Sant'Angelo un ritratto apparentemente incerto di Carlo Goldoni; in verità

36. A. MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, Tipografia all'insegna di Dante, 1832, (ora Roma, Gremese, 1991), p. 12.

37. La citazione del *Viaggio in Italia* di A. von Platen (1796-1835) è tratta da RASI, *I comici italiani*, cit., vol. II p. 653.

sta offrendo una definizione efficace, un prezioso modello di comportamento a quanti decideranno, d'ora in avanti, di consacrare il loro mestiere, la loro arte, al servizio del teatro (a. III sc. ultima):

LELIO. Manco male, che ha errato anche il nostro poeta.

ORAZIO. Egli è un uomo come gli altri, e può facilmente ingannarsi; anzi colle mie stesse orecchie l'ho sentito dir più e più volte, che trema sempre allorché deve produrre una nuova sua commedia su queste scene; che la commedia è un componimento difficile; che non si lusinga d'arrivare a conoscere quanto basta la perfezione della commedia, e che si contenta di aver dato uno stimolo alle persone dotte e di spirito, per rendere un giorno la riputazione del Teatro Italiano.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

La vastissima bibliografica su Carlo Goldoni è collegata alla sua fortuna teatrale e alle varie stagioni della sua riscoperta critica, nel corso dei secoli, già dopo la sua partenza per Parigi. Si propone una rassegna organizzata in sezioni cronologiche, suddivisa in zone d'interesse biografico, critico e tematico.

### I. SEZIONE BIOGRAFICA

P.G. MOLMENTI, *Carlo Goldoni. Studio critico biografico*, Milano, Battezzati, 1875; G. GUERZONI, *Il teatro italiano nel sec. XVIII*, Milano, Treves, 1876, pp. 145-294; F. GALANTI, *Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII*, Padova, Fratelli Salmin, 1882; L. SETTEMBRINI, *Lezioni di letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1883, vol. II pp. 153-78; F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. CROCE, Bari, Laterza, 1912, vol. II pp. 389-96; E. MASI, *Prefazione a Scelta di commedie di Carlo Goldoni*, Firenze, Le Monnier, 1897, 2 voll.; PH. MONNIER, *Vénise au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, s.i.t., 1907; E. CHECCHI, *Carlo Goldoni e il suo teatro*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1907; G. ORTOLANI, *Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni, saggio storico*, a cura del Municipio di Venezia, Venezia, Ist. Veneto di Arti Grafiche, 1907; A. DE GUBERNATIS, *Carlo Goldoni*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1911; H.C. CHATFIELD-TAYLOR, *Goldoni. A biography*, New York, Duffield and Co., 1913 (2<sup>a</sup> ediz. 1914; ed. it., con pref. e trad. di E. MADDALENA, Bari, Laterza, 1927); S.J. KENNARD, *Goldoni and the Venice of his time*, New York, McMillan, 1920; G.B. DE SANCTIS, *Carlo Goldoni. Saggio monografico*, Padova, Liviana, 1948; A. GENTILE, *Carlo Goldoni e gli attori*, Trieste, Libreria Cappelli, 1951; R. CHIARELLI, *Carlo Goldoni*, Torino, SEI, 1952.

A. MOMIGLIANO, *Saggi goldoniani*, Venezia-Roma, Ist. per la collaborazione culturale, 1959; E. CACCIA, *Goldoni*, Venezia, La Goliardica, 1967; W. BINNI, *Carlo Goldoni*, in *Storia della Letteratura Italiana*, dir. E. CECCHI e N. SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1968, vol. VI pp. 705-94; T. HOLME, *A servant of many masters. The life and times of Carlo Goldoni*, London, Jupiter, 1976; F. FIDO, *Guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi, 1977; G. GERON, *Goldoni libertino*, Milano, Mursia, 1979; D. MANTOVANI, *Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca a Venezia*, Venezia, Marsilio, 1979; E. STEELE, *Carlo Goldoni. Life, work, and times*, Ravenna, Longo, 1981; G. PADOAN, *L'esordio di Goldoni: la conquista della moralità*, in «Lettere italiane», I 1983, pp. 46-52; R.



TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985 (in partic.: *Un italiano a Parigi: Carlo Goldoni, Il desiderio del Goldoni*, pp. 117-51); G. PETRONIO, *Il punto su Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1986; S. FERRONE, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica e messinscena*, Firenze, Sansoni, 1990 (1ª ediz. Firenze, La Nuova Italia, 1975); N. JONARD, *Introduzione a Goldoni*, trad. di C. RICOTTA, Roma-Bari, Laterza, 1990; S. TORRESANI, *Invito alla lettura di Carlo Goldoni*, Milano, Mursia, 1990.

*Carlo Goldoni: in occasione dell'annata anniversaria*, num. monografico di «Ariel», VII 1992, n. 21: F. ANGELINI, *Tre leggende per una vocazione*; B. ANGLANI, *Dal genio al destino. Le prefazioni, le dediche e l'«altra» autobiografia*; N. MANGINI, *Studi e ricerche sulla biografia goldoniana nel sec. XIX*; J. HÖSLE, *In margine ad una nuova biografia goldoniana*; B. WEICHMANN, *Due documenti sconosciuti degli ultimi anni di vita di Goldoni: 'Donnation entre vifs' a sua nipote Margherita e 'Inventaire après le décès de M. Goldony'*; C. ALBERTI, *Dediche ad uomini prudenti. Le relazioni di Goldoni con i destinatari delle sue commedie a stampa*; M.G. ACCORSI, *Teatro musicale, musicisti, cantanti nella vita e nelle opere di Carlo Goldoni*; G. PIZZAMIGLIO, *Carlo Goldoni in un ritratto letterario di metà Settecento*; F. FIDO, *Ambiguità del «lietofine» goldoniano*; M. SAULINI, *Vita e teatro di Carlo Goldoni nelle 'Poesie in lingua e in dialetto del periodo veneziano (1748-1762)'*; G. HERRY, *La presenza di Goldoni in alcune delle sue commedie del primo periodo francese*; B. WEICHMANN, «Je suis le bon diable de la société». *La vita mondana di Carlo Goldoni a Parigi*; A. BARBINA, ...[sic] e Pirandello: *quel «bel mago veneziano» del Goldoni; Le bibliografie (Rassegna bibliografica 1793-1990 a cura di M.L. PAGNACCO e una rassegna bibliografica goldoniana [1992-1993] a cura di C. ALBERTI)*.

C. BORGHI, *Memorie della vita di C. Goldoni*, a cura di R. ANFIERO, Roma, Editori & Associati, 1992 (rist. ediz. Modena, tip. Cappelli, 1859); F. ANGELINI, *Vita di Goldoni*, Roma-Bari, Laterza, 1993; O. BERTANI, *Goldoni: una drammaturgia della vita*, pref. di G. DAVICO BONINO, Milano, Garzanti, 1993; C. GOLDONI, *Istoria di Miss Jenny scritta da Madama Riccoboni*, pref. di F. VAZZOLER, Padova, Franco Muzzio, 1993; J. HÖSLE, *Goldoni. Sein Leben, sein Werke, sein Zeit*, München-Zürich, Piper, 1993; P. RUFFILLI, *Vita amori e meraviglie del signor Carlo Goldoni*, Milano, Camunia, 1993; H. SCHEIBLE, *Carlo Goldoni*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993; A. ZORZI, *Monsieur Goldoni, un veneziano a Parigi tra il declino di una Repubblica e la morte di un Regno. 1762-1793*, Milano, Corbaccio, 1993; B. ANGLANI, *Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Roma, Kepos, 1996; A. PALADINI VOLTERRA, «Oh quante favole di me si scriveranno». *Goldoni personaggio in commedia*, Roma, Editrice

Universitaria di Roma-La Goliardica, 1997; G. HERRY, *Goldoni al tavolino o il pigmalione di se stesso*, in «Sipario», 57 2004, nn. 658 (pp. 42-47), 659-60 (pp. 14-18), 661-62 (pp. 30-35).

## 2. EDIZIONI RECENTI DI OPERE GOLDONIANE

C. GOLDONI, *Teatro*, a cura di M. PIERI, Torino, Einaudi, 1991, 3 voll., I: *Il servitore di due padroni, Il teatro comico, La famiglia dell'antiquario, Le femmine puntigliose, La bottega del caffè*; II: *La locandiera, La sposa persiana, Il campiello, Gl'innamorati, I rusteghi, Le smanie per la villeggiatura*; III: *Le baruffe chiozzotte, Una delle ultime sere di carnevale, Il ventaglio*; appendice.

*Opere di Carlo Goldoni*, cura di G. FOLENA e N. MANGINI, Milano, Mursia, 1993<sup>6</sup>, rist. ediz. 1969 con aggiornamento bibliografico: (a cura di G. F.) *La pelarina, Il gondoliere veneziano, L'uomo di mondo, La putta onorata, Le donne gelose, Il campiello, I rusteghi, La casa nova, Sior Toderò brontolon, Le baruffe chiozzotte, Una delle ultime sere di carnevale*, composizioni poetiche; (a cura di N. M.) introduzione, cronologia delle opere teatrali, bibliografia, *Il servitore di due padroni, Il cavaliere e la dama, Il teatro comico, La bottega del caffè, La locandiera, Gl'innamorati, La guerra, Le smanie per la villeggiatura, L'osteria della posta, Il ventaglio*, prefazioni e prose varie.

C. GOLDONI, *Le opere* («Edizione Nazionale»), Venezia, Marsilio, dal 1993: *Le baruffe chiozzotte*, a cura di P. VESCOVO, intr. di G. STREHLER (1993); *Una delle ultime sere di carnevale*, a cura di G. PIZZAMIGLIO (1993); *La bottega del caffè*, a cura di R. TURCHI (1994); *Il bugiardo*, a cura di A. ZANIOL, intr. di G. ALMANSI (1994); *La castalda. La gastalda*, a cura di L. RICCÒ (1994); *I pettegolezzi delle donne*, a cura di P. LUCIANI (1994); *Le donne curiose*, a cura di A. DI RICCO (1995); *Pamela fanciulla, Pamela maritata*, a cura di I. CROTTI (1995); *L'uomo prudente*, a cura di P. VESCOVO (1995); *Il padre di famiglia*, a cura di A. SCANNAPIECO (1996); *Il poeta fanatico*, a cura di M. AMATO (1996); *La sposa persiana, Ircana in Julfa, Ircana in Ispaan*, a cura di M. PIERI (1996); *Il giocatore*, a cura di A. ZANIOL, intr. di A. MOMO (1997); *Sior Toderò brontolon*, a cura di G. PADOAN (1997); *Un curioso accidente*, a cura di R. RICORDA (1998); *Teatro di società*, a cura di E. MATTIODA (1998); *L'avarò, Il cavaliere di spirito, L'apatista, La donna bizzarra, L'osteria della posta, L'amante militare*, a cura di P. DEL NEGRO (1999); *La guerra*, a cura di B. DANNA, intr. di L. SQUARZINA (1999); *Il filosofo inglese*, a cura di P. ROMAN (2000); *Il matrimonio per concorso*, a cura di A. FABIANO (1999); *La buona madre*, a cura di A. SCANNAPIECO (2001); *I due Pantaloni, I mercatanti*, a cura di F. VAZZOLER (2001); *La cameriera brillante*, a

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

cura di R. CUPPONE, intr. di P. PUPPA (2002); *Gl'innamorati*, a cura di S. FERRONE (2002); *Il ventaglio*, a cura di P. RANZINI, intr. di F. LIVI (2002); *Le Bourru bienfaisant. Il burbero di buon cuore*, a cura di P. LUCIANI (2003); *Il cavaliere e la dama*, a cura di F. ARATO (2003).

C. GOLDONI, *Commedie*, a cura di C. ALBERTI, Roma, Salerno Editrice, 2001: *Il servitore di due padroni*, *La famiglia dell'antiquario*, *Il bugiardo*, *Il feudatario*, *La locandiera*, *Il ventaglio*.

### 3. BIBLIOGRAFIE GOLDONIANE

Oltre ai repertori bibliografici disponibili, si indica una scelta di saggi usciti prima del 1992, quindi, i principali studi apparsi nell'ultimo decennio, organizzati per anno.

#### a) Repertori bibliografici

A. DELLA TORRE, *Saggio di una bibliografia delle opere intorno a Carlo Goldoni (1793-1907)*, Firenze, Alfani e Venturi, 1908; N. MANGINI, *Bibliografia goldoniana, 1908-1957*, Venezia-Roma, Ist. per la collaborazione culturale, 1961; «Studi goldoniani», pubblicazione della Casa di Carlo Goldoni, quaderni nn. 1-8, Venezia 1968-1988, diretta da N. Mangini.

#### b) Saggi goldoniani fino al 1992

A. GENTILE, *Carlo Goldoni e gli attori*, Trieste, Libreria Cappelli, 1951; *Studi goldoniani*. Atti del Convegno Internazionale di studi goldoniani, Venezia, 28 settembre-1° ottobre 1957, a cura di V. BRANCA e N. MANGINI, Roma-Venezia, Ist. per la collaborazione culturale, 1960, 2 voll.; G. ORTOLANI, *La riforma del teatro nel Settecento*, ivi, id., 1962; G. HERRY, *Il "Teatro comico" o il prezzo della riforma*, in «Studi goldoniani», IV 1976; ID., *Baroufe à Chioggia ou les disputes du peuple de la ville de Chioggia (Carlo Goldoni)*. *Quelques éléments pour construire un point de vue dramaturgique*, in «Travaux de linguistique et de littérature [de l'Université de Strasbourg]», XVI 1978, pp. 7-17; G. COZZI, *Note su Carlo Goldoni, la società veneziana e il suo diritto*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», CXXXVII 1978-1979, pp. 141-57; G. HERRY, *L'Épouse persane, Ircana à Julfa, Ircana à Ispahan. La Perse de Goldoni ou le moment narcissique*, in AA.VV., *Études sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, II, Strasbourg, Faculté de Lettres Modernes, 1982 pp. 127-260; *L'interpretazione goldoniana. Critica e mes-*

*sinscena*, a cura di N. BORSELLINO, Roma, Officina, 1982; B. ANGLANI, *Goldoni: il mercato la scena l'utopia*, Napoli, Liguori, 1983; G. FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983; F. ANGELINI, *Goldoni a Roma*, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di G. PETROCCHI, Roma, Ist. per l'Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 63-72; F. FIDO, *Da Venezia all'Europa. Prospettive sull'ultimo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1984; M. BARATTO, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia (Studi e letture su Carlo Goldoni)*, Vicenza, Neri Pozza, 1985; G. HERRY, *Goldoni a Parigi ovvero gli appuntamenti mancati*, in «Quaderni di teatro», n. 29 1985, pp. 38-60; *Goldoni Ronconi. La serva amorosa (La Servante aimante)*, a cura di G. HERRY, Paris, Éditions Dramaturgie, 1987; S. RAGNI-R. TESSARI, *Da Goldoni a Ronconi. La messinscena de 'La serva amorosa'*, Perugia, Editoriale Umbra, s.d. [1987].

F. FIDO, *Da Eugenia a Zelinda: educazione sentimentale dell'innamorata «civile» goldoniana*, in «Quaderni veneti», n. 7 1988, pp. 61-78; ID., *Fra veduta e teatro: Goldoni e il Mondo Novo*, in *Il Mondo Nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, a cura di C.A. ZOTTI MINICI, Milano, Mazzotta, 1988, pp. 44-50; ID., *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta*, Padova, Antenore, 1988, in partic.: *La scuola degli istriani: Goldoni e le maschere dell'arte, Riforma e «controriforma» del teatro: i libretti per musica di Goldoni fra il 1748 e il 1753, Due «notturni»: i commiati del Goldoni dal Sant'Angelo e dal San Luca*, pp. 149-94; ID., *Prima della «riforma»: ipernaturalismo e sapienza drammaturgica nella 'Putta onorata'*, in «Yearbook of Italian Studies», 7 1988, pp. 1-18; ID., *Una lettera inedita del Goldoni*, *ibid.*, pp. 98-99; G. HERRY, *Goldoni de la Préface Bettinelli aux Préfaces Pasquali ou le destin des souvenirs*, in *Il tempo vissuto. Percezione, impiego, rappresentazione. Atti del Convegno di Gargnano, 9-11 settembre 1985*, Firenze, Cappelli, 1988, pp. 197-211; J. JOLY, *La scena fissa in Goldoni dalla 'Bottega del caffè' al 'Ventaglio'*, in *Il Ventaglio*, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1988, pp. 21-41; N. JONARD, *Goldoni europeo*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. GUCCINI, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 333-58; E. MATTIODA, *Goldoni nella critica contemporanea*, in «Ateneo Veneto», CCXXV 1988, vol. 26 pp. 181-98; G. PETTITI, *Note sulla «maschera» in Goldoni e Longhi*, in *Letteratura e arti figurative. Atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letterature italiana, Toronto-Hamilton-Montréal, 6-10 maggio 1985*, a cura di A. FRANCESCHETTI, Firenze, Olschki, 1988, 3 voll., II pp. 727-33; D. RIEGER, «*In Italia seicento e quaranta. Goldonis Tragikomödie 'Don Giovanni Tenorio' und ihre Stellung in der Don Juan-Stoffgeschichte*», in «Italianische Studien», 11 1988, pp. 21-38; L. SQUARZINA,

Goldoni, in ID., *Da Dioniso a Brecht*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 79-172; P.D. STEWART, «*Le femmes savantes*» nelle commedie di Goldoni, in «*Yearbook of Italian Studies*», 7 1988, pp. 19-42; G. STREHLER, *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, a cura di G. SORESI, Milano, Piccolo Teatro di Milano-Teatro Europa, 1988, pp. 69-99; P. TRIVERO, *Maschera e personaggio nel primo Goldoni*, in «*Italianistica*», xvii 1988, pp. 417-32.

*Studi goldoniani*, a cura di N. MANGINI, quaderno n. 8, Venezia 1988, comprende: I. MAMCZARZ, *Esperienze e innovazioni di Carlo Goldoni prima della riforma del 1748*; L. NYERGES, *Motivi della riforma teatrale nelle commedie d'ambiente del Goldoni*; C. ALBERTI, *Le inquietudini di un 'Giucatore'. La moralità del teatro nella riforma goldoniana*; A. BENISCELLI, *Forza e delicatezza delle passioni. Le metamorfosi di Pamela*; A. FINETTO, *'La Pamela' e 'La buona figliola': il linguaggio patetico di Goldoni*; G. HERRY, *Goldoni e la Marliani ossia l'impossibile romanzo*; G. CALENDOLI, *'L'amore paterno', commedia della speranza*; F. CALE, *La 'Dalmatina' di Goldoni tra patriottismo conformistico e cosmopolitismo illuministico*; F. FIDO, *I titoli delle commedie goldoniane*; G. GERON, *Panorama degli spettacoli goldoniani dell'ultimo decennio*; N. MANGINI, *Bibliografia goldoniana (1978-1987): La critica*.

«*La bonne mère*» de Goldoni, in «*TNS. Revue du Théâtre National de Strasbourg*», n. 18, gennaio 1989, comprende: l'introduzione di Y. MANCEL; J. LASSALLE, *Pauses II*; G. HERRY, *Le source véritable en images féconde*; Y. MANCEL, *Goldoni à l'épreuve de Diderot: de la «réforme» au «genre sérieux»*; J. LACORNERIE, *Nicoletto et Agnese: un benêt repentant et une veuve rusée?*; N. MANGINI, *La situation des théâtres à Venise au temps de Goldoni*; J. JOLY, *Ecrire le quotidien*; A. FONTES, *Les eaux troubles du calcul altruiste*; C. ALBERTI, *Le rêve d'une «bonne mère»*; A. MOMO, *Une fable goldonienne pour aujourd'hui*; P. SPEZZANI, *Stylisation du langage plébéien et emphase du langage affectif*; R. PADOAN, *Rencontre avec le chaman théâtral de l'Île des Castors*; Y. MANCEL, *Retour sur 'Amphitryon' ou le soupir d'Alcmène*.

C. ALBERTI, *Il fascino e la malinconia di Mirandolina. Le interpretazioni goldoniane di Eleonora Duse*, in «*Ariel*», iv 1989, nn. 10-11 pp. 61-78; M. COTTINO-JONES, *Dalla parte di Giacinta: strategia drammatica e sistema patriarcale nella «Trilogia della villeggiatura»*, in «*Quaderni veneti*», n. 9 1989, pp. 157-90; A. DI RICCO, *Note su massoneria e teatro nel Settecento veneziano*, in «*Rivista di letteratura italiana*», viii 1989, pp. 25-57 (considerazioni su *Le donne curiose*); F. FIDO, *La scuola degli istrioni: Goldoni e le maschere dell'arte*, in *The Science of Buffonery. Theory and History of the «Commedia dell'Arte»*, a cura di D. PIERPAOLO, Toronto, Dovehouse, 1989, pp. 263-78; A. FORTI-LEWIS, *Parole o musica? Don Giovanni «illuminato» da Goldoni a Mozart*, in «*Italian Quar-*

terly», n. 117 1989, pp. 31-41; G. HERRY, *Du plus beau petit roman du monde à la comédie en vers. 'La Péruviana' de Goldoni*, in *Vierge du Soleil/Fille des Lumières: 'La Péruvienne' de Madame de Graffigny et ses 'Suites'*, Travaux du groupe d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, vol. v, Strasbourg, Presses Universitaires, 1989, pp. 147-79; ID., *Une poétique mise en action*, in *Carlo Goldoni, 'Le théâtre comique'*, Paris, Imprimerie Nationale, 1989, pp. 9-70; J. HÖSLE, *Carlo Goldonis Lehrjahre im Tohhuwabohu der Künste*, in *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt, Peter Lang, 1989, pp. 133-43; J. JOLY, *L'altro Goldoni*, Pisa, ETS, 1989; S. KUNZE, *Il teatro di Mozart*, Venezia, Marsilio, 1989 (cfr. il cap. su *La finta semplice*, libretto di Goldoni, pp. 46-61); F. MANAI, *Goldoni e il romanzo*, in *Italiana 1987. Selected Papers from the Proceedings of the Fourt Annual Conference of American Association of Theachers of Italian*, Atlanta, 20-22 nov. 1987, ed. by A.N. MANCINI and P.A. GIORDANO, River Forest 1989, pp. 231-44; N. MANGINI, *Aspetti della diffusione del teatro goldoniano in Europa nel Settecento*, in ID., *Alle origini del teatro moderno e altri saggi*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 127-44; A. PASSOS, *Goldoni no Portugal de Setecentos*, in «Malaposta. Revista de Teatro do Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garret», I 1989, pp. 34-41; P.D. STEWART, *Goldoni fra letteratura e teatro*, Firenze, Olschki, 1989; ID., *Rosaura, the Blue-stocking Heroine of Goldoni's 'Donna di garbo'*, in «Annali d'italianistica», VII 1989, pp. 242-52; K. SUZUKI, *Composizione della «Trilogia della villeggiatura»*, in «Studi italiani», [s.a.] 1989, pp. 99-123 (l'articolo è scritto in cinese); A. ZANIOL, *Goldoni tra attori e personaggi: Maddalena e Giuseppe Marliani*, in «Quaderni Veneti», n. 10 1989, pp. 133-68.

C. ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990; B. ANGLANI, *L'autore a chi legge tra mito e storia della riforma goldoniana*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», XXXVII 1990, pp. 109-28; F. FORADINI, *Arlecchino servitore di due padroni', commedia giocosa*, in *Arlecchino servitore di due padroni*, Piccolo Teatro di Milano, quaderni di documentazione, 1990, pp. 24-30 (contiene una cronologia delle edizioni della commedia rappresentate al Piccolo Teatro e alcuni brevi interventi di G. STREHLER, R. DE MONTICELLI, F. SOLERI e L. FERRANTE); G. HERRY, *Il court, il court, l'éventail*, intr. a *L'Éventail (Il ventaglio)*, in «L'Avant-Scène Théâtre», n. 863 1990, pp. 51-53; B. MAZZOLENI, *L'Éventail (Il ventaglio) di Carlo Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, con la pres. di L. SQUARZINA; P. POLESSO, *L'amore borghese. Lettura registica de 'Gli innamorati' di Carlo Goldoni (Indagine critica, disegno strutturale, influssi)*, Bologna, CLUEB, 1990; L. RICCÒ, *Goldoni fra memoria e filologia*, in «Paragone. Letteratura», XLI 1990, pp. 72-84; M. SAULINI, *L'oggetto negli scenari goldoniani*,

in «Ariel», v 1990, nn. 13-14 pp. 63-79; M. TANANT, *Goldoni serviteur de lui-même*, in Carlo Goldoni. *Une des dernières soirées de Carnaval*, texte française de M. TANANT et J.-C. PENCHENANT, Paris, Actes Sud-Papiers, 1990, pp. 5-10; W. THEILE, «Bella cosa è il regnar sopra i cervelli». *Zu Carlo Gozzis Theaterstreit mit Goldoni*, in «Romanische Forschungen», n. 102 1990, pp. 274-86; A. ZANIOL, *Gli studi sul periodo francese di Goldoni*, in «Quaderni veneti», n. 12 1990, pp. 227-60; L. ZORZI, *Verso il drammaturgo. Goldoni*, in ID., *Lattore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 225-94.

*Goldoni '93. Verso il bicentenario*, in «Hystrio», iv 1991, n. 2 pp. 16-47; articoli di U. RONFANI, N. MESSINA, G. GERON, G. HERRY, C. DE MICHELIS, G. STREHLER, F. BATTISTINI, G. CALENDOLI, F. BORDON, P. FERRERO, L. SQUARZINA, R. MINOTTI, O. BERTANI, A. BISICCHIA, G. PULLINI, D. BRYANT, D. RIGOTTI.

*Geografia di Goldoni*. Atti del Convegno di Siena, 3-4 giugno 1991, in «Hystrio», iv 1991, n. 4 pp. 62-73; F. GUNNELLA, *Goldoni ebbe coscienza di un teatro nazionale*; L. SQUARZINA, *La sua Italia: un gioco dell'oca gigantesco folto di locande per l'avventura e il sogno*; O. BERTANI, *Penna, valigia e barca: gli emblemi del lungo viaggio nel teatro e nella vita*; P. PUPPA, *Una ricca geografia dell'esotico e dell'antico prima della Parigi coi suoi Tartufi intransigenti*; C. ALBERTI, *Venezia, una città-mondo inafferrabile che per Goldoni è stata ricordo e utopia*; G. GERON, *Il Meridione fantastico del Veneziano è arrivato fino alla lontana Sicilia*; P. LUCCHESINI, *Nella figura visiva e misteriosa di Mirandolina la nostalgia di una Toscana portata nel cuore*; G. HERRY, *La Francia di Molière: un paese-guida ma anche un luogo di libera osservazione*.

R. ALONGE, *Approcci goldoniani. Il sistema di Mirandolina*, in «Il Castello di Elsinore», iv 1991, pp. 11-39; L. COMPARINI, *Carlo Goldoni. La servante et le maître: un mariage impossible?*, in «Chroniques Italiennes», n. 27 1991, pp. 21-42; ID., *Pamela sur la scène italienne. Goldoni, Chiari, Cerlone*, in «Langues néolatines», n. 279 1991, pp. 53-74; T. EMERY, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform in the «Drammi Giosoci per Musica»*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, Peter Lang, 1991; N. JONARD, *Goldoni et l'idée de bonheur*, in *Actes du colloque sur les innovations théâtrales et musicales en Europe aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, PUF, 1991, pp. 19-33; ID., *L'idée de nature dans le théâtre de Goldoni*, in «Langues Néolatines», n. 279 1991, pp. 35-52; B. MAZZOLENI, *'Una delle ultime sere di carnevale' di Carlo Goldoni*, Roma, Arti Grafiche La Moderna, 1991 (sulla messinscena teatrale di Luigi Squarzina); A. MULINACCI, *Aspetti della drammaturgia goldoniana negli 'Innamorati'*, in «La rassegna della letteratura italiana», nn. 1-2 1991, pp. 53-65; M. SAULINI, *Indagine sulla donna in*

Goldoni: *frequenze e funzioni dei personaggi femminili nelle «grandi commedie» (1760-62)*, in «Yearbook of Italian Studies», ix 1991, pp. 122-46; P. SPEZZANI, *La lettera di dedica delle 'Femmine puntigliose' e l'elogio goldoniano di Firenze*, in *Saggi di linguistica e letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di G. BOGHETTO, M. CORTELLAZZO e G. PADOAN, Padova, Antenore, 1991, pp. 673-87; M. VIANELLO, *L'avvocato in commedia: Goldoni e l'autobiografia*, in «Studi veneziani», n.s., xxii 1991, pp. 325-58; B. WEICHMANN, *Inventario del lascito goldoniano presso l'archivio Nazionale di Parigi*, in «Romanische Forschungen», n. 103 1991, pp. 253-58.

*'Arlecchino servitore di due padroni'*, fasc. allegato a «Sipario», nn. 518-19, febbraio-marzo 1992: F. FORADINI, *'Arlecchino servitore' commedia giocosa*; G. STREHLER, *'Arlecchino servitore di due padroni'*; L. FERRANTE, *Sulla storia di un personaggio*; S. TORRESANI, *Dalla rappresentazione al libro*; e altri scritti sulla commedia (è riprodotto anche il testo). *Il medico olandese'*, fasc. allegato a «Sipario», n. 522, maggio 1992: intr. di C. ALBERTI; C. MARCHESE, *Le interpretazioni «epiche» e «post-moderne»*. *Due diverse griglie di lettura tra gli anni Settanta e Ottanta*; M. BUSNELLI, *Il commediografo e i libretti d'opera*, e altri scritti sulla commedia (è riprodotto anche il testo).

*Goldoni e l'Ottocento*, numero speciale di «Biblioteca teatrale», 28 1992: S. ROMAGNOLI, *La fortuna del teatro goldoniano nella critica letteraria ottocentesca. Tracce per un'indagine*; F. ANGELINI, *Da «Ludro» a «Goldoni e le sue sedici commedie nuove»*; N. MANGINI, *Goldoni nella tradizione comica veneziana dell'Ottocento*; C. ALBERTI, *Sublimi caratteri, veementi passioni. L'interpretazione goldoniana all'inizio del XIX secolo*; R. CUPPONE, *I Pantaloni di Goldoni. L'autore, gli attori, la figura del vecchio*; G. CHECCHI, *Ferruccio Benini interprete goldoniano dell'ultimo Ottocento*; A. MOMO, *Esperienze con attori della tradizione veneta ottocentesca*; E. COHADE-DONNAREL, *Il primo Goldoni parigino*; M. SAULINI, *Goldoni e gli oggetti*; B. MAZZOLENI, *I misteri di una povera compagnia comica del XIX secolo*; C. MOLINARI-G. GUARDENTI, *Due Goldoni per quattro rusteghi*; G. CHECCHI, *Goldoni in due secoli di palcoscenico*.

C. ALBERTI, *L'orgoglio di parlare la lingua della zente*, in «Hystrio», v 1992, n. 1 pp. 26-27 (resoconto del Convegno *Goldoni e la cultura popolare veneta*, Venezia, Casa di Carlo Goldoni, 3-5 ottobre 1991); B. ANGLANI, *Appunti su Arlecchino e Goldoni*, in *Arlequin et ses masques. Actes du Colloque franco-italien de Dijon*, 5-7 settembre 1991, a cura di M. BARIDON e N. JONARD, Dijon, Publications de l'Université de Bourgogne, 1992, pp. 68-77; ID., *Dal genio al destino. Le prefazioni, le dediche e l'altra autobiografia*, pp. 17-40; R. ALONGE, *Qualche appunto microanalitico sui 'Rusteghi' di Massimo Castri*, in «Il



Castello di Elsinore», v 1992, n. 15 pp. 109-27; P. BOSISIO, *La «Trilogia della villeggiatura» di Giorgio Strehler*, ivi, n. 14 pp. 5-20; S. BUCCINI, «Nuovo Mondo» e «Teatro» nell'opera di Goldoni, in «Annali d'italianistica», x 1992, pp. 212-21; F. DECROISSETTE, *De la traduction à l'appropriation dans 'La Scozzese' de Carlo Goldoni*, in *La France et l'Italie: traductions et échanges culturels, études réunies et préfacées par F. DECROISSETTE*, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1992, pp. 29-51; E. DE TROIA, *Carlo Goldoni e Madame Riccoboni: storia di un romanzo e di un'amicizia*, in «La rassegna della letteratura italiana», n. 3 1992, pp. 86-102; C. DOUËL DELL'AGNOLA, *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991)*, Roma, Bulzoni, 1992; G. GRONDA, *Comparare e interpretare. Madame de Lafayette, Goldoni e la «Trilogia della villeggiatura»*, in «Intersezioni», xii 1992, pp. 247-66; G. GUCCINI, *La 'Locandiera' di Giancarlo Cobelli*, in «Il Castello di Elsinore», v 1992, n. 14 pp. 21-32; A. GUDOTTI, *Goldoni par lui même: commedie, prefazioni, autobiografia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1992; G. HERRY, *L'Arlequin français de Goldoni*, in *Arlequin et ses masques*, cit., pp. 107-18; ID., *'La Servante aimante' et les formes nouvelles de la comédie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in «SFLG. Bulletin de liaison et d'information», n. 13 1992, pp. 7-25; ID., *Traduire Goldoni*, in «Les Cahiers de la Comédie-Française», n. 2 1992, pp. 43-50; G. LUCIANI, *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992; ID., *Goldoni et l'art de la guerre*, in *Guerre et Littérature = «Recherches et Travaux de l'Université Stendhal»*, n. 42, *Hommage à M. Rieuneau*, 1992, pp. 67-78; A. MOMO, *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni, Chiari e Gozzi*, Venezia, Marsilio, 1992; M. PIERI, *Per una rilettura dei 'Rusteghi'*, in «Il Castello di Elsinore», v 1992, n. 15 pp. 5-24; L. TOSCHI, *L'archivio elettronico «Carlo Goldoni»: un caso di filologia applicata*, in AA.VV., *Calcolatori e scienze umane*, Roma, ETAS, 1992, pp. 329-49; *La vacanza in villa dell'avvocato veneto Carlo Goldoni tra Terraglio e Riviera del Brenta*, a cura di G. GERON e N. MESSINA, Roma, G. Edizioni, 1992; P. VESCOVO, *Le riforme nella riforma. Preliminari goldoniani*, in «Quaderni veneti», n. 16 1992, pp. 119-52.

### c) Saggi goldoniani 1993-2004

*Carlo Goldoni sur les scènes italienne et française contemporaines* = «Théâtre Public», nn. 112-13 1993; *Carlo Goldoni. Vita, opere, attualità*, a cura di N. MESSINA, Roma, Viviani, 1993; *Goldoni 1993* = «Annali d'italianistica», a cura di F. FIDO e D.S. CERVIGNI, xi 1993; *Goldoni '93* = «Adagio. Revista do Centro Dramático de Évora», n. 12 1993; *Goldoni à Paris*, a cura di G. HERRY

= «Revue d'histoire du théâtre», 1 1993; *Goldoni e il Piccolo Teatro (1947-1993)*, Milano, Electa, 1993; *Goldoni e l'arte scenica* = «Sipario», n. 537 1993; *Goldoni et ses acteurs* = «Comédie-Française - Cahiers», n. 6 1992-1993; *Goldoni Européen* = «Revue de littérature comparée», n. 3 1993; *Goldoni-Èv* = «Szinház», xxvi 1993; *Goldoni in Toscana*. Atti del Convegno di studi di Montecatini Terme, 9-10 ottobre 1992 = «Studi italiani», v 1993; *Goldoni: mundo y teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, Serie. «Debate», n. 4 1993; *Goldoni vivo*, a cura di U. RONFANI, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri. Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1993; *Musica e poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793)*. Atti dell'incontro di studio di Narni, 11-12 dicembre 1993, a cura di G. CILIBERTI e B. BRUMANA, Perugia, Università degli Studi di Perugia-Centro di studi musicali in Umbria, 1994; *Omaggio a Goldoni*. Incontro di studi di Roma, 4 maggio 1993, Roma, Fondazione Marco Besso, 1993; *Il teatro di Goldoni*, a cura di M. PIERI, Bologna, Il Mulino, 1993.

C. ALBERTI, *La città delle inquietudini. Goldoni a Mantova negli anni della riforma*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Nazionale Virgiliana», n.s., LXI 1993, pp. 103-15; ID., *L'immagine e l'utopia di Venezia, città mondo, nel teatro di Goldoni*, in «Venezia Arti», VII 1993, pp. 87-92; ID., *Il segreto di un Truffaldino. L'itinerario di Antonio Sacco, comico sapiente, da Venezia a Lisbona*, in «Estudos Italianos em Portugal», LIV-LVI 1991-1993, pp. 215-26; ID., *Un ventaglio che vien da Parigi. Goldoni e la commedia degli equivoci*, in *Estate teatrale veronese 1993*, Verona, Comune di Verona, 1993, pp. 13-16 (per la messinscena del *Ventaglio* con la regia di Luigi Squarzina); R. BEHRENS, «*Son chi sono*». *Identitätsthematik und Fingieren in Goldonis Komödien*, in «Italianische Studien», 14 1993, pp. 53-74; P. BOSISIO, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993; R. BOSSA, *Goldoni e la musica*, in «Musica e Dossier», VIII 1993, n. 59 pp. 37-51; S.K. BUSUEVA, *Goldoni in Russia. Le commedie di Goldoni sulle scene del teatro russo*, S. Pietroburgo 1993 (in cirillico; frontespizio e indice in italiano); EAD., *La 'Locandiera' al Teatro d'Arte di Mosca*, in «Il Castello di Elsinore», VI 1993, n. 17 pp. 29-44; P. CORTELLAZZO, *L'illustrazione del teatro goldoniano nelle edizioni Pasquali e Zatta*, in «Venezia Arti», VII 1993, pp. 81-86; S. FERRONE, *Il personaggio Goldoni*, in «Il Castello di Elsinore», VI 1993, n. 17 pp. 5-12; G. FOLENA, *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*, redazione a cura di D. SACCO e P. BORGHEAN, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1993; G. GERON, *La Napoli immaginaria di Carlo Goldoni*, Napoli, Colonnese, 1993; G. HERRY, *Goldoni et ses acteurs: le cycle de Coraline*, in «Littératures», n. 28 1993, pp. 31-47; G. LOUBINOX, *L'«economia degli affetti» nella 'Locandiera'*,

in «Il Castello di Elsinore», vi 1993, n. 17 pp. 13-28; G. LUCIANI, *Mémoires à l'italienne (Alfieri, Goldoni, Gozzi)*, in *Mémoires et autobiographie. Actes du Colloque de Fribourg-en-Brigsau 1990* = «Recherches et Travaux de l'Université Stendhal», n. 44 1993, pp. 29-46; N. MANGINI, *Carlo Goldoni: un teatro per le riforme nel «mondo»*, in «Ateneo Veneto», CCLXXX 1993, vol. 31 pp. 77-92; M. MARTINELLI, *Carlo Goldoni in Russia*, in «Lingua e letteratura», XXI 1993, pp. 93-102; *La maschera e il volto di Carlo Goldoni. Due secoli di iconografia goldoniana*, a cura di G.A. CIBOTTO, F. PEDROCCO e D. REATO, Vicenza, Neri Pozza, 1993; M. MILANI-D. SACCO, *Gianfranco Folena e il vocabolario goldoniano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXX 1993, fasc. 551 pp. 383-93; *Nella casa di un uomo prudente. Carlo Goldoni in visita alla famiglia Querini*, a cura di M. LAZZARI, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1993; *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, 3 voll., contributi goldoniani, vol. II: F. FIDO, *Goldoni e Gian Domenico Tiepolo fra antico regime e mondo nuovo*, pp. 1305-17; P. SPEZZANI, *Tecnica teatrale e lingua del 'Ventaglio'*, pp. 1319-31; G. PULLINI, «Strategie» dell'economia fra le protagoniste goldoniane, pp. 1333-46; G. GRONDA, *Voci della passione amorosa in Goldoni: Mirandolina, Eugenia, Giacinta*, pp. 1347-58; G. PIZZAMIGLIO, *Carlo Goldoni: lettere da Parigi a Venezia*, in «Lettere italiane», XLV 1993, pp. 519-37; L. RICARDONE, *Immagini di donne di lettere nel teatro goldoniano*, in «Italianische Studien», 14 1993, pp. 75-82; *Lo spazio della musica nelle 'Memorie' di Carlo Goldoni*. Catalogo della mostra di Milano, 13 marzo-10 aprile 1993, a cura di A. BENTOGGIO, Milano, Selis, 1993; A. STEFANI, *Goldoni all'Olimpico*, Dueville, I quaderni di Angorà, 1993 (spettacoli goldoniani all'Olimpico di Vicenza dal 1957 al 1990); P.D. STEWART, *Goldoni's Studies in North America*, in «Yearbook of Italian Studies», 10 1993, pp. 149-60; P. TRIVERO, *Baretti e Goldoni, in Giuseppe Baretti, un piemontese in Europa*. Atti del Convegno di studi di Torino, 21-22 settembre 1990, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, pp. 91-108; B. WEICHMANN, *Ecconi finalmente a Parigi! Untersuchungen zu Goldonis Pariser Jahren (1762-1793)*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1993; A. ZANIOL, *L'ombra di Don Giovanni: un modello culturale per la riforma goldoniana*, in C. GOLDONI, *Il teatro della seduzione. 'Il bugiardo', 'La locandiera', 'Il servitore di due padroni'*, a cura di A. ZANIOL, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 5-30, con una postfazione di F. SOLERI, *Il mio Arlecchino*, pp. 295-301.

*Il filosofo di campagna - La bella verità*, Firenze, Teatro Comunale, 1994 (stagione 1994-1995); oltre ai libretti scritti per Galuppi e Piccinni, saggi di F. IZZO, *Galuppi, Goldoni e 'Il filosofo di campagna'*; D. DEL CORNO, *Goldoni librettista*; G. TURCHI, *'La bella verità': 'una vivisezione' dell'opera buffa*; Carlo

*Goldoni* = «ADE. Revista teatral de la Asociacion de directores de escena de España», n. 30 1994; *Goldoni all'estero* = «Sipario», n. 545 1994; *Goldoni, la scène, le livre, l'image*. Colloque organisé par le Centre de Recherche sur l'Italie Moderne et Contemporaine, 6-7 dicembre 1993 = «Chroniques Italiennes», Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, III 1994, n. 38; *La moda a Venezia ai tempi di Carlo Goldoni*, supplemento a «Civici Musei Veneziani d'arte e di Storia. Bollettino», quaderno n. 6 1994; *Per il bicentenario goldoniano* = «Quaderni veneti», n. 20 1994; *Problemi di critica goldoniana*, a cura di G. PADOAN, Ravenna, Longo, voll. 1-9 1994-2003; *Sur Goldoni* = «Revue des Études Italiennes», XL 1994, nn. 1-4; *Sur 'Les Rustres' de Carlo Goldoni. Digressions* = «Dramaturgie», février 1994, sulla messinscena di Massimo Castri dei *Rusteghi* (Treviso, 25 febbraio 1992, Parigi, 12 febbraio 1994).

G. CAVALLINI, *I verbi di Mirandolina*, in «Critica letteraria», XXII 1994, pp. 75-90; F. DECROISSETTE, *L'autre sauvage chez Goldoni*, in *Sauvages et barbares dans la pensée, la littérature et la langue depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle*. Actes du Colloque international de Caen, 26-27 février 1993, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1994, pp. 213-25; ID., *La bella verità' de Carlo Goldoni (1762) ou l'infinitude du théâtre*, in *Dire la création. La culture italienne entre poétique et poïétique*. Colloque de l'Université de Lille III, 4-5 février 1993, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 131-41; G. HERRY, «*E stè parole che sarà stè parole sarà ancora parole*» ou comment traduire Goldoni aujourd'hui, in *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, a cura di C. MELDOLESI, A. PICCHI, P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 289-98; ID., *Traduire Goldoni*, in «Il traduttore nuovo», XLIV 1994, pp. 55-62; N. JONARD, *D'un théâtre à l'autre. Molière et Goldoni*, in «Rivista di letterature moderne comparate», I 1994, pp. 11-24; ID., *Note sur le personnage de Pantalon dans le théâtre de Goldoni*, in «Les Langues néo-latines», n. 290 1994, pp. 91-106; G. PIZZAMIGLIO, *Fortune e sfortune goldoniane in età neoclassica a Venezia*, in «Neoclassico», V 1994, pp. 7-21.

*Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del Convegno del Bicentenario, Venezia, 11-13 aprile 1994, a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia, Regione Veneto, 1995; A. FABIANO, *I «Buffoni» alla conquista di Parigi. Alcune osservazioni su un diverso aspetto della presenza goldoniana in Francia*, in *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France*. Actes du Colloque de Caen, 5-26 mars 1994, publiés sous la direction de M. COLIN, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1995, pp. 125-36; F. FIDO, *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Genova, Costa & Nolan, 1995; *Goldoni en Europe aujourd'hui et demain? Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort*. Actes du Colloque de Strasbourg, 9-12 juin 1994, a cura di G. HERRY, Strasbourg, Circé, 1995.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

*Tra libro e scena. Carlo Goldoni*, a cura di C. ALBERTI e G. HERRY, Venezia, Il Cardo, 1996; E. DE TROJA, *Goldoni, la scrittura, le forme*, Roma, Bulzoni, 1997; P. SPEZZANI, *Dalla commedia dell'arte a Goldoni*, Padova, Esedra, 1997; *La Bague magique de Giovanna Marini. Histoire d'un opéra*, Bussang, Théâtre du Peuple-Circé, 1999; P. BOSISIO, *Goldoni e il teatro comico*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, II, a cura di R. ALONGE e G. DAVICO BONINO, Torino, Einaudi, 2000, pp. 137-88; I. CROTTI, *Libro, Mondo, Teatro. Saggi goldoniani*, Venezia, Marsilio, 2000; A. MONSECCHI, *Carlo Goldoni. Drammaturgia e figura sociale di un librettista*, in «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle arti e dello spettacolo», I 2000, pp. 135-54; L. RICCÒ, «Parrebbe un romanzo». *Polemiche editoriali e linguaggi teatrali ai tempi di Goldoni*, Chiari, Gozzi, Roma, Bulzoni, 2000; E. AJELLO, *Carlo Goldoni. Lesattezza e lo sguardo*, Salerno, EdiSud, 2001; G. PADOAN, *Putte, zanni, rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di I. CROTTI, G. PIZZAMIGLIO, P. VESCOVO, Ravenna, Longo, 2001; C. ALBERTI, *Maschere raggelate. Lettura de 'Le massere' di Carlo Goldoni. Esercizio di drammaturgia: dal testo al copione*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. ALFONZETTI, D. QUARTA e M. SAULINI, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 107-38 (poi rielaborato con il titolo *Il linguaggio delle massere sulla scena di Carlo Goldoni*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, a cura di F. BRUNI, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 203-30); G. HERRY, *Goldoni à Venise. La passion du poète*, Paris, Champion, 2002; A. MOMO, *Considerazioni intorno a qualche lieto fine goldoniano fra testo e scena*, in «Problemi di critica goldoniana», VIII 2002, pp. 7-91; I. CROTTI, *Margini del viaggio: tra Goldoni e Marivaux*, in «Annali d'Italianistica», 21 2003, pp. 137-59; F. MAZZOCCHI, *'La locandiera' di Goldoni per Luchino Visconti*, Pisa, ETS, 2003; P. RANZINI, *I canovacci goldoniani per il Théâtre Italien secondo la testimonianza di un 'Catalogo delle robbe' inedito*, in «Problemi di critica goldoniana», IX 2003, pp. 7-168; R. ALONGE, *Goldoni. Dalla commedia dell'arte al dramma borghese*, Milano, Garzanti, 2004.



# INDICI





## INDICE DEI NOMI

- Abiuso Alessandra: 325 n.  
Accademia dei Granelleschi: 163 n., 313 e n., 314 n.  
Accetto Torquato: 138 e n.  
Addison Joseph: 293 n.  
Adelaide, principessa, primogenita di Luigi XVI: 269.  
Ademollo Alessandro: 92 n.  
Aglietti Francesco: 330.  
Alarcón y Arita Pedro Antonio de: 135.  
Alberti Carmelo: 12 n., 42 n., 47 n., 50 n., 92 n., 106 n., 132 n., 162 n., 182 n., 211 n., 221 n., 224 n., 225 n., 226 n., 227 n., 228 n., 229 n., 230 n., 251 n., 258 n., 314 n.  
Albergati Capacelli Francesco: 28, 29 e n., 151 n., 180, 211, 259 e n., 260, 261, 262 e n., 267, 278 n., 289, 327.  
Albinoni Tommaso: 301.  
Alfieri Vittorio: 30, 40, 162 n., 278 e n., 322, 327-28, 335-36.  
Alfonzetti Beatrice: 35 n., 47 n.  
Algarotti Francesco: 17, 36, 37 e n., 190, 201, 222, 228 n., 237.  
Allacci Leone: 47 e n., 222.  
Amadei Giuseppe: 189 n.  
Amato Marco: 109 n.  
Amenta Niccolò: 79.  
Andreini, famiglia: 263 n.  
Andreini Giovan Battista: 78.  
Andreini Isabella: 222.  
Angaran Balbi Elisabetta: 161 e n.  
Angeleri Giuseppe: 186.  
Angelini Franca: 30 n., 206 n., 276 n., 279 n.  
Anglani Bartolo: 169 n.  
Apuleio Lucio: 222.  
Arconati Visconti, famiglia: 104.  
Arconati Visconti Giuseppe Antonio: 89 e n., 94 n., 100, 101 n., 102 e n., 103, 104 e n., 105-6, 107 e n., 109, 111, 148 n., 186 n., 187 n.  
Ariani Marco: 35 n.  
Aristofane: 256.  
Arnaldi Girolamo: 14 n.  
Arrighi Landini Orazio: 222, 223, 228 e n., 229 e n.  
Asprucci Sebastiano: 334-35.  
Augusto III, elettore di Sassonia e re di Polonia: 63, 90 n.  
Azzi Bernardino: 78.  
Baffo Giorgio: 18, 201 n., 210 e n., 224 e n., 225, 230 e n., 232 e n.  
Balbi Contarina: 163.  
Balbi Domenico: 64, 73 e n., 74, 113, 167.  
Balbi Nicolò (Niccolò): 159 e n., 160, 161 e n., 162, 163 e n., 164-65, 209-10.  
Balbi Tommaso: 159 e n.  
Balletti Antonio: 92 n., 259.  
Balletti Antonio Stefano: 92 n.  
Balletti Elena: 91.  
Balletti Francesco: 91.  
Baratto Mario: 8, 46 n., 47 n., 48 n., 52 n., 145 n., 213 n., 234 n., 241 n., 244 n., 254 n.  
Barbarigo Contarina: 270.  
Barbarigo Gregorio: 270 n.  
Barbaro Almorò: 166 n.  
Barbarigo Nicolò: 161.  
Barozzi Angela: 175 e n.  
Bartoli Daniello: 302 n.  
Bartoli Francesco: 59 e n., 60, 62 n., 90 n., 332, 333 n.  
Bartolini Orazio: 24.  
Bartolozzi Francesco: 295.  
Barzazi Antonella: 15 n.

## INDICE DEI NOMI

- Basaglia Enrico: 15 n.  
 Battaglia Maddalena: 332.  
 Beaumarchais Pierre-Augustin Caronde: 272.  
 Beniscelli Alberto: 211 n., 317 n.  
 Benozzi Rosa Giovanna: 92 n.  
 Benzoni Gino: 16 n., 165 n.  
 Berchet Federico: 201 n.  
 Beregan Nicola: 161, 228 n.  
 Berengo Marino: 263 n., 292 n., 295 n., 330 n.  
 Bergalli Luisa: 20, 132, 168 n.  
 Bernardoni Giuseppe: 329 n.  
 Berni Francesco: 313 n.  
 Bertana Emilio: 162 n.  
 Bertinazzi Carlo, detto Carlin: 259, 267.  
 Bertolini Orazio: 100.  
 Bertoni Ferdinando: 27.  
 Bettinelli Giuseppe: 96-97, 108, 111, 148 n.  
 Bignami Marta: 32 n.  
 Bigottini Francesco: 175.  
 Boerhaave Hermann: 202.  
 Bommattei Benedetto: 302 n.  
 Bon Francesco Augusto: 67 n., 332.  
 Bonaldi Lorenzo: 175 e n.  
 Bonaldi Margarita: 175 n.  
 Bonfadini Francesco: 24-25, 39, 179.  
 Bonfadini Giovanni: 179 e n.  
 Bonfadini Lodovico: 179.  
 Bonicelli Giovanni, anche con lo pseudonimo Bonvicini Gioanelli: 64, 73 e n., 77 e n.  
 Bonvicini Gioanelli: vd. Bonicelli Giovanni.  
 Borghello Giampaolo: 169 n.  
 Borsellino Nino: 46 n.  
 Boscolo Giorgio: 311 n.  
 Bosisio Paolo: 313 n.  
 Bouilly Jean-Nicolas: 329 n.  
 Branca Vittore: 49 n., 303 n.  
 Bresciani Caterina: 99 n, 152 n., 186, 187 n., 236, 244-45.  
 Briccio Giovanni: 72 e n., 73 n.  
 Bruna Francesco: vd. Golinetti Francesco.  
 Brunelli Bonetti Bruno: 47 n., 102 n., 201 n., 224 n.  
 Brusatin Manlio: 14 n., 293 n., 295 n.  
 Brusoni Girolamo: 298 n.  
 Burchiello, Domenico di Giovanni, detto il: 313 n.  
 Busetto Giorgio: 166 n.  
 Calderón de la Barca Pedro: 290.  
 Calderoni Agata: 92 n.  
 Calderoni Francesco: 92 n.  
 Calderoni Giovanna, Fragoletta: 91, 92 n.  
 Calogerà Angelo: 17  
 Camerani Bartolomeo: 187.  
 Caminer Domenico: 18, 263 n., 277 e n., 320, 321 n.  
 Caminer Elisabetta: 18, 320-21.  
 Campardon Émile: 176 n., 258 n.  
 Campioni Cavaliere Giustina: 246.  
 Canaletto, Antonio Canal: 180 n.  
 Candini, padre: 23.  
 Candoni Pietro: 277.  
 Cappelletti Salvatore: 92.  
 Carlevarijs Luca: 295 n.  
 Carli di Capodistria Stefano: 226-27.  
 Carli Rubbi Gian Rinaldo: 109 e n., 226.  
 Carlo, arciduca d'Austria: 327 n.  
 Carriera Rosalba: 270 n.  
 Casali Gaetano: 25, 57, 62, 184 n., 333.  
 Casanova Gaetano: 91.  
 Casanova Giacomo: 91, 281.  
 Casanova Zanetta: 281.  
 Caterina I, zarina di Russia: 60.  
 Catroli Zanuzzi Elisabetta: 246, 258 n.,  
 Cattoli Francesco: 101 e n.  
 Cattoli Giacinto: 101 n.  
 Cavalli Marino: 228 n.  
 Cecchini, famiglia: 263 n.  
 Cendonì Giovanni: 47 n.

## INDICE DEI NOMI

- Cesarotti Melchiorre: 168 n.  
 Chénier Joseph-Marie: 279.  
 Chiari Pietro: 27-29, 40, 41 n., 42, 50 e n., 60, 61 e n., 95, 99 n., 104, 105 e n., 106 e n., 107 e n., 108 e n., 111, 123, 163 n., 182 e n., 187 n., 210, 215, 216 e n., 217 e n., 218 n., 219 n., 220 n., 221 e n., 222-23, 224 n., 226-27, 229 e n., 230 e n., 231, 232 e n., 294 e n., 296 n., 304 n., 313, 314, 318, 328 n.  
 Chiarini Paolo: 46 n.  
 Chiarini Pietro: 26.  
 Chiaruzzi Giuseppe Antonio: 183 n.  
 Ciavarelli Luigi Alessandro: 259, 267.  
 Cicerone Marco Tullio: 61.  
 Cicognini Giacinto Andrea: 23, 24, 80.  
 Clemente XIII, papa, Carlo Rezzonico: 29, 234 n.  
 Clerici Luca: 296 n.  
 Clotilde, principessa di Savoia, sorella di Luigi XVI: 271.  
 Cocchi Gioacchino: 27, 320 n.  
 Codognato Antonio: 320 n.  
 Colesanti Massimo: 44 n.  
 Collalto, Antonio Mattiuzzi, detto: 51 n., 94, 98, 104, 136, 152 n., 259, 267.  
 Collé Charles: 290.  
 Collet Luigi: 123.  
 Colombo Ferdinando: 105, 148 n.  
 Comisso Giovanni: 107 n.  
 Condulmer Antonio: 108 e n.  
 Conno Agostino, suocero di Goldoni: 25  
 Conno Nicoletta, moglie di Goldoni: 25, 27, 30, 234 n., 257, 279 n.  
 Contarini Antonio: 228 n.  
 Contarini Caterina: 168 e n.  
 Conti Antonio: 9, 35, 163.  
 Corelli Arcangelo: 281 n.  
 Corneille Pierre: 135, 272.  
 Cornet Gabriele: 164 n., 257 e n., 258 e n., 259 e n., 269 e n.  
 Cortellazzo Manlio: 169 n.  
 Costetti Giuseppe: 335 n.  
 Cozzi Gaetano: 48 n., 51 n., 296 n.  
 Croce Giulio Cesare: 285 n.  
 Crotti Ilaria: 65 n., 82 n., 132 n., 192 n., 241 n., 251 n., 293 n., 296 n.  
 Cuppone Roberto: 294 n.  
 Dalmistro Angelo: 292 n.  
 Damerini Gino: 49 n.  
 D'Ancona Alessandro: 57 n.  
 Dandolo Girolamo: 293 e n.  
 Danna Bianca: 237 n.  
 Da Ponte Lorenzo: 37 n.  
 Da Pozzo Giovanni: 303 n.  
 D'Arbes (Darbes) Cesare: 26, 51 n., 63 e n., 79-80, 86-87, 90 e n., 93-94, 97, 123, 152 n., 193, 315, 329, 333.  
 Dazzi Manlio: 311 n.  
 De Blasi Nicola: 74 n.  
 De Foe Daniel: 82.  
 De Gamerra Giovanni: 322.  
 Delfina di Francia, Maria Giuseppa di Sassonia: 30.  
 Del Negro Pietro: 16, 201 n.  
 De Marini Giuseppe: 335.  
 De Michelis Cesare: 326 n.  
 De Rossi Gherardo: 322.  
 De Seta Cesare: 44 n.  
 De Troja Elisabetta: 150 n.  
 Diderot Denis: 29-30, 42 e n., 155 n., 245, 261 e n., 272, 290.  
 Diechmann Herbert: 261 n.  
 Dodsley Robert: 290.  
 Dolfin Bonfadini Andriana: 179.  
 Dolfin Cavalli Maria: 228 n.  
 Dolfin Tiepolo Tron Caterina: 155 n.  
 Donà Nicolò: 16.  
 Duni Egidio Romualdo: 29, 261.  
 Duse Luigi: 332 n.  
 Ducis Jean-François: 332.  
 Elettore di Sassonia: vd. Augusto III.

INDICE DEI NOMI

- Elisabetta, sorella di Luigi XVI: 271.  
 Epinay Louise-Florence Tardieu des Clavelles, madame d': 276 e n.
- Fabiano Andrea: 258 n.  
 Fabbrichesi Salvatore: 334-36.  
 Falchi Francesco: 187, 246.  
 Falier Giovanni: 161.  
 Farsetti Giuseppe: 222.  
 Fatouville, Nolant de (Anne Mauduit, seigneur de Fatouville e de la Bataille, detto): 175.  
 Favart Charles-Simon: 180, 258-59, 272.  
 Favart Duronceray Marie-Justine, madame: 259.  
 Favart, famiglia: 258 n.  
 Federici Camillo: 322.  
 Ferramonti Antonio: 175 e n.  
 Ferramonti Tonina: 175 e n.  
 Ferrandini (Ferradini) Antonio:  
 Ferrone Siro: 74 n., 234 n.  
 Festo, grammatico romano: 117 n.  
 Fido Franco: 19 n., 169 n., 286 n., 289 n., 294 n.  
 Fiecco Mattio: 224 e n.  
 Fielding Herry: 82, 106 n.  
 Filippini Felice: 33 n.  
 Filippo I di Borbone, duca di Parma: 28.  
 Fioravanzo Domenico: 295 n.  
 Fiorilli Agostino: 315, 329.  
 Fiorilli Pellandi Anna: 334 e n., 335.  
 Fiorio Gaetano: 332, 333 e n.  
 Firenzuola Agnolo: 78.  
 Fischietti Domenico: 28-29, 287 n.  
 Florindo de' Maccheroni (Paolo Antonio Foresi): 23, 255, 256 e n.  
 Folena Gianfranco: 37 n., 190 n., 200 n., 309 n.  
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de: 320.  
 Foppa Giuseppe: 322.  
 Fortis Alberto: 222.  
 Foscarini Alvise: 229 n.  
 Foscarini Marco: 15, 16.  
 Francesco III d'Este, duca di Modena: 230.  
 Fréron Elias: 272.  
 Frugoni Carlo Innocenzo: 104 n., 180.
- Galuppi Baldassare, il Buranello: 26-28, 217, 283, 289, 294, 297 n., 298, 316, 320 n.  
 Gamba Bartolomeo: 75 n.  
 Gambier Madile: 166 n.  
 Ganassetti Bartolomeo: 289.  
 Gandini Pietro: 186.  
 Gandini Teresa: 186, 189 n., 246.  
 Garbero Zorzi Elvira: 317 n.  
 Garelli Giambattista: 90.  
 Garino Ernesto: 15 n.  
 Garrick David: 61 n.  
 Gassmann Floriano Leopoldo: 287 n.  
 Gentile Attilio: 94.  
 Geron Gastone: 178 n.  
 Giovanelli Priuli Loredana Paola: 179.  
 Giuseppe II d'Austria: 327.  
 Giustinian, famiglia: 287 n.  
 Giustinian Lorenzo: 321 n.  
 Goethe Johann Wolfgang: 32, 36, 45.  
 Goldoni Antonio Francesco, nipote di Carlo: 183 n., 257.  
 Goldoni Carlo Alessandro, nonno di Carlo: 22, 99.  
 Goldoni Giampaolo, fratello di Carlo: 22, 26, 183 n.  
 Goldoni Giulio, padre di Carlo: 22-24.  
 Goldoni Chiarissi Petronilla Margherita: 183 n., 302, 303 n.  
 Goldoni Vidoni Aymi Pietro: 23.  
 Golinetti (Collinetti) Bruna Francesco: 26, 65-67, 71-72, 75, 152 n.  
 Goretta Maria: 200 n.  
 Gori Antonio: 65 n.  
 Gozzi, famiglia: 222.  
 Gozzi Carlo: 18, 20, 29, 33 e n., 40, 41 e n., 50 n., 61, 63 e n., 163 n., 214, 222, 245, 251 e n., 262, 263 n., 264, 313 e n.,

## INDICE DEI NOMI

- 314 e n., 315 e n., 316 e n., 317 e n. 318 e n., 319, 323, 324 e n., 328 e n., 329 e n., 330 n., 331.
- Gozzi Gasparo: 18, 20, 29, 134 e n., 161 n., 168 n., 180, 201 n., 212 n., 218 n., 222 e n., 225, 238, 239 e n., 242, 251 n., 270 n., 292 e n., 293 n., 313, 317, 319.
- Gradenigo Pietro: 106 n., 218 n.
- Gradenigo Vittore: 271 e n.
- Gravina Gian Vincenzo: 190.
- Greppi Giovanni: 327.
- Grimani, famiglia: 58, 106 n., 215, 280, 321 n.
- Grimani Antonio: 180.
- Grimani Cecilia: 270 n.
- Grimani Michele: 180.
- Griselini Francesco: 222.
- Grilli Marialuisa: 42 n.
- Gritti Francesco: 222.
- Grosberg, conte, brigadiere di Spagna: 175.
- Guthmüller Bodo: 251 n.
- Heraut Alessandro Napolion d': 170 e n.
- Herry Ginette: 49 n., 151 n., 221 n., 266 n., 279 n., 311 n.
- Hiarca Francesco: 169 n.
- Hume David: 177 n.
- Imer Giuseppe: 25-26, 58, 63-65 n., 75, 160, 174-75, 281-82, 333.
- Indric Gian Paolo, zio di Goldoni: 23.
- Infelise Mario: 325 n.
- Lalande Joseph Jérôme Lefrançois de: 50 n.
- Lami Giovanni: 166 e n., 167 n.
- Landi Lucio: 136.
- Landino Cristoforo: 228 n.
- Lantieri Gian Federico: 24.
- Lapy Giuseppe: 90 n., 186, 188, 217, 245-46, 251.
- Lazzari Alfonso: 176 n.
- Lazzari Marigusta: 209 n.
- Lazzarini Domenico: 163.
- Leopoldo d'Austria: 59.
- Lesage Alain René: 142 n.
- Lessing Gotthold Ephraim: 46 n., 48, 320.
- Litta Antonio: 109.
- Litta Margherita, marchesa Calderai: 110 n.
- Lodoli Carlo: 17, 174 n., 176, 190.
- Lombardo Pietro Giorgio: 311 n.
- Longhi Alessandro: 162.
- Longhi Pietro: 300 n.
- Lope de Vega Carpio Félix: 290.
- Loredan Caterina: 161 n.
- Lovisa Domenico, libraio: 74.
- Luciani Paola: 275 n.
- Luigi XVI di Borbone, re di Francia: 30, 31 n., 269, 271.
- Luisa Elisabetta, duchessa di Parma: 123 n.
- Maccari Giacomo: 26, 281.
- Macchia Giovanni: 44 n.
- Machiavelli Niccolò: 23.
- Madrigani Carlo A.: 296 n.
- Maffei Scipione: 39, 91, 174, 180.
- Maiani (Majani) Grandi Francesco: 187, 246.
- Maiani Giovanni: 246.
- Maiani Matilde: 246.
- Malato Enrico: 14 n.
- Mancini Franco: 321 n.
- Mandeville Bernard de: 200 n.
- Manganelli Giorgio: 138.
- Mangini Nicola: 12, 49 n., 74 n., 303 n., 316 n., 321 n., 332 n.
- Manin Cecilia: 325 n.
- Manin Lodovico, doge: 325 n.
- Mantovani Dino: 107 n., 205 n.
- Manuzzi Giovan Battista: 107 n.
- Marchesi Giambattista: 296 n.

INDICE DEI NOMI

- Marchi Ubaldo, notaio: 176.  
 Mariti Luciano: 72 n.  
 Mariutti De Sanchez Rivero Angela: 45 n.  
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de: 82, 106 n., 296 n.  
 Marliani Giuseppe: 136, 147, 153.  
 Marliani Raffi Maddalena: 28, 105, 107 n., 147, 148 e n., 151, 152 e n., 153, 262 n., 304.  
 Marsilio Ficino: 222.  
 Martelli Antonio: 246.  
 Martello Pier Jacopo: 24, 34.  
 Mattioda Enrico: 237 n.  
 Mattiuzzi Antonio: vd. Collalto Antonio.  
 Mariscalco Laura: 163 n.  
 Mazucchelli Giovanni Maria: 222.  
 Mazzagatti (Mazzagati), gondoliere: 270.  
 Mazzoleni Biancamaria: 266 n.  
 Mazzoni Antonio Maria: 29.  
 Medebach (o Metembach) Girolamo: 26, 28, 50, 82, 84, 89 e n., 90-91, 94 e n., 100-1, 102 e n., 104, 106, 107 e n., 108 e n., 111, 122, 135 e n., 147, 148 n., 149, 152 n., 176, 178, 182, 210, 215, 217 e n., 230, 232 n., 246, 262, 285, 304 e n., 332.  
 Medebach Teodora: 26, 152 e n.  
 Medri Giovan Battista di Bagnocavallo, detto Nota Manus: 108 n.  
 Melchior Friedrich: 276 n.  
 Memmo, famiglia: 174, 176.  
 Memmo Andrea: 17, 174 e n., 176, 177 e n.  
 Memmo Andrea, zio di Andrea e Bernardo: 274.  
 Memmo Bernardo: 174 e n., 176.  
 Mercier Louis-Sébastien: 320.  
 Messina Nuccio: 178 n.  
 Mestica Giovanni: 222 n.  
 Metastasio Pietro: 39 n., 100, 180, 283 e n., 300-1.  
 Mignatti Alessandra: 81.  
 Miti Pompilio: 101.  
 Mocenigo, famiglia: 168.  
 Mocenigo Alvise: 277.  
 Mocenigo Giovanni: 161 e n.  
 Mocenigo Venier Elisabetta: 161 n.  
 Molé François René: 273.  
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin: 34 n., 35, 40, 49 n., 83, 121, 122 n., 146, 261, 272, 276, 324 e n.  
 Molmenti Pietro: 174 n.  
 Momo Arnaldo: 50 n.  
 Mondini Tommaso, o con lo pseudonimo Simon Tomadoni: 64, 67, 72 e n., 75 e n., 76 e n.  
 Monsigny Pierre-Alexandre: 290.  
 Montaigne Michel Eyquem de: 61.  
 Montesquieu, Charles de Secondat, barone di la Brède e di: 34 n., 44.  
 Moratín Leandro Fernandez de: 44, 278 e n.  
 Morelli Giovanni: 281 n.  
 Moreto y Cavana Agustín: 324 n.  
 Morrocchesi Antonio: 335, 336 n.  
 Mouhy, chevalier de: 106 n., 296 n.  
 Muraro Maria Teresa: 49 n., 321 n.  
 Muratori Ludovico Antonio: 174, 190.  
 Napoli Signorelli Pietro: 328 n.  
 Nelli Jacopo Angelo: 102 n.  
 Newton Isaac: 190, 228 n.  
 Nigro Salvatore: 138 n.  
 Novello di Castelfranco Alessandro: 39.  
 Obizzi Ferdinando degli: 222, 224, 225.  
 Oliviero Prospero: 287 n.  
 Omero: 227.  
 Ongarini Leone: 15 n.  
 Orazio Flacco Quinto: 222.  
 Ortes Gianmaria: 18.  
 Ortolani Giuseppe: 12, 108 n., 174 n., 227 n., 228 n., 334 n.  
 Ostroff Wolfgang: 251 n.

## INDICE DEI NOMI

- Padoan Giorgio: 72 n., 73 n., 169 n., 241 n.
- Pagnacco Maria Luisa: 246 n.
- Paglicci Brozzi Antonio: 101 n.
- Paladini Volterra Angela: 331 n.
- Pallavicini Vincenzo: 28.
- Pandolfi Vito: 74 n., 314 n.
- Pariati Pietro: 25.
- Pasinello Angelo: 210 n.
- Pasquali Giambattista, editore: 160 e n.
- Pasquini Claudio: 102 n.
- Passalacqua Elisabetta: 333.
- Passeroni Gian Carlo: 104 n.
- Pastore Stocchi Manlio: 14 n.
- Pegrari Maurizio: 165 n.
- Pellandi Antonio: 332, 334-35.
- Pensa Maria Grazia: 132 n.
- Pepoli Alessandro: 173, 278 e n., 322.
- Pepoli Cornelio: 173 e n.
- Petrarca Francesco: 222.
- Petrocchi Giorgio: 206 n.
- Petronio Giuseppe: 314 n.
- Piccinelli Anna: 259.
- Piccinni Niccolò: 29, 289.
- Pieri Marzia: 12, 236 n.
- Pindemonte Giovanni: 327.
- Pitteri Francesco: 224 n.
- Pizzamiglio Gilberto: 168 n., 241 n., 252 n., 258 n.
- Platen-Hallermünde Auguste von: 336 e n.
- Plauto Tito Maccio: 24, 79, 222, 236.
- Pope Alexander: 37 e n., 219 n.
- Povoledo Elena: 49 n., 321 n.
- Prata Francesco: 39, 56, 100.
- Prestini Rossana: 165 n.
- Preto Paolo: 16 n.
- Préville, Pierre-Louis Dubus (o Du Bus), detto: 61 n.
- Prévost d'Exiles Antoine François: 82.
- Prezzolini Giuseppe: 33 n.
- Priuli Pietro: 71 e n., 178 e n., 179.
- Puppa Paolo: 294 n.
- Quarta Daniela: 47 n.
- Querini, famiglia: 164, 167, 168 e n., 209 n.
- Querini Andrea: 113 e n., 161, 163 e n., 164, 165 e n., 166 e n., 167 e n., 209 e n., 210.
- Querini Angelo Maria: 165 e n., 167.
- Querini Giovanni (Zuanne): 165, 168 n., 209 n.
- Querini Pisana: 168.
- Querini Zorzi Cecilia: 167, 168 n.
- Radi Francesco: 24.
- Raffaello Sanzio: 180 n.
- Raffi Gasparo: 89.
- Rasi Luigi: 175 n., 176 n., 333 n., 336 n.
- Ravizza Domenico: 303 n.
- Renier Andrea, doge: 325 n.
- Renier Michiel Giustina: 324, 325 n.
- Rezzonico, famiglia: 29, 234 n.
- Ricci Teodora: 323.
- Riccò Laura: 50 n., 144 n.
- Riccoboni, famiglia: 263 n.
- Riccoboni François: 155 n.
- Riccoboni Luigi: 91, 92 n., 211 n., 300.
- Riccoboni, Marie-Jeanne de Laboras de Mézières, madame: 30, 155 n.
- Richardson Samuel: 82.
- Ricorda Ricciarda: 65 n., 132 n., 251 n., 293 n., 296 n.
- Roberti Giambattista: 162 e n.
- Roman Paola: 197 n.
- Ronconi Luca: 151 n.
- Rosa Pietro: 246.
- Rousseau Jean-Jacques: 30, 32, 33 n., 261.
- Rubini Francesco: 57, 185-86, 193.
- Ruspoli Alessandro: 202 n.
- Sacchi Zannoni Adriana: 58, 315.
- Sacchi Antonia: 58.

## INDICE DEI NOMI

- Sacchi (Sacco) Antonio: 25-26, 29, 42 n., 58-60, 61 e n., 62, 63 n., 66-67, 90 n., 152 n., 184 n., 215, 245, 251, 314 e n., 315 e n., 316-18, 323, 324 n., 325, 332-33.
- Sacco Gaetano: 59.
- Sacco Gennaro: 60.
- Sagredo Caterina: 270 n.
- Sala Di Felice Elena: 293 n.
- Sandi Vettor: 16.
- Sarpi Paolo: 16.
- Saulini Mirella: 47 n.
- Savi Elena: 259.
- Savioni, o Salvioni, Margherita: 22.
- Scannapicco Anna: 118 n.
- Scarlatti Giuseppe: 299.
- Scarpa Attilia: 311 n.
- Sciugliaga Stefano: 262, 263 n., 271 e n.
- Sedaine Jean-Michel: 290.
- Seghezzi Anton Federigo: 292 n.
- Seneca Lucio Anneo: 61.
- Shakespeare William: 49 n., 324.
- Smith Joseph: 180 n., 197 e n.
- Sofocle: 278 n.
- Sografi Antonio Simeone: 322, 326-27, 334 e n.
- Somaglia dei Barbiano di Belgioioso Antonia: 110 e n.
- Spezzani Pietro: 73 n., 77 n., 78 n., 169 n., 266 n., 303 n.
- Spinelli Alessandro Giuseppe: 89 n., 94 n., 101 n., 102 n., 110 n., 167 n.
- Spinelli Paolo: 24, 64.
- Squarzina Luigi: 237 n., 266 n.
- Stampiglia Silvio: 320 n.
- Starobinski Jean: 42 n., 44 n., 293 n.
- Stella Antonio Fortunato: 325 e n.
- Stewart Pamela D.: 169 n.
- Strehler Giorgio: 311 n.
- Stussi Alfredo: 14 n.
- Succi Dario: 180 n., 295 n.
- Svajer Amedeo: 221 e n., 222 e n., 223, 227-28, 229 n., 230.
- Tabacco Giovanni: 15 n.
- Talma François-Joseph: 335.
- Terenzio Afro Publio: 24, 256.
- Terzi Carlo: 24.
- Tiepolo Baiamonte: 326.
- Tielpolo Giambattista: 295 n.
- Tiepolo Giandomenico: 295 n.
- Tiepolo Marco Antonio: 155 n.
- Tirisendi Ilerida: 228 n.
- Toderini Ferdinando: 224 e n., 225 e n., 226 n.
- Tomadoni Simon: vd. Mondini Tommaso.
- Toni Leti Veronica: 172 e n.
- Tonini Carlo: 175 n.
- Torcellan Gianfranco: 174 n.
- Traetta Tommaso: 287.
- Trissino Gian Giorgio: 78.
- Trissino Parmenione: 39.
- Trivulzio Antonio Tolomeo: 102.
- Tron Andrea: 15, 155 n., 165.
- Tron, famiglia: 321 n.
- Turchi Roberta: 53 n., 180 n., 322 n.
- Ugolini Marziano: 175 n.
- Ulpiano, giurista romano: 11 n.
- Valier Bernardo: 161.
- Vallisnieri Antonio: 222.
- Vazzoler Franco: 155 n.
- Vendramin, famiglia: 30, 162, 192, 267.
- Vendramin Alvise: 180, 181 e n., 184 n.
- Vendramin Antonio: 27, 180, 321 n.
- Vendramin Francesco: 28, 50, 164 n., 181, 183, 186, 245 e n., 251, 262.
- Venier Angelo: 334-35.
- Venturi Franco: 292 n., 300 n.
- Verri Pietro: 28, 110 e n.
- Veronese Camilla: 259.
- Vescovo Piermario: 65 n., 73 n., 113 n., 241 n., 251 n., 296 n., 311 n.
- Vestri Luigi: 336.



## INDICE DEI NOMI

- Vicini Giambattista: 180, 230.  
Vico Giambattista: 17, 228 n.  
Visconti Poala: 109.  
Visentini Antonio: 180 n.  
Vitali Buonafede, detto l'Anonimo: 24-25, 56 e n., 57 e n., 58.  
Vitalba Antonio: 62, 184 n., 333.  
Vivaldi Antonio (il Prete Rosso): 25, 281 n., 283 e n.  
Vivian Frances: 180 n.  
Volpato Giovanni: 295.  
Voltaire, François-Marie Arouet: 30, 34 e n., 35, 165, 177 e n., 244 n., 259, 260 e n., 261 e n., 272, 327, 332.  
Weichmann Birgit: 278 n., 279 n.  
Weiss Piero: 281 n.  
Widmann, famiglia: 71, 211.  
Widmann Lodovico: 177, 178 e n.  
Wynne Giustiniana: 174 n.  
Zanarini Bianchi Antonia: 267.  
Zanchi Alessandro: 334.  
Zaniboni Eugenio: 45 n.  
Zannoni Atanagio: 315, 329.  
Zanotti Angela: 175 n.  
Zanussi Francesco Antonio, detto Vitalbino: 258 n.  
Zardo Antonio: 239 n.  
Zeno Apostolo: 9, 25, 100, 283 e n., 285 n.  
Zeno Marco: 271.  
Ziliotto Baccio: 227 n.  
Zolli Pietro: 169 n.  
Zorzi Ludovico: 234 n.  
Zorzi Marino (Marin): 167, 270 e n.  
Zorzi Marcantonio: 161.



# INDICE

PREMESSA	7
TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI	12
I. LA SOCIETÀ E L'AMBIENTE CULTURALE NELLA VENEZIA DEL SETTECENTO, DALLO SPLENDORE ALLA CADUTA DELLA SERENISSIMA	
1. La Repubblica e l'Europa	13
2. I letterati e il teatro	19
II. CARLO GOLDONI. UNA VITA PER LE SCENE	
1. Le vie della vocazione teatrale	22
2. Le memorie dall'infanzia alla maturità	31
3. L'immagine e l'utopia di Venezia, città-mondo	43
III. GLI ANNI DELL'ESORDIO DAGLI SCENARI ALLE COMMEDIE REGOLARI	
1. Le prime composizioni per la scena	56
2. Il segreto di un Truffaldino	58
3. Ritratto di un «uomo di mondo»	63
4. Il confronto con la tradizione, dalla commedia popolare al linguaggio cittadino	72
5. <i>I due gemelli veneziani</i> tra romanzo e teatro	78
IV. LA «RIFORMA» GOLDONIANA	
1. L'officina del commediografo	89
2. La città dell'inquietudine	91
3. Il mito della «ville magnifique»	99

INDICE

V. LE COMMEDIE DEL PERIODO 1748-1753	
1. Padri, tutori e uomini prudenti	112
2. La casa delle anticaglie	121
3. <i>Il teatro comico</i> e l'anno delle sedici commedie	126
4. Le «spiritose invenzioni» di un bugiardo per vocazione	135
5. <i>Il feudatario</i> , ossia il ridicolo e l'irrazionale	143
6. La trilogia di Corallina, serva amorosa e locandiera	147
VI. I SOSTENITORI DEL TEATRO DI GOLDONI	
1. L'onesta compagnia	159
2. Il ritratto della prudenza. I rapporti di Goldoni con la famiglia Querini	164
3. Dediche a letterati e nobili protettori	169
4. La gloria duratura	177
VII. LE COMMEDIE DEGLI ANNI BUI 1753-1759	
1. La sorgente dei caratteri	182
2. Mercanti, filosofi e medici sulla scena del mondo	190
3. <i>Il monte Parnaso</i>	205
4. Il sogno della «buona madre»	211
VIII. LA RIVALITÀ CON L'ABATE CHIARI	215
IX. LE STAGIONI DEI CAPOLAVORI	
1. Dal delirio degli <i>Innamorati</i> all'indifferenza dell' <i>Apapista</i>	233
2. L'enigma dei <i>Rusteghi</i>	238
3. Villeggiature e baruffe	244
4. «Venezia, addio!»	250
X. IN VIAGGIO DA VENEZIA A PARIGI	
1. Le commedie a soggetto per la Comédie Italienne	255

## INDICE

2. Un ventaglio che «vien di Parigi»	261
3. La metamorfosi di un canovaccio: <i>Chi la fa l'aspetta</i>	267
4. Al servizio del re di Francia	269
5. «Voilà l'homme, voilà le bon comédien!»	272
XI. L'ALTRA PRODUZIONE GOLDONIANA	
1. I libretti per musica	280
2. L'aria di campagna	292
3. L'invenzione della lingua teatrale in Goldoni	300
XII. LA COMMEDIA E IL TEATRO DOPO GOLDONI	
1. Il conte Carlo Gozzi, un polemista in difesa della tradizione	313
2. Le nuove generazioni di commediografi alla fine del Settecento	320
3. L'interpretazione goldoniana alle soglie dell'Ottocento	328
BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE	338
INDICI	
Indice dei nomi	355

COMPOSIZIONE PRESSO  
GRAFICA ELETTRONICA IN NAPOLI

FINITO DI STAMPARE  
PRESSO BERTONCELLO ARTIGRAFICHE  
IN CITTADELLA (PD)

A CURA DELLA SALERNO EDITRICE  
NEL MESE DI NOVEMBRE 2004